



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E  
LINGUÍSTICA**

**Curso de Doutorado em Letras**

Rua Barão de Geremoabo, nº147 - CEP: 40170-290 - Campus Universitário Ondina Salvador-BA  
Tel.: (71) 3263 - 6256 – Site: <http://www.ppgll.ufba.br> - E-mail: [pgletba@ufba.br](mailto:pgletba@ufba.br)



**VANUSA MASCARENHAS SANTOS**

**CULTURA POPULAR E NACIONALIDADE NO BRASIL:  
TESSITURAS, CONFLITOS E CUMPLICIDADES**

**SALVADOR  
2013**

**VANUSA MASCARENHAS SANTOS**

**CULTURA POPULAR E NACIONALIDADE NO BRASIL:  
TESSITURAS, CONFLITOS E CUMPLICIDADES**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Letras.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Maria de Fátima Maia Ribeiro  
Co-orientadora: Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Edil Silva Costa

**SALVADOR  
2013**

**Sistema de Bibliotecas da UFBA**

Santos, Vanusa Mascarenhas.  
Cultura popular e nacionalidade no Brasil : tessituras, conflitos e cumplicidades / por Vanusa Mascarenhas Santos. - 2013.  
174 f.

Orientadora: Profª. Drª. Maria de Fátima Maia Ribeiro.  
Co-orientadora: Profª. Drª. Edil Silva Costa.  
Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, Salvador, 2012.

1. Cultura popular. 2. Políticas públicas. 3. Nacionalidade. I. Ribeiro, Maria de Fátima Maia.  
II. Costa, Edil Silva. III. Universidade Federal da Bahia. Instituto de Letras. IV. Título.

CDD - 302.23  
CDU - 659.3

**VANUSA MASCARENHAS SANTOS**

**CULTURA POPULAR E NACIONALIDADE NO BRASIL:  
TESSITURAS, CONFLITOS E CUMPLICIDADES**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Letras.

**Banca Examinadora**

---

Maria de Fátima Maia Ribeiro (UFBA) – Orientadora  
Doutora em Comunicação e Cultura Contemporânea pela Universidade Federal da Bahia

---

Edil Silva Costa – Co-Orientadora (UNEB)  
Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

---

Alvanita Almeida Santos (UFBA)  
Doutora em Letras e Linguística pela Universidade Federal da Bahia

---

Carlos Alberto Bonfim (UFBA)  
Doutor em Comunicação e Cultura pelo Programa de Pós-graduação em Integração da América Latina da Universidade de São Paulo

---

Osmar Moreira dos Santos (UNEB)  
Doutor em Letras e Linguística pela Universidade Federal da Bahia

A

Doralice Fernandes Xavier Alcoforado, pela presença inspiradora.  
Georgio Borghi e Idalina M. Borghi, pela acolhida em seus corações.  
Vanda M. Santos e Felipe Neri O. Santos, meus pais, pelo amor incondicional.

## **AGRADECIMENTOS**

Aos meus pais, meus irmãos e minha irmã, pelo carinho e incentivo sempre.

Às minhas primas Tainá, Gabriela e Letícia, pelo apoio e carinho.

A Felipe, filho do coração, que iluminou minha vida com sua chegada.

A Isabela, pelos momentos de tranquilidade em sua companhia.

A Heleno, pela força, carinho e compreensão.

A Maria de Fátima Maia Ribeiro, pela orientação e confiança.

A Edil Silva Costa, pela orientação e disponibilidade sempre.

A Dona Carmem, Rosa e Roselana, pela acolhida afetuosa.

Aos folcloristas, pelas informações prestadas a este trabalho.

A CAPES, pela bolsa concedida.

Ao PPGLL, que forneceu a infraestrutura necessária para o desenvolvimento da pesquisa.

*Falar é existir absolutamente para o outro.*

Frantz Fanon, 2008

## RESUMO

Estudo da dizibilidade produzida acerca da cultura popular no Brasil, observando como intelectuais, Estado e fazedores de cultura popular têm dialogado a partir de 1947, quando é criada a Comissão Nacional de Folclore, e as linhas de força que suturam esses acontecimentos, de modo a constituírem um agrupamento discursivo aparentemente soberano e natural. O *corpus* da presente pesquisa foi constituído pela *Carta de Folclore* redigida em 1951; *Carta de Folclore* de 1995, releitura do documento anterior; *Anais do VIII Congresso Brasileiro de Folclore*; *Anais do I Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas Populares*; discursos do então Ministro da Cultura, Gilberto Gil, proferidos em 2003, e entrevistas realizadas com folcloristas em 2011. Trata-se de uma abordagem qualitativa, delineada como estudo documental, complementada com pesquisa de campo e análise interpretativa dos dados. O movimento textual empreendido na tese foi o de trazer à cena as lacunas, impasses, silenciamentos e as dissensões desses discursos. Compreendendo essa operação como um retecer discursivo, assume-se a impossibilidade da síntese, haja vista a existência de diferenças irremediáveis necessárias para o avanço no debate teórico sobre a cultura popular no momento contemporâneo, proposição pensada a partir das seguintes questões: como ferir o discurso da unidade, alicerçado no paradoxo de sermos uno em nossa diversidade cultural e, assim, descosturar as ilusórias incorporações, sem representação efetiva de muitos, as quais, ao longo da nossa história, têm produzido inúmeras desigualdades?; O diálogo entre Estado e sociedade civil, imprescindível para a elaboração e o implemento de políticas públicas, tem sido profícuo em todos os setores culturais?; Os sujeitos, cujas práticas culturais historicamente foram excluídas das agendas governamentais, têm efetivamente participado desse processo ou apenas se alojado numa maquinaria discursiva que se mantém conectada a um sistema organizacional resistente a ações descentralizadas? O projeto de inclusão cultural posto em curso desde 2003 pelas instâncias governamentais tem demandado mudanças epistemológicas e organizacionais e se feito acompanhar por elas? Os estudos mostraram que o esforço de imprimir às políticas públicas para a cultura popular um caráter democrático e participativo não neutraliza um desejo de harmonização dos diferentes brasis, às voltas com questões identitárias, o que podemos interpretar como estratégia de controle que se confronta a resistências, a exemplo do trabalho que ora se constrói.

**Palavras-chave:** Políticas Públicas. Cultura Popular. Nacionalidade.

## ABSTRACT

Study of "sayability" produced about popular culture in Brazil observing as intellectuals, the State and popular culture producers have dialogued since 1947, when it the National Folklore Commission was created, and the power lines that suture these events in order to form a discursive group apparently sovereign and natural. The *corpus* for this research was constituted by the *Carta de Folclore*, written in 1951; *Carta de Folclore*, written in 1995, reinterpretation of the previous document; Proceedings of the VIII Brazilian Congress of Folklore; Proceedings of the I National Seminar on Public Policies for Popular Cultures; speeches then Minister of Culture, Gilberto Gil, delivered in 2003 and interviews with folklorists in 2011. This is a qualitative approach, outlined as a documentary study, complemented with practical study and interpretative analysis of the data. The textual movement in thesis was undertaken to shed light on the gaps, deadlocks, silencing and dissent of these discourses. Understanding this operation as a discursive reweaving, the impossibility of synthesis is assumed, because of the existence of irreparable differences needed to the advance in popular culture theoretical debate in contemporary moment, thought proposition from the following questions: How to hit the speech for unity, grounded in the paradox of being one in our cultural diversity and thus unravel the illusory mergers without effective representation of many, that throughout our history have produced countless inequalities?; the dialogue between state and civil society, essential to the development and public policy implement, has been proficuous in all cultural sectors?; subjects, whose cultural practices have historically been excluded from government agendas, have effectively participated in this process or have just housed in a discursive machinery that remains connected to an organizational system resistant decentralizing actions? The cultural inclusion project, put in place since 2003 by governmental instances, has required epistemological and organizational changes which has been accompanied by them? Studies have shown that the effort to print in public policies for popular culture a democratic and participatory character does not neutralize a desire to harmonize the different Brazils, grappling with identity issues, which we interpret as a control strategy that confronts the resistance, as the work that is now built.

**Keywords:** Public Policies. Popular Culture. Nationality.

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CBF	Comissão Baiana de Folclore
CDFB	Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro
CNF	Comissão Nacional de Folclore
CPC	Centro Popular de Cultura
DAC	Departamento de Assuntos Culturais
Funarte	Fundação Nacional de Arte
IBECC	Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura
IPEA	Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
IUCN	União Internacional para a Conservação da Natureza e seus Recursos
MEC	Ministério de Educação e Cultura
MinC	Ministério da Cultura
OSCIP	Organização da Sociedade Civil sem Fins Lucrativos
PEPLP	Programa de Estudo e Pesquisa da Literatura Popular
PSCP	Plano Setorial para as Culturas Populares
PNC	Plano Nacional de Cultura
PNPCT	Política Nacional de Desenvolvimento Sustentável dos Povos e Comunidades Tradicionais
SEAC	Secretaria de Assuntos Culturais
SEC	Secretaria de Cultura
SPHAN	Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
UNE	União Nacional dos Estudantes
UNESCO	Organização Nacional para Educação, Ciência e Cultura (United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization)

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>12</b>
<b>2</b>	<b>NOVOS VELHOS TEMAS EM DEBATE</b> .....	<b>17</b>
2.1	“ANTECEDENTES” DO MOVIMENTO FOLCLÓRICO NO BRASIL .....	28
2.2	EMBARALHAMENTOS CULTURAIS .....	34
2.3	A EMERGÊNCIA DA COMISSÃO NACIONAL DE FOLCLORE .....	42
2.3.1	<b>Tentativas de discernir o indiscernível</b> .....	<b>53</b>
<b>3</b>	<b>A COLONIALIDADE DOS PROCESSOS “DEMOCRÁTICOS”</b> .....	<b>61</b>
3.1	ENTRE A IMPOSIÇÃO, A INFLUÊNCIA E A DEVORAÇÃO .....	64
3.2	“POLÍTICAS CULTURAIS” EM TEMPOS DE CRISE .....	82
3.3	SALVAGUARDA DO PATRIMÔNIO IMATERIAL: A EMERGÊNCIA DE UMA NOVA ORDEM DISCURSIVA? .....	94
<b>4</b>	<b>NACIONALISMO E POLÍTICAS CULTURAIS: UM RECORTE COTEMPORÂNEO</b> .....	<b>108</b>
4.1	MARCOS DA (RE)COMPOSIÇÃO DA ÁREA CULTURAL .....	122
4.2	ESTADO E MOVIMENTO FOLCLÓRICO: REINVENÇÕES E RECUSAS .....	129
4.3	PERIGOS IDENTITÁRIOS .....	139
<b>5</b>	<b>CLIVAGENS E RASURAS NA CONSTRUÇÃO DE POLÍTICAS PÚBLICAS PARA AS CULTURAS POPULARES</b> .....	<b>145</b>
<b>6</b>	<b>ALINHAVANDO PONTOS</b> .....	<b>160</b>
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>165</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Na estruturação de nossas pesquisas, nos preocupamos sobremaneira com o recorte que devemos fazer de nosso objeto de estudo, com os caminhos teóricos e metodológicos que devemos trilhar, com a hipótese que devemos refutar ou comprovar, enfim, com um projeto previamente elaborado que direcione todo o trabalho a ser feito. Foi considerando esses aspectos que comecei meu processo de escrita; todavia não contava com os encontros, os desvios e as oportunidades que, durante o trajeto, acometeriam meu trabalho e alterariam meus interesses e o desenho deste texto.

Quando iniciei meus estudos sobre cultura popular, não me preocupei em saber a que campo epistemológico estava filiando-me. Guiada pelas mãos seguras e voz firme da então professora do Instituto de Letras da UFBA, Doralice Fernandes Xavier Alcoforado, ingressei em 2002, como bolsista do CNPq, no Programa de Estudo e Pesquisa da Literatura Popular (PEPLP) por ela coordenado. O contato com os textos orais registrados pelos pesquisadores nas incursões de campo, o trabalho árduo de transcrição, que requeria diversas escutas do mesmo texto, os embates durante as tentativas de classificação, a seleção das narrativas para a preparação de coletâneas e a observância das performances durante as pesquisas de campo maravilhavam-me.

Não bastasse tudo isso, fui apresentada a um mundo novo de teoria sobre cultura popular, literatura oral, metodologia de pesquisa de campo e transcrição. Sentia-me parte de um grupo que se ocupava com muita seriedade de “[...] recolher, estudar e divulgar a tradição poética oral da Bahia [...]” (ALCOFORADO, 2001, p. 30), ao passo que também formava novos pesquisadores e impulsionava os estudos de tal matéria no Instituto. O contato diário com os textos orais e os estudos teóricos direcionaram as minhas pesquisas para o trabalho com o texto oral, sua produção, recepção e temáticas abordadas. Assim, tomava corpo uma produção teórica que, partindo de um *corpus* oral, rezas, lendas, causos, cordéis prosificados, contos de exemplo, facécias propunha discussões sobre diversas manifestações da literatura oral e empenhava-se em compreender como esses textos se estruturavam e em interpretar as representações propostas por seus autores.

Todavia, a essas observações outras foram sendo agregadas, numa tentativa de pensar as relações, os embates, as trocas dessas produções culturais com tantas outras que circulavam, muitas vezes, no mesmo espaço e não eram registradas em nossas pesquisas, inquietava-me o nosso desconforto diante dos produtos da indústria cultural durante nossas pesquisas, o registro ou não de textos reconhecidamente divulgados pelo rádio, televisão ou cinema. Percebia-se uma nova configuração dos espaços ditos populares a partir da inserção desses meios de comunicação de massa, da indústria cultural, enfim, de novas tecnologias, bem como as mudanças nas produções culturais desses grupos, entretanto ficávamos sempre embaraçados, essas movimentações desestabilizavam nossas teorias.

A questão que então comecei a formular a partir dessas observações é que havia uma lógica organizativa desses bens culturais operada pelos fazedores de cultura que nem sempre coincidia com as leituras feitas pelos intelectuais. Entretanto, eram elas que figuravam como saberes legitimados, sendo requisitados, inclusive, na feitoria de políticas públicas para o setor. Mas nós não participávamos efetivamente dessas práticas culturais, elas não faziam parte do nosso cotidiano, então como poderíamos entender seu funcionamento a ponto de decidir o que representava ou não aqueles sujeitos? Como questionar as operações criativas que costuravam práticas locais a produções da indústria cultural?

Numa tentativa de compreender estas questões reformulei meu projeto de tese e resolvi estudar a emergência no Brasil de um campo epistemológico denominado cultura popular, os sujeitos envolvidos nesse processo, as relações construídas entre Estado, uma elite intelectual e os fazedores de tais práticas culturais. Dentre os intelectuais destaquei a categoria dos folcloristas, iniciadores do Movimento Folclórico e muitos deles hoje atuantes na construção de políticas públicas para o setor. Outra questão que acabou tornando-se central na pesquisa foi identidade nacional, dada sua recorrência nos discursos dos folcloristas e também de representantes estatais. Assim, a cultura popular tratada como um dos mecanismos eficazes no processo de criação e manutenção de tal identidade delineou a proposta de trabalho intitulada *Cultura popular e nacionalidade no Brasil: tessituras, conflitos e cumplicidades*.

Tomei, como produções emblemáticas para pensar esses aspectos, a carta de

folclore formulada em 1951 e sua releitura em 1995; os discursos produzidos pelos dirigentes da Comissão Nacional de Folclore registrados nos anais do VIII Congresso Brasileiro de Folclore e a publicação do *I Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas Populares*; discursos do então Ministro da Cultura, Gilberto Gil, proferidos em 2003 e as entrevistas concedidas pelos folcloristas em 2011.

Para melhor apresentar as discussões propostas, a tese foi estruturada em seis capítulos. No primeiro, *Introdução*, apresento o projeto de pesquisa e o desenho da tese. No segundo, *Novos Velhos Temas em Debate*, o conceito cultura popular é historicizado focando a emergência do Movimento Folclórico Brasileiro suas hesitações, contrastaste, embates teóricos, metodológicos e de delimitação de objeto. Analiso também similitudes e controvérsias entre as propostas e atuações do Movimento Folclórico e diretrizes e ações definidas nas décadas de 40 e 50 do século XX pelos órgãos estatais responsáveis pela Cultura para o segmento popular. Tento compreender ainda os sentidos construídos entre o popular e o nacional e as posicionalidades assumidas, em relação a essa esfera cultural, pelo Movimento Folclórico e o Estado.

No terceiro capítulo, *A Colonialidade dos Processos “Democráticos”*, tentei compreender, a partir do conceito de colonialidade do poder, as interfaces entre alguns instrumentos produzidos no âmbito da UNESCO, cuja força motriz era a cultura popular, e as ações do Estado brasileiro e da Comissão Nacional de Folclore. A questão crucial foi, portanto, o mapeamento dos dispositivos transnacionais de autoria da UNESCO, entre os anos 70 e 90, e seus efeitos na política cultural gestada no Brasil neste período.

Um recorte temporal é estabelecido no quarto capítulo, *Nacionalismo e Políticas Culturais: Um Recorte Contemporâneo*, quando a questão da nacionalidade é retomada a partir de discursos contemporâneos produzidos pelo Movimento Folclórico Brasileiro e pelo Ministério da Cultura sobre a cultura popular. O interesse foi explicitar e discutir ambiguidades, dissensões, continuidades e descontinuidades flagradas entre eles. São tecidas também considerações sobre as narrativas produzidas em 2003 pelo Estado e pela Comissão Nacional de Folclore que sugerem uma (des)continuidade com formações discursivas cristalizadas acerca da

cultura popular.

No quinto capítulo, *Clivagens e Rasuras na Construção de Políticas Públicas para as Culturas Populares*, trago à cena as entrevistas por mim realizadas no VX Congresso Brasileiro de Folclore, ocorrido em São José dos Campos em Julho de 2011, para apresentar alguns aspectos do Movimento Folclórico contemporâneo. Tentei compreender como os sujeitos entrevistados se percebem enquanto folcloristas e como entrelaçam suas narrativas intelectuais às do Movimento. Discorro também sobre a organização do Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas Populares e a participação dos Mestres no evento. Este tópico é o esforço de pensar como podemos potencializar a participação dos produtores de cultura popular em eventos dessa natureza.

Por fim, no sexto capítulo, *Alinhavando Pontos*, são rerepresentadas questões tomadas como relevantes no decorrer da pesquisa para compreender a formação de um campo de saber sobre a cultura popular no Brasil. Investida necessária para compreender o modelo de participação da sociedade civil posto em cena pelo Ministério da Cultura e as ações dos folcloristas na cena contemporânea, pretendi visibilizar as clivagens que impedem posições dialógicas capazes de transpor rótulos e definições exclusivistas, com o intuito de apresentar possibilidades de rasuras dessas clivagens.

Na tessitura dos capítulos, embora tenha me ocupado de questões variadas, dada a complexidade do tema e meu desejo de não fazer um percurso de escrita lastreado no binômio causa/efeito, sustive como foco investigativo a dizibilidade produzida acerca da cultura popular no Brasil e a participação dos sujeitos das classes populares nessa construção discursiva. Considerando a variedade conceitual que envolve os termos cultura popular e classe popular, sinto a necessidade de apresentar como essas terminologias estão sendo significadas ao longo desse texto.

No que se refere ao termo classe, concordo com a argumentação de Pierre Bourdieu quando defende a impossibilidade de operarmos um recorte preciso dessa categoria no tecido social. Partindo desse pressuposto, não existe uma classe popular, ou classes populares como um dado, algo coeso e particularizável, mas um “espaço de relações” no qual e a partir do qual os sujeitos produzem seus agenciamentos. Não

há como apreendê-la em termos totalizantes ou compreendê-la como uma realidade apriorística, uma vez que

[n]ão é realmente uma classe, uma classe atual, no sentido de grupo e de grupo mobilizado para a luta; poder-se-ia dizer, em rigor, que é uma classe *provável*, enquanto conjunto de agentes que oporá menos obstáculos objetivos às ações de mobilização do que qualquer outro conjunto de agentes. (BOURDIEU, 1989, p.136, grifo do autor)

A classe popular possível, assumindo *esse provável* de que nos fala Bourdieu, é um construto subjetivo que não se completa, é poder revolucionário atomizado nos corpos dos sujeitos subalternos com forte potencial de aglutinação. Assim, diviso a cultura popular como capital inventado pelas pessoas desse segmento social para as quais tais práticas são indissociáveis de suas experiências cotidianas. Trata-se, portanto, do registro de uma forma de significação de existência de um grupo específico. Nesta trilha, os processos relacionais empreendidos por essas pessoas são efeitos de poder de um palimpsesto cultural em movimento, ao mesmo tempo, esse palimpsesto é efeito de poder dessas relações, nas quais saberes são negociados, valores são afirmados e fragmentos de vida dos sujeitos dessa classe são devorados por outros sujeitos que irão reconectá-los e reinventar histórias a serem contadas em outras territorialidades e temporalidades. Acredito que seja essa criatividade a máquina de guerra das pessoas das classes populares, uma vez que

[s]em dúvida não é utilizando uma língua menor como dialeto, produzindo regionalismo ou gueto que nos tornamos revolucionários; é utilizando muitos dos elementos de minoria, conectando-os, conjugando-os, que inventamos um devir específico autônomo, imprevisto. (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p.53)

Embora haja um esforço da classe hegemônica para que compreendamos a cultura popular como reencenação do mesmo, nada lhe é mais próprio do que a imprevisibilidade. Quando uma performance acontece, tudo que resta dela é o seu potencial de vir a ser outra performance, mas o novo acontecimento é puro imprevisto. Assim, só podemos compreender a cultura popular como devir. É revolucionária também por nunca ter se mantido nos guetos, preservando a esfera do segredo, almejava as ruas, não prescindindo do contato com outros corpos.

## 2 NOVOS VELHOS TEMAS EM DEBATE

Toda leitura que pretende se pautar por uma revisão histórica dos procedimentos artísticos deveria ter em mente duas premissas não excludentes: a descrição contextualizada dos acontecimentos e a sua reconstrução pelo olhar contemporâneo. (Eneida Maria de Souza).

As abordagens recentes a respeito das culturas populares têm sido produzidas sob muitas hesitações, embates teóricos, metodológicos e mesmo de delimitação de objeto. O desconforto advém das fissuras nas representações homogeneizantes dessas culturas, postas em circulação sobretudo pelas narrativas nacionalizantes, e das dificuldades em romper com uma tradição de estudos sobre elas que desconsiderou, ou não conseguiu lidar positivamente com seus processos de transformação quando emergem os meios de comunicação de massa. Mesmo quando se considera que as pessoas das classes populares, ao interagir com esses meios, inauguram outras formas comunicacionais com suas tradições e as de outros segmentos sociais, até então inacessíveis, persiste a dificuldade em reconhecer como populares as práticas culturais gestadas nesses contatos. Enredado nessa ordem discursiva, o intelectual, ao assumir um posto de defesa dessas culturas, muitas vezes tem construído um discurso vitimizante sobre elas e transferido sua dificuldade em reelaborar procedimentos de análise nessa nova ordem para os produtores das culturas populares.

O primeiro movimento a ser feito no sentido de romper com essa ordem discursiva é ponderar que, ao nos referirmos à cultura popular, não estamos lidando com uma realidade óbvia, natural ou consensual, mas com um conceito histórico e, por sinal, muito recente, com inúmeras variações e algumas excentricidades. Trata-se de um construto móvel ressignificado e rerepresentado a depender das forças que o atravessam, entendimento que tem instigado os estudiosos a revolver e rasurar definições e propostas baseadas nos princípios de unidade e a principiar um processo de desnaturalização de termos a serem considerados em suas emergências e perturbados em seus desejos de imutabilidade (FOUCAULT, 2007a).

Evidentemente, esses abalos discursivos não podem ser lidos isoladamente, mas como parte de um movimento que, como bem aponta Edward Said (2000), ao referir-

se às mudanças na percepção do trabalho intelectual, relaciona-se diretamente a uma mudança de paradigmas quando os conhecimentos produzidos no Ocidente, e mais especificamente na Europa, deixam de ser considerados referenciais indiscutíveis para as demais partes do globo. Em seu entendimento, a redução das distâncias, provenientes das novas formas de viajar, e o acesso aos meios de comunicação, os movimentos denominados de minoria agenciaram uma erosão e uma viragem nos pilares do pensamento ocidental. Tais acontecimentos produziram efeitos devastadores nas normas reguladoras da sociedade e deram visibilidade a uma luta travada há muito, não só pelas minorias étnicas e de gênero<sup>1</sup>, mas pelos não europeus e não ocidentais, contra o modo como vinham sendo representados e em prol do direito de (re)desenharem outras representações.

Como sabemos, as configurações do poder – e seu exercício – dependem da forma de organização de cada sociedade, do modo como sujeitos de diversas instâncias sociais têm reconhecidos ou invalidados seus discursos, do nível de centralização definido pelos dirigentes de uma sociedade, dos mecanismos que eles utilizam para vedar a pluralidade discursiva e também das estratégias empregadas para arregimentar ideias de modo a torná-las compatíveis aos seus interesses e evitar o dissenso. Depende ainda, do nível de organização da sociedade civil e do modo como os sujeitos se integram às imbricadas redes de poder, estejam elas vinculadas ao Estado<sup>2</sup> ou não, minando suas estruturas repressoras e tornando audíveis suas vozes.

Nessa esteira, penso ser importante refletirmos sobre o posicionamento de intelectuais brasileiros na produção de conhecimentos, em específico no campo da

---

<sup>1</sup> O termo minorias é aqui entendido não em moldes quantitativo, mas sim qualitativo, mesmo porque se nos reportarmos ao uso corrente teríamos uma inversão de significância, pensemos em termos de Brasil, por exemplo, quando negros, mulheres e pobres constituíram minorias quantitativas? É necessário, pois, pensar essa categoria discursiva como ponto de tensão numa estrutura que deseja a unicidade operando a partir de uma outra categoria: a de maioria. Trata-se, pois, de um jogo de posicionalidades, de um desejo de desassujeitamento de saberes “[...] que estavam desqualificados como saberes não conceituais, como saberes insuficientemente elaborados: saberes ingênuos, saberes hierarquicamente inferiores, saberes abaixo do nível do conhecimento ou da cientificidade requeridos.” (FOUCAULT, 1999, p. 12). Isto implica movimento, que seja traçada uma linha de fuga, que se ultrapasse um limiar. (DELEUZE E GUATTARI, 1995). “Minorias não é, portanto, uma fusão gregária mobilizadora como a massa ou a multidão ou ainda um grupo, mas principalmente um dispositivo simbólico com uma intencionalidade ético-política dentro da luta contra-hegemônica (SODRÉ, 2005, p.12).

<sup>2</sup> Compreendo O Estado “[...] como a esfera em que todos os interesses encontrados na sociedade podem chegar a uma ‘síntese’, isto é, como o *locus* capaz de formular metas coletivas, válidas para todos” (CASTRO-GÓMEZ, 2005, p. 2).

cultura, quando o deslocamento de fronteiras nacionais pelas forças disformes da globalização possibilitam outras identificações dentro das redes de conectividade geradas pelos novos espaços e temporalidades. Certamente vivemos um momento de recombinações, de inserções ambíguas, e, como pontua Canclini, precisamos atentar para o caráter multifacetado desse processo, uma vez que “globalizamo-nos como produtores culturais, como migrantes e como devedores.” (CANCLINI, 2008, p.12).

A partir das negociações dessas múltiplas identidades, se têm forjado formas culturais colocadas em cena por sujeitos que estão em muitos lugares, experimentando o ser de fronteira e o desejo/necessidade de (des)pertencimento ao lugar de/para onde migra. Nesse entender, as nações não cabem mais em seus territórios geográficos e culturais, delimitados pelo desejo de soberania nacional. E, desse constante ir e vir de produções culturais, de teorias e de lugares, tem emergido a produção intelectual contemporânea, num momento em que “[r]ituais, práticas estéticas do dia-a-dia, tais como canções, lendas populares, culinária, costumes e outras práticas simbólicas também são mobilizadas como recursos para o turismo e para a promoção das indústrias do patrimônio.” (YÚDICE, 2004, p.11).

A discussão empreendida por Yúdice, acerca da cultura como recurso, nos alerta para o caráter radical dessa mudança e o risco de circunscrevê-la ao veio mercadológico. Na acepção do autor, trata-se de uma transformação epistêmica que coloca a cultura como eixo da vida social, tornando o seu gerenciamento, conservação, acesso, distribuição e investimento prioritários em todos os setores (YÚDICE, 2004). Como não podia deixar de ser, a cultura popular também tem sido focada a partir desta perceptiva, todavia com questões muito específicas. A primeira diz respeito a sua significação enquanto produção das margens, considerada, por conta disso, estratégica e perigosa. Por outro lado, alvejada como um dos mecanismos eficazes no combate à violência, a cultura torna-se bandeira de muitos programas de Organizações não Governamentais, de setores engajados na luta pela paz, além de objeto de política e administração pública.

Deriva desse momento uma problemática cara aos estudiosos de cultura popular: o que considerar em termos de financiamento, atenção e estudo como Cultura Popular? Os formuladores de tal questão podem imaginar que uma resposta precisa,

sem gretas para contestações garantiria lhes o controle sobre tais práticas e seus produtores; todavia o caráter movente, multiforme e insurgente dessas práticas faz eclodir uma pluralidade de linguagens que desestabiliza saberes cristalizadores e rejeita qualquer forma de aprisionamento conceitual. Num momento em que considerar tal prática cultural como popular faz ecoar um para quem, onde e quando, as indefinições e o caráter provisório de tal termo, suprimidos a todo custo pelos estudiosos desde sua emergência, chegaram ao limite. Essa situação provoca tanto estranhamento porque, como pontua Hall,

[...] tendemos a pensar as formas culturais como algo inteiro e coerente: ou inteiramente corrompidas ou inteiramente autênticas, enquanto que elas são profundamente contraditórias, jogam com as contradições, em especial quando funcionam no domínio do “popular”. (HALL, 2003, p. 256-257).

Deparamo-nos com o fracasso da síntese, competindo ao estudioso escolher lamentar-se, pela impossibilidade de generalizar e criar definições, ou assumir esse fracasso como potência inventiva propondo rupturas, admitindo as contradições, lacunas, descontinuidades, entre-lugares, e não-lugares fazendo emergir práticas discursivas cuja tônica seja repensar a constituição do saber que denominamos “cultura popular”. Nesta nova proposta, desconfia-se das interpretações que apresentam essa cultura como produção espontânea e originária e indaga-se como e em quais circunstâncias determinados acontecimentos culturais foram e são agrupados e relacionados a tal princípio organizador (FOUCAULT, 2007a). A atenção recai, portanto, sobre a textualidade produzida, ou melhor, sobre as regras que a governam e, colocando em suspenso conceitos considerados essenciais e originários, são inventadas possibilidades de interpretações desierarquizantes e atravessadas por inúmeras dissensões.

Assim a terminologia “cultura popular”, quando não evitada nos discursos de estudiosos contemporâneos, tem suscitado constantes problematizações. Stuart Hall (2003), por exemplo, inicia o texto *Notas sobre a desconstrução do popular* informando ao leitor suas dificuldades com o termo “popular”, as quais, segundo ele, são tão grandes quanto à apresentada por “cultura”. Sem se ater a uma categoria específica da cultura popular, o autor problematiza as definições usuais do termo. A primeira delas considera popular tudo que as massas consomem e apreciam; a

segunda nomeia como popular tudo que é produzido pelo povo e o identifica enquanto tal: cultura, valores, costumes e mentalidades. Insatisfeito com tais definições, Hall opta por uma terceira, que elege como ponto nevrálgico a tensão dessa cultura com a cultura dominante.

Outro autor que coloca sob suspeita a constituição desse campo de saber é Michel de Certeau. Segundo ele, alguns discursos reconhecidos como defensores das práticas populares funcionam como mecanismos de silenciamento e exclusão. Assim, produções literárias, como o cordel, não teriam caído em desuso na Europa com o avanço da literatura folhetinesca, foram retiradas de circulação pelos sistemas de censura, por serem consideradas perigosas e desordeiras. No seu entender “a ‘cultura popular’ supõe uma ação não-confessada. Foi preciso que ela fosse censurada para ser estudada. Tornou-se, então, um objeto de interesse porque seu perigo foi eliminado” (CERTEAU, 1995, p. 55). É a partir do momento em que os livros de *colportage* passam a ser caso de polícia que as pessoas “cultas” começam a colecioná-los e empreendem seu estudo. Há, portanto, um processo de retirada do domínio de seus produtores que, alijados do processo de construção de conhecimento, são tomados como repositórios da tradição.

A discussão empreendida pelos autores explicita um interesse em deslocar o entendimento da cultura popular como algo à parte das relações de poder, situada sempre no passado, e alojá-la no espaço do jogo, passado-presente, das negociações, das emergências. Aponta também para a necessidade de um reexame dessas definições a partir de outras perspectivas teóricas que permitam mapear como historicamente vem sendo produzida uma dizibilidade sobre a mesma e os dispositivos acionados nesse processo. Essa operação desconstrutora, desviando-se das leituras descontextualizadas acerca da cultura popular que a tomam em sua dimensão eventual e espetacular, coloca em suspenso o próprio termo “popular” e, retirando-lhe a função apriorística, trata-o como conceito construído a partir de relações de poder e de saber.

Nesse entendimento, considero relevante a discussão empreendida por Peter Burke (1989), acerca da cultura popular. O autor aponta o início da Idade Moderna como um divisor de águas no modo de organização da cultura na Europa. Segundo ele, as mudanças de ordem política, social, religiosa e econômica acontecidas entre 1500 e

1800 teriam (des)articulado o modo de produção e circulação da cultura aí gestada. Certamente não se trata de pensar tais aspectos a partir de uma relação causa/efeito, mas de ponderar como os novos modos de vida que vão se desenhando nesse espaço, a partir desse momento, criam outras necessidades e meios de satisfazê-las. Como, por exemplo, o aumento das cidades que passam a contar com gráficas montadas sinaliza para uma produção de livros em contínuo crescimento (BURKE, 1989) e a existência de uma demanda. Embora não caibam generalizações, um considerável aumento no processo de alfabetização pode também ser percebido, assim como o acesso maior das classes populares a materiais impressos.

No curso desses séculos, o clero, a nobreza e a burguesia por razões diferenciadas abandonam progressivamente a cultura denominada do povo às classes menos favorecidas, inventando o conceito de cultura popular, cuja abrangência era basicamente a produção cultural dos camponeses. Todavia, essa retirada não foi abrupta, nem definitiva, de modo que poderíamos apontar todo o século XVI como marcado pela biculturalidade, quando a participação das classes mais abastadas na cultura popular ainda era corriqueira nas comemorações coletivas ritualizadas, nas manifestações culturais nos espaços urbanos ou na crença em curandeiros e objetos de cura e proteção. Como afirma Peter Burke:

[...] existiram duas tradições culturais nos inícios da Europa moderna, mas elas não correspondiam simetricamente aos dois principais grupos sociais, a elite e o povo comum. A elite participava da pequena tradição, mas o povo comum não participava da grande tradição. Essa simetria surgiu porque as duas tradições eram transmitidas de maneiras diferentes. A grande tradição era transmitida formalmente nos liceus e universidades. [...] A pequena tradição, por outro lado, era transmitida informalmente. (BURKE, 1989, p.55)

Acessar a “grande tradição”, portanto, implicava adentrar em espaços onde circulavam um saber e uma linguagem específica, transmitidos formalmente e com regras pré-definidas. Assim, ainda que o convívio cultural entre as diferentes classes sociais não deva ser interpretado como harmonioso, pois os conflitos e o desejo de dominação sempre fizeram parte da história da humanidade, o acesso restrito de nobres e clérigos à escrita e à tradição que ela comporta aproximava o estilo de vida desses indivíduos ao modo de viver das pessoas desfavorecidas economicamente.

Esse entendimento nos permite problematizar os discursos que afiançam ter sido a cultura “popular”, desde sempre, uma exclusividade das classes populares.

A questão que se apresenta com a modernidade é como essa cultura passa a ser operacionalizada nessa nova dinâmica social. Dentre as estratégias utilizadas no processo de "ressignificação" cultural, que define quais práticas e objetos devem ser considerados folclóricos, as reformas empreendidas, sobretudo, pelas instâncias religiosas foram de suma importância por estabelecerem uma separação radical entre celebração religiosa e festa popular.

O interesse pela cultura popular enquanto objeto de curiosidade e estudo surge, portanto, quando as pessoas das classes abastadas vão acessando com mais facilidade os códigos da “grande tradição”. Deixando de participar das práticas populares, transformam a cultura, da qual também faziam parte, na cultura do outro, e mais, na parte de si a ser extirpada para garantir e justificar seu pertencimento a uma alta cultura que se estabelecia, garantindo-lhe distinção. É inegável tratar-se de uma prática política que esvazia a cultura popular e desmobiliza seu poder de agregar pessoas e de promover fissuras nos sistemas de dominação. Como sinaliza Certeau (1995), trata-se de um processo de exorcismo do perigo revolucionário que ameaçava eclodir a qualquer momento.

Não devemos esquecer também, como nos alerta Chartier (1995), ser a cultura popular uma categoria erudita, tratando-se, pois, de um saber fundado na violência, lastreado no desejo de marcar a diferença como inferioridade e estabelecer as regras de enunciação de um campo discursivo que tibiamente ia se formando e conquistando adeptos. A maquinaria intelectual é posta em cena a partir do século XVII com a figura do antiquário, primeiro estudioso empenhado em compilar e ordenar as antiguidades e os costumes populares. Todavia, dadas às discordâncias quanto aos objetos de estudo e aos interesses nas pesquisas, não conseguiram formar uma sociedade coesa.

Para alguns o estudo deveria contemplar apenas a cultura dos povos antigos, para outros os costumes da vida popular apresentavam maior relevância e, mesmo quando se ocupavam deste último, discordavam quanto aos objetivos; alguns se restringiam a apontar os erros e as credices de tais classes, outros a separar os

costumes aceitáveis, portanto, permitidos dos inaceitáveis, que deveriam ser censurados. (ORTIZ, s/d). A única unidade desses discursos era a vontade de poder e controle que os atravessavam e o fascínio pelo exótico. Tomando esses princípios como legítimos, os autores da época, outorgando-se o direito de forjar um outro cultural, foram nomeando e classificando suas produções. A estratégia era a essencialização de tais práticas, enfraquecendo sua capacidade de reinscrição no cotidiano dos sujeitos que as produziam.

No século XVIII os românticos, empenhados com as questões nacionais, exaltaram as manifestações populares, concebendo-as como repositórios dos valores “autênticos” da nação. A cultura popular passa então a ser vislumbrada como mantenedora de símbolos culturais existentes em um tempo anterior à modernização. Essa suposta valorização das formas artísticas populares reconhecia como tais as produções rurais, tidas como anônimas e localizadas na “origem” da nação. Eram o natural e o local, opostos ao artificialismo e universalismo da ilustração, para a qual as manifestações da cultura popular eram permeadas de superstições e ignorâncias que, por estarem fora do âmbito do conhecimento ilustrado, traziam consigo o princípio da desordem e deveriam ser neutralizadas.

É, pois, para responder às necessidades de formação dos estados nacionais na Europa, cuja ação buscava abranger todos os estratos da população (CANCLINI, 1998, p. 208), que o povo é “incorporado” como referente no debate promovido pelas instâncias intelectuais e políticas. É importante ponderar, contudo, que a criação de mecanismos para distinguir as pessoas do povo das pertencentes ao bloco do poder antecede esse período. Do mesmo modo, as produções culturais que, ao mesmo tempo, mediavam e separavam essas duas instâncias sociais, variaram a depender do momento histórico, dos valores em voga e dos meios de produção e circulação. Permanece, entretanto, em todas essas situações a dinâmica do jogo, do qual ambas participavam usando estratégias diversas, pois, como pontua Martín-Barbero:

[o] processo de enculturação não foi em nenhum momento um processo de pura repressão. Já desde o século XVII vemos pôr-se em marcha uma produção de cultura cujos destinatários são as classes populares. Através de uma “indústria” de narrativas e imagens, vai se configurando uma produção cultural que de uma vez medeia entre e separa as classes. Pois a construção da hegemonia implicava que o

povo fosse tendo acesso às linguagens em que ela se articula. Mas nomeando ao mesmo tempo a diferença entre o nobre e o vulgar, primeiro, entre o culto e o popular, mais tarde. Não há hegemonia nem contra-hegemonia – sem circulação cultural. (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 154)

Não podemos perder de vista que essa invocação do povo para legitimar o poder da burguesia tratou-se, como percebemos nas palavras de Martín-Barbero, de uma incorporação aparente e incômoda, pois, se de um lado as classes populares eram importantes para validar um governo democrático, por outro, incomodavam por representar a parte da sociedade considerada inculta e desordeira. Essa conjuntura político-social tornava imprescindível uma categorização do que deveria ser considerado popular, a fim de legitimar o culto e firmar a diferença e a distância entre o povo e a elite. Eram necessárias produções que, supervisionadas pelas classes hegemônicas, mediassem esses dois mundos e concomitantemente estabelecessem e justificassem as diferenças de classe. Entra em cena a produção massiva, acirrando as rasuras na dicotomia erudito/popular e pondo em circulação produções culturais, nas quais se faziam presentes traços dessas duas instâncias.

Em 1848, os estudos da cultura popular são rearticulados com a introdução neste campo discursivo do termo “folclore” em substituição a “antiguidades populares”. Empenhados em “situar o conhecimento do popular dentro do ‘espírito científico’ que anima o conhecimento moderno” (CANCLINI, 1998, p. 209), os estudos folclóricos desse período, realizados por intelectuais que viam a tradição oral diminuída com a leitura de jornais e livros, focalizaram o registro escrito de textos produzidos pelo povo, principalmente em áreas rurais, “celeiro” de tradições seculares em possíveis vias de extinção. Como aponta Florestan Fernandes, em artigo publicado em 1945, essa cientificidade, exigida para o folclore no século XIX, foi uma das mais audaciosas aventuras empreendidas pelos intelectuais da época, estando seu surgimento atrelado a

[...] uma necessidade da filosofia positivista de Augusto Comte e do evolucionismo inglês de Darwin e Herbert Spencer; e também de uma necessidade histórica da burguesia. Pois [ao folclore] se propõe um problema essencialmente prático: determinar o conhecimento peculiar ao povo, através dos elementos materiais que constituíam sua cultura. (FERNANDES, 2003, p. 39)

Aqui no Brasil, autores como Câmara Cascudo empreendem essa corrida para compilar e ordenar o saber popular em suas diversas manifestações consideradas tradicionais. No prefácio do livro *Vaqueiros e Cantadores*, ao relatar as mudanças operadas no sertão a partir de 1911, profetiza o fim da cultura “autêntica” do povo sertanejo que, segundo ele, seria esmagada pelo progresso. Assumindo uma postura salvacionista, justificada por ter vivido no sertão cuja cultura “autêntica” estava prestes a desaparecer, coloca-se como guardião desse saber tradicional ameaçado. Assim, reúne no livro citado “[...] o que foi possível salvar da memória e das leituras para o estudo sereno do Folclore brasileiro.” (CASCUDO, 1946, p.11). A palavra de ordem era, portanto, “resgate”, buscava-se o que se nomeava como genuíno, os costumes e os textos populares que ainda não haviam sido tocados pela cultura massiva, postura que desconsiderava o processo de reformulação empreendido pelos agentes dessa cultura, quando interagem com as forças da modernidade.

Na ânsia de determinar essa peculiaridade, esses trabalhos hierarquizaram duas instâncias literárias: a popular, formada, sobretudo, por textos orais, considerados simples e espontâneos, produzidos por e para pessoas de gosto não refinado; e a erudita, vista como rebuscada e elaborada por escritores letrados e cultos, dirigida a um público de igual status. Nesse entendimento, às categorias oral/escrito foi vinculada a ideia de popular e erudito, atribuindo à oralidade traços legitimadores da supremacia da escrita. À criação oral foram atribuídas designações como naturalidade, pureza e anonimato, como se essas produções fossem constituídas de matéria inerte e amorfa. Em contrapartida, o texto escrito era concebido como resultante de um processo de laboração e aprimoramento.

As produções culturais identificadas como próprias das classes populares foram, ao longo desse processo, consideradas a partir de um movimento homogeneizador e de mumificação, baseado na tentativa de apagamento das diferenças e na supressão dos sinais modernizadores. Nesse propósito, foram negligenciadas quase sempre as novas configurações dos espaços ditos populares a partir da inserção de novas tecnologias. Desconsiderou-se também o movimento de incorporação desencadeado pela plasticidade das culturas que, em contato com outras produções, tendiam a incorporá-las e alterarem-se.

Nesta esteira, a presença de práticas culturais populares em meios televisivos, cinematográficos e radiofônicos foi tratada como cooptação, com o intento de explorar seus fazedores, ou ato de benevolência para com os mais pobres. Não sendo considerado o acesso cada vez mais intenso de pessoas das classes populares aos meios de comunicação de massa, não só como consumidores, mas também como produtores, negociando e impondo posições que interferem na lógica do mercado. Acredito ser possível ler essa recusa às mudanças como um receio que elas rasurem as representações nacionais vigentes e abalem as estruturas hierárquicas que as sustentam.

Admitir outras lógicas de fabricação e circulação de bens culturais sinalizaria, mesmo de forma micro, uma perda de controle dos meios de produção cultural e de poder na formulação de saberes. Investe-se, portanto, em enunciados, encharcados de uma vontade de saber e de controle, regidos pelo princípio da separação e da rejeição. Como estratégia de controle, o lugar de fala das pessoas das classes populares, tende a ser vigiado e por vezes cerceado, deixando de ser o espaço das ruas, das festas, da individualidade, marcado pela presença do corpo e da voz, para tornar-se a fala da tradição, anônima e registrada por escrito. Contar uma história é concebido como a repetição de algo ouvido ou a transmissão de um saber memorizado a ser resguardado e monitorado pelo antiquário, pelo folclorista ou recriado pelo romântico. Assumindo uma atitude prescritiva, o intelectual separava das demais produções culturais e, segundo seus interesses, os saberes populares, e aqueles considerados perigosos eram silenciados ou tratados como superstições.

Assim como a palavra do louco, a palavra das pessoas das classes populares podia e, ainda pode, ser considerada nula não tendo verdade nem importância (FOUCAULT, 2003, p.11-12), ser acolhida e transformada na fala de todos, numa voz coletiva geradora de princípios identitários, ou ainda ser tomada como perigosa e, portanto, proibida. É importante pontuar que isso nunca aconteceu sem a resistência dessas pessoas. Nesse sentido, *recusar-se a esquecer* fora o dispositivo muitas vezes acionado para garantir a memória das lutas empreendidas pelos sujeitos desse grupo social.

Quanto ao trabalho intelectual, podemos perceber que românticos e folcloristas, embora tenham se empenhado em dar visibilidade às mudanças ocorridas nos

estudos da cultura popular, assinalando, sobretudo, um distanciamento entre suas posturas e o diletantismo do antiquário, não minaram o caráter essencialista e vitimizante que fora recombinação em cada uma dessas propostas de estudo da cultura popular.

## 2.1 “ANTECEDENTES” DO MOVIMENTO FOLCLÓRICO NO BRASIL

Nos estudos que venho realizando sobre a cultura popular brasileira, ou melhor, sobre o construto imagético e discursivo assim denominado, tenho percebido a predominância de coletâneas de textos orais, de cordéis, de folgedos, dentre outras, e estudos que descrevem e interpretam tais práticas culturais. Mas poucos são aqueles cuja proposta é discutir esse campo epistemológico, sua constituição, lacunas, impasses, silenciamentos e as relações estabelecidas ou não com outros campos. Do mesmo modo, os sentidos construídos entre cultura popular, folclore e nacionalidade são quase sempre tratados como naturais e inevitáveis; sem contar o fato de serem os termos “folclore” e “cultura popular” utilizados de maneira automática, como sinônimos, desconsiderando a emergência histórica de ambos.

Diante de tais constatações, resolvi desviar o olhar dos eventos culturais apenas e centrá-lo também nas tessituras que estão produzindo um saber sobre eles, discutindo-as como parte de um processo mais amplo de construção de sentidos e de pertencimento nacional. Interesse-me também pelos efeitos de verdade, decorrentes de operações de escrita que busca(ra)m interpretar as produções culturais populares, ressaltando ainda o olhar particular e interessado desses estudiosos.

Uma operação de leitura com tais interesses requer serem observadas as condições culturais e políticas da sociedade brasileira durante as tentativas de controle do saber sobre as culturas populares, as ações dos intelectuais envolvidos nesse processo e suas disputas pelas instâncias de consagração. Ao iniciar minhas pesquisas, percebi não ter sido essa uma tarefa tranquila, pois, não obstante as tentativas de alocar o popular em um campo específico, ele tem se movido sorrateiramente, assumindo outras formas, impondo releituras e deslocamentos. Até porque o termo “popular” não se limita à “cultura” em sentido restrito – atravessa a

medicina, a religião, enfim, vários saberes e áreas de conhecimento, respondendo a necessidades diversas.

Considero a Comissão Nacional de Folclore (CNF) como uma dessas tentativas de controle. Nessa perspectiva, compreendo-a como uma ação categorizante, empreendida por intelectuais de diversas áreas de conhecimento que, apropriando-se de saberes dispersos, monopoliza-os a fim de garantir a significação e redistribuição dos mesmos a partir de um *locus* de enunciação oficial. Marcada pelas relações conflitivas entre intelectuais do campo e de fora dele, em especial antropólogos e sociólogos, que se recusavam a aceitar o folclore como uma ciência autônoma, a CNF materializa também o desejo de integrantes da classe dirigente do país de estabelecerem uma identidade intelectual e criarem mecanismos que lhes permitissem intervir nas políticas públicas de Estado, organizar eventos e arregimentar intelectuais das mais diversas localidades do país. Nesse intuito, criou-se uma rede de atribuição de significados altamente comunicáveis entre si cuja compreensão requer:

[...] desalojar essas formas e essas forças obscuras pelas quais se tem o hábito de interligar os discursos dos homens; é preciso expulsá-las da sombra onde reinam. E ao invés de deixá-las ter valor espontaneamente, aceitar tratar apenas, por questão de cuidado com o método e em primeira instância, de uma população de acontecimentos dispersos. (FOUCAULT, 2007a, p. 24)

A produção desses desalojamentos pressupõe pensarmos a emergência dos conceitos com os quais estamos lidando e compreendermos serem as formulações de questões locais atravessadas por pressupostos globais que modificam nossos discursos e são por eles transformados. Por se ocuparem de práticas culturais marginalizadas pelos sistemas oficiais, é importante observarmos como os integrantes da Comissão Nacional de Folclore se relacionavam com os movimentos que estavam sendo fundados por segmentos sociais que, alijados dos lugares e meios de produção instituídos pelos grupos hegemônicos, criavam seus espaços e meios de fazerem circular autoimagens interpelantes dos estereótipos criados pelas classes dirigentes; esses grupos reivindicavam o direito de tomar parte e intervir em setores culturais e políticos do país, cujo acesso lhes havia sido negado. Entender essa problemática demanda, por sua vez, a análise das textualidades que

consolidaram uma tradição histórico-crítica da cultura popular brasileira, exigindo que se discuta como elas têm sido (re)apresentadas, justificadas e valoradas ao longo desse processo.

A esse respeito anuncio duas hipóteses: a primeira toma o dispositivo da nacionalidade como elemento agenciador de tais práticas, considerando-o condição *sine qua non* para o pertencimento ao grupo de estudiosos da cultura popular. Outro critério, a este interligado, diz respeito à formação acadêmica e filiação teórica desses intérpretes da nação, o lugar disciplinar desse intelectual tem sido demasiadamente evocado no assentimento ou exclusão de seus textos no cânone dos estudos sobre cultura popular.

Grosso modo, podemos apontar as práticas culturais populares como objeto de estudo de diversas áreas do conhecimento, destacando-se Antropologia, Sociologia, Letras, Música, Teatro e História. Essa condição tem possibilitado inúmeras práticas interpretativas e motivado disputas acirradas entre os estudiosos em muitos momentos históricos, em especial nos anos de 1930, quando acontece o ingresso e consolidação das ciências sociais na universidade, e fins dos anos sessenta com a Reforma Universitária que institui um novo modelo de pós-graduação e regulariza o financiamento à pesquisa (VILHENA, 1997).

Como desdobramento dessas condições, ramificaram-se discordâncias e vertentes de estudos, dentre as quais duas costumam ser apontadas como predominantes: uma considerada mais tradicional, adotada por defensores das pesquisas de campo, preocupados com o registro das manifestações da cultura popular, a elaboração de bases metodológicas que garantissem o status de ciência desse campo de estudo e justificassem sua autonomia no âmbito da universidade; e outra ocupada pelos demais estudiosos empenhados em apontar as imprecisões destes e comprovar serem as produções culturais populares objeto de estudo de disciplinas já constituídas. Tomei como produções emblemáticas para pensar tais aspectos a Carta de folclore formulada em 1951, no âmbito do Congresso Nacional de Folclore, e textos críticos produzidos por Renato Almeida, Edison Carneiro e Florestan Fernandes que retomaram, a partir de perspectivas diferenciadas, pontos da referida Carta.

Considerando a epígrafe deste capítulo, estou convencida ser necessário revisitarmos a emergência dos estudos folclóricos no Brasil, primeira tentativa de estudar sistematicamente a “nossa cultura popular”, não em busca de uma origem que a explique, mas, parafraseando Eneida Maria de Souza (2003), acredito que uma revisão histórica, feita com base na descrição contextualizada dos acontecimentos e em sua reconstrução pelo olhar contemporâneo, nos ajude a compreender as mudanças nos discursos sobre essa cultura e as amarras que fazem com que eventos, como as Conferências de Cultura Popular, criadas para dialogar com os fazedores de cultura popular, apresentem uma configuração coibente para muitos participantes. Ajudaria também a entender e, quem sabe superar, as dificuldades dos poderes públicos em adotar uma postura relacional com esses agentes e operacionalizar políticas públicas para o setor que efetivamente atendam suas demandas.

Nessa perspectiva, não podemos negligenciar o fato de fazermos uso de conceitos formulados em outros espaços geográficos que não o brasileiro, respondendo, portanto, a necessidades específicas desses contextos. Assim, termos como folclore, literatura oral, folcloristas, cultura, popular para citar alguns, já trazem uma carga semântica bastante definida quando passam a fazer parte do vocabulário dos intelectuais brasileiros. Por outro lado, tal compreensão não deve desaguar na crença do rearranjo conceitual ou na adaptação de teorias europeias a práticas culturais nacionais. Não que isso não tenha acontecido em alguma medida, mas não podemos negligenciar a tensão que atravessa tais operações, afinal trata-se da luta de intelectuais para criar um campo de produção de conhecimento autônomo, capaz de relacionar-se horizontalmente com a produção internacional.

Assim, parto do princípio de que os estudos sobre cultura popular no Brasil, e certamente em outros países que passaram pela experiência da colonização, são delineados a partir de um duplo movimento: de marcação de singularidade desses estudos, baseando-se nas “especificidades” das produções culturais aqui existentes, e de filiação aos saberes já legitimados na Europa a fim de assegurar o rigor científico de suas pesquisas, agregar adeptos e participar do processo de criação de distinção simbólica no Brasil. A grande questão era, portanto, deslocar o eurocentrismo intelectual e ocupar o lugar de produtor de teorias, o que implicava repensar como as produções culturais populares vinham comparecendo nas

produções dos estudiosos brasileiros.

Tais estudos são apontados pela crítica como iniciados no Brasil, nos idos do século XIX, tendo como precursores Celso de Magalhães (1849-1879), com trabalhos de coleta e análise da poesia oral popular; José de Alencar (1829-1877), com o registro de poesias sobre o ciclo do gado no sertão, coligidas em *O Nosso Cancioneiro*; e Silvio Romero, com *Contos populares do Brasil*, publicado em Portugal em 1885 e no Brasil em 1897. Como percebemos, o interesse pela cultura popular circunscrevia-se ao âmbito literário e estava em consonância com o desejo de construção de uma identidade nacional, cuja tônica era a busca de raízes que sustentassem uma suposta brasilidade. Entretanto esse princípio agregador não esmaecia o cunho individual dos trabalhos desses autores, o que, de certa maneira, era extensivo à atividade intelectual do período.

No século XX, um estudioso interessado nas temáticas folclóricas, João Ribeiro, ministrou o primeiro curso de folclore no Brasil, em 1913, na Biblioteca Nacional. Talvez por considerar o folclore como uma psicologia étnica e ter como campo de interesse a psicologia, não conseguiu arrebanhar muitos partidários numa época em que tudo se encaminhava para um entendimento a partir da antropologia cultural. Fato é que essas pesquisas, consideradas de interesses, princípios teóricos e metodológicos individuais, não foram lidas pelos idealizadores da CNF como satisfatórias e passíveis de imitação. A esse respeito assim se manifesta Edison Carneiro, em 1963, ao fazer um balanço dos estudos folclóricos no Brasil:

As técnicas de coleta – se se pode usar a palavra técnica em relação a esses trabalhos – eram mais primitivas: nenhuma menção de informantes, de datas, de circunstâncias; a localização dos fenômenos era vaga (em geral o estado, uma ou outra vez a cidade) e não havia registro da solfa, nem da coreografia. (CARNEIRO, 2008, p.156)

Os trabalhos apontados pelo etnólogo e historiador como integrantes da literatura, careciam, segundo ele, de um aparato técnico e de uma contextualização das práticas registradas. Necessariamente, é preciso situar a fala de Carneiro como uma voz integrante da Comissão Nacional de Folclore, num período posterior a sua criação, quando os discursos de seus membros convergiam para uma leitura fundacional da mesma no estudo da cultura popular brasileira. Nesse sentido, as

carências apontadas por ele são bastante significativas para pensarmos os rumos dos estudos folclóricos no Brasil nas primeiras décadas do século XX, quando avultam propostas em consonância com o espírito cientificista que orientava os estudos sobre o folclore na Europa. Como percebemos, no projeto intelectual delineado não seriam audíveis outras vozes se não as concatenadas com estes princípios.

Estudiosos como Amadeu Amaral, Mário de Andrade e Luís da Câmara Cascudo já vinham propondo ações mais sistemáticas nessa área, que alavancassem os estudos feitos, até então, às margens das pesquisas reconhecidas como importantes no cenário nacional. Amaral, o mais incisivo, apontava os estudos folclóricos no Brasil como padecentes de três excessos maléficos: sentimentalismo, teorizações imaginosas e precoces, e diletantismo erudito; cobrava a objetividade, o status documental invés do literário para os assuntos tratados. Entrava em cena o cientista social, opondo-se aos literatos, numa tentativa de propor um projeto intelectual que permitisse ao país uma situação de paridade em relação aos demais países empenhados no estudo da cultura popular. Não é difícil perceber ser tal postura baseada no princípio da exclusão, tornando, portanto, inaudíveis vozes não alinhadas com os valores propostos.

Todavia, considerar a emergência da CNF como fundacional requer cautela, para não se incorrer no risco de minimizar ou até mesmo silenciar as ações de estudiosos que, embora não estivessem organizados em rede, com encontros regulares e uma comunicação sistemática atravessando o país, conjugam esforços em prol da causa folclórica. Segundo Carneiro, podemos apontar o empenho nesse intento dos três primeiros autores. Amadeu Amaral com a criação da Sociedade Demológica, em 1925, cuja única sessão foi a de instalação; Mário de Andrade com a Sociedade de Etnografia e Folclore, em 1936, quando chefe do Departamento de Cultura do município de São Paulo, também sem êxito; e Cascudo com a Sociedade Brasileira de Folclore, fundada em Natal – Rio Grande do Norte – em 1941, cuja visibilidade não fora suficiente para transpor a barreira regional, ficando, portanto, sem projeção no cenário nacional.

Uma leitura cabível do insucesso dessas tentativas e do relativo sucesso da CNF é considerar a configuração política do Brasil nos decênios de 1930 e 1940, quando o

Golpe encetado por Vargas põe em marcha um movimento de unificação cultural que tinha como mola propulsora a definição de uma “identidade nacional” a partir das peculiaridades culturais fornecidas pelas diversas regiões do país. Nesse novo quadro coube aos intelectuais a tarefa de costurar as peculiaridades regionais à narrativa nacional, apaziguando as diferenças e produzindo a ilusória incorporação dos diferentes Brasis, preocupação que figurava como regra enunciativa na formação discursiva nacional-popular (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2001). Era o programa político de Vargas: centralizar administrativa-politicamente e, concomitantemente, criar uma simbologia regional subordinada ao teto nação.

Havia ainda o desafio de modernizar o país sem deixar desmoronar a estrutura hierárquica que o sustentava. Nessa difícil tarefa de atar o passado ao presente, o tradicional ao moderno, sem permitir propostas revolucionárias, as práticas culturais populares foram acionadas pelos intelectuais para aproximar, familiarizar passado e presente, de modo a plasmar a ideia de que

os elementos essenciais do caráter nacional permanecem imutáveis, apesar de todas as vicissitudes da história. Está lá desde o nascimento, unificado e contínuo, “imutável” ao longo de todas as mudanças, eterno. (HALL, 2002, p. 53).

Nesse sentido, empreende-se uma escavação das manifestações culturais agregando-lhes o valor simbólico do adjetivo popular numa operação delicada que consagra práticas do cotidiano e inventa tradições, na tentativa de assegurar uma essência nacional e estreitar os laços entre os brasileiros, forjando uma atmosfera de cordialidade e respeito mútuo entre brancos, negros, ricos e pobres.

## 2.2 EMBARALHAMENTOS CULTURAIS

As primeiras referências institucionais ao campo da cultura no Brasil datam do início do século XX, quando a política nacionalista e modernizadora empreendida por Vargas passa a investir nesse campo por considerá-lo profícuo na disseminação de seu projeto de Estado. A partir de então, são criados mecanismos em diversas frentes no sentido de agenciar os bens culturais de modo a torná-los mais eficazes na subjetivação de um sentimento de pertença ao Brasil que estava sendo gestado.

Com esse propósito é criado o Decreto nº 19.850 de 1931 que institui o Conselho Nacional de Educação na esfera do Ministério da Educação e Saúde (MES). Esse Conselho, conforme observa Lia Calabre (2009, p.17), objetivava “elevar o nível da cultura brasileira” e, entre as atribuições, promover e estimular iniciativas em benefício da cultura nacional.

Esse dirigismo assumiu formas de leis e decretos, regulamentando e regulando os setores culturais emergentes, como o cinematográfico, o radiofônico e outros já existentes, como o teatro. Criou órgãos específicos para a proteção do patrimônio nacional e para o incentivo à produção e circulação de livros. Assim, o Estado monitorava não só a produção como também a circulação cultural no País, inclusive impondo censuras e exigindo um compromisso pedagógico e patriótico de todos os setores. Essas “recomendações” também alcançavam as produções das classes populares, que, muitas vezes, eram tratadas como caso de polícia, inclusive com fechamento dos espaços e prisões dos sujeitos envolvidos.

Ao designar o campo educacional como espaço de produção de saber sobre a cultura e de formulação das ações estatais para esse setor, submetendo-o a ditames pedagógicos, o Estado delibera sobre o conceito operatório de cultura a partir do qual se fará sua institucionalização e, autoritariamente, se apresenta como produtor de cultura. A perspectiva, em sintonia com a ideia evolutiva e eurocentrada de cultura preconizada pelos antropólogos no final do século XIX, reforça o padrão de poder instituído pelo colonialismo e coloca a cultura europeia capitalista “como o ponto final necessário do desenvolvimento de toda cultura ou de toda civilização” (CHAUI, 2006, p.130-131). Certamente essa comunidade projetada pelo Estado só se tornaria possível pelo aniquilamento ou “reforma” da cultura produzida pelas classes populares. Em certa medida, essa estatização cultural apontava para um entendimento da cultura como potencialmente perigosa, cabendo ao Estado, em nome da ordem, criar mecanismos para controlar seu poder revolucionário.

Com a emergência de novos meios de comunicação, sobretudo os audiovisuais, instaura-se um novo modo de comunicação entre as classes, formando uma tradição cultural em que o áudio e o imagético exercem grande fascínio em sujeitos de lugares sociais diferenciados. Essa dilatação da malha textual produtora de imagens da “brasilidade” impunha aos produtores culturais um grande desafio: corresponder

às expectativas de um público nascente heterogêneo e ávido por novidades, sem, contudo, romper completamente com os discursos tradicionais produzidos pelo governo e instituintes da nação. Assim, as produções desse momento assumem um papel ritualístico, pois ao tempo em que incorporam as novidades e as transgressões inevitáveis, o fazem seletivamente fixando seus limites. Acerca dessas mudanças, Marinyze Prates de Oliveira (2004, p. 23-24) afirma:

Até a década de 1930, a literatura funcionou no Brasil como potente lugar de plasmação e distribuição de imagens da nacionalidade [...] Hoje, quando a questão da nacionalidade volta à ordem do dia, constata-se que o espaço por excelência de plasmação de identidades [...] já não é mais a literatura, mas os meios de comunicação de massa, cujo poder de penetração e alcance, seja dos veículos impressos, como os jornais e revistas, seja dos áudio/visuais, tais quais o rádio, o cinema e a televisão, permite-lhes atingir um público incomparavelmente mais amplo que o da literatura.

No momento político a que nos referimos, as grandes inovações são a indústria fonográfica e a radiofônica, cujos artefatos midiáticos permitiram a divulgação de gêneros musicais antes circunscritos aos espaços comunitários onde eram produzidos. Sem dúvida, mais que o disco foi o rádio, compreendido como um veículo de grande poder de difusão do sentimento de nacionalismo tão caro a Vargas, o grande marco das décadas de 30 e 40. Através da emissão radiofônica as propagandas do Governo começaram a aparecer em meio às músicas tocadas e às vozes dos artistas (CALDAS, 2000, p.38), sedimentando o enlace cultura/política e iniciando um processo de estilização de práticas culturais produzidas pelas pessoas das classes populares. Muitas vezes, nesse processo, os fazedores da cultura popular apenas forneciam a música, os passos de dança, o espaço e as cenas cotidianas a serem reelaboradas pelos artistas do rádio e do cinema.

Essa nova configuração da cena musical brasileira modificou também o processo de criação coletiva, instituindo a figura do músico profissional, cuja voz atravessava o país sem necessitar de sua presença física. Mas não foi apenas esta a mudança operada pelos novos meios, eles também instituíram as produções culturais populares representativas da nação e lhes atribuíram sentidos. Nesse intento, as tentativas de controle e de reforma de produções populares foram gritantes. Tomemos como exemplo o samba, cuja censura era implacável e atingia não só as produções veiculadas pela indústria massiva, como a criação do samba-enredo

pelas escolas de samba e as alegorias, devendo ambas possuírem temática patriótica, sem ferir os princípios nacionalistas do Estado Novo. E esta não era apenas uma recomendação, era um decreto sancionado pelo Presidente da República em 1937, dois anos antes de instituir o Dia da Música Popular Brasileira (CALDAS, 2000).

Apropriando-se desse discurso nacionalista, as pessoas mais abastadas justificavam sua simpatia por práticas consideradas de “menor prestígio”. É o que aconteceu, segundo Antonio Candido (1989, p. 198), com o samba e a marcha: “antes praticamente confinados aos morros e subúrbios do Rio, conquistaram o País e todas as classes, tornando-se um pão-nosso quotidiano de consumo cultural.” Nessa “comunidade imaginada<sup>3</sup>”, idealizada por políticos, intelectuais e parte da população, fomos irmanados pelo samba, condição que se restringia ao campo cultural e estava em conformidade com o desejo de centralização que orientava as ações políticas da época.

Podemos ler essa construção acerca do samba como metáfora da movimentação cultural e política empreendida por Vargas em prol de radicar os polos dirigentes da sociedade na então Capital Federal, o Rio de Janeiro, e de lá coordenar de forma ditatorial a divulgação de imagens nacionalizantes. Todavia, não podemos tratar essa inserção como resultante apenas de uma força externa, houve também uma pressão exercida pelos fazedores dessa cultura, que, negociando e se apropriando de recursos da indústria cultural, fizeram suas produções “dissonantes” circularem dentro dessa nova dinâmica cultural, forçando outros olhares por parte de seus observadores. Trata-se, pois, muito mais do arrombamento dos muros de confinamento erguidos pelas elites do que da permissividade alardeada pelo discurso nacional popular.

Na impossibilidade de conter a “descida” do samba, passa-se a investir na construção de enunciados que controlem seus riscos revolucionários, esforço que, embora apresente exceções, era compartilhado por Estado, intelectuais e

---

<sup>3</sup> A terminologia é aqui utilizada na acepção que lhe confere Benedict Anderson (1989), para quem o sentido de *comunidade* garante serem suspensas as diferenças no interior da nação em prol de “[...] um companheirismo profundo e horizontal” (ANDERSON, 1989, p.15). E mesmo sem jamais se conhecerem, estará viva na mente de seus integrantes “[...] a imagem de sua comunhão.” (ANDERSON, 1989, p.14).

agenciadores da indústria cultural. O samba, eleito como ícone nacional, precisava, entretanto, ser domado, esvaziado de seu caráter contestador e elogioso da malandragem e do ócio. Segundo Miguel Wisnik, (1998), o Departamento de Imprensa e Propaganda aliciava indiretamente os sambistas, incentivando-os a produzir sambas que elogiassem o trabalho e se colocassem contra a malandragem. Todavia, ainda segundo o autor, mesmo quando isso ocorria em termos de letra, era contradito pelo “gesto rítmico, pelas pulsões sincopadas, que, [...] opõem um desmentido corporal ao tom hínico e à propaganda trabalhista” (WISNIK, 1998, p.120). Era, pois, nesse jogo que as práticas culturais populares compareciam no cenário nacional, resistindo aos reducionismos, seus integrantes iam com malandragem e perspicácia driblando a censura e tornando audíveis suas vozes.

Os sujeitos das classes populares sempre souberam não ser profícuo agir impulsivamente, assim, ao invés de partirem para um enfrentamento direto com o poder instituído, o contornam, minando-o com microações, como os desfiles das escolas de samba nas ruas do Rio de Janeiro que, numa profusão de sons e corpos, alteravam o ritmo da cidade e contrariavam a segregação cultural operada pela imposição espacial. Apresentando-se fora dos morros, para onde foram empurrados durante a reforma da cidade, os moradores, alocados a margem do Rio de Janeiro oficial, reivindicavam outros palcos e outras representações.

Mas os espetáculos promovidos pelas escolas de samba não foram vistos e ouvidos apenas pelos que presenciavam os desfiles, eles passaram a fazer parte do universo do rádio e do cinema. Atento a tais mudanças e preocupado em garantir representações que atendessem à construção identitária definida pelo momento político, o Governo intensifica o controle dos meios de comunicação de massa e a cooptação de artistas representativos desse campo. Estrategicamente, a partir de 1940, a Rádio Nacional torna-se propriedade do Governo Federal e seus astros e estrelas passam a atuar nessa nova engrenagem.

Cientes da força agregadora e reinventiva da cultura popular, o Estado passa a incentivar as construções estilizadas da mesma. A estratégia política era transformar manifestações da cultura popular, produzidas na cidade do Rio de Janeiro, em símbolos nacionais. Ao designar e consagrar essas produções como ícones da nação, passa-se a investir na interiorização dos princípios que iriam reger sua

apreciação por um público mais amplo. Era previsível que essas novas formas de existir do popular teriam um enorme poder de penetração entre os pobres, pois as pessoas se reconheceriam nessa “nova” dizibilidade e visibilidade. Mas era necessário também sensibilizar as demais classes a fim de evitar uma possível recusa, nesse propósito aciona-se o discurso da nacionalidade.

Encenava-se midiaticamente um convívio harmonioso entre os diversos segmentos étnico-sociais, baseado na ideia de que brancos, negros, pobres e ricos partilhavam a mesma paixão pelo samba e de igual maneira identificavam-se com os artistas apresentados pelos meios massivos. Além do rádio, o cinema desempenhou um importante papel nesse processo, pois permitia que o brasileiro se visse, num movimento especular de semelhança e diferença, projetado nesse novo suporte, no qual também tomam forma os heróis dos folhetins do século XIX. Com o advento do cinema sonoro explode o gênero musical-carnavalesco, exercendo grande fascínio nos espectadores das décadas de 20 e 30, e que irá desdobrar-se nas chanchadas nas duas décadas seguintes (OLIVEIRA, 2004). É, pois, sob o signo da música, da dança, do gingado e da ambiguidade que o Brasil irá confrontar-se com o comportamento norte-americano, que aqui aportava com as produções hollywoodianas.

Mas tais representações não ficaram circunscritas ao espaço nacional; durante a política da Boa Vizinhança, instaurada pelo governo americano, Carmem Miranda<sup>4</sup>, na época uma das artistas mais populares do Brasil, é eleita representante do continente. Sob o signo da estilização musical e artística e, retomando o anagrama construído por Alencar (Iracema-America), passamos a fazer parte da nova ordem política americana. Sobre a superfície do corpo feminino são inscritas concomitantemente as marcas da diferença em relação à Europa e os princípios unificadores e integradores da América. Entretanto, o discurso que deveria rasurar a fala estrangeira e a assertiva do colonizador investe em imagens por ele cristalizadas, como a sensualidade da mulher americana, o exagero dos ornamentos, as vestes espalhafatosas e as frutas tropicais a coroar o nosso primitivismo. Era envolta num exotismo sem par que se apresentava a América

---

<sup>4</sup> O fato de ser a artista representante da brasilidade e da América uma portuguesa pode ser lido como um esforço de redefinir o discurso identitário americano sem abrir mão das matrizes europeias, materializando, assim, o desejo da síntese.

produzida pelos americanos.

Assim, os meios de comunicação de massa com seu poder de alcance e capacidade de fazer chegar a vários lugares ao mesmo tempo imagens e vozes, materialmente distantes no tempo e no espaço, iam instituindo nossa brasilidade. Certamente tratou-se de uma revolução de grande impacto para a sociedade, principalmente se opormos esse modo de circulação cultural aos que lhe antecederam, quando o corpo e a voz eram os mecanismos mais eficazes de transmissão, os eventos necessitavam de uma presença física para acontecer e o alcance dependia da extensão dos corpos imbricados no processo de recepção, reapresentação e transmissão. Cadeia formada no espaço das práticas cotidianas, durante as festas, a feitoria de objetos para comercialização, enfim quando se entremeavam às atividades vitais da comunidade, desde a alimentação até as devoções religiosas.

Podemos dizer que parte do sucesso da indústria cultural advém da compreensão da cultura popular como potência inventiva, da assimilação de seu modo de fazer-se contemporânea e atraente, reelaborando matrizes tradicionais. Ao apropriar-se de elementos da cultura popular e reapresentá-los em suportes tecnológicos desconhecidos, a indústria cultural assegurava a identificação necessária para o sucesso de suas produções, ao passo que ia instituindo novos modos de ver, ouvir e interpretar essas reelaborações. Concomitantemente, esse movimento pôs em circulação imagens e enunciados que inventaram a cultura popular que reconhecemos na cena contemporânea.

Propor esse momento como inventivo do popular requer pensarmos a heterogeneidade dos espaços ocupados pelas pessoas pertencentes às classes populares e a impossibilidade de apresentá-la em projetos regidos pelo desejo de produzir uma identidade nacional. Os pobres dos morros do Rio de Janeiro, por exemplo, em sua maioria, negros vindos de muitos lugares do Brasil, inclusive do meio rural, experienciavam um processo constante de desculturização e reelaboração cultural e, dada a escassez em que viviam, acessavam precariamente a cultura produzida pelas classes médias e altas, que por sua vez, pouco ou nenhum conhecimento tinham das produções culturais das periferias. Assim, as produções cinematográficas e radiofônicas mediaram esse duplo “conhecimento” cultural e, de certa forma, ainda mediam. E, pela própria economia exigida pelas produções, sem

contar seu caráter industrial e os interesses políticos tão decisivos nesse período, esta operação foi e ainda é regida pelo princípio da síntese.

Embora não devamos pensar numa pretensa verdade cultural obliterada por esses meios, pois as práticas culturais populares não são passíveis de repetição, os meios de comunicação de massa trabalham na perspectiva de assegurar ao sujeito receptor que em tais meios “[...] tudo pode ser dito e mostrado” (CHAUÍ, 1989, p.33). Nesse intento são criadas e apresentadas performances que forjem essa transparência e estabeleçam-se como a única verdade existente e não como recorte. Essas construções também foram atravessadas pelo desejo da elite brasileira garantir sua estrutura social hierárquica, representando, em seus devidos e indevidos lugares, brancos, negros e índios, mesmo quando apregoavam um suposto deslocamento dessa organização social. Nesse processo, as práticas culturais populares passaram a ser apresentadas como produção da parte não culta da sociedade e concomitante a apresentações glamorosas de artistas que reelaboravam o popular e apresentavam-se como representantes da cultura brasileira.

Por outro lado, é preciso relativizar o impacto da cultura de massa nos espaços populares, evitando interpretações que antagonizem ou descartem a força persuasiva desses meios e o poder de incorporação e resistência da cultura popular. O mais acertado é observar o quão complexa é essa recepção e como ela acaba encetando contra-ações bastante significativas por parte desses sujeitos. Como por exemplo, a reelaboração de produções artísticas a fim de mantê-las atrativas para o público que as conheceu através desses meios, sem torná-las estranhas para os demais membros da comunidade. Trata-se, pois, de um movimento que reterritorializa práticas culturais, mesmo porque, como pontua Milton Santos:

Os “de baixo” não dispõem de meios (materiais e outros) para participar plenamente da cultura moderna de massa. Mas sua cultura, por ser baseada no território, no trabalho e no cotidiano ganha a força necessária para deformar, ali mesmo, o impacto da cultura de massas. Gente junta cria cultura e, paralelamente, cria uma economia territorializada, uma cultura territorializada, um discurso territorializado, uma política territorializada. (SANTOS, 2007, p.144)

A dicotomização dessas duas instâncias culturais tem impedido que os estudiosos

em suas análises percebiam essa capacidade da “gente junta territorializar suas produções”. A demonização da indústria cultural acaba por vitimizar as pessoas que produzem fora desse circuito. Em se tratando da realidade brasileira, há ainda o agravante de o enlace meio de comunicação de massa e cultura popular ter acontecido em meio às políticas nacionalistas do Estado Novo. Observando as dimensões histórico-culturais e mercadológicas desse período, a rejeição de práticas culturais populares não seria o procedimento mais acertado, pois representaria um entrave no relacionamento dos meios de comunicação e também do governo com as classes populares, além de macular os princípios de cordialidade e tolerância que sustentavam a imagem de nação plasmada durante a era Vargas. Podemos afirmar ter sido a transformação de práticas populares em símbolos nacionais, “[...] procedimento que permitiu fazer circular os efeitos de poder de forma ao mesmo tempo contínua, ininterrupta, adaptada e ‘individualizada’ em todo o corpo social” (FOUCAULT, 2007b, p.8). A eficácia de tais práticas pode ser percebida em sua permanência nas construções discursivas e imagéticas contemporâneas.

### 2.3 A EMERGÊNCIA DA COMISSÃO NACIONAL DE FOLCLORE

Não é difícil perceber a importância desses acontecimentos para a compreensão da história dos estudos folclóricos no Brasil, marcados pela dispersão, descontinuidade, paradoxos e o desejo de centralidade. Embora, sem muito sucesso, é na tentativa de forjar uma unidade de sentido que os estudiosos do folclore irão participar da Comissão Nacional de Folclore. Assim, não era interesse apenas dar visibilidade à cultura popular, mas criar e sedimentar as regras segundo as quais se daria essa visibilidade, procedimento que não pode ser considerado como um inventariar das práticas culturais folclóricas, mas como uma invenção de tais práticas, pois pressupunha conceituações, exclusões, demarcações e a formação de uma dizibilidade sobre elas.

Trata-se de uma dizibilidade produzida em uma sociedade que experimentava mudanças substanciais no modo de produção e circulação cultural e esforçava-se para romper com a ordem social tradicional e tornar-se mais urbana e industrial. O momento político também era incerto: tínhamos passado pelo “fim” da era Vargas,

em 1945, a eleição do novo presidente, o general Eurico Gaspar Dutra, e o aceno de uma possível democratização do país com a promulgação da nova constituição em 1946. Mas, apesar de todos esses eventos, a fusão povo/nação, operada por Vargas durante a ditadura e selada com sua morte em 1954 (PÉCAUT, 1990), plasmaria modos de tratar a cultura popular que não só orientariam os trabalhos de muitos folcloristas e o movimento por eles proposto nas décadas de 40 e 50, como atravessariam suas ações posteriores.

O incômodo é pensar as ações de intelectuais em um regime ditatorial pelo viés da coparticipação, posto ser lugar comum execrar aqueles que se mantiveram distantes das lutas ou, de alguma maneira, se aliaram ao poder instituído. As leituras correntes do Movimento Folclórico, por exemplo, enfatizam o caráter democratizante de suas ações, o que não é uma inverdade, principalmente, quando consideramos a data de sua emergência. Todavia, recalca-se o passado dos intelectuais envolvidos no processo, suas negociações políticas ou a ausência delas, os cargos ocupados no serviço público e o compromisso de nutrir a identidade cultural brasileira, em reformulação desde o Modernismo, com componentes da cultura popular.

Parto do princípio de ser essa movimentação, somada às novas preocupações dos estudiosos do folclore na Europa e em outros países da América, forças que impulsionaram a criação, em 1947, da Comissão Nacional de folclore por Renato Almeida, então membro da diretoria do *Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e cultura* (IBECC), órgão do Ministério das relações exteriores e presidida na época por Levy Carneiro, amigo de Almeida. O desafio é tratar numa perspectiva relacional os diversos acontecimentos de âmbito local e global que, em momentos precisos, convergiram para a fundação da *Comissão Nacional de Folclore* e os atos posteriores que vem refundando-a e (re)significando-a, mesmo quando a contestam.

Há de se considerar também ter sido esta ação recomendada pela recém-criada UNESCO que, no contexto do pós-guerra, compreendia o conhecimento da cultura como um passo importante para a promoção da paz entre as nações. Se tomarmos como critério ter sido o Brasil um dos países fundadores da UNESCO, podemos dizer que essa relação é inaugurada em 1945. Todavia é em 1946, com a criação do Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura (IBECC) e o funcionamento de várias comissões aí instaladas, entre elas a Comissão Nacional de Folclore, que o

compromisso firmado em 45 transforma-se em ação. Essa parceria pode ser percebida no paralelismo entre as políticas empreendidas para a cultura pelo Estado brasileiro e as determinações da UNESCO. Embora ações significativas, como a criação do Conselho Nacional de Cultura em 1937 e as ações na área do patrimônio material, já estivessem em curso antes da Organização entrar em funcionamento, inclusive com resultados<sup>5</sup>, no que tange à cultura popular, fora grande o impulso em termos de institucionalização e de visibilidade, sobretudo, entre os intelectuais.

Se considerarmos a condição de país recém-saído de uma ditadura e esforçando-se para iniciar um processo de redemocratização, essa prontidão em atender à recomendação da UNESCO, criando, inclusive, uma Comissão para tratar do assunto, era sem dúvida uma estratégia de projeção internacional que refundava o mito de país cordial, empenhado na busca de estratégias para lidar com as diferenças e promover a paz nacional. Nesse contexto podemos argumentar que, dada à inexistência de uma política cultural para o país, as ações dos intelectuais da CNF redimensionaram a atenção dispensada pelo Estado às produções culturais tidas como não oficiais.

Afinados com o discurso da nacionalidade, intelectuais brasileiros, considerando “ínfima, em comparação com a riqueza e a variedade do folclore nacional, a soma disponível de informações e de estudos folclóricos” (CONGRESSO BRASILEIRO DE FOLCLORE, 8., 1999, p. 231), alertavam para a necessidade de registros e estudos de manifestações da cultura produzida pelas classes menos favorecidas economicamente a fim de desenharem um retrato cultural que comportasse todas as matizes de nossa formação. Nesse sentido, propuseram estratégias para transformar as vozes marginais dos produtores dessas manifestações na voz da nação; era a cultura do povo apresentada como patrimônio de todos os brasileiros.

Com base nessas pressuposições, acredito ser possível afirmar que a CNF, naquele momento, tinha como preocupação central apresentar à sociedade brasileira, em especial a elite letrada, a existência de uma cultura popular necessária à completude identitária da nação. Obviamente essa postura não promovia rasuras ou problematizava as representações já oficializadas pelo Estado. Mas, seguindo as

---

<sup>5</sup> De acordo com uma apuração feita por Rodrigo Melo Franco de Andrade, até 1939 o SPHAN havia registrado, em várias regiões do país, o tombamento de 261 monumentos, 06 logradouros e 09 conjuntos (CALABRE, 2009, p.26).

pegadas de Mário de Andrade, divisava a produção folclórica para além dos estados do sudeste e propunha a necessidade de interiorizar as ações, inclusive as estatais, para o conhecimento, a catalogação e o estudo da mesma.

A onda de importação, advinda sobretudo dos Estados Unidos, também alimentou o desejo de descoberta do “genuinamente” brasileiro, antídoto para o desenraizamento promovido pela indústria cultural. As práticas culturais populares, em especial aquelas gestadas fora do alcance dessa indústria, passaram a ser concebidas como formas de resistência contra a descaracterização da cultura nacional. Além desse argumento, amplamente defendido pelos folcloristas, não podemos minimizar a importância da cultura popular para a comunicação do governo com esse segmento social e para a elite intelectual firmar-se como intérprete nesse processo. Estava, pois, na ordem do dia a criação de mecanismos que permitissem o conhecimento, por parte dos estudiosos, dessa cultura mal utilizada pelos intelectuais de outras épocas, mesmo os empenhados na construção de um saber sobre a cultura brasileira.

Todavia, extrapolando o localismo, podemos pensar esta empreitada intelectual como parte de um movimento mais amplo, possível pelos deslocamentos geopolíticos pós Segunda Guerra que abalam o poderio europeu e colocam sob os holofotes jovens nações, como os Estados Unidos, ávidas por serem reconhecidas como centros produtores de conhecimento. Podemos inferir ter essa conjuntura produzido na intelectualidade brasileira o desejo de participar desse momento como produtora de teorias.

Mas, como em outros momentos de mobilização intelectual, isso acontecerá num jogo de contenção e resistência, pois, embora não prescindam da importação de teorias, empenham-se na construção de saberes nacionais, reconhecidos como tais externamente. Assim, Renato Almeida, no texto *Folclore* (1976), que discute a filiação teórica dos integrantes da Comissão Nacional de folclore ao pensamento europeu e americano, irá pronunciar-se contrário ao não reconhecimento da cultura de índios e negros como integrantes do folclore. Segundo o autor, a exclusão das práticas “primitivas” pelos pensadores europeus deve-se apenas ao fato de ter sido o folclore inicialmente uma ciência europeia.

Não precisamos nos esforçar muito para perceber ser o comentário de Almeida bastante apaziguador: ao justificar a supressão pela ausência, o autor atenua o caráter eurocêntrico da produção de conhecimento. O argumento ganha força quando o autor se opõe a folcloristas brasileiros, como Édison Carneiro, Joaquim Ribeiro e Rossini Tavares de Lima, que, seguindo a orientação do pensador francês Saintyves, aderiram a perspectiva europeia. Não há, entretanto, uma problematização desta postura, trata-se apenas de uma crítica aos intelectuais brasileiros que não adaptaram a contento as teorias produzidas em outros países a partir da observância da realidade nacional.

Mesmo a defesa de Almeida não está isenta de problemas. Opondo os meios populares dos países civilizados às sociedades ágrafas, nomeando a população indígena e negra de primitivas, arremata afirmando que “uma ciência não se caracteriza pelos portadores de seus fatos, senão pela mentalidade com que os criam e conservam.” (ALMEIDA, 1976, p. 8). É clara a “dificuldade” em lidar com a diferença e a violência velada dessa suposta inclusão, que admite tais presenças enquanto vozes da tradição, esvaziadas de subjetividade, princípio concatenado com um dos pilares do movimento folclórico: o anonimato. Embora pareça paradoxal, o anonimato também é uma forma de silenciamento, de negação autoral, reconhecida apenas nos moldes da cultura escrita. Invariavelmente, as práticas culturais populares possuem produtores e não apenas transmissores ou guardiões de tradições, nessa perspectiva existe um corpo marcando-as e impondo outros ritmos de recepção.

A controvérsia entre os autores nos incita a pensar como as estratégias de internalização da “superioridade” do colonizador, estampadas na carta de Caminha e posta em marcha pelo europeu durante a ocupação, foram reencenadas, sob outras máscaras, nos discursos nacionalizantes da intelectualidade brasileira na pós-independência. O “conhecimento” do outro, os índios, pelo português deu-se pelo apagamento da diferença, a perda da alteridade, pois a ascensão ao posto de humano só era considerado possível pela adoção, sempre imposta, de traços da humanidade europeia. Desse processo de expropriação que posiciona negativamente a diferença o ganho é uma alteridade fictícia (SANTIAGO, 1982) que diz mais do colonizador do que do colonizado.

Com a “desocupação” portuguesa, a elite brasileira irá lançar mão de expedientes para ser reconhecida pelos despossuídos da pátria como imagem semelhante ao europeu, garantia de respeito e controle social, mas irá também empenhar-se em uma representação convencível de brasileiro a fim de garantir a coesão necessária para forjar a nação. Nesse jogo, uma das estratégias utilizadas foi lançar mão do discurso da cordialidade e “assimilar” o outro na composição da cultura oficial, todavia ao fazê-lo “recalca, hierarquicamente, os valores autóctones ou negros que com ela entram em embate” (SANTIAGO, 1982, p.17). Discursivamente, a correção é feita e a ausência preenchida sem abalos na estrutura social.

É visível também no texto de Almeida a herança romântica no intelectual zeloso pelo caráter científico; afinal, como excluir da narrativa nacional o elemento autóctone? Nesse sentido, a perspectiva do folclore era duplamente confortável, pois permitia, através da pesquisa de campo, trazer a voz ancestral, originária da nação, porém destituindo-a de um corpo “selvagem” que tanto incomodava nossa intelectualidade. Pensando o desprestígio da cultura popular em relação às demais práticas culturais e a nossa condição pós-colonial, a exclusão de negros e índios me faz pensar que, para alguns estudiosos, uma produção cultural só era considerada popular se possuísse raízes na cultura europeia, cabendo aos produtores brasileiros apenas o papel de reelaborador dessa tradição.

Esse posicionamento identitário imposto a negros e índios na formação da cultura brasileira estabeleceu algumas terminologias dinamizadas pelo intelectual brasileiro que, infelizmente, ainda não caíram em desuso, como “cultura primitiva”, para referir-se à produção africana e indígena, tidas como estrangeiras e exóticas; “cultura erudita” de raiz europeia, reelaborada pelas elites brasileiras e por elas consagrada como hegemônica e oficial e a “cultura popular” que representa a nossa capacidade de hibridização ao misturar criativamente todas essas formações. Essa compreensão, afinada com as teorias científicas do século XIX, ecoa na Carta do Folclore Brasileiro:

É sugerida às sociedades luso-brasileiras a organização de centros de estudos folclóricos, tendo em vista as origens portuguesas fundamentais no tradicionalismo brasileiro, a fim de que, em instituições dessa natureza, se estudem os aspectos científicos das relações entre os dois folclores – o brasileiro e o lusitano. (CONGRESSO BRASILEIRO DE FOLCLORE, 8., 1999, p. 232)

A necessidade de entrelaçar a cultura brasileira à portuguesa, numa atitude filial, remetendo inclusive a ideia de origem, nos instiga a pensar como algumas posturas assumidas pela CNF destoavam de propostas interpretativas da realidade brasileira lançadas pelo movimento modernista nos anos 20, do qual Renato Almeida, um dos fundadores da CNF, havia feito parte. Ao recusarem a leitura antropofágica sugerida por Oswald de Andrade e adotarem uma leitura científica dessas culturas que garantisse o papel matricial da cultura colonizadora, esses intelectuais não deixam de assumir um lugar eurocêntrico a partir do qual irão considerar as práticas culturais populares brasileiras e o olhar estrangeiro que irão tantas vezes debruçar sobre elas.

Mas não seria acertado generalizar essa postura a todos os folcloristas; no momento de formação da CNF o grupo era bastante heterogêneo, agregando diversas áreas de conhecimento. Diante disso, acredito que, para compreendermos as ações dos intelectuais em atividade naquele momento, é preciso visualizá-los em frentes diversas, considerando como foram interpelados e as contingências em que seus discursos foram construídos e creditados. Tal entendimento inviabiliza pensá-los como uma categoria homogênea operando sempre da mesma maneira, independente das tarefas desempenhadas, das relações de poder que atravessam suas práticas e das estratégias utilizadas para se imporem enquanto produtores de saber e articuladores de ações efetivas em defesa do Folclore Brasileiro. É importante ponderar não terem essas dessemelhanças comprometido a constituição identitária do grupo, nem seu reconhecimento pela sociedade

Uma das figuras empenhadas nessa edificação foi Renato Almeida, indivíduo bem relacionado com seus pares, presença atuante na Semana de Arte Moderna, além de alto funcionário burocrático do Itamaraty, fora desde 1926, diretor do Lycée Français do Rio de Janeiro, cargo que lhe proporcionou, a convite do governo francês, uma visita oficial à França em 1947. Período no qual Almeida manteve contato com estudiosos do folclore francês, participou da fundação do International Folk Music Council em Londres, tornando-se inclusive, um dos seus membros, e da reorganização do Centre International des Artes et Traditions Populaires em Paris ambas destinadas à pesquisa folclórica (VILHENA, 1997, p. 95). Bem relacionado dentro e fora do País, Almeida era enfim um intelectual,

[...] um indivíduo com um papel público específico na sociedade, que não pode ser reduzido simplesmente a um profissional sem rosto, um membro competente de uma classe que apenas trata da sua vida. [...] Um indivíduo dotado de uma faculdade para representar, corporizar, articular uma mensagem, um ponto de vista, uma atitude, filosofia ou opinião para, bem como por, um público. (SAID, 2.000, p. 28)

Podemos afirmar ter sido essa condição de Almeida decisória para o agenciamento sociopolítico necessário à criação e ao funcionamento da Comissão Nacional de Folclore. Sem o seu poder de agregar pessoas e estabelecer com e entre elas um espírito de cooperação não teria conseguido compor, com membros do IBECC e intelectuais de diversas áreas do conhecimento, a CNF e muito menos mantê-la em atividade com o orçamento precário disponibilizado para o setor.

Ao rememorar a organização da Comissão Nacional, os folcloristas contemporâneos são unânimes em afirmar o pioneirismo de Renato Almeida e sua capacidade de mobilizar pessoas em torno da questão da cultura popular. Mas não é apenas isso, a existência do Movimento e, sobretudo sua continuidade, são atribuídas à forma afetiva como Almeida conduziu a Comissão Nacional e se relacionou com as Comissões Estaduais. Esse espírito, herdado por seus sucessores, estaria ainda hoje sendo comunicado aos mais jovens. Pude perceber isso nos depoimentos dos folcloristas registrados por mim durante o XV Congresso Brasileiro de Folclore. Como exemplo, apresento um recorte da fala da pesquisadora Cássia Frade<sup>6</sup>, cuja participação na CNF inicia-se em 1987 atendendo a um convite de Braulio do Nascimento, que iniciava um processo de reestruturação da mesma.

O movimento que o Renato implementou foi uma coisa da maior importância pela abrangência, né? Ele tinha uma representatividade em cada estado, e uma coisa que eu também acho muito bonito que é a coisa do afeto, não é? Chamou amigos, porque também não era nada que desse lucro, ao contrário, daria despesa, e fizeram então esse Movimento, eu acho que era uma coisa de ideário, sabe? De amizade entre as pessoas, de ideário em torno da cultura popular.

Em parte podemos afirmar ter sido o poder de negociação de Almeida, bem como sua diplomacia, responsáveis pelo êxito da Comissão, incluindo a formação das Comissões Estaduais, imprescindíveis para o andamento das ações deliberadas

---

<sup>6</sup> FRADE, Maria de Cássia do Nascimento. Entrevista concedida a Vanusa Mascarenhas Santos. São José dos Campos, 14 jul. 2011.

pela CNF. Como afirmaria Carneiro (2008) ao fazer um balanço dos estudos folclóricos no Brasil, em artigo de 1963, a Comissão possuía apenas um bafejo oficial, não constituindo um organismo oficial; segundo o autor, “a sua estrutura era frouxa e maleável, destinada a atrair esforços e boa vontade, sem exigir dos seus membros senão uma participação voluntária e gratuita nas tarefas que viesse a empreender.” (CARNEIRO, 2008, p. 168) Os trabalhos da Comissão eram realizados pelos funcionários administrativos do IBICC ligados a Almeida, cabendo aos demais membros da Comissão apenas o comparecimento às reuniões bimestrais que aconteciam no Itamaraty.

Essa situação, no entanto, altera-se em 1951, um pouco antes da realização do I Congresso Brasileiro de Folclore. O IBICC, considerando o crescimento da CNF, a reorganiza da seguinte maneira: cria o Conselho Técnico-Consultivo, ocupado pelos membros que já se faziam presentes nas reuniões bimestrais, e o Conselho Deliberativo, instância superior da qual faziam parte o secretário-geral, sete delegados do Consultivo e todos os secretários-gerais estaduais. (VILHENA, 1997, p. 99) A nova estrutura cria a necessidade de eventos que reunissem os membros do Conselho Deliberativo, a fim de que fossem votadas as propostas da CNF e valorizassem as Comissões Estaduais, garantindo as mesmas uma participação efetiva nas decisões de caráter nacional.

Considerando essa configuração, é necessário problematizar a dramaticidade de estudiosos que se propõem a historicizar a ação dos folcloristas em torno da CNF e das demais Comissões Estaduais. Há a meu ver uma tendência à vitimização, endossada muitas vezes por alguns folcloristas, que tendem a maximizar a ideia de exclusão e marginalização desses estudos. Refazendo a trajetória da CNF fico pensando se não seria esta recusa em esvaziar o lugar de vítima uma estratégia para garantir certa identificação com a cultura popular.

Dentre as queixas recorrentes, destaco o não lugar do Folclore nas instituições de ensino, em especial nas Universidades. Estudiosos do Movimento Folclórico e também folcloristas contemporâneos reportam-se a não aderência das universidades à causa folclórica como determinante nos infortúnios da Comissão. Talvez cause espanto, entretanto, observando a carta formulada em 1951, não parece ter sido este empreendimento prioritário para os integrantes da CNF. Existia sim um apelo

para que fosse criada uma cadeira de Folclore nos cursos de Ciências Sociais, Geografia e História das Faculdades de filosofia, bem como a mudança na denominação da cadeira de Etnografia e Pesquisa dos conservatórios de Canto Orfeônico para Folclore Nacional, mas esperava-se das Universidades que elas assumissem seu papel formativo, diante da necessidade de:

formar peritos em números razoável e com certa continuidade e familiarizá-los com os métodos modernos de observação, pesquisa e análise, a fim de aumentar o rendimento do seu trabalho e enriquecê-lo, sendo conveniente que esse treinamento especial se ministre em nível universitário, devido ao concurso de outras disciplinas afins. (CONGRESSO BRASILEIRO DE FOLCLORE, 8., 1999, p. 231).

Não se tratava de uma busca por parceria, afinal o controle continuaria sendo exercido do Itamaraty, local das reuniões e das tomadas de decisões. Assim, parece-me importante lermos a constituição do movimento “fora” do âmbito acadêmico como uma estratégia política, uma escolha de seus integrantes, muitos deles acadêmicos. Observando a posição de Renato Almeida e o caráter mobilizador de sua empreitada, poderíamos cogitar ter ele partido do pressuposto de que a estrutura universitária não comportaria as ações da CNF, nem daria a visibilidade necessária para captar recursos junto aos órgãos governamentais.

Isso pode ser percebido, por exemplo, nas escolhas dos nomes para fundar as Comissões Estaduais. Quando não apontados pelos integrantes da Nacional, eram solicitados aos Institutos Históricos, ao presidente do IBECC no Estado ou às Folclore para compreender os meandros dessas negociações. Em resposta a uma carta de Renato Almeida solicitando um nome para articular o movimento folclórico na Bahia, o presidente da Academia Baiana de Letras, indica Antônio Viana, jornalista, cronista e poeta, que não estava envolvido com os estudos do folclore, dedicando-se à educação e recuperação de menores carentes. Segundo Hildegardes Vianna, (1992, p, 276) o cargo de primeiro secretário-geral só é aceito em consideração ao presidente da Academia.

As Universidades não estavam na lista das possíveis convocações, embora muitos dos “escolhidos” fossem acadêmicos. É preciso, pois, atentar para a significação disso nas propostas da CNF e não supervalorizar o pouco êxito nessa área, tomando-o como determinante para as crises enfrentadas por este órgão em alguns

momentos de sua trajetória. Como parte da elite dirigente, os integrantes da CNF estavam cientes do que representava, em termos de produção e legitimação de saber, estreitar os laços com as Universidades, mas não apostavam nisso todas as suas fichas; consideravam a cultura popular um expediente nacional e, concordando ou não com os princípios populistas de Getúlio Vargas, de volta ao poder em 1951 “pelos braços do povo”, entendiam estar o país vivendo um momento que inspirava tentativas relacionais ousadas com o Governo, desde que estas não contestassem os princípios dirigentes do mesmo.

Não é de se desconsiderar, por exemplo, a presença de Getúlio Vargas no banquete que lhe foi oferecido no I Congresso Nacional de Folclore, acontecido em agosto de 1951. O oferecer e estar presente ratifica a ação política da equipe da CNF e nos sugere ser a elaboração de alguns itens da carta endereçados a um presidente específico. O trecho abaixo diz muito da interpretação desse encontro; o desejo de aliança é visível no tom de “apelo” que delega ao Estado a responsabilidade de criar um organismo destinado à defesa do patrimônio folclórico e a proteção das artes populares:

É formulado encarecido apelo ao Exmo. Sr. Presidente da República no sentido de que se promova, pelos meios julgados mais convenientes aos interesse da administração pública, a criação de um organismo, de caráter nacional, que se destine à defesa do patrimônio folclórico do Brasil e à proteção das artes populares. (CONGRESSO BRASILEIRO DE FOLCLORE, 8., 1999, p. 229).

Havia uma elite intelectual esforçando-se para garantir uma atuação efetiva na produção de conhecimentos, mas também interessada em participar da criação de mecanismos estatais que lhe garantissem uma ação visível no projeto revolucionário iniciado culturalmente com a Semana de Arte Moderna em 1922 e politicamente com a tomada de poder por Vargas em 1930. O perfil dos integrantes da Comissão sinaliza o caráter da CNF naquele momento, criada com a justificativa de valorizar as práticas culturais marginalizadas pelos sistemas oficiais, não consegue divisar os produtores culturais das classes populares como aptos a integrar a mesa de negociações, organizando-se, portanto, apartada dos mesmos.

A conformação da CNF nutre desse modo, a triste tradição do país, em decorrência de seu perfil elitista: aos integrantes das classes populares, cabe a produção e

manutenção de práticas culturais indispensáveis à manutenção da identidade nacional; aos intelectuais, o estudo de tais práticas e a construção dos discursos que as tornam dignas de identificação e apreciação por parte da elite brasileira. Entretanto, tal limitação não pode obscurecer a importância dessa iniciativa, afinal, era a primeira vez que, sistematicamente, intelectuais se reuniam no Itamaraty a fim de discutir a importância das manifestações culturais populares e buscar uma organização que lhes permitissem pressionar, ou para empregar o termo utilizado reiteradamente na Carta do Folclore Brasileiro de 1951, sugerir ao governo a criação de um organismo destinado à defesa do folclore brasileiro e das artes populares.

### **2.3.1 Tentativas de discernir o indiscernível**

Uma vez consolidada a Comissão Nacional e instituídas algumas Comissões Estaduais, os esforços dos dirigentes da CNF voltaram-se para a realização de eventos que permitissem o encontro dos estudiosos das diversas áreas do Brasil. Nesse sentido, acontece já em 1948 a primeira Semana Nacional de Folclore no Rio de Janeiro entre os dias 22 e 28 de agosto. A segunda acontece em São Paulo de 16 a 22 de agosto de 1949 e a outra em Porto Alegre entre 22 e 29 de agosto de 1950. Importantes para a comunicabilidade entre os convocados para fundar as Comissões Estaduais de Folclore e integrá-los à CNF, esses encontros permitiram também que fossem estabelecidas as bases para a realização do I Congresso Brasileiro de Folclore realizado entre os dias 22 e 31 de agosto de 1951 no Rio de Janeiro.

O Congresso reuniu dezoito delegações de Comissões Estaduais que, atendendo ao chamado do presidente da Nacional, ocuparam-se durante os nove dias do evento em apresentar e debater questões consideradas relevantes para a escrita da Carta do Folclore Brasileiro. Segundo depoimento de Hildegardes Vianna (CONGRESSO BRASILEIRO DE FOLCLORE, 8., 1999, p.17), as propostas perfizeram um total de 175 teses, a partir das quais, Renato Almeida, Edison Carneiro, Cecília Meireles, Manuel Diégues Júnior, Joaquim Ribeiro e outros membros da CNF elaboraram o documento que, depois de submetido à plenária e aprovado pelos participantes do congresso, passou a reger os trabalhos dos folcloristas.

Considerando serem os participantes do evento provenientes de diversas áreas de conhecimento e ocuparem-se de objetos de estudo diferenciados, creio ser ilusório pensar a carta como resultante de um consenso entre os presentes, que incluía, além dos citados, convidados de outros países como Portugal, Argentina, Uruguai, Paraguai e Nações Unidas. Tratava-se, pois, de pesquisadores motivados por interesses que iam desde a curiosidade sem fins científicos, aos estudos com base acadêmica, tentando acomodar suas diferenças e forjar uma identidade intelectual que lhes permitisse atuar como sujeitos autorizados a representar as classes menos favorecidas na defesa de suas práticas culturais e promover sua “inserção” na cultura oficial brasileira.

A fim de agenciar essa unidade, a carta previa a elaboração pela Comissão Nacional de Folclore, ouvindo órgãos regionais e associações culturais de objetivos afins, de um Plano Nacional de Pesquisa Folclórica que impulsionasse o levantamento dos motivos folclóricos de todas as regiões brasileiras; recomendava ser este trabalho realizado por equipes formadas não só por folcloristas, mas também por técnicos de cinema e de gravação de som, sociólogos, historiadores, geógrafos-cartógrafos, musicólogos, etnógrafos e linguistas. Previa ainda a elaboração de um manual prático de pesquisa que orientasse esses pesquisadores em suas diversas áreas. Era uma tentativa de, simultaneamente, atender aos princípios de cientificidade tão caros aos folcloristas da época e criar uma forma de trabalho capaz de agregar os diversos interessados no estudo da cultura popular.

É importante pontuar que, não obstante esses esforços, os desacordos foram inevitáveis, podendo ser observados nos textos de pesquisadores como Renato Almeida e Edison Carneiro, que retomaram conceitos e decisões registrados naquela ocasião, tentando explicá-los e justificar as escolhas feitas, assim como nas acirradas polêmicas não só entre os folcloristas, mas envolvendo sociólogos e antropólogos nas revistas e jornais da época. Não se pode, porém, pensar essas discordâncias entre folcloristas como ameaçadora da unidade que se almejava alcançar; pelo contrário, as críticas eram sempre contidas e faziam parte do processo de criação de uma teia discursiva extremamente complexa, pois, embora fossem necessárias para a consolidação do campo propostas de estudo diversificadas, elas não deveriam motivar atritos entre os estudiosos.

Havia regras de enunciação bastante definidas, todas elas voltadas para o fortalecimento identitário do grupo, como podemos perceber em uma das cartas escritas por Renato Almeida a Paulo de Carvalho Neto, na qual apresenta as razões pelas quais não poderia permitir-lhe fazer uso do periódico da Comissão Nacional de Folclore para responder a críticas recebidas:

Não posso atender em trazer o assunto [Polêmica com Walter Piazza] para o documentário da Comissão porque nele evito polêmicas entre companheiros. [...] Você compreende que não posso ter dificuldades com as comissões estaduais e em assunto que não vai trazer vantagem aos estudos, porque não se trata de um debate sobre classificação de folclore, mas sobre a utilização de um trabalho seu. (CONGRESSO BRASILEIRO DE FOLCLORE, 8., 1999, p. 41)

O cuidado de Almeida para com os “companheiros” e os integrantes das comissões estaduais nos permite inferir ter sido a construção da carta um esforço de neutralizar as polêmicas internas do movimento. De modo que não podemos considerar o congresso de 1951 uma amostra de ideias semelhantes acerca da cultura popular, cuja unidade exigisse uma atenção diferenciada por parte da sociedade, nem a carta uma compilação de discursos afins pré-existentes. Pelo contrário, nada estava posto, não se tratava de um movimento em busca de visibilidade e reconhecimento, mas de uma ação fundante interessada em atribuir um sentido nacionalizante aos estudos sobre a produção cultural considerada popular.

Neste sentido, o primeiro desafio era delimitar o objeto de estudo do qual se ocupavam, o que por sua vez exigia uma demarcação do próprio fato folclórico. Por já estar em circulação a terminologia cultura popular, as diferenciações também deveriam justificar o uso do termo *folclore* em detrimento de *cultura popular*. Outra questão era definir o campo epistemológico a que deveriam filiá-lo, importante para o estabelecimento das bases teóricas e metodológicas.

Uma chave de leitura para compreender esse trabalho discursivo de fechamento e demarcação de fronteiras é observar que ele exigia mais do que a definição do fato folclórico; reclamava aquilo que esta fissura simbólica deixava de fora: o não folclórico, que não mais se tratava da cultura erudita. Considerando os acontecimentos do país entre as décadas de 30 e 50, o recorte não se faria sem problemas; afinal a cultura de massa havia, em medidas diversas, subido os morros

do Rio de Janeiro e São Paulo e avançado para as demais regiões do Brasil. Sem contar a “[...] necessidade do mercado de incluir as estruturas e os bens simbólicos tradicionais nos circuitos massivos de comunicação, para atingir mesmo as camadas populares menos integradas à modernidade” (CANCLINI, 1998, p. 215). Assim, como demarcar o “essencialmente popular”, uma das condições impostas pelos folcloristas na carta de 1951? Ao tornar-se um produto industrial, uma prática considerada popular, como a cantoria ou o samba, deixaria de ter direito a essa adjetivação?

Embora essas questões possam parecer superadas, as retomo para tentar entender como os folcloristas, empenhados em tais definições, lidaram com esta problemática e propuseram um protocolo de leitura ainda muito contemporâneo, mesmo com todas as tentativas de rasurá-lo. A primeira questão é assinalar ser o termo popular usado no Brasil para nomear tanto uma cultura popular tradicional, gestada nos espaços rurais e trazidas para o urbano pelos processos de migração, como as produções da indústria cultural destinadas a todas as classes sociais. Numa tentativa de demarcar quais práticas e saberes da cultura popular seriam instituídas como fato folclórico e dissipar possíveis confusões, a Carta de 1951 assim “esclarece”:

Constituem o fato folclórico as maneiras de pensar, sentir e agir de um povo, preservadas pela tradição popular e pela imitação e que não sejam diretamente influenciadas pelos círculos eruditos e instituições que se dedicam ou à renovação e conservação do patrimônio científico e artístico humano ou à fixação de uma orientação religiosa e filosófica. (CONGRESSO BRASILEIRO DE FOLCLORE, 8., 1999, p. 223)

Dada a amplitude da definição, podemos afirmar ser ela imprecisa demais para os fins a que se propunha, pois, como determinar numa pesquisa de campo o que deveria ser registrado? Além disso, como apreender o modo de pensar, sentir e agir de um povo?. Observando esses aspectos, podemos supor ter sido o processo de construção do campo em questão e, de certa maneira, os trabalhos produzidos a partir dessas orientações, marcados por uma tensão interna e por um força homogeneizante. O fato folclórico não era um a priori como nos parece afiançar a carta, mas um vir a ser produzido pelo trabalho de interpretação dos folcloristas. Na medida em que as coletâneas impressas, os documentários cinematográficos e

outras obras foram sendo produzidas e divulgadas instituía-se quais aspectos do cotidiano das pessoas das classes populares seriam tomados como fato folclórico.

É também perceptível na carta o sentido conservador atribuído às produções culturais populares, que seria assegurado por um fazer imitativo próprio de seus agentes, considerados por muitos folcloristas como avessos à modernização. Essa forma de conceber a cultura popular só aprecia positivamente as mudanças quando estas começam e terminam no círculo fechado da tradição, num movimento que despersonaliza o autor, tomando-o sempre como portador de um saber ou prática cultural que lhe antecede. Também são admissíveis nessa categorização os fatos que remetem a práticas da cultura “erudita” que desceram às camadas populares, onde se folclorizaram (ALMEIDA, 1976). Todavia, ao assumir essa movimentação como descendente, aloca-se o popular e também o folclore na ordem do “baixo” e a cultura da qual faz parte o estudioso na ordem do “alto”. Exclui-se a dimensão da luta, não admitindo-se a resistência às influências ou a devoração de outras culturas. Considerando como constituintes do fato folclórico apenas estas fontes, opta-se pelo silêncio em relação aos meios de comunicação de massa enquanto possíveis agentes de transformação da cultura popular.

Compreendendo as relações no âmbito da cultura popular dessa maneira, o folclorista assumiu(e), muitas vezes, uma postura salvacionista e autoritária, segundo a qual julgava necessário, por exemplo, “resgatar” o popular do senso comum em que havia caído com práticas como o carnaval, a chanchada e a produção radiofônica. Era necessário descobrir as manifestações artísticas “autóctones”, ainda não alcançadas por esses meios. Nesse intento, propõem a organização de missões visando assistência sanitária, educacional e cultural aos participantes de romarias, eventos religiosos que reuniam fiéis de várias regiões do país, principalmente dos espaços rurais.

Os objetivos das missões, expressos na carta de folclore elaborada em 1951, nos ajudam a compreender o caráter impositivo desse projeto bem como os limites relacionais desses intelectuais com aqueles que foram reconhecido sempre como os outros. Colocando-se como aqueles capazes de conscientizar o povo do que era melhor pra si, comprometem-se com a proposta política de “orientar o homem no sentido de sua fixação a terra, evitando a migração” (CONGRESSO BRASILEIRO

DE FOLCLORE, 8., 1999, p. 226), tida como elemento desagregador dos fatos folclóricos, afinal as novidades da indústria cultural disponíveis nos grandes centros eram entendidas como uma ameaça à existência de tais produções.

O efeito desastroso dessa postura pode ser percebido no distanciamento entre folcloristas e produtores populares desejosos de comercializarem seus produtos e serem reconhecidos como artistas e autores. Os “cuidados” com a entrada dessa cultura na esfera mercadológica podem ser percebidos em alguns pontos da carta: um exemplo é quando são referidas práticas como o artesanato e “atividades domésticas lucrativas”. Embora sejam incentivadas medidas que promovam a organização desses grupos, sugere-se a mediação dos Governos Regionais em cooperação com os órgãos regionais de folclore, acentuando o caráter controlador da ação. Além disso, é considerado essencial, nessa entrada comercial, que se preserve a localização regional (CONGRESSO BRASILEIRO DE FOLCLORE, 8., 1999); de modo a evitar a circulação mais, pois ela exigiria uma produção em larga escala, própria das produções industriais, inviabilizando a variação de uma amostra para outra e a manutenção de características particulares. Tratava-se, portanto, de uma contenção necessária para o reconhecimento dessa prática como folclórica.

Outra questão que se coloca é a ideia difusa de povo: a quem se referiam afinal? Ao povo brasileiro, sem distinção de classe, ou às pessoas das classes populares? A ambiguidade se instala em vários momentos da carta. No parágrafo anterior, por exemplo, é anunciado como tarefa do folclorista “o estudo da vida popular”, no seguinte, se coloca como marca do fato folclórico o “essencialmente popular”. A princípio, seria este o critério para a demarcação, todavia, o empreendimento que caberia às pessoas dessas classes seria a preservação pela imitação de práticas e saberes existentes num tempo em que, como afirma Peter Burke (1989), ricos e pobres “participavam” do mesmo universo cultural. Nesse sentido, o fato folclórico seria, por direito, propriedade de todos da nação, mas, dada as mudanças operadas pelas tecnologias e o conhecimento dos círculos eruditos, teria tornado-se propriedade dos pobres podendo, entretanto, dele dispor os ricos, em especial os intelectuais, quando assim desejassem e julgassem necessário.

Almeida, em texto produzido em 1976, retoma a referida carta e, sinalizando o quão divergentes são os sentidos atribuídos ao termo povo, o significa como “[...] as

camadas cultural, social e economicamente inferiores da sociedade” (1976, p. 8). Mesmo datando o posicionamento do autor, é impossível não sentir certo estranhamento ante uma postura que trata no mesmo plano o aspecto econômico, social e cultural e pensa diferenças e desigualdades em termos de inferioridade e superioridade. Outro estudioso, participante da redação da carta, a tomar partido nessa discussão foi Edison Carneiro (2008): segundo ele, “[...] embora o folclore se deva, por ação e por omissão, a toda a sociedade, serve-se dele apenas o povo – considerando como povo, como o fez a burguesia até a Grande Revolução, o conjunto dos habitantes do país, exclusive os seus exploradores” (2008, p.18). A orientação marxista de Carneiro pode ser sentida em sua significação de povo, não referido como camada inferior, mas como o explorado. Mesmo com a assertiva dos autores, a ambiguidade continuou a ser a marca do termo povo, usado indistintamente, inclusive pelos folcloristas, para referir-se a todos da nação e às pessoas menos favorecidas economicamente.

Quanto ao campo epistemológico, reconhecem o estudo do folclore como integrante das ciências antropológicas e culturais e apontam a adoção de métodos históricos e culturalistas como os mais viáveis para compreensão dos fatos culturais que elegiam como folclóricos. Mas, como frisaria posteriormente Renato Almeida (1976), além da Antropologia e Sociologia, o folclore relaciona-se diretamente com a Psicologia, a História, a Geografia, a Linguística e a Arte; era, pois, sob a ótica da multidisciplinaridade que se tentava demarcar os limites do folclore. Talvez fosse a diplomacia de Almeida tentando sensibilizar os estudiosos de diversas áreas de conhecimento e garantir a colaboração de todos na difícil tarefa de instituir no Brasil um campo de saber já questionado na Europa, ou mesmo a impossibilidade de alocar no âmbito disciplinar produções culturais e saberes moventes que se recusavam a entrar nesta lógica de ser propriedade desta ou daquela disciplina.

A grande questão era fazer-se reconhecer como uma das ciências sociais sem confundir-se com as já existentes. Considerando a diversidade de gêneros da cultura popular e o fato de serem muitos deles já estudados por pesquisadores de diversas áreas era, sem dúvida, uma árdua tarefa sustentar a necessidade dessa nova disciplina. Afinal já havia estudos sobre a literatura oral, os folguedos, o canto, só para citar alguns exemplos, realizados por literatos, antropólogos, sociólogos e musicólogos, sem contar os interessados pela medicina e religiosidade popular, e

cada um desses estudiosos lançava mão dos princípios metodológicos e aparatos teóricos de seu campo. Não se tratava, pois, de intelectuais com formação em Folclore, mesmo porque esta formação inexistia no Brasil. Como bem pontua Carlos Rodrigues Brandão na conferência de abertura do XI Congresso Brasileiro de folclore, realizado em Goiânia em 2004:

Somos os vários nomes que nos damos. Somos, veja bem, folcloristas, literatos, antropólogos, linguistas historiadores, sociólogos, educadores e outras e outros mais, com outros nomes que vamos inventando e dando a quem pratica os nossos diversos estudos e os nossos ofícios. (BRANDÃO, 2005, p. 24)

Essa diversidade sempre foi a pedra de toque do movimento folclórico, pois tratava-se de múltiplas identidades intelectuais a serem agenciadas. A estratégia criada pelos dirigentes do movimento foi gerar uma identificação para os estudiosos que extrapolasse as questões disciplinares e científicas; nesse sentido, a convocação era para que fossem missionários, trabalhassem em prol da defesa do folclore nacional. Amparados pelo desprestígio social da cultura que buscavam registrar e estudar, bem como pela carência de recursos financeiros e humanos para a realização da empreitada, apresentavam-se como possuidores de uma vocação que os irmanava em nome do desejo de compreender a formação cultural brasileira, rastrear suas origens e sustentar uma identidade nacional.

Criava-se, assim, uma “comunidade imaginada” empenhada em transformar práticas culturais populares em folclore brasileiro, separar o joio – as manifestações culturais denominadas populares por sua ampla circulação e aceitabilidade entre as pessoas das classes populares e médias, ou ainda, práticas e saberes produzidos pelas pessoas das classes populares, mas vulgarizadas pela ostensiva apresentação nos meios de comunicação de massa – do trigo, práticas tidas como “genuinamente” populares, advindas de tempos imemoriais e resguardadas pela tradição.

### 3 A COLONIALIDADE DOS PROCESSOS “DEMOCRÁTICOS”

Quando chegaste, os mais velhos contavam estórias. Tudo estava no seu lugar. A água. O som. A luz. Na nossa harmonia. O texto oral. E só era texto não apenas pela fala, mas porque havia gesto. Texto porque havia dança. Texto porque havia ritual. Texto falado ouvido e visto. É certo que podias ter pedido para ouvir e ver as estórias que os mais velhos contavam quando chegastes! Mas não! Preferiste disparar os canhões. (Manuel Rui)

O título proposto encerra um paradoxo vivido, em maior ou menor proporção, por todos os povos que gestaram seus nacionalismos no turbilhão cultural desenhado pela colonização. De igual maneira, o texto de Manuel Rui denuncia a postura etnocêntrica que respaldou as relações aí estabelecidas (talvez seja mais acertado referir-nos às relações não estabelecidas) e as estratégias de subjetivação que produziram os sujeitos da experiência colonial. Mas também abre fendas no discurso dominante da inevitabilidade da violência no processo dito “civilizatório” empreendido naquele momento. Tratou-se, pois, da recusa deliberada de ouvir e ver os habitantes locais, contra os quais são disparados os canhões. Inicia-se um processo de dominação cujos efeitos jamais ficaram circunscritos às colônias e/ou às metrópoles. Em se tratando da América, conforme nos aponta Quijano (2005, p. 10-11), inaugura-se “o primeiro sistema-mundo global”, um padrão de poder que “tem em comum três elementos centrais que afetam a vida cotidiana da totalidade da população mundial: a colonialidade do poder, o capitalismo e o eurocentrismo”.

Nessa perspectiva a independência conquistada, mesmo quando resultante de guerras sangrentas, não significou o desmonte das estruturas psicossociais, políticas e econômicas montadas pelos colonizadores. Findada a guerra contra o inimigo comum, estilhaçara-se o artefato identitário que havia posto em suspenso as diferenças de cor, classe, gênero, religião e colocado do mesmo lado da trincheira brancos, negros, índios, pobres, ricos, homens e mulheres. O grupo local que assume o poder, integrante de uma elite branca e masculina, identifica-se muito mais com seus ex-colonizadores europeus do que com a massa de homens e mulheres pobres, negros, pardos e índios que abunda no recém-criado Estado. Nesse propósito, as estratégias de internalização da “superioridade” do colonizador, postas em marcha pelo europeu durante a ocupação, são reencenadas nos discursos nacionalizantes dessa intelectualidade sob outras máscaras.

Com base nessas diretrizes, nada justificaria uma mudança radical das estruturas vigentes, quando muito, reformas e realinhamentos para atender aos novos propósitos da classe dirigente e aos acordos internacionais firmados. Além disso, a concretização do Estado demandava o convencimento, pelo discurso ou pela força física, dos demais nacionalizados de que o desejo de mudança, força motriz das lutas pela independência, estava sendo concretizado e as decisões, por mais arbitrárias e sem propósito que parecessem, eram tomadas para garantir a autonomia nacional. Assim, a maquinaria capitalista implantada pelo colonizador passou a ser operada pelas classes dirigentes dos novos Estados-Nação, quase sempre com a “colaboração” internacional, uma vez que,

desde sempre incorporadas à constelação do poder imperialista, nossas classes dominantes não tem o menor interesse em averiguar se o patriotismo resultaria mais rentável do que a traição ou se a mendicância é realmente a única forma possível de política internacional. Hipoteca-se a soberania porque “não há outro caminho”. (GALEANO, 2011, p. 20)

A afirmativa de Galeano, datada de 1970, carece de adendos a fim de não serem minimizados os esforços de muitas nações latino-americanas, sobretudo, a partir dos anos 80, de criarem estratégias organizacionais que forcem negociações mais paritárias no âmbito da política internacional. Entretanto, não há como negligenciar os escombros deixados no tecido nacional ao longo desses anos em que as políticas nacionais foram articuladas em atendimento às exigências de uma política econômica externa, precisamente o capitalismo. Esta estrutura garantiu a organização da sociedade em “duas classes básicas: a classe proprietária ou possuidora do capital e a classe que, (por não dispor de capital) ganha a vida mediante a venda de sua força de trabalho à outra classe” (SINGER, 2002, p.10). Como o princípio dessa racionalidade é o lucro, o preço da força de trabalho sempre fora o menor possível e de acordo com princípios hierárquicos cunhados no período colonial.

Em se tratando do Brasil, a opção pela continuidade fora explícita e à revelia da vontade popular. A “independência” quase não fora percebida, afinal, nem mesmo uma elite local assumiu o poder. Acatamos o regime dinástico e mantivemos os portugueses como figuras de mando sob o argumento de garantir a unidade nacional

e sufocar as revoltas agenciadas por negros pelo fim da escravidão e de demais brasileiros contrários a pseudo independência. A instauração da república também não pode ser lida como a resposta radical dos brasileiros ao colonialismo português. Afinal, como sabiamente expressa Aires numa tentativa de acalmar o temeroso Santos, “nada se mudaria; o regímen [sic.], sim, era possível, mas também se muda de roupa sem trocar de pele” (ASSIS, 2003, p.141). Tomando o adágio machadiano como metáfora da transição política a que se refere, tratou-se apenas de novos sujeitos da classe dominante se revezando num mesmo corpo político.

Não havia uma vontade de mudança suficientemente forte para romper com as redes de poder instituídas, em contrapartida, sobejava a vontade de manutenção de privilégios e da mesma ordem social, e para tanto era preciso preservar intacta a pele. Situação nomeada por Manuel Bonfim em “A América Latina”, texto de 1905, de “o jogo do machismo democrático, onde só não existia o elemento democrático, o povo” (BONFIM, 2002, p. 828). Compreendido pelo autor como a “massa geral da população” imprescindível à formação nacional e que as classes dirigentes deveriam trazer “ao nível da civilização atual, transformando em gentes úteis, instrumentos de progresso, esses 90% que apodrecem por ali, apáticos, miseráveis, inúteis”. (BONFIM, 2002, p. 828-829).

O modo paradoxal como Bonfim (2002) articula sua “defesa” das classes populares pode ser uma chave para lermos a formação de saberes sobre essa classe no Brasil e compreender o formato dos programas políticos criados para atendê-la até final do século XX. Agindo de acordo com o padrão de poder estabelecido na e a partir da empreitada colonial na América, Estado e intelectuais assumiram uma perspectiva etnocêntrica, homogeneizante e utilitária em relação a esse segmento social, inclusive no concernente às suas práticas culturais.

Essa engrenagem instituiu para os pobres, mas não muito pobres, uma educação tecnicista comprometida com as exigências da economia capitalista e, portanto, avessa a práticas libertárias, enquanto para as elites uma educação, ao modo europeu, que lhes assegurasse o papel de classe pensante e dirigente. Aos pobres mesmo, nada, além de uma política de repressão às lutas diárias empreendidas por esses sujeitos, para a qual não se poupou recursos, nem violência. A prática assertiva desses mecanismos tem assegurado, como direito, os privilégios de uma

pequena elite e mantido a maior parte da população afastada do capital cultural e econômico validados pela classe hegemônica. Trata-se, portanto, de um contínuo processo empreendido para produzir efeitos muito precisos: a naturalização das desigualdades e o ceticismo dos sujeitos das classes populares em seu potencial revolucionário. Isso exige ser a memória das lutas empreendidas pelos subalternizados contra seus opressores dirimida, ou seja, as circunstâncias históricas dessa construção social devem perder-se nas brumas do tempo de modo que não seja possível entrever que

[n]ão há espaço, em uma sociedade hierarquizada, que não seja hierarquizado e que não exprima as hierarquias e as distâncias sociais, sob uma forma (mais ou menos) deformada e, sobretudo dissimulada pelo *efeito de naturalização* que a inscrição durável das realidades sociais no mundo natural acarreta: diferenças produzidas pela lógica histórica podem, assim, parecer surgidas da natureza das coisas (basta pensar na ideia de “fronteira natural”). (BOURDIEU, 2007, p.160, grifos do autor).

Algumas inquietações emergem desse pensamento de Bourdieu e dos retalhos históricos acima apresentados: Que tipo de democracia e de cidadania é possível construir em um país marcado por tantas desigualdades? Quando começamos a minar o discurso vigente cunhado pelos colonizadores e alimentado pela classe dominante de que só via imitação europeia adentraríamos na teia mundo dos países desenvolvidos? São questões que pretendo discutir neste capítulo, confesso que sem a pretensão de formular respostas inovadoras, mas desejosa de desconsertar algumas apresentadas como verdades inabaláveis.

### 3.1 ENTRE A IMPOSIÇÃO, A INFLUÊNCIA E A DEVORAÇÃO

Quando estava lendo “Kafka: por uma literatura menor” de Deleuze e Guattari (2003), fiquei instigada com a interrogação que abre o capítulo I: “Como é que se entra na obra de Kafka?” (2003, p.19). Como esperado, a pergunta não tem uma resposta óbvia, isso porque os autores não operam numa lógica radicular, delimitando ser única a entrada em uma obra. A perspectiva é rizomática e, portanto, as entradas são múltiplas, não há como estabelecer um centro porque todas as entradas são consideradas aberturas em potencial. Fiquei pensando como a

estratégia proposta pelos autores pode ser um operador teórico importante para acessarmos os mecanismos normativos criados pelas organizações transnacionais no âmbito da cultura de modo a promover desierarquizações. O movimento proposto é de descentramento e não de apagamento, de modo que não se trata de estabelecer um caminho e torná-lo exclusivo rechaçando os demais, mas admitir a existência de inúmeras possibilidades, muitas imprevisíveis.

É a partir desses princípios que gostaria de tecer algumas considerações acerca da Convenção para a Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural<sup>7</sup>, aprovada pela Conferência geral da UNESCO em 1972 e aceita pelo Brasil em 1977, e a Recomendação sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular<sup>8</sup> aprovada na 25ª Reunião da UNESCO ocorrida em 15 de novembro de 1989. O propósito é desvelar os efeitos deste discurso transnacional, referendado pelos estudiosos como fundante na preocupação com a cultura popular, nos empreendimentos do governo brasileiro para o setor e nas ações da Comissão Nacional de Folclore.

A Convenção para a Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural da UNESCO demarca, para além dos Estados Nacionais, a salvaguarda do patrimônio cultural e natural e designa a coletividade internacional como partícipe do processo de proteção dos bens considerados patrimônio de toda humanidade (UNESCO, 1972). Segundo informações disponíveis no site da UNESCO<sup>9</sup>, a sugestão de conjugar a proteção dos sítios culturais com os sítios naturais partira dos Estados Unidos, que, durante conferência em Washington, em 1965, teria proposto a criação da “Fundação do Patrimônio Mundial”.

Três anos depois, a União Internacional para a Conservação da Natureza e seus Recursos (IUCN) proporia aos seus membros posicionamentos semelhantes, inclusive apresentando-os durante a Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente Humano em 1972. Certamente a memória das guerras, que haviam colocado todo e qualquer bem na mira dos canhões, gerou uma situação de insegurança a ser considerada nessa preocupação com o patrimônio natural e

---

<sup>7</sup> Documento disponível para consulta em <http://www.unesco.org/new/pt/brasil/cultura/world-heritage/heritage-legacy-from-past-to-the-future/#c154835>. Acesso em 20 mar. 2011.

<sup>8</sup> Documento disponível para consulta em: <[http://cvc.instituto-camoes.pt/cpc2007/patrimonio/bloco2/recomendacao\\_%20sobre\\_a\\_salvaguarda\\_da\\_cultura\\_tradicional.pdf](http://cvc.instituto-camoes.pt/cpc2007/patrimonio/bloco2/recomendacao_%20sobre_a_salvaguarda_da_cultura_tradicional.pdf)>. Acesso em: 20 mar. 2011.

<sup>9</sup> Informação disponível em: <<http://www.unesco.org/new/pt/brasil/cultura/world-heritage/heritage-legacy-from-past-to-the-future/#c154835>>. Acesso em: 21 jan. 2012.

cultural. Mas não devemos minimizar o desejo de nações, como os Estados Unidos, por exemplo, de tomarem parte na teia mundo que, agonisticamente, ia se retecendo e demarcarem um lugar de prestígio para além do capital financeiro.

A Convenção e seus desdobramentos apresentava-se como o campo simbólico propício para esse intento, pois, além do subsídio econômico “sem fins lucrativos” para auxiliar nações carentes, a colaboração estendia-se ao campo intelectual e tecnológico. De certa maneira, era como se, em meio às disputas políticas e econômicas do capitalismo, fosse criada, visando o bem comum, uma zona de neutralidade constituída por aqueles que consideravam “[...] a salvaguarda destes bens únicos e insubstituíveis, independentemente do povo ao qual pertençam” (UNESCO, 1972, p. 01) de grande importância para a humanidade. Ironicamente, a ajuda financeira e intelectual para as nações pobres provinha dos mesmos países que as pilhavam, provocando seu endividamento.

Essa proposta de “horizontalidade” dos bens culturais precisa ser lida como parte de uma mudança conceitual que já estava sendo operada pela UNESCO. Tratava-se da tentativa de ampliar a significância do termo cultura, até então circunscrito ao campo das belas-artes. A opção por uma perspectiva antropológica era um esforço de aplacar as tensões e contemplar a diversidade deixada em descoberto pelas lutas anticoloniais, as guerras e o imperialismo. A UNESCO, assim, vai se impondo como laboratório de ideias comprometido com a formulação de diretrizes supranacionais para o campo da educação, da ciência e da cultura. Podemos afirmar que, atuando como um catalisador,

[a] UNESCO passou a capitanear as discussões realizadas em âmbito mundial no que diz respeito a um conjunto de ações e propostas de regulamentação, definição e normatização da categoria cultura em face das profundas transformações ocorridas no final do século XX. (ALVES, 2009, p. 173.)

Ainda mantendo-me no campo discursivo proposto por Alves, tratou-se da emergência de um conjunto de regras de enunciação, “o repertório discursivo Unesco”, que, segundo me parece, fora arquitetado desde então a partir de um significativo paradoxo: coadunar uma vontade universalista, desejo de unidade, com a irrupção no pós-guerra de diferenças culturais irreduzíveis, comprovadas por sua

permanência entre os povos, mesmo com toda a violência das guerras e as tentativas dos dominadores de eliminá-las e imporem sua cultura como força dirigente. Essa é a pedra de toque dos discursos produzidos pelos intelectuais que arbitravam, sob o guarda-chuva da UNESCO, acerca do campo cultural.

Conforme padrão estabelecido pela UNESCO para composição de seus instrumentos jurídicos, a Convenção possui um caráter multifacetário, compreendendo a conceituação, os mecanismos adequados para preservação dos bens culturais e naturais merecedores de uma atenção diferenciada por parte da sociedade em geral, além de definir as responsabilidades dos Estados-partes da Convenção. Nesse sentido, o artigo 07 explicita que o entendimento de proteção internacional do patrimônio mundial cultural e natural a ser adotado pelas partes consistiria no “[...] estabelecimento de sistema de cooperação e de assistência internacional destinado a auxiliar os Estados-partes da Convenção nos esforços empreendidos para preservar e identificar esse patrimônio” (UNESCO, 1972, p. 5). O desafio posto em cena pela UNESCO naquele momento, e ainda perceptível nos diálogos contemporâneos empreendidos por esse organismo, era coordenar um processo de negociações, colocando em suspenso as hierarquias geopolíticas e o estigma colonizado/colonizador a assombrar os “diálogos” e definir os lugares de cada Estado nesse sistema de cooperação.

Se considerarmos a ordem mundial estabelecida a partir do empreendimento colonial e endossada por disputas capitalistas que nutriam um exercício assimétrico do poder entre os Estados nacionais, a proposta de um esquema cooperativo com vistas a uma proteção internacional seria providencial para o encaminhamento de ações solidárias, que minimizassem as desigualdades. Todavia, isso implicaria desconsiderar que, entre os anos 60 e 70 do século XX, por exemplo, a política de desnacionalização empreendida pelos países imperialistas estava em pleno vapor. O capital estrangeiro, sobretudo o norte-americano, adentrava nos “países em desenvolvimento” comprando tudo que considerava rentável e transformando as indústrias nacionais desses países em filiais. Outra estratégia bastante proveitosa era a concessão de empréstimos condicionados, nesse caso, cabia quase sempre ao Estado oferecer as garantias de pagamento das dívidas contraídas.

O conhecimento dessa conjuntura nos alerta para a necessidade de um duplo cui-

dado no trato da questão: não minimizar os esforços da UNESCO em se organizar como instituição descentrada de qualquer nacionalismo, e não

[...] desconhecer a influência dos EUA numa instituição inventada num momento em que esse país detinha uma posição privilegiada perante os aliados europeus e asiáticos, tanto do ponto de vista econômico, quanto da integridade de seu território, distante dos cenários onde se deflagraram os combates. Essa influência se expressava de forma clara no jogo de forças presentes nas negociações para a paz. Nestas, os EUA apresentavam um maior potencial decisório, evidenciado também na aprovação, com poucas modificações, do seu projeto como texto de regulamentação da UNESCO. (EVANGELISTA, 2001, p. 29)

Emoldurados numa geopolítica marcada por binarismos e discriminações, o Ocidente dividia-se entre países hegemônicos, que detinham o capital econômico e se autodefiniam como polos produtores e difusores do conhecimento, e os países pobres, definidos pela elite intelectual de base eurocêntrica como despossuídos de conhecimentos suficientemente elaborados para se autogovernarem. Nessas circunstâncias, era previsível que os intelectuais da Conferência Geral da UNESCO de 72 apresentassem como uma das justificativas para a Convenção, a “[...] proteção desse patrimônio em âmbito nacional [ser] muitas vezes insatisfatória devido à magnitude dos meios necessários e à *insuficiência dos recursos financeiros, científicos e técnicos do país* em cujo território se localiza o bem a ser salvaguardado” (UNESCO, 1972, p. 01, grifo meu). Essa consideração aponta também para a manutenção de um padrão de poder e de saber<sup>10</sup>, que garanta aos antigos Estados colonizadores e aos novos imperialistas a hegemonia na produção de conhecimento. A urdidura intelectual se fez, portanto, a partir da retomada de antigas polarizações sob o argumento de uma *ajuda transnacional* que só poderia ser prestada pelos países em condições financeiras, científicas e técnicas adequadas para socorrer os *incapazes* de proteger seus bens culturais e produzir conhecimento sobre eles. Recorrendo ao princípio de que a “carência” de muitos precisava ser “assistida” pelos recursos produzidos pelo “espírito iluminado” de

---

<sup>10</sup> Anibal Quijano propõe uma diferença substancial entre colonialismo e colonialidade de poder. O primeiro refere-se à conquista e colonização de povos e territórios, já o segundo teria “[...] origem e caráter colonial, mas provou ser mais duradouro e estável que o colonialismo em cuja matriz foi estabelecido.” (QUIJANO, 2005, p. 01), pois diz respeito ao estabelecimento e manutenção de um novo padrão de poder mundial, uma vez que “[...] a Europa também concentrou sob sua hegemonia o controle de todas as formas de controle da subjetividade, da cultura, e em especial do conhecimento, da produção do conhecimento. (QUIJANO, 2005, p. 05)

poucos, essas formações discursivas podem ser consideradas como uma resposta europeia ao

[...] desmantelamento dos grandes impérios coloniais após a Segunda Guerra Mundial [que] reduziu a capacidade da Europa para iluminar intelectual e politicamente as então denominadas zonas obscuras do planeta. Com o advento da Guerra Fria, a emergência do Terceiro Mundo e a emancipação universal sugerida, se não decretada, pela presença das Nações Unidas, as nações e as tradições não-européias pareciam agora dignas de uma séria atenção. (SAID, 2000, p. 37)

A questão era arquitetar uma ajuda humanitária que fosse recebida como inevitável e imprescindível pelos sujeitos oprimidos nessas relações de poder, de modo a atualizar, em outro tempo histórico e outros corpos, o estigma da dependência financeira, intelectual e tecnológica estampada no período colonial.

Consideremos a conjuntura brasileira quando as relações com a UNESCO tornam-se mais sistemáticas. Segundo informações de Eduardo Galeano (2010), entre os anos 1950 e 60 a entrada de capital estrangeiro no Brasil, proveniente, sobretudo, dos Estados Unidos, fora exorbitante. O Plano de Metas (1957-1960), executado por Juscelino Kubitschek e financiado por empréstimos internacionais, transformou o País em devedor em potencial e escancarou as portas das indústrias para o imperialismo europeu e norte-americano iniciarem o processo de espoliação. Essa corrida desenvolvimentista empreendida pelo Estado desestabilizou a já precária estrutura montada para a área cultural; priorizada a modernização do País, canaliza-se os recursos para os setores considerados rentáveis. Como a área cultural, exceto a denominada indústria cultural controlada por setores privados, não era tida como vantajosa financeiramente, o orçamento estatal destinado ao setor tornou-se irrisório, inviabilizando a execução de muitos projetos como, por exemplo, os elaborados pela Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro e pelo Conselho Nacional de Cultura<sup>11</sup>.

A essa letargia estatal se opunham dois movimentos político-culturais distintos e

---

<sup>11</sup> A criação desse órgão em 1961 ilustra o caráter descontínuo e a vulnerabilidade das políticas para o setor aos interesses governamentais, mesmo em termos de regulamentação. O decreto que o institui desconsidera completamente o Conselho de 1938 e não vincula esse organismo ao Ministério de Educação e Cultura (MEC) e sim à Presidência da República. Com a mudança de governo o Conselho é reestruturado em 1962, não só fazendo referências ao da época getulista como sendo incorporado à estrutura do MEC (CALABRE, 2009).

antagônicos, embora articulados a partir de elementos de um mesmo sistema simbólico. Um empreendido pela indústria cultural, mobilizado pela economia de mercado e já em seu formato imperialista, e o outro pelos intelectuais organizados em movimentos de resistência contra esse imperialismo. No âmbito de suas diferenças, esses movimentos disputaram em muitos momentos o mesmo público, as classes populares, e contribuíram significativamente para uma indefinição conceitual acerca da cultura popular.

O primeiro organizava-se nos moldes da racionalidade capitalista, sobretudo a norte-americana, e concebia como inevitável e necessária a “cooperação” técnica e financeira para o desenvolvimento da indústria cultural brasileira e sua aceitação no circuito internacional. Nesse sentido, os grupos dominantes e as autoridades estatais defendiam uma política liberal como estratégia para superar os entraves fronteiriços postos pelo subdesenvolvimento e a condição de ex-colônia. Integrar a nação ao sistema mundo assumindo uma perspectiva “desenvolvimentista” era considerado estratégico para que os demais países reconhecessem sua soberania e divisassem suas potencialidades de crescimento.

Mas essa política não teve como desdobramento a abertura de portas largas para todos, pelo contrário, as portas tinham as medidas do poder de competição de cada país. Os efeitos foram, portanto, o agravamento das desigualdades de produção, distribuição e consumo de bens culturais, além da expansão da gramática narrativa e mercantil (MARTÍN-BARBERO, 2004) da indústria Hollywoodiana. Essa gramática instituiu e disseminou um projeto estético e cultural que plasmou um modo de ver e decodificar as mensagens audiovisuais em circulação. O formato hollywoodiano tornou-se o modelo a partir do qual as produções dos demais países eram avaliadas, inclusive pelo público nacional.

Paralelo a esse fascínio, fora se instituindo entre os brasileiros um mal-estar em relação a esse monopólio cultural que ia se desenhando. No entendimento desses opositores, essa conjuntura deixava-nos a mercê de uma hegemonia que comprimia a produção local, padronizava o fazer artístico e redefinía os costumes da sociedade. Essa compreensão fomentou a (re)organização de resistências que, de acordo com as pretensões e posicionamentos de seus membros, assumiram contornos diversos.

Uma dessas organizações era a já veterana Comissão Nacional de Folclore que desde sua formação considerava a cultura de massa perniciosa às práticas folclóricas. De certa maneira, a emergência do movimento folclórico significou, entre outras coisas, uma reação de intelectuais em várias partes do mundo à “força avassaladora da indústria cultural” que ameaçava as produções folclóricas e os valores tradicionais de suas sociedades. Era, portanto, um movimento de contenção, conforme expressa Renato Almeida, um dos fundadores da Comissão Nacional, em texto produzido nos anos 70, era urgente separar o joio do trigo a fim de evitar que se “confundi[sse] o fato folclórico com o popular”. E, numa tentativa de marcar a diferença entre ambos, exemplifica: “[...] não é folclórico um samba de carnaval ou uma poesia de autor, como Catulo Cearense” (ALMEIDA, 1976, p. 8). A dissociação popular/folclore proposta pelo autor expõe os limites da Comissão Nacional, naquele momento, em compreender o folclore como capital cultural de seus produtores e dialogar com os movimentos sociais que assim o compreendiam.

A vontade de salvaguardar um ideal de folclore, que exigia uma matriz rural, anterior às ocorrências contemporâneas, impossibilitou os folcloristas de divisarem a cultura popular como processo interminável e imprevisível, portanto, como potência. Com a atenção voltada para o passado, tomaram a inventividade, que transformava a cultura e permitia às classes populares transpor os inúmeros cercos arquitetados pela classe dominante para despolitizá-la, como prejudicial por produzir a diferença e a imprevisibilidade. De igual maneira, ao conceberem desses sujeitos como passivos em relação aos meios de comunicação de massa, desconsideraram que a essa

[...] produção racionalizada, expansionista além de centralizada, barulhenta e espetacular, corresponde *outra* produção, qualificada de “consumo”: esta é astuciosa, é dispersa, mas ao mesmo tempo ela se insinua ubiquamente, silenciosa e quase invisível, pois não se faz notar com produtos próprios mas nas *maneiras de empregar* os produtos impostos por uma ordem econômica dominante. (CERTEAU, 1998, p.39)

Inevitavelmente esses sujeitos quando, de seus lugares, entram em contato o imaginário fabricado e posto em circulação por esses mecanismos comunicacionais produzem desterritorializações culturais que inviabilizam a homogeneização. Acredito que essa criatividade atuou como força contrária ao desejo de unidade e controle estadunidense e da própria UNESCO, como podemos perceber na

diversidade das práticas culturais no momento contemporâneo. Entretanto, apenas uma escuta sensível teria permitido ouvir os novos compassos culturais produzidos pelas pessoas das classes populares naquela conjuntura. Arrisco afirmar que, enquanto folcloristas, ainda não aprimoramos suficientemente nossos ouvidos para fazer a escuta dos novos compassos hoje.

A perspectiva assumida pela CNF teve como efeito o desenvolvimento de ações dessincronizadas com os interesses dos fazedores de cultura popular. Assim, enquanto os intelectuais do movimento criavam estratégias para manter as práticas culturais desse segmento social longe dos botes da indústria cultural capitalista, os fazedores inventavam estratégias para tomar parte no processo de modernização cultural em curso. Como costumeiro, a elite intelectual limitou-se a um diálogo entre pares e tomou pra si o direito de falar por ao invés de falar com. Certamente essa atitude sustentava-se no discurso astucioso da elite brasileira de serem as pessoas das classes populares inábeis para identificar suas demandas e apresentá-las numa linguagem audível para o Estado. É importante assinalar que, optando por uma representação “eleita” a revelia dos sujeitos representados, a CNF passa ao largo do problema central: identificar e desativar os dispositivos acionados pelo Estado para inibir a participação desse segmento social em suas instâncias decisórias.

Desse modo, os esforços empreendidos para salvaguardar a cultura popular acabaram por ratificar o discurso autoritário da fragilidade de uns, sempre os subalternizados, a ser assistida pela competência de outros, estes sempre oriundos da classe hegemônica. Com essa postura e a diplomacia de Renato Almeida, a CNF mantém uma atitude de assentimento frente às proposições da UNESCO, inclusive, modificando suas perspectivas teóricas e modo de atuação em atendimento às recomendações desse organismo. Acredito que essa subserviência intelectual tenha esvaziado as lutas dos integrantes da CNF contra o imperialismo cultural e tornado nebuloso o discurso do desserviço prestado pela indústria cultural à cultura popular. De igual maneira, o receio de fragilizar as relações com a intelectualidade internacional, em especial a norte-americana, direcionou os esforços da CNF para uma despolitização do imperialismo, transformando-o numa força inlocalizável e incorpórea.

Estou convencida de ter sido essa tomada de decisão um grande empecilho para o

alargamento desse organismo que se manteve em torno de seus fundadores e sem ultrapassar a zona de conforto político por eles criada. Configurou-se, portanto, como uma organização nacional constituída por uma elite intelectual que dialogava com maestria com as instâncias internacionais, mas não assumia uma postura dialógica com os produtores de cultura popular. E, ao recusar-se a participar dos agenciamentos orquestrados pelas classes populares para forçar a inserção de suas demandas na agenda política do país, a CNF não criou mecanismos contraculturais que ensejassem negociações e resistências produtivas.

Ainda na seara da resistência, outro movimento importante foi o CPC da UNE. Criado em 1961, com sede no Rio de Janeiro e unidades em vários estados brasileiros, os Centros Populares de Cultura mobilizaram uma geração de estudantes e artistas, entre os anos de 1962 e 1964, para um trabalho “junto” às classes populares. Catalisando os esforços empreendidos por estudantes universitários, jovens artistas e intelectuais que, desde os anos 50, tinham assumido uma postura contestatória face aos rumos político, econômico e sociocultural do país, os CPCs empreendem o desenvolvimento e distribuição de uma “cultura popular” pedagógica e anti-imperialista, por meio de mostras cinematográficas, encenações teatrais, produção de material didático, de músicas e de campanhas alfabetizadoras.

Nos escritos dos intelectuais do CPC é recorrente a preocupação com os meios de comunicação de massa, em especial o fascínio exercido pelo cinema hollywoodiano e os ritmos americanos. Na concepção desses ativistas, o imperialismo cultural era um dispositivo de alienação acionado pelo Estado, ou por ele autorizado, cujo efeito era a impassibilidade das classes trabalhadoras. A essa preocupação acrescia-se uma questão interna considerada ainda mais urgente: o modo como a intelectualidade brasileira e os artistas estavam edificando a cultura nacional e participando da vida política do País.

Assim, o esforço inicial consistia em arregimentar intelectuais e estudantes, mobilizando-os a produzir uma cultura marcadamente nacional e voltada para a conscientização das massas. Nesse sentido, o intelectual envolvido no trabalho com a cultura popular deveria compreender a cultura como uma problemática social. A proposta era de uma (re)politização da cultura, conforme podemos perceber no

Relatório do Centro Popular de Cultura<sup>12</sup>, apresentado no Primeiro Encontro Nacional de Alfabetização e Cultura Popular, em Recife em 1963:

O CPC se propõe, desde o seu nascimento, a levar arte e cultura ao povo, lançando mão das formas de comunicação de comprovada acessibilidade à grande massa, e aprofundar nos demais níveis da arte e da cultura o conhecimento e a expressão da realidade brasileira. Não é propósito do CPC popularizar a cultura vigente, mas sim, através da informação, despertar a consciência política do povo. É também preocupação da UNE a valorização das expressões populares autênticas, sem perder de vista que sua organização e manutenção é mais importante que o conteúdo alienado que com frequência nelas se encontra.

Embora o projeto do CPC previsse o trabalho junto às classes populares em duas frentes, uma produção dos ativistas desse organismo, voltada para os grupos sociais, com o intento de despertar a consciência política das massas, e outra a ser formulada com a participação dos grupos sociais, o texto supracitado nos sugere que o intelectual politicamente engajado nessa proposta deveria atuar numa perspectiva muito precisa: dizer “a verdade àqueles que ainda não a viam e em nome daqueles que não podiam dizê-la.” (FOUCAULT, 2007b, p. 71). De modo a ser ele e não os integrantes das classes populares, quem assumia o protagonismo na cena política e cultural do País.

Mesmo se opondo aos intelectuais que assumiam uma postura elitista no trabalho com as classes populares, os membros do CPC não adotaram uma posição muito inovadora. A opção pelo povo<sup>13</sup> não se deixou orientar por uma perspectiva colaborativa e dialógica capaz de detonar o modelo assistencialista em voga no País. Tal distanciamento pode ser percebido, por exemplo, no modo como compreendiam as produções culturais gestadas pelas classes populares, etnocentricamente, consideravam-nas alienadas, portanto, destituídas de poder revolucionário. O que não os impediam, entretanto, de apropriar-se da poética dessas produções, esvaziando-as para em seguida preenchê-las com os ditos conteúdos revolucionários.

Por mais contraditório que pareça, “as expressões populares autênticas”, como eram

---

<sup>12</sup> Documento disponível para consulta em: <<http://forumeja.org.br/df/sites/forumeja.org.br/df/files/relatoriocpc.pdf>>. Acesso em 12 mar. 2011.

<sup>13</sup> Nos textos dos intelectuais do CPC, lidos para esse trabalho, a terminologia povo é usada no sentido de classes populares.

denominadas as práticas culturais produzidas por este segmento social, não compunham a cultura popular propagada pelo CPC. Identificadas como conservadoras, as percepções dessas práticas mantiveram-se presas às significações instituídas pelos folcloristas, acrescidas do atributo alienada. Conforme argumenta Ferreira Gullar, “a expressão ‘cultura popular’ designa[va] um fenômeno novo na vida brasileira” (GULLAR, 2006, p. 83). Essa coloração inovadora aplicada à cultura popular teve como efeito uma expropriação cultural das classes populares e um (des)ordenamento das mesmas. Tratou-se, portanto, da imposição de um significado político construído a partir de pressupostos estranhos à dinâmica intelectual desses sujeitos, como podemos perceber na (in)definição proposta por Ferreira Gullar:

A cultura popular é, em suma, a tomada de consciência da realidade brasileira. Cultura popular é compreender que o problema do analfabetismo, como o da deficiência de vagas nas Universidades, não está desligado da condição de miséria do camponês, nem da dominação imperialista sobre a economia do país. (GULLAR, 2006, p. 21)

Essa postura assertiva e desconectada com os sentidos já atribuídos pelos produtores dessa cultura, mantém-se mesmo quando a proposta é de uma atuação conjunta com os grupos sociais. Assim, a validação da cultura dos integrantes desse segmento ficou condicionada à criação dos núcleos de cultura popular, instâncias de “organização” e monitoramento dessa produção. Considerando “a tomada de consciência da realidade brasileira” imprescindível para a existência da cultura popular, era, pois, necessário “ensinar” o povo a produzir cultura.

Até a escrita do relatório, em 1963, as ações ficaram restritas ao primeiro objetivo e, considerando o fechamento do CPC em 1964 pelo Governo Militar, podemos afirmar que a ideia tida por seus integrantes como a mais promissora, por sua suposta eficácia, não pôde se concretizar. Não parece exagero afirmar terem os ativistas do CPC caído na armadilha do assistencialismo que tanto criticavam por seu caráter antirrevolucionário. Escorados no discurso do empoderamento, reforçaram o discurso dominante de serem as pessoas das classes populares incapazes de produzir uma cultura de resistência.

Mais uma vez, atuou-se na perspectiva da reforma, apenas contornando a

problemática a ser enfrentada, em outras palavras, não se consegue perceber a existência de uma lógica colonial que continuava inscrevendo em nossas redes de relação o binômio *eu* e o *outro*, sendo este *outro* uma produção discursiva do *eu* que, etnocentricamente, o construía como exterioridade. Essa barreira invisível, mas eficiente e altamente sofisticada, impedia a ambos perceberem-se de modo desierarquizado, condição necessária para o estabelecimento de relações subversivas e dialógicas, nas quais e a partir das quais os sujeitos reconhecem suas diferenças e as articulam em sintaxes imprevisíveis e produtivas, portanto, revolucionárias.

A essa leitura acerca da Comissão Nacional de Folclore e do Centro Popular de Cultura, alguns podem contrapor o argumento histórico, exigindo, conforme observa Carlos Estevam Martins, primeiro presidente do CPC, o não esquecimento de que “cada geração opera dentro de um determinado horizonte histórico” (MARTINS, 1980, p. 77). Talvez a crítica tenha fundamento, mas deve ser tomada com cautela para não anuviar o vanguardismo dos que, se colocando à frente de seu tempo, recusaram os paradigmas disponíveis e inventaram outros modos de atuação.

Mesmo considerando esse limite histórico, bem como os desmontes operados pela Ditadura Militar em 1964, não consigo rechaçar a ideia de ser a pouca expressividade desses Movimentos, junto às classes populares, decorrente menos dessas circunstâncias do que da lógica operacional adotada por seus agentes. No meu entender, a organicidade desses movimentos manteve, mesmo quando parecia operar numa lógica contrária, a configuração preconizada pelos países hegemônicos: uma minoria “iluminada” a conduzir uma extensa massa, com pouca ou nenhuma escolaridade, considerada incapaz de promover uma ação social organizada sem a interferência do intelectual, cujo perfil não variava muito, tratava-se, quase sempre, de um sujeito advindo de uma classe social privilegiada economicamente que, intelectualmente, fazia opção pelos menos favorecidos.

Sem dúvida, essa conjuntura fora providencial para se firmar o Acordo de Cooperação Técnica<sup>14</sup> com a UNESCO em 1964, bem como para viabilizar a implantação em 1966 de uma base desse organismo no Rio de Janeiro. Além dessa

---

<sup>14</sup> Documento disponível para consulta em: <[http://www.pnud.org.br/pnud/arquivos/PNUDEseusObjetivos\\_acordodeassistencia.pdf](http://www.pnud.org.br/pnud/arquivos/PNUDEseusObjetivos_acordodeassistencia.pdf)> Acesso 20 jan. 2011.

receptividade, o Brasil estava entre os países cujo estágio de desenvolvimento era avaliado pelos especialistas da UNESCO como incipiente para lidar com as situações referentes ao seu patrimônio cultural, faltava-lhe recursos técnicos, científicos e também financeiros. Mas, mesmo reconhecendo essa condição, não deixa de soar paradoxal o estabelecimento, em plena ditadura militar, de uma política de cooperação com um órgão como a UNESCO, “insubordinável” a qualquer poder nacional. Essa aparente incongruência se dissipa quando conhecemos o texto do referido Acordo, tendenciosamente arquitetado para vincular as iniciativas desse organismo às demandas do poder estatal, que, inclusive, delibera acerca da intervenção a ser feita. Talvez uma tentativa estatal de dirigir a formação de especialistas e garantir o ritmo das mudanças dentro de uma óptica que não contrariasse sua política ditatorial de ares modernizantes.

Obviamente, esses acontecimentos não podem ser interpretados isoladamente, é preciso compreendê-los como peças de uma engrenagem movimentada por forças nacionais, internacionais, políticas, econômicas, intelectuais, tensionadas e, embora conectadas, pouco convergentes. Nessa perspectiva, considero relevante o fato de ter a desnacionalização alcançado seu ponto máximo no Brasil entre os anos de 1964 e 1968, com a compra desordenada de empresas brasileiras por grupos estrangeiros. As relações econômicas e sociais são redesenhadas por uma racionalidade ditatorial e, paradoxalmente, (inter)nacionalista. Conforme avalia Glauber Rocha, essa mendicância, assumida tantas vezes pelos governantes brasileiros, insere-se em uma

[...] tradição que se implantou com a redentora piedade colonialista, [e] tem sido uma das causadoras de mistificação política e da ufanista mentira cultural: os relatórios oficiais da fome pedem dinheiro aos países colonialistas com o fito de construir escolas sem criar professores, de construir casas sem dar trabalho, de ensinar o ofício sem ensinar o analfabeto. A diplomacia pede, os economistas pedem, a política pede: o Cinema Novo, no campo internacional, nada pediu: impôs-se a violência de suas imagens e sons em vinte e dois festivais internacionais. (ROCHA, 1981, p. 31)

Infelizmente não se assumiu essa postura violenta em relação ao capital estrangeiro, mas o Estado militarizado passa a explorar o campo cultural no agenciamento de uma identidade nacional de viés tradicionalista e esvaziada aparentemente de qualquer traço imperialista. Era uma espécie de política compensatória articulada a

partir de um dispositivo muito preciso: o Poder Nacional. Nessa nova configuração as ações estatais adquirem um caráter sistêmico (ORTIZ, 1994) e normativo. É possível perceber forças estatais atuando na produção e distribuição dos bens culturais amparadas pelas leis de segurança nacional. Por meio da censura definia-se respectivamente a narrativa cultural que não poderia circular no país e, sobretudo, aquela a ser subjetivada pelos brasileiros. Quanto aos movimentos intelectuais abordados nesse texto, o Regime Militar tratou de desarticulá-los, fechou os Centros Populares de Cultura, perseguiu seus ativistas e depôs de suas funções integrantes da Comissão Nacional de Folclore, tidos como perturbadores da ordem nacional.

Por sua postura política, tida como ameaça à ordem nacional, Édison Carneiro é deposto da direção da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro em abril de 1964, quando o órgão também tem seu funcionamento proibido pelos militares. Os folcloristas então se mobilizam no reestabelecimento das atividades da Campanha, o que acontece em agosto do mesmo ano com a nomeação do presidente da Comissão Nacional de Folclore, Renato Almeida, como diretor. A destituição de Carneiro é informada, sem muitos detalhes, no Noticiário da Revista Brasileira de Folclore<sup>15</sup> nº 8/10 de 1964, que também comunicou a nomeação de Almeida, neste caso, acrescida do discurso de posse por ele proferido.

O texto proferido pelo novo diretor-executivo da Campanha aponta para um rearranjo comunicacional com o governo que o afastamento de Carneiro tinha maculado. Entretanto, não é o entusiasmo a estampa dessa empreitada e sim o sacrifício intelectual:

Deus sabe como e quanto relutei em aceitar o honroso convite de Vossa Excelência, para exercer as funções de Diretor-Executivo da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, em substituição ao meu ilustre colega Édison Carneiro. *Só a convicção de que a ninguém é*

<sup>15</sup> A *Revista Brasileira de Folclore* era trimestral, fora editada pela Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro e manteve-se em circulação entre 1961 e 1976. Contemplava artigos, resenhas, bibliografias e informações acerca de cursos e outros eventos da área folclórica. O acervo digital da Biblioteca Amadeu Amaral abriga todos os números antes impressos, agora em formato eletrônico. Durante a feitoria desse trabalho acessei os arquivos através do site <<http://www.comissaonacionaldefolclore.org.br/revista.html>>. Um estudo acerca dessa Revista foi realizado por Ana Lorym Soares em sua dissertação de Mestrado *Revista Brasileira de Folclore: intelectuais, folclore e políticas culturais (1961-1976)*. Documento disponível para consulta no site: [http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/biblioteca/php/mostrateses.php?open=1&arqtese=0812279\\_10\\_Indice.html](http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/biblioteca/php/mostrateses.php?open=1&arqtese=0812279_10_Indice.html). Acesso em 18 fev. 2012.

*dado recusar serviços a um governo que busca reorganizar a ordem nacional e reestabelecer os índices democráticos e cristãos da nossa existência, me decidi a aceitar o encargo, não sem pesar atentamente as dificuldades circunstantes. Mas confio em receber o apoio do Governo, não só facultando-me os meios que este organismo deixe de ser uma vaga repartição, mas realize as funções que lhe cabem, bem assim organizando a vida administrativa, o que sei estar em pauta na Reforma do Ministério da Educação. (ALMEIDA, 1964, p. 219, grifo meu)*

Mais uma vez a diplomacia de Almeida fora decisiva para abrandar os ânimos e garantir a permanência da Comissão no cenário nacional. Estrategicamente se solidariza com Carneiro, enobrece os ideais do Estado e apresenta-se como um soldado comprometido com o desenvolvimento da Campanha. Ambiguamente a CNF, amparando-se no discurso da sobrevivência, mantém-se sob a guarda do Estado Militarizado, sem, contudo, deixar de ser coerente com seus princípios e objetivos. Nesse sentido a fala de Almeida torna-se ritualística, posto que renova o caráter missionário do trabalho com o folclore e ratifica o princípio de ser o Folclore Brasileiro responsabilidade do Estado.

A situação do órgão, porém, era caótica, as verbas eram escassas, os salários estavam atrasados, o quadro de funcionários havia sido reduzido pelo Regime e o ex-diretor respondia um processo por corrupção (VILHENA, 1997). Além disso, Almeida acumulará três chefias: a direção da Campanha e a presidência da Comissão Nacional e do IBICC, esta última assumida em 1965. Mesmo com esses percalços, Almeida manteve-se como diretor executivo da Campanha até 1974, quando o posto é assumido por Braulio do Nascimento, e na presidência da Comissão até 1981, quando vem a falecer.

A estadia de Almeida na Campanha foi marcada pelo trabalho de organização de museus folclóricos em vários pontos do país, desse esforço resulta a criação em 1968 do Museu Folclore do Rio de Janeiro, denominado, em 1976, Museu de Folclore Edison Carneiro. Merece destaque também a continuidade da publicação da Revista Brasileira de Folclore e a realização de pesquisas de campo para construção do Atlas Folclórico do Brasil. Além dessas ações, Almeida conseguiu, mesmo com as limitações impostas pelo regime, impedir a desarticulação da rede comunicacional que mantinha em funcionamento as Comissões Estaduais de Folclore.

Mas, não obstante, o esforço dos folcloristas, em especial de Renato Almeida frente à Campanha, a escassez financeira e de pessoal, o afastamento de Carneiro e as contingências políticas limitaram sobremaneira as ações planejadas pelos folcloristas, em especial a promoção de eventos<sup>16</sup>. Entre 1964 e 1981 foram realizados apenas dois Congressos Brasileiros de Folclore, ambos na década de 70 e em Brasília. Sem esses encontros vivificadores das Comissões Estaduais os laços entre elas e também entre elas e a Nacional fragilizam-se, produzindo isolamentos e decréscimos na produção de conhecimento.

A década de 70 trouxe, além dos Congressos, mudanças substanciais para os órgãos que se ocupavam do Folclore. Isso porque uma ação governamental mais ofensiva em termos de institucionalização da área cultural inicia-se com a gestão do general Ney Braga (1974-1978) no Ministério de Educação e Cultura. As diretrizes para o novo momento foram traçadas na *Política Nacional de Cultura* no “[...] primeiro plano oficial abrangente em condições de nortear a presença governamental na área cultural [...]”. (MICELI, 1984, p. 57). Datam desse período a criação de órgãos estatais importantes para o funcionamento da área cultural, a Fundação Nacional de Arte (Funarte) em 1975 e o Conselho Nacional de cinema (Concine) em 1976. Além disso, foram ampliadas as atribuições da Empresa Brasileira de Filmes S.A. (Embrafilme), instituída a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro e o Conselho Nacional de Direito Autoral entra em funcionamento. (MICELI, 1984). O órgão central de gerenciamento continua a ser o Departamento de Assuntos Culturais (DAC)<sup>17</sup>, cuja direção passa a ser de Manuel Diegues Júnior, um dos membros da CNF.

A nomeação de Diegues Júnior sinaliza a estratégia adotada pelo Estado para enfrentar a crise de legitimidade pela qual passava o regime. A adoção de uma política cultural “patrimonialista” (MICELI, 1984) apresenta-se como a decisão mais acertada para abrandar os ânimos e iniciar uma abertura política sem arroubos

<sup>16</sup> Para ilustrar essa descontinuidade listo os Congressos realizados entre 1951 e 1995: I Congresso Brasileiro de Folclore – Rio de Janeiro, 1951; II Congresso Brasileiro de Folclore – Curitiba, 1993; Congresso Internacional de Folclore – São Paulo, 1954; III Congresso Brasileiro de Folclore – Salvador, 1957; IV Congresso Brasileiro de Folclore – Porto Alegre, 1959; V Congresso Brasileiro de Folclore – Fortaleza, 1963; VI Congresso Brasileiro de Folclore – Brasília, 1970; VII Congresso Brasileiro de Folclore – Brasília, 1974; VIII Congresso Brasileiro de Folclore – Salvador, 1995.

<sup>17</sup> O Departamento de Assuntos Culturais (DAC) fora criado pelo decreto 66.967 em 27 de julho de 1970, ação importante por instituir no Ministério de Educação e Cultura um organismo específico para a cultura. (CALABRE, 2009)

revolucionários. A nomeação de intelectuais moderados e de perfil tradicionalista para as esferas decisórias do governo fora um dispositivo importante para assegurar aos militares o controle das mudanças necessárias para a sobrevivência do próprio Regime.

Conforme observa Isaura Botelho (2000), a FUNARTE atendia a uma necessidade da Política Nacional de Cultura, a criação de uma instituição de caráter executivo. E assim, o novo órgão, sob a direção de Roberto Parreira, entra em funcionamento em março de 1975, abrigando a área de Artes Plásticas, Música e Folclore. Em decorrência dessa nova conjuntura, inicia-se um trabalho intenso dos folcloristas, para transformar a Campanha de Defesa do Folclore em Instituto Nacional do Folclore, o que, entretanto só acontece em 16.03.1976 pelo Decreto nº 77.300. Nessa nova condição, é incorporado, oficialmente, em 1978 à estrutura da FUNARTE, da qual já fazia parte o Instituto Nacional de Artes Plásticas e o Instituto Nacional de Música. (NASCIMENTO, 1976). Na apresentação da *Revista Brasileira de Folclore*, nº 41 de 1976, a importância dessa conquista é explicitada no discurso de Braulio do Nascimento, diretor executivo da Campanha desde 1974, quando assume também a incumbência de finalizar os estudos que embasariam a transformação da Campanha em Instituto. Na compreensão do folclorista,

[o] retorno da Revista Brasileira de Folclore ocorre em circunstâncias excepcionais. O velho sonho dos folcloristas – a existência de um órgão permanente na administração pública brasileira para a defesa, pesquisa, estudo e promoção do folclore – acaba de realizar-se com a recente criação da Fundação Nacional de Arte – FUNARTE, que incorpora a Campanha, transformando-a em Instituto Nacional de Folclore. (NASCIMENTO, 1976, p. 5).

Mas, à publicação da *Revista Brasileira de Folclore* nº 41 coube apenas encerrar o projeto arquitetado por Carneiro. Não tive acesso a documentos que explicassem a extinção da Revista, mas a conjuntura política da época nos oferece pistas para formular algumas hipóteses. Seria a-histórico atribuir o desempenho da Campanha e a execução de seus projetos à competência ou incapacidade de seus integrantes, quando a sua própria existência dependia da orientação político-cultural adotada pela cúpula governamental e das relações que os folcloristas conseguiam estabelecer com esses dirigentes.

Assim, é importante pontuar ter sido a adoção de uma linha “patrimonial” pelo governo Geisel seguida a risca pelos colaboradores da Gestão Ney Braga, somada à importância de Manoel Diégues Júnior no Departamento de Assuntos Culturais, condicionantes favoráveis para a projeção do Movimento Folclórico naquele momento. Bráulio do Nascimento, em entrevista concedida ao Jornal de Alagoas, por ocasião da V Festa do Folclore Brasileiro<sup>18</sup> em Maceió, ao ser questionado sobre as ações da Campanha destaca o apoio recebido do DAC e da Funarte:

S.L. – Dr. Bráulio, que promoções têm realizado de importância para a salvaguarda do folclore brasileiro?

B.N. – Com o professor Manoel Diégues Júnior, Diretor do DAC-MEC, pudemos estabelecer um plano de trabalho muito amplo, de âmbito nacional. Posteriormente, com o P.A.C. e agora, com a Funarte, cujo Diretor-Executivo, Dr. Roberto Parreiras tem especial atenção para os problemas da cultura popular, a Campanha vem realizando vários projetos que abrangem vários Estados. Estamos desenvolvendo um programa de âmbito nacional. (NASCIMENTO, 1977, p.11)

Entretanto, essa conjuntura favorável passava ao largo da estabilidade necessária para a elaboração de projetos de execução a longo prazo. A reestruturação operada pelo Estado apenas acenava, com muita tibieza, inclusive, para uma atuação menos autoritária. Embora se admitisse que integrantes do setor cinematográfico e teatral indicassem representantes para cargos decisórios em órgãos oficiais (MICELI, 1984), as ações por eles executadas continuavam, em grande medida, monitoradas pelos aparelhos estatais de “Segurança Nacional”.

### 3.2 “POLÍTICAS CULTURAIS” EM TEMPOS DE CRISE

Conforme aludido em outros momentos desse texto, as políticas públicas para a cultura no Brasil estiveram sempre sob o signo da incerteza, isso porque a cultura fora assumida pelos dirigentes estatais como o coelho a ser tirado da cartola quando a situação política assim demandava. Um dos desdobramentos desse entendimento de cultura foi a tradição de se construir políticas de governo, pensadas, para resolver problemas contingenciais, portanto, quase sempre descontinuadas pela nova

---

<sup>18</sup> A Festa do Folclore Brasileiro fora iniciada em 1974 pela Campanha de Defesa do Folclore e estava em sua quinta edição. De amplitude nacional, ocorria a cada ano, durante a semana de 22 de agosto, em um ponto diferente do país. (NASCIMENTO, 1977, p.11).

gestão. Isso explica porque os planos da Campanha, aparentemente em sincronia com os interesses estatais da época, perecerão com as reviravoltas políticas ocorridas a partir de 1979.

No final dos anos 1970, a cultura entra em cena mais uma vez para arrefecer os ânimos e avivar a cena política com nuances democrática, sem, contudo, operar grandes rasgos nos princípios arquitetados pelo Regime Militarizado para conferir ou não legalidade aos organismos existentes. Tratada pelos militares como estratégica na condução política, a área cultural passará por reformas importantes, como a criação da Secretaria de Assuntos Culturais (SEAC)<sup>19</sup> em substituição ao DAC. E, embora a instabilidade do momento político não tenha comportado as alterações administrativas necessárias para o funcionamento do novo órgão, as mudanças em curso não admitiam recuos, apenas redirecionamentos. Nessas circunstâncias, o Estado passa a operar adotando medidas que viabilizassem uma abertura política e, ao mesmo tempo, refreasse a cultura de oposição, cujo poder aglutinador tornara-se incontestável com o retorno à cena pública do movimento estudantil em 1977, e a rearticulação do operariado, manifesta nas grandes greves deflagradas em 1978.

Os dirigentes estatais, pressionados por esses eventos e por contingências internacionais, passam a investir em outras correlações de forças e linhas de ação. De início, há a convocação de intelectuais que a sociedade civil seja capaz de reconhecer como comprometidos com o projeto democrático por ela ansiado, assim, designa-se para o Ministério da Educação e Cultura, o professor e crítico Eduardo Portella e para a Secretaria de Assuntos Culturais, o também professor, Márcio Tavares d'Amaral. A equipe, não só reorganizou os setores responsáveis pela educação e cultura, como modificou seu corpo funcional e instituiu uma agenda para as ações do Ministério, tomando como referência as recomendações da UNESCO, formuladas durante as conferências regionais de cultura ocorridas na década de 70, em especial a AMERICACULT<sup>20</sup>.

---

<sup>19</sup> A Secretaria de Assuntos Culturais (SEAC) foi criada pelo Decreto 81.454, de 17 de março de 1978. Segundo o documento, estariam sujeitas à supervisão da SEAC, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), o Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais (IJNPS), a Empresa Brasileira de Filmes S/A (EMBRAFILME), a Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB) e a Fundação Nacional de Arte (FUNARTE).

<sup>20</sup> Conferência intergovernamental, organizada pela UNESCO e realizada em Bogotá em 1978, com o intuito de orientar a discussão sobre as políticas culturais na América Latina e no Caribe.

Os encontros tiveram como pauta a discussão do conceito de cultura e sua conexão com temas como identidade, direito cultural e desenvolvimento. O objetivo era estabelecer diretrizes para a formulação e implementação de políticas culturais por parte dos Estados Membros e garantias legais para que isso ocorresse “en consonancia con la situación y las aspiraciones específicas de los pueblos de cada una de las regiones” (CONFERENCIA MUNDIAL SOBRE LAS POLITICAS CULTURALES, 1982, p. 5). Conhecer esses agenciamentos da UNESCO nos alerta para o reducionismo de leituras que tratem a nova postura ministerial como produto das contingências nacionais e da vontade política dos “homens de cultura” recrutados pelo governo para reestabelecer o diálogo com a sociedade civil. Mais profícuo seria pensar como essas recomendações foram traduzidas, naquele momento, em ações políticas. Essa mudança de paradigma operou um desmonte da política patrimonial vigente e definiu como eixo

a “ambiência comunitária” da cultura, privilegiando as peculiaridades locais e regionais. Além de estimular o aspecto associativo nas comunidades, a presença do governo deveria transformar cada ação em conquista própria e auto-sustentável. (BOTELHO, 2000, p. 81)

A nova postura acerta em cheio os órgãos que se ocupavam do Folclore Nacional, em especial, o Instituto Nacional de Folclore, vinculado à Funarte. Uma variável a ser considerada nesse processo é a transformação, em 1979, do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional em Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Os integrantes da área patrimonial do novo Ministério, amparados na tradição política de salvaguarda do patrimônio material e multiplicidade de funções desempenhadas pelo Instituto, investiram na criação de instrumentos legais que efetivassem sua autonomia administrativa e financeira. Reposicionada, agora como órgão central de direção superior, A Sphan assume a responsabilidade de:

[...] inventariar, classificar, tomba, conservar e restaurar monumentos, obras, documentos e demais bens de valor histórico, artístico e arqueológico existentes no País, bem como, tomba e proteger o acervo paisagístico do país.<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> Decreto nº 84.198 de 13 de novembro de 1979. Disponível para consulta no site: <<http://portal.iphan.gov.br/portal/montarDetalheConteudo.do?id=13129&sigla=Institucional&retorno=detalheInstitucional>>. Acesso em: 20 fev. 2012.

Diante dessas atribuições, seria esperada uma conexão imediata com o Instituto Nacional do Folclore a fim de evitar superposições e potencializar recursos. Entretanto, essa perspectiva dialógica, por ser incompatível com a “estrutura hierarquizada e vertical” (SILVA, 2008, p. 87) adotada pelo Estado brasileiro, não parece ter sido cogitada, tendo em vista a criação da Fundação Nacional Pró-Memória<sup>22</sup>, responsável por implementar a política de preservação da Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Essa conjuntura abala a autonomia e o protagonismo da Funarte, que já enfrentava uma crise interna com a demissão dos diretores do Instituto Nacional de Música e do Instituto Nacional de Artes Plásticas, a revelia de seu diretor executivo, Roberto Parreira. Era, sem dúvida, o indicativo da fragilidade das relações entre os integrantes da fundação e os novos dirigentes do Ministério da Educação e Cultura.

Com o poder de captação de recursos e de gerenciamento da Funarte reduzido, o Instituto Nacional de Folclore, embora mantida sua diretoria, presencia a transferência de suas atribuições à SPHN, sem, contudo, fazer parte do novo organismo. Mas o projeto ministerial de Portela fora interrompido no final de 1980. Com sua saída, a pasta é assumida pelo general Rubem Ludwing que designa Aloísio Magalhães – então diretor da SPHAN e presidente da Fundação Nacional Pró-Memória – também diretor da Secretaria de Assuntos Culturais. Acompanhava essa triplicidade de funções a incumbência de fundir a SPHAN e a SEAC.

Emergiu desse reordenamento, a Secretaria de Cultura (SEC)<sup>23</sup>, que, conforme avaliou Magalhães, em depoimento à CPI do Patrimônio em 1981, fora criada com o intuito de descentralizar o sistema e estabelecer as diretrizes da política pública para a cultura numa perspectiva de conjunto. Nesse sentido, a SEC coordenaria duas subsecretarias: a SEAC e a SPHN, a primeira, tendo como órgão executivo a Funarte, assumiria a esfera da produção do bem, já a segunda, de vertente patrimonial, teria como órgão executivo a Pró-Memória. Nesse novo desenho institucional, a FUNARTE permaneceu com seus Institutos, enquanto a Fundação Pró-Memória assumiu os museus, a Biblioteca Nacional, o Instituto Nacional do Livro e as Casas Históricas (MICELI, 1984).

---

<sup>22</sup> A Fundação Nacional Pró-Memória, supervisionada pelo Ministério da Educação e Cultura, fora criada em 1979.

<sup>23</sup> A Secretaria de Cultura fora criada em 10.04.981 pela Portaria Ministerial nº 276.

Embora a história do Instituto Nacional de Folclore sugerisse o deslocamento do órgão para a Fundação Pró-Memória, isso não acontece na ocasião<sup>24</sup>. Uma tentativa, talvez, de arrefecer os ânimos dos integrantes da Funarte, ou ainda, uma estratégia para alargar o campo de atuação do IPHAN e rerepresentá-lo numa ótica modernizante. Reativando a proposta de Mário de Andrade, Magalhães contesta tanto a visão exclusivista de patrimônio circunscrito aos “bens de pedra e cal”, como o caráter elitista das seleções do IPHAN. Propondo um conceito mais amplo de patrimônio, defendia a existência de uma

[...] vasta gama de bens – procedentes sobretudo do fazer popular – que por estarem inseridos na dinâmica viva do cotidiano não são considerados como bens culturais nem utilizados na formulação das políticas econômica e tecnológica. No entanto, é a partir deles que se afere o potencial, se reconhece a vocação e se descobrem os valores mais autênticos de uma nacionalidade. Além disso, é deles e de sua reiterada presença que surgem expressões de síntese de valor criativo que constitui o objeto de arte. (MAGALHÃES, 1984, p. 42)

O anteprojeto para criação de um Serviço do Patrimônio Artístico Nacional (SPAN), elaborado por Mário de Andrade<sup>25</sup> ressoa na compreensão antropológica de cultura defendida por Magalhães. Na percepção de Andrade, o folclore era uma das quatro possibilidades de apresentação das artes arqueológica e ameríndia e da arte popular, definindo assim as outras três: objetos, monumentos e paisagens. (IPHAN, 2006). Nesse entendimento o folclore compreenderia “a música popular, contos, históricos, lendas, superstições, medicina, receitas, culinárias, provérbios, ditos, danças dramáticas, etc.” (IPHAN, 2006, p. 57).

Esses dados interpelam as supostas divergências entre a perspectiva adotada por Magalhães para o IPHAN e as proposições defendidas pela CNF. Não estariam, de certa forma, em sintonia ao se filiarem ao projeto proposto por Mário de Andrade para o Folclore e justificarem seus empreendimentos com o discurso da nacionalidade? Por outro lado, as reviravoltas políticas e culturais que antecederam

<sup>24</sup> O Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, antigo Instituto Nacional de Folclore até 1997, só será reintegrado à estrutura do IPHAN em 2003 (CASTRO; FONSECA, 2008).

<sup>25</sup> O anteprojeto foi escrito em atendimento ao Ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema em 1936, mas as sugestões de Mário, conforme atesta o Decreto-Lei nº 25, de 30 de novembro de 1937 que preconiza o “[...] o conjunto de bens móveis e imóveis [...]”, foram incorporadas apenas parcialmente na constituição do SPHAN. Assim não é feita nenhuma alusão ao folclore mencionado por Mário, deixando-o subentendido nas “coisas” pertencentes à categoria de arte etnográfica. Documento disponível para consulta em: <<http://www.planalto.gov.br/ccil/decreto-Lei/Del0025.html>>. Acesso em: 20 jan. 2011.

esse momento, bem como a crise de representatividade enfrentada pela CNF com o falecimento de Renato Almeida em 1981, inviabilizam a construção de uma trama causal que vincule a projeção do IPHAN no cenário nacional à desarticulação do Movimento Folclórico e a perda de prestígio do Instituto Nacional de Folclore. Conforme avaliação de Ático Vilas Boas da Mota (1998, p. 05), presidente da Comissão Nacional entre 1987 e 1999, sem a presença de Almeida a Comissão “entrou praticamente em recesso” e assim se manteve até 1987 quando Manuel Diéguez Júnior inicia sua reestruturação.

Considerando ser o foco desse trabalho o movimento da Comissão Nacional de Folclore, deixemos as movimentações políticas no âmbito da Secretaria de Cultura em repouso, pinçando algumas ações, vez ou outra, para discutir o pós 87. Uma delas é a criação do Ministério da Cultura<sup>26</sup> em 1985, passo importante na definição de uma agenda política centrada na cultura. Conforme justificativas apresentadas no decreto, a particularização fora motivada pela compreensão de que “[...] os assuntos ligados à cultura nunca puderam ser objeto de uma política mais consistente, eis que a vastidão da problemática educacional atraiu sempre a atenção preferencial do Ministério.” Considerando a existência de uma tradição brasileira, instalada por Getúlio e endossada pelos militares, de tratar a área cultural como um mecanismo estratégico nos arranjos políticos e na “comunicação” com o povo, em especial com as classes menos favorecidas economicamente, era previsível que o Estado assumisse a organização do campo cultural como um ponto de pauta importante no processo de redemocratização.

Esse dinamismo, entretanto, não atingiu a Comissão Nacional de Folclore de imediato, sua retomada só acontece em 87, e ainda de forma lenta e delicada. Embora seja recorrente nas análises desse momento, atribuir às contingências políticas o ônus dessa extenuação da CNF, é importante minimizar o peso dessa exterioridade e assumir uma postura crítica em relação ao Movimento, reinterpretando sua organicidade, avaliando suas relações internas, as escolhas feitas por seus membros, bem como as conquistas e limites delas decorrentes. Nesse sentido, não devemos, por exemplo, ignorar ser a aura construída em torno do nome de Renato

---

<sup>26</sup> O Ministério da Cultura fora criado pelo decreto nº 91.144, de 15 de março de 1985. Documento disponível para consulta em: <<http://portal.mec.gov.br/arquivos/pdf/d91144.pdf>>. Acesso em: 14 set. 2012.

Almeida um empecilho para leituras menos elogiosas e mais críticas do caráter centralizador de sua gestão, da simbiose que acontece entre criador e criatura a ponto de terem confundidas suas existências.

A convicção de ter sido essa atuação visceral de seu idealizador garantia do funcionamento da CNF em momentos conturbados de nossa história e de um território para os estudos folclóricos, não pode obscurecer o fato de ter sido essa postura também responsável pela criação em torno dessa entidade de uma imponência que dificultou a ocupação do espaço vazio deixado por Almeida. Reforçando esse caráter sacral, assume a presidência Manuel Diéguez Júnior que nomeia Ático Vilas Boas da Mota e Braulio do Nascimento para a vice-presidência. Quando o estado de saúde de Diéguez Júnior obriga-o a renunciar, ainda em 1987, o dirigente do IBECC indica Ático Vilas Boas como seu sucessor.

Ao avaliar o pós 87, Boas (1997) identifica duas fases da CNF: a de hibernação, no final dos anos 80, e a de restauração ou da nova caminhada, que se inicia nos primeiros anos da década de 90 e tem sua culminância no VIII Congresso Brasileiro de Folclore em 95. Acredito que, além da adesão de novos intelectuais, apontada por Boas como única causa da revitalização da CNF, foram decisivos nesse processo dois instrumentos normativos: a Constituição Federal promulgada em 1988 e a Recomendação sobre a salvaguarda da cultura tradicional e popular resultante da 25ª Reunião da UNESCO.

A Constituição de 1988, por meio do artigo 215<sup>27</sup>, oficializa a responsabilidade do Estado para com a cultura no regime democrático: “[Ele] garantirá *a todos* o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e *apoiará e incentivará* a valorização e a difusão das manifestações culturais.” (BRASIL, 2010, p. 35, grifos meus). Trata-se, portanto, da institucionalização da área cultural para além das ações governamentais e da exigência de uma agenda permanente para a cultura. Sobressaem no texto o caráter democrático e o papel ativo a ser assumido pelo Estado, que deveria despir-se das roupas do autoritarismo e agir como garantidor de direitos culturais e não como produtor de cultura.

O comprometimento que se exige do Estado em relação à cultura popular é

---

<sup>27</sup> Documento disponível para consulta em: <[http://www.senado.gov.br/legislacao/const/con1988/CON1988\\_05.10.1988/CON1988.pdf](http://www.senado.gov.br/legislacao/const/con1988/CON1988_05.10.1988/CON1988.pdf)>. Acesso em: 14 set. 2012.

explicitado no primeiro parágrafo do referido artigo, redigido em plena sintonia com o discurso até então adotado pela CNF. Assim, invés de oferecer apoio e incentivo, “[o] Estado protegerá as manifestações das culturas populares, indígenas e afro-brasileiras, e das de outros grupos participantes do processo civilizatório nacional.” (BRASIL, 2010, p. 35). Dessa forma, são pinçadas da cultura brasileira as produções dos grupos minoritários tidas como substratos formadores da nação. Se os redatores do parágrafo vislumbravam uma atenção diferenciada do Estado, a inexpressividade das políticas públicas culturais destinadas a tais segmentos testemunham a leitura discriminatória e ou invisibilizante de tal texto.

A fragilidade dessa cultura, segundo entendimento da elite intelectual da época, apresenta-se duplamente justificada por seu caráter oral e pelas condições socioculturais de seus produtores. Assim, o discurso protecionista figura como alternativa única e urgente, tanto no âmbito nacional, quanto internacional, conforme atesta a Recomendação da UNESCO sobre a salvaguarda da cultura tradicional e popular aprovada em 1989. Abandonando a terminologia folclore, adotada na reunião anterior, os intelectuais envolvidos na elaboração do documento adotam as adjetivações tradicional e popular para denominar

o conjunto de criações que emanam de uma comunidade cultural fundadas 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 os valores se transmitem oralmente, por imitação ou de outras maneiras. Suas formas compreendem, entre outras, a língua, a literatura, a música, a dança, os jogos, a mitologia, os rituais, os costumes, o artesanato, a arquitetura e outras artes (UNESCO, 1989, p. 02).

Sobressai na definição proposta pela UNESCO a dificuldade de conceituar tal cultura a partir de atributos “[...] inscritos no interior de sua forma.” (HALL, 2003, p. 258). Valores como tradição, identidade, oralidade não operam como distintivos entre culturas, uma vez que, em variadas proporções, atravessam todas elas. De igual maneira, parece-me impossível estabelecer os limites dessa suposta cultura tradicional e popular a partir do inventário sugerido no documento. Tomada isoladamente, essa imprecisão conceitual poderia ser lida como antecipatória da indecibilidade e da fluidez redimensionadas pelo pensamento pós-moderno. Entretanto, as diretrizes do documento apontam para a necessidade de preencher

essas lacunas. Nesse intento, os Estados-membros deveriam priorizar a pesquisa e documentação das tradições populares a fim de serem formados bancos de dados que permitissem o estudo de suas transformações, o estabelecimento de tipologias, bem como sua conservação e divulgação.

Sem dúvida, a existência de um documento de cunho jurídico-internacional específico para a cultura popular favorecia a rearticulação do Movimento Folclórico Brasileiro e o enfrentamento das dificuldades internas da CNF. Entretanto, o Brasil passa a viver, a partir de 1990, com a gestão Collor de Mello, uma democracia às avessas. O novo presidente operou um desmonte das instituições oficiais responsáveis setor cultural, extinguiu órgãos como a Funarte e a Fundação Nacional Pró-Memória, revogou todas as leis de incentivo fiscal federal, nem mesmo o recém-criado Ministério da Cultura sobreviveu, sendo transformado em Secretaria Especial, ligada diretamente à presidência da república. É a implantação de um modelo de Estado mínimo que sabota a constituição de 1988 ao se eximir do papel de garantidor de direitos e adotar o neoliberalismo como diretiva política.

Não obstante a desassistência estatal, a CNF, em parceria com a Fundação Cassiano Ricardo e a prefeitura de São José dos Campos, promove, em 1992, o Simpósio Nacional de Ensino e Pesquisa de Folclore restabelecendo, assim, os encontros presenciais entre as Comissões Estaduais e a Nacional. Conforme registros dos anais do Simpósio, mesmo com a precária atuação da CNF nos anos que antecederam o evento, treze Universidades Federais e onze Comissões Estaduais atenderam a convocatória. Além disso, a leitura das comunicações nos anais do Evento, nos permite afirmar que, em diferentes medidas, as Comissões Estaduais continuavam mobilizadas em torno da pesquisa, estudo e divulgação do folclore, além de empenhadas na inserção desse campo de saber nos espaços acadêmicos.

O processo de reestruturação continua avançando em 1994, quando se realiza o I Seminário Nacional sobre Ações Integradas em Folclore na cidade de Divinópolis. A participação das Comissões Estaduais nesses eventos e a necessidade de afinar o discurso do Movimento Folclórico Brasileiro com a Recomendação sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular da UNESCO impulsionaram a retornada dos Congressos Nacionais de Folclore. Assim, define-se em Divinópolis, já para o

próximo ano, a realização do VIII Congresso Brasileiro de Folclore em Salvador, sob a responsabilidade da Comissão Baiana. O evento é lembrado pelos folcloristas como um divisor de águas por seu caráter propositivo:

Bom, aí em 95 era a reorganização das Comissões de Folclore porque a Comissão Nacional tava desorganizada, desestruturada e as regionais também. E cabia também buscar um novo, um novo sentido, né? Porque com o fim do IBECC, com o esvaziamento daquela política da ONU e da UNESCO, né? A relação da Comissão Nacional de Folclore com a UNESCO, sem a presença do Renato Almeida, que era um diplomata que fazia essa ligação, ela passa a ser uma relação cada vez mais formal. O Ático Vilas Boas mantém, também diplomata, um tempo, né? O Braulio, mas... Na verdade era um momento de crise, as Comissões de Folclore tinham que buscar uma nova organização, como o Movimento buscou.<sup>28</sup>

A crise na CNF, conforme sugerem as palavras de Mazoco, é atribuída, sobretudo, ao corte nas relações sociopolíticas construídas por Almeida. Assim, o empenho dos folcloristas fora no sentido de revitalizar o Movimento e reativar os contatos com as instâncias governamentais e organismos internacionais de modo a reinserir o Folclore na agenda estatal. A opção pelo reformismo em detrimento do revolucionário é explicitada na dupla programação do evento: homenagem à memória de Renato Almeida, no centenário de seu nascimento, e releitura da carta do Folclore Brasileiro redigida em 1951. Nesse sentido, a releitura da Carta do Folclore Brasileiro, aprovada no I Congresso Brasileiro de Folclore, em 1951, não interpela, muito menos questiona os pressupostos teóricos e metodológicos da área. Trata-se apenas de atender ao que fora “[...] ditado pelas transformações da sociedade brasileira e pelo progresso das Ciências Humanas e Sociais” (CONGRESSO BRASILEIRO DE FOLCLORE, 8., 1999, p. 197).

Embora a redação final do documento tenha ocorrido durante o evento de 1995, quando também é aprovado pela Assembleia, os encaminhamentos para sua composição já ocorriam em diversos níveis. Numa tentativa de ampliar, entre pares, a interlocução sobre as mudanças na carta de 1951, o presidente da CNF, Braulio do Nascimento, orientou as Comissões Estaduais a discutirem e sistematizarem internamente as propostas a serem apresentadas no Congresso. Como sugere o

---

<sup>28</sup> MAZOCO, Eliomar Carlos. Entrevista concedida a Vanusa Mascarenhas Santos. São José dos Campos. 14 jul. 2011.

depoimento de José Fernando de Souza<sup>29</sup>, integrante da Comissão Pernambucana de Folclore, a condução do processo dependeu do empenho de cada Comissão:

[...] eu participei, dentro da Comissão Pernambucana de Folclore, das discussões a respeito da releitura da carta e, mais ainda, ao final dessas discussões, num gabinete, eu e Roberto Benjamin pusemos no computador uma série de sugestões e pra minha surpresa, essas sugestões foram encaminhadas para o Congresso, e pra minha surpresa, quando elas voltaram, já como a releitura da Carta do Folclore, é... estavam como que quase todas aceitas. Depois eu vim saber por quê. Ouve muito pouca colaboração quando Braulio solicitou que as pessoas, que as Comissões Estaduais se manifestassem a respeito da releitura da Carta do Folclore, a Comissão de Pernambuco foi uma das que de fato se manifestou.

Comparando as contribuições registradas nos Anais, entretanto, podemos acrescentar a essa leitura um argumento já exposto nesse trabalho: o zelo excessivo com a memória do Movimento, especificamente com o trabalho de seus fundadores, uma vez que, em termos quantitativos, manifestaram-se, além da Comissão Pernambucana, as Comissões: Cearense, Baiana, Gaúcha, Espírito-Santense, Paraense, Maranhense, Mineira, Paulista, Paraibana, Norte-Rio-Grandense. Qualitativamente os textos são bastante expressivos; entretanto, foram elaborados a partir do mesmo dispositivo, o tradicionalismo. Assim, não há entre os discursos divergências radicais, nem destes em relação ao documento em análise.

O processo de aceitabilidade das proposições de não membros das Comissões também aponta para um controle discursivo que fragiliza qualquer possibilidade de mudanças radicais nas esferas decisórias do Movimento. A solicitação feita aos intelectuais não afiliados às Comissões, mas reconhecidos pelos trabalhos realizados na área de cultura popular, foi de encaminharem, com antecedência, suas propostas à CNF. Estas, após passarem pelo crivo da Comissão Nacional, subsidiaram a escrita de um texto provisório apresentado por Cássia Frade, secretária da CNF, à assembleia geral do evento para apreciação.

A problemática conceitual figura em todos os discursos registrados, inclusive no concernente a nomenclatura a ser adotada. O desafio dos folcloristas era atender ao prescrito pela UNESCO, sem abdicar dos princípios garantidores da identidade do

---

<sup>29</sup> SOUZA, José Fernando de. Entrevista concedida a Vanusa Mascarenhas Santos. São José dos Campos. 14 jul. 2011.

Movimento. A estratégia utilizada foi a equivalência, mas, a partir de uma definição do que se estava denominando folclore e como identificá-lo no emaranhado das práticas culturais. O esforço de contenção, porém, esbarrou no nomadismo e liquidez da cultura:

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 folclórica: *aceitação coletiva, tradicionalidade, dinamicidade, funcionalidade*. Ressaltamos que entendemos folclore e cultura popular como equivalentes, em sintonia com o que preconiza a UNESCO. (CONGRESSO BRASILEIRO DE FOLCLORE, 8., 1999, p. 197, grifo meu)

A definição está arraigada em um antigo desejo intelectual, tantas vezes encenado, apartar a cultura popular da cultura massiva. A estratégia teórica é estabelecer como critérios avaliativos a aceitação coletiva, a tradicionalidade, a dinamicidade e a funcionalidade. Creio já ter deixado claro nesse trabalho as minhas dificuldades em lidar com essas categorias, mesmo quando elas aparecem separadamente, imaginem, assim, todas juntas, em *harmonia*? Por outro lado, considerando o processo histórico do Movimento, trata-se de um passo importante nas discussões acerca das produções populares e das condições industriais em que a cultura é fabricada. Sem dúvida era uma resposta às críticas dirigidas ao Movimento por não atentar para as transformações da sociedade. Corrobora com essa hipótese a criação de um capítulo na carta para tratar apenas da comunicação de massa:

Reconhece-se que não se pode mais desconsiderar o papel desempenhado pela comunicação de massa na dinâmica do folclore, tanto pela divulgação descontextualizante, quanto pela influência ideológica de valores que lhe são próprios. Recomenda-se o estudo das inter-relações do folclore com os fatos da cultura de massa, e em especial, com as interferências, aproveitamentos e reelaborações recíprocas. (CONGRESSO BRASILEIRO DE FOLCLORE, 8., 1999, p. 203)

Embora proponha o estudo das inter-relações, das reelaborações recíprocas, o discurso é ainda marcado por uma leitura dicotômica dessas produções e um tom acusatório marca a referência aos meios de comunicação de massa. O poder de disseminar ideologias desses meios sobrepõe-se ao poder de incorporar, transformar e recusar da cultura popular. Fico pensando, por exemplo, o que seria

uma divulgação contextualizada das práticas populares e se isso seria possível, mesmo quando fazemos o registro de uma performance durante as pesquisas de campo. Se considerarmos a inevitável tradução de um sistema para outro, mediada por outra linguagem, é mais acertado falarmos em níveis de descontextualização.

### 3.3 SALVAGUARDA DO PATRIMÔNIO IMATERIAL: A EMERGÊNCIA DE UMA NOVA ORDEM DISCURSIVA?

A UNESCO, entretanto, não restringiu seu projeto de centralidade e salvaguarda da cultura popular à Recomendação de 1989. Podemos inclusive considerar este instrumento como uma etapa preparatória para a elaboração, em outubro de 2003, da Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial<sup>30</sup>. Nesse novo documento adota-se uma conceituação mais abrangente, de modo a contemplar a diversidade dos países membros, evitar conflitos e justificar a necessidade de uma pauta permanente de discussão. Entretanto, para além dessas mudanças textuais, merece atenção o fato de ser a Convenção o lugar enunciativo, um instrumento jurídico transnacional, que, uma vez ratificado pelos Estados signatários, passa a ter efeito legal, criando a obrigatoriedade de os países adequarem sua legislação e adotarem práticas que a ponha em execução.

Na tentativa de compreender como temos lidado com a questão da “salvaguarda”, do patrimônio imaterial trago à cena alguns trabalhos sobre conto oral, expressão literária que integra o rol das práticas desse segmento cultural. Reconhecido na época por estudiosos brasileiros como pertencente ao Folclore, as primeiras experiências de salvaguarda datam do século XIX e não partem de uma deliberação do poder público, mas do interesse individual de intelectuais de compreender a formação do povo brasileiro. É consensual entre os estudiosos do assunto o pioneirismo de Silvio Romero com a obra *Contos populares do Brasil*, publicada inicialmente em Portugal (1885) e posteriormente no Brasil (1897). A introdução da obra, com o título “Origens de nossa poesia e de nossos contos populares: portugueses, índios, africanos e mestiços”, apresenta como princípios norteadores da pesquisa, o estabelecimento dos agentes criadores e transformadores da

---

<sup>30</sup> Documento disponível para consulta em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540POR.pdf>>. Acesso em: 20 jan. 2011.

literatura oral. Era uma tentativa de detectar, nas relações estabelecidas entre raças inferiores e superiores, os autores diretos e os indiretos da tradição oral brasileira.

Nessa busca incansável da origem vislumbra-se na figura do português a fala matricial, confirmada, segundo o autor, com o estudo comparativo das versões e a constatação de versões portuguesas registradas anteriormente por outros pesquisadores. Acerca da participação das três raças assim se posiciona: “[o]s autores diretos, que cantavam na língua como sua, foram os portugueses e os mestiços. Quanto aos índios e negros, verdadeiros estrangeiros, e forçados ao uso de uma língua imposta, a sua ação foi indireta, ainda que real.” (ROMERO, 1985, p. 16). O mestiço, alçado a categoria de transformador, teria congado as raças, de modo que todas saíram vitoriosas, não havendo, segundo o autor, vencidos nem vencedores.

A dificuldade apontada por Romero para considerar a existência da poesia africana e indígena, bem como a transmissão destas à população da época de sua pesquisa, era a ausência de registros escritos. A visão escriptocêntrica do autor, bem como sua filiação à metodologia de pesquisa vigente na época, acabou por validar a poesia apenas em sua uma dimensão palpável, visual, sem atentar para o anacronismo cometido quando se exige para o reconhecimento de tradições orais um registro escrito. Não obstante essas “dificuldades”, registra os contos classificados por ele como de origem indígena e africana.

Colocando-se como arguto pesquisador, empenha-se na classificação dos oitenta e um contos escritos atribuindo-lhes uma origem europeia, indígena, africana ou mestiça. A preocupação é, sobretudo, com a questão nacionalista, segundo a qual nomeia como nossas “todas as cantigas que não encontram correspondentes nas coleções portuguesas, como todos os romances sertanejos, muitas xácaras e versos gerais de um sabor especial.” (ROMERO, 1985, p. 16). A contribuição do povo negro também é notificada, aliás, é assunto de grande parte da introdução à obra, entretanto a postura é marcadamente eurocêntrica:

Os negros também contribuíram com seu contingente, e diversos contos de proveniência sua correm entre nós. Não são tão fantasiosos, como os portugueses, que se prendem ao vasto ciclo de mitos arianos, os mais belos da Humanidade; mas têm uma certa ingenuidade digna de ser apreciada. (ROMERO, 1985, p.16)

A proposta de Romero divisa a escavação do popular na busca da “essência” nacional como estratégica para radicar a gênese da nação em um tempo longínquo no qual existia um povo puro e criativo. Em prol desse *nós* nacional, o sujeito é silenciado nos textos da coletânea, nada é informado acerca dos contadores, constando apenas o estado brasileiro de onde provém o conto. O texto é, portanto, registrado, não como produção cultural contemporânea da época, mas como antiguidade, marca dos grupos formadores da nação. Nessa perspectiva, o texto oral seria produto apenas da memória coletiva, herdada da tradição. Desconsidera-se o encontro desta com a subjetividade de quem a revive no momento da *performance*, evento no qual o texto é simultaneamente recebido e produzido.

Em sintonia com a formação discursiva nacional popular, Câmara Cascudo também envereda pela pesquisa das narrativas orais, publicando em 1946 *Contos tradicionais do Brasil*. No prefácio dessa coletânea encontrei pistas importantes sobre o modo como se compreendia a cultura oral e popular naquele momento. Nas palavras do autor, “ao lado da literatura, do pensamento intelectual letrado, correm as águas paralelas, solitárias e poderosas da memória e da imaginação popular.” (CASCUDO, 1986, p. 15). Não se visibiliza nesse processo o contador de história como subjetividade: “[a] memória conserva os traços gerais, esquematizadores, o arcabouço do edifício. A imaginação modifica, ampliando pela assimilação, enxertias ou abandonos de pormenores, certos aspectos da narrativa.” (CASCUDO, 1986, p. 15). As mudanças operadas no texto pelo contador são interpretadas como deformações e não como operações que potencializam a narrativa. Na acepção do autor a condição para um texto ser considerado parte da tradição oral é que ele

seja velho na memória do povo, anônimo em sua autoria, divulgado em seu conhecimento e persistente nos repertórios orais. Que seja omisso nos nomes próprios, localizações geográficas e datas fixadoras do caso no tempo. (CASCUDO, 1986, p. 15).

Conforme podemos observar, o reconhecimento de inscrições históricas, o descaracteriza enquanto texto oral. Entretanto, mesmo enfatizando o texto enquanto reminiscência da tradição, há um avanço importante na coletânea preparada por Cascudo, o registro do nome e da localidade – Estado e cidade – do contador. Obviamente, as possibilidades de identificar esse sujeito, conhecer seu espaço cultural, inexistem. Essa invisibilidade do contador de histórias ainda é muito

recorrente nos discursos de folcloristas e estudiosos da poética oral. Como pouco, ou quase nada, se registra sobre ele, desmaterializa-se o sujeito. Talvez caiba investigar se não mobiliza essa postura uma vontade intelectual de produzir cultura, uma vez que, tomando para si a tarefa de coletar, organizar e divulgar a produção oral das classes populares, mesmo sob a face do coordenador, é dele a voz autoral que ecoa nos espaços acadêmicos e sociais reconhecidos como de prestígio.

Mas, retomemos a questão da salvaguarda. Conforme mencionado em outros momentos desse texto, os recursos dispensados pelo Estado brasileiro à esfera cultural sempre foram minguados e, não bastasse, ficavam circunscritos à área de preservação do patrimônio material, a cargo do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN). Em se tratando da cultura popular, em muitos momentos, beirou a inexistência. Assim, é importante pontuar que, não obstante os limites das pesquisas mencionadas, estas foram de suma importância não só pelos registros e estudos feitos, mas, sobretudo, por terem mantido essa problemática em permanente discussão.

De certa maneira, a *Carta do Folclore Brasileiro*, redigida pela Comissão Nacional de Folclore em 1951, pode ser considerada uma retomada dessa discussão, pois, fazendo frente ao silêncio estatal, amplia o debate político, defendendo a necessidade do “[...] estudo da vida popular em toda a sua plenitude, quer no aspecto **material**, quer no aspecto **espiritual**” (CONGRESSO BRASILEIRO DE FOLCLORE, 8., 1999, p. 223, grifo meu).

A Carta do Folclore Brasileiro, ao reclamar o caráter de paridade entre material e espiritual, investe contra a marginalização do espiritual encetada pelo modelo de preservação do patrimônio nacional instituído pelo SPHAN, que elegia como essencial na política preservacionista os “bens de pedra e cal” de caráter elitista. A exclusão no projeto do SPHAN das práticas culturais consideradas na proposta de Mário de Andrade como folclóricas teria inaugurado uma tradição de políticas do patrimônio que, como bem explicita Sérgio Miceli (2001, p. 360), teve como reverso “[...] a amnésia da experiência dos grupos populares, das populações negras e dos povos indígenas [...]”. A repulsa aos bens materiais desses segmentos sociais era justificada pela ausência de padrões artísticos, centrados, naquele momento, no barroco europeu. A monumentalização respondia a um só tempo a duas demandas

da narrativa nacional: tornar inexistente o que deveria ser esquecido e visibilizar o digno de ser lembrado pelos nacionalizados

Diante disso, por mais que sejam cabíveis restrições ao trabalho dos folcloristas, é forçoso reconhecer terem operado na contra mão da perspectiva adotada pelo SPHAN naquele momento. As pesquisas empenhadas em registrar e estudar os folguedos, a literatura oral, entre outras produções populares, alimentaram o debate em torno de práticas culturais duplamente excluídas da proposta delineada pela elite dirigente. Conforme mencionei em outro momento deste texto, uma perspectiva contrária a essa marginalização no âmbito estatal foi adotada por Aloísio Magalhães ao assumir o Ministério de Cultura em 1981. Todavia, sua morte repentina pôs fim ao projeto antes de serem estabelecidas as formas de sua execução.

Desse modo, manteve-se a tradição das iniciativas individuais de estudiosos interessados na temática. Um acontecimento que ilustra essa afirmativa é a execução do Projeto *Conto popular e tradição oral no mundo de língua portuguesa*. Resultado de um acordo de cooperação recíproca para o desenvolvimento de ações culturais e científicas firmado entre Brasil e Portugal em 1987, o Projeto só fora viabilizado quando os pesquisadores, sobretudo os folcloristas, acionaram suas redes de relação e constituíram parcerias com Fundações e Universidades. O coordenador da área brasileira, Bráulio do Nascimento, então vice-presidente da Comissão Nacional de Folclore, assim, analisa a questão:

[a]s dificuldades financeira que atingiram o País, principalmente na área cultural, retardaram o desenvolvimento do Projeto, apresentando-se como possibilidade de realização a participação da Fundação Gilberto Freyre, do Recife e, posteriormente, a Fundação Augusto Franco, de Sergipe, com apoio financeiro. (NASCIMENTO, 2001, p. 13).

A crise a que se refere Nascimento insere-se numa conjuntura política marcada por uma tumultuada troca Ministerial no campo da cultura<sup>31</sup> e, num efeito dominó, pela descontinuidade de projetos e ações. Um indicativo dessa instabilidade foi a reestruturação do Ministério já em 1986, quando Celso Furtado assume a pasta. Ou-

---

<sup>31</sup> Entre março de 1985 e março de 1990 tivemos a nomeação de cinco Ministros da Cultura. (CALABRE, 2009).

tro evento importante foi a aprovação em julho do mesmo ano da Lei nº 7.505<sup>32</sup>, conhecida como Lei Sarney, lei de incentivo à cultura via concessão de descontos no imposto de renda. Inicia-se, assim, uma nova fase para a política cultural do país, o Estado intervencionista sai de cena e delega aos cidadãos comuns e às empresas o poder de financiamento.

Em parte este foi um passo importante no processo de redemocratização, como observa Teixeira Coelho (2009, 10-11), “[o] país estava farto de ouvir do estado o que e como deveria ler, ouvir, cantar, fazer. E a Lei Sarney foi um sopro de liberdade nesse cenário.” Entretanto, os descompassos regionais e a marginalização de setores culturais, considerados de menor prestígio pela elite, constituíam o texto oculto da Lei, que pode ser entrevisto na criação do Fundo de Promoção Cultural do Ministério da Cultura, dispositivo criado nesse instrumento para minimizar essas distorções. (CALABRE, 2009) .

Um desses setores, sem dúvida era a cultura popular. Não que o segmento tenha sido negligenciado pelos autores da Lei Sarney, pelo contrário, ao elencar no Art. 2º as atividades culturais a serem consideradas para efeitos de concessão de benefício, o inciso XV explicita: “preservar o folclore e as tradições populares nacionais bem como patrocinar os espetáculos folclóricos sem fins lucrativos.” Mas, a quem interessaria financiar projetos nessa área? Que visibilidade esse tipo de empreendimento daria às empresas? Creio ser essa exposição de motivos suficiente para entendermos a situação exposta por Nascimento, portanto, retomemos as coletâneas.

Detive-me nas três primeiras coletâneas desse projeto: a de Pernambuco, de 1994, coordenada por Roberto Benjamin, a da Paraíba, de 1996, por Osvaldo Trigueiro e Altimar Pimentel, e a da Bahia, de 2001, por Doralice Fernandes Alcoforado e Maria del Rosário Albán. Todos esses pesquisadores integravam Comissões Estaduais de Folclore e projetos de pesquisa sobre a cultura popular nas Universidades onde atuavam. De certo modo, concretizava-se, em parte, a parceria Universidade / Comissão tão almejada pelos folcloristas. Seguindo a tradição dos estudos folclóricos, a questão da *nacionalidade* é tratada como força motriz do projeto, como

---

<sup>32</sup> Documento disponível para consulta em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/L7505.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L7505.htm)>. Acesso em: 20 jan. 2012.

pode ser observado no prefácio de Fernando Freyre, comum à coletânea da Bahia e da Paraíba, “[...] a importância dos contos populares e da cultura popular, de modo amplo, para o estudo da história e da cultura de um país e do seu povo, de uma região e do seu povo, acreditamos que seja inesgotável” (TRIGUEIRO; PIMENTEL, 1996, p. 9).

Outra marca do Movimento Folclórico que podemos perceber no Projeto é a ênfase na estrutura dos textos e o rigor científico empregado na classificação dos mesmos. O trabalho foi realizado por Bráulio do Nascimento e seguiu os padrões internacionais instituídos pelo catálogo de Aarne-Thompson. A categorização dos contos é também o tema central das introduções das coletâneas, Nascimento discorre amiúde acerca das peculiaridades de algumas narrativas, citando-as pelo número da versão. Apenas quando um texto é considerado inovador em relação às versões anteriores, é fornecido o nome do contador que é também cogitado como operador de mudanças estruturais no texto.

Essa preocupação com o rigor científico pode ser flagrada ainda nos discursos introdutórios dos coordenadores de cada Coletânea, por exemplo, na minuciosa descrição da metodologia utilizada nas diferentes etapas do trabalho, desde a pesquisa de campo até a transcrição e revisão dos textos. É notificado o uso de gravadores e do videotape, este último como recurso de grande importância por permitir o registro da *performance*. É salientado também o pertencimento dos projetos a instituições acadêmicas: Núcleo de Pesquisa e Documentação da Cultura Popular (NUPPO), da Universidade Federal da Paraíba, os Projetos Universidade e Tamandaré do departamento de Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal Rural de Pernambuco e o Programa de Estudo e Pesquisa da Literatura Popular (PEPLP) do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia. Também destacam o fato de as pesquisas realizadas fomentarem produções acadêmicas em suas Unidades.

O problema da transcrição é discutido apenas na coletânea da Bahia. Embora nas demais também se tenha apresentado as dificuldades do trabalho, marca-se o fato de terem sido feitas com a fidelidade e a rigorosidade necessária para o conhecimento da verdade proferida pelo contador. As pesquisadoras baianas, por sua vez, relativizam a questão da transcrição, colocando em xeque a pretensa

fidelidade defendida pelos estudiosos:

Não se pode conceber uma transcrição exata do que se enunciou oralmente pois os recursos da escrita não cobrem de maneira alguma o potencial da voz e dos gestos que se empregam na transmissão oral. Entendemos que a fidelidade plena na transcrição de textos orais, além de ser uma utopia, seria, se possível fosse realizá-la, um prejuízo para a transmissão dos contos populares. (ALCOFORADO; ALBÁN, 2001, p. 36)

Assumindo essa perspectiva, as autoras acenam para os limites do trabalho do pesquisador, que só parcialmente e de modo interpretativo consegue acessar o texto oral, cuja realização, como mencionado, só acontece no momento da *performance*. Assim, o texto apresentado, seja em áudio ou em vídeo, instaura não apenas outro momento de recepção, mas cria um segundo texto, pois elementos da *performance*, como a cumplicidade contador/ouvinte que possibilita a invenção do espaço ficcional e o encantamento com o narrado, já não podem ser acessados nesse novo momento.

Por outro lado, o registro permite vislumbrar informações outras desse novo texto, que também é o texto produzido anteriormente. Graças a esse procedimento podemos, por exemplo, rever o texto várias vezes, observando aspectos diferenciados, como as operações narrativas empreendidas pelo contador, o que permite uma compreensão das mudanças em seus vários níveis: na estrutura dos enredos, caracterização dos personagens, reconfigurações temáticas e linguísticas. Esse estudo, entretanto, deve focar não as semelhanças entre os textos, mas suas diferenças, pois elas nos permitem conhecer as estratégias utilizadas pelos contadores para garantir uma autoria a suas produções.

A apresentação feita pelas autoras para a coletânea extrapola a descrição de seus aspectos metodológicos, visibilizando, assim, a vida que pulsa em cada texto. Instigando-nos a rever nossas posturas no trato com a *performance*, a relativizar a importância dada ao nosso trabalho de coleta, a expandir o espaço do contador em nossos escritos. Embora possamos considerar muito incipiente as estratégias utilizadas por Alcoforado e Álbán, elas descentram nossa leitura quando afirmam, por exemplo, que “[a]s artesãs de palha do Litoral Norte da Bahia, enquanto preparavam ou trançavam a palha para esteiras, bolsas e chapéus, contaram não só

narrativas tradicionais mas também as suas histórias de vida” (ALCOFORADO; ALBÁN, 2001, p. 33). O sujeito criador do texto oral, materializa-se quando aspectos do seu cotidiano vem à tona e seu poder de narratividade é reconhecido também como sua capacidade de narra-se para si e para o outro.

Todas essas experiências apontam para a necessidade de estudos mais criteriosos sobre como lidar com as especificidades do texto oral. Mas como ir além da recolha e constituição de coletâneas? Efetivamente, como os contadores desfrutam do resultado desses trabalhos? Quais políticas fazem sentido? Certamente não tenho respostas, mas recuso-me a aceitar que o modo como temos nos acercado desse saber e resolvido seu destino, via divulgação, tenha um impacto sociopolítico para as comunidades de onde tiramos esses textos.

Aproveito esse ensejo para falar do meu desconforto enquanto pesquisadora, tenho uma grande paixão pela pesquisa de campo, pela alegria da performance e, sobretudo, pelo prazer do encontro com o outro. Entretanto, comecei a sentir-me incomodada em realizar pesquisa de campo, isso porque se, por um lado, os encontros eram prazerosos, por outro, eram extremamente dolorosos. Entrávamos em contato com a alegria das pessoas, a generosidade ao abrir suas casas e nos presentear com seus saberes, mas também víamos e ouvíamos seus sonhos, suas dificuldades. Constrangia-me voltar para a Universidade com tanto e saber o quão diminuta seria minha retribuição. Não interpretem essa narrativa como um descaso pelo trabalho do pesquisador, ela apenas sinaliza para a necessidade de políticas mais holísticas. Penso que a definição de patrimônio imaterial expressa na Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, da UNESCO é um passo importante para o delineamento de ações nesse sentido. O documento é claro quanto à indissociabilidade sujeito – saber – espaço:

Entende-se por “patrimônio cultural imaterial” as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas – junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados – que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural. Este patrimônio cultural imaterial, que se transmite de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade e contribuindo assim para promover o respeito à diversidade cultural e à

criatividade humana. (UNESCO, 2003, p. 03)

O governo brasileiro ratifica a Convenção em 15 de fevereiro de 2006, incorporando-a a legislação do país pelo decreto nº 5.753, de 12 de abril do mesmo ano. Certamente poderia se pensar esse acontecimento como tardio e, portanto, uma justificativa plausível para a morosidade das ações no campo do patrimônio imaterial. E mais, até afirmar estarmos andando a passos largos, considerando o tempo transcorrido entre o marco regulatório e o ano em que estamos. Entretanto o argumento não se sustenta, em termos de dispositivos legais o Brasil pode ser considerado referência, tanto pelo teor não discriminatório de seus documentos, como pelo caráter vanguardista dos mesmos.<sup>33</sup> Exemplo disso é a Constituição de 1988, que se antecipa ao texto da UNESCO ao considerar no Art. 216 que

[c]onstituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem:

I - as formas de expressão;

II - os modos de criar, fazer e viver;

III - as criações científicas, artísticas e tecnológicas;

IV - as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais;

V - os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico. (BRASIL, 1988, p. 35)

A afinidade conceitual é marcante nos textos, mas, a Constituição também se antecipa à UNESCO quanto às atribuições do Estado e a necessária participação da sociedade civil no processo de salvaguarda do patrimônio imaterial. Entretanto, a criação de mecanismos que viabilizem e garantam o cumprimento do instituído pela lei depende das forças interpretativas que atuam sobre ela. Diante disso, como garantir um entendimento de patrimônio imaterial que contemple os bens dos sujeitos das classes desfavorecidas economicamente, considerados como entraves para o progresso? Quem se interessaria por suas “formas de expressão” seus “modos de criar, fazer e viver” em uma sociedade empenhada na superação do atraso, que lhe impingia o rótulo de povo subdesenvolvido, e ansiosa pelo

<sup>33</sup> Acerca do modo como a questão cultural é tratada na Constituição de 1988 consultar: MACHADO, Bernardo Novais da Mata. Os direitos culturais na Constituição Brasileira: uma análise conceitual. In: CALABRE, Lia (Org.). *Políticas Culturais: teoria e prática*. São Paulo: Itaú Cultural; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2011. p.105-117.

reconhecimento internacional de nação moderna?

A indefinição do artigo certamente deixa brechas para uma atuação elitista que (in)visibilize costumes e tradições considerados inadequados o que, ao meu ver, passa pelo entendimento e classificação de seus produtores como “não gente”<sup>34</sup>, “subcidadão”, “desclassificados sociais”, “ralé”. Terminologias utilizadas por Jessé Souza ao discutir que “[e]m sociedades periféricas modernizadas de fora para dentro como a brasileira, ‘gente’ vai ser o ‘europeu’”, entendido como “[...] o lugar e a fonte histórica da concepção culturalmente determinada de ser humano que vai ser cristalizada na ação empírica de instituições como mercado competitivo e Estado racional centralizado [...]” (SOUZA, 2003, p.181). Advoga a favor dessa interpretação, a inexpressividade de políticas públicas pensadas para atender as demandas das classes populares na área cultural.

Assim, a proposta neoliberal anunciada na era Collor é consolidada pelo presidente eleito Fernando Henrique Cardoso (1995-2002) e transformada na política do Ministério da Cultura, para o qual fora nomeado Francisco Correa Weffort. Quebrando a tradição da instabilidade, Weffort permanece no cargo durante os dois mandatos de Cardoso, tempo suficiente para criar e sofisticar dispositivos legais necessários à consolidação de um sistema de financiamento cultural baseado quase que exclusivamente nas leis de incentivo<sup>35</sup>. Assim, cultura passa a ser um atributo dos escritórios de marketing das empresas, já que são elas que decidem a produção cultural a ser financiada e associada à sua marca. O papel do Estado, conforme observa Calabre (2009), restringiu-se a avaliar se os objetivos dos projetos estavam de acordo com os determinados pela Lei.

Em termos de patrimônio imaterial, o silêncio era quase absoluto, a ação mais significativa acontece em 1997 quando o IPHAN promove o Seminário *Patrimônio Imaterial: Estratégias e Formas de Proteção*, em Fortaleza, que contou com a presença de representantes da UNESCO e da sociedade civil. Resultou do evento a

---

<sup>34</sup> Lembrei-me de uma expressão comumente utilizada, na comunidade rural onde morei, pelos pais quando repreendiam seus filhos por não se portarem de maneira considerada inadequada. “Menino se comporta como gente” ou “Quando é que tu vai virar gente?”

<sup>35</sup> O instrumento regulador da política de incentivo era a Lei Rouanet, reelaboração da antiga Lei Sarney pelo Secretário de Cultura da era Collor, Sérgio Paulo Rounet em 1991. Regulamentada pelo decreto nº 1.494, de 17 de maio de 1995, sofre alterações em 1997 e em 1999, quando é transformada na Lei nº 9.874 (SILVA, 2007).

*Carta de Fortaleza*<sup>36</sup>, redigida com base na Constituição Federal e na constatação de “que os institutos de proteção legal em vigor no âmbito federal não se têm mostrado adequados à proteção do patrimônio cultural de natureza imaterial” (CARTA DE FORTALEZA, 1997, p. 01). Os encaminhamentos foram, portanto, no sentido de ampliar a discussão em torno da temática e discutir os mecanismos a serem utilizados do processo de catalogação desse patrimônio no território brasileiro.

A iniciativa do IPHAN é um indicativo do papel secundário das instituições federais, que se ocupavam da cultura, no projeto mercadológico assumido pelo Estado. O saldo pode ser assim colocado: beneficiaram-se as empresas com as concessões de incentivos fiscais que, em alguns segmentos, chegaram à marca dos 100%, perdeu o Estado em arrecadação e as áreas culturais avaliadas como pouco impactantes e atrativas pelo departamento de marketing das empresas (SILVA, 2007). Creio ter sido esta a motivação dos participantes do evento ao explicitarem no documento a necessidade de se prestar uma atenção diferenciada à cultura popular.

A resposta do Ministério da Cultura a essa movimentação promovida pelo IPHAN é o reestabelecimento, já no ano seguinte, de sua estrutura, funcionamento e atribuições. Além disso, institui uma Comissão, que, auxiliada por técnicos do IPHAN, Funarte e MinC, deveria “[...] elaborar proposta visando à regulamentação do acatamento do patrimônio imaterial.” (IPHAN, 2006, p.13). Desse trabalho resulta o Decreto nº 3.551 de 4 de agosto de 2000<sup>37</sup> que “[i]nstitui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro, cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial.” Segundo o documento, o processo de registro teria a supervisão do IPHAN, as propostas deveriam ser encaminhadas para seu presidente, responsável por sua submissão ao Conselho Consultivo do Patrimônio Imaterial. Ao IPHAN competiria ainda a emissão de parecer a ser apresentado ao Conselho para deliberação.

Após essa análise, e havendo decisão favorável, registra-se o Bem Cultural em um dos quatro livros instituídos pelo Decreto: Livro de Registro dos Saberes, Livro de Registro das Celebrações, Livro de Registro das Formas de Expressão, Livro de

---

<sup>36</sup> Documento disponível para consulta em: <<http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=268>>. Acesso em: 22 nov. 2012.

<sup>37</sup> Documento disponível para consulta em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto/D3551.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/D3551.htm)>. Acesso em: 22 nov. 2012.

Registro dos Lugares. Endossando a tradição das políticas anteriores, aparta-se o bem dos sujeitos produtores, que, inclusive, não participam do processo de registro, nem são mencionados no Decreto. Assim, o Estado confortavelmente pode salvaguardar o “patrimônio imaterial”, providenciando sua “documentação por todos os meios técnicos admitidos [e sua] ampla divulgação e promoção”<sup>38</sup>. Nesse contexto, talvez fosse mais adequada a expressão *patrimônio desmaterializado*.

Quando penso nessas questões lembro-me de um filme brasileiro lançado em 2003 com a direção de Eliane Caffé. Trata-se de *Narradores de Javé*, um longa metragem que apresenta o drama vivido pelos moradores de um povoado do interior da Bahia, Javé, quando descobrem que terão o lugarejo coberto pelas águas por conta da construção de uma hidrelétrica. Os habitantes de Javé resistem à ação de despejo, não só pela perda das casas e de tudo que haviam construído, mas, sobretudo, pela recusa em abandonar seus mortos, deixá-los embaixo d’água. Enfim, mobiliza o enfrentamento a salvaguarda do universo simbólico edificado por seus antepassados e ressignificado pela história de vida de cada morador.

Informados que o único meio de evitar a catástrofe seria a descoberta de um bem de interesse público, cujo tombamento garantiria a permanência de Javé, a comunidade tenta, sem sucesso, identificar um bem material que atenda a essa exigência. Diante dessa impossibilidade, resolvem lançar mão de suas memórias sobre a fundação e existência do povoado a fim de apresentar as tradições orais como patrimônio imaterial. O primeiro entrave encontrado era a preparação de um dossiê escrito apresentando a história de Javé e de seus ilustres fundadores. É escolhido para o grande feito Antonio Biá, a quem cabe ouvir as histórias de Javé e transcrevê-las, de modo que possa estabelecer em moldes científicos, a história de Javé.

Mas o trabalho tornou-se inviável, Biá entrega o “livro” com alguns rabiscos e a seguinte justificativa: “Quanto às histórias, melhor, tais, ficar na boca do povo porque no papel não há mão que lhe dê razão.” Isso porque a pluralidade de vozes, constitutiva da história comum produzida pelos sujeitos por meio da oralidade, rebela-se contra a unidade exigida pela escrita. O texto oral não cabe na escrita, visto que, conforme registra Manuel Rui (1985, p. 2), “[...] só era texto não apenas

---

<sup>38</sup> Decreto nº 3.551 de 4 de agosto de 2000. Documento disponível para consulta em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto/D3551.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/D3551.htm)>. Acesso em: 22 nov. 2012.

pela fala, mas porque havia gesto. Texto porque havia dança. Texto porque havia ritual. Texto falado ouvido e visto”. Como não conseguem um formato para a história de Javé que atendesse às exigências burocráticas dos órgãos responsáveis pelo processo de tombamento, os moradores de Javé são expulsos pelas águas.

O Drama fílmico ratifica a importância da Convenção aprovada pela UNESCO em outubro de 2003 e a necessidade de discutirmos os encaminhamentos feitos no Brasil para atendê-la. De igual maneira, aponta para a urgência de avaliarmos se as ações propostas desativam minas discursivas sabiamente implantadas pelos colonizadores e reencenadas pelos intelectuais brasileiros no trato com esse patrimônio cultural. Uma vez que, historicamente, as diferenças de composição e de registro têm sido tratadas hierarquicamente de modo a rebaixar ou aniquilar os produtores das culturas orais.

#### 4 NACIONALISMO E POLÍTICAS CULTURAIS: UM RECORTE COTEMPORÂNEO

A realidade é muito clara: o “fim dos tempos do nacionalismo”, há tanto tempo profetizado, não está à vista, nem de longe. De fato, a *nation-ness* constitui o valor mais universalmente legítimo na vida política de nossa era. (Benedict Anderson)

A afirmativa de Anderson suscita de imediato dois questionamentos: em conexão com quais discursos operaram as profecias do fim dos tempos do nacionalismo? E por que a “verdade” nacional ainda relampeja com tanta força na contemporaneidade? Embora considere impossível respostas claras e definitivas acerca dessas questões, acredito que algumas hipóteses possam ser aventadas. A primeira aponta para as ligações entre esses discursos fatalistas e a insurgência de contra-narrativas elaboradas por aqueles cuja imagem fora distorcida e inferiorizada no retrato nacional proposto pelas elites. Acusativamente, as lutas travadas no interior das nações pelos não representados são lidas pelas classes dirigentes como ameaça às velhas identidades. Numa outra linha, mas na mesma dimensão refreadora, estaria a convicção de que a globalização, cada vez mais fascinante, expansiva e feroz, lança seus tentáculos enfeitando ou ferindo de morte a autonomia nacional.

Certamente essas transformações afetaram o tecido nacional, mas talvez os efeitos tenham contrariado as expectativas, “o fim dos tempos” fora abortado pela produção simultânea de “[...] *novas* identificações ‘globais’ e *novas* identificações ‘locais’” (HALL, 2003, p.78, grifo do autor), cujo campo de força tomado como referência, continua a ser a nação. Assim, creio ser mais acertado pensar no fim dos tempos das verdades inabaláveis sustentadas pelas narrativas nacionalizantes e nas desconfianças que os nacionalizados, historicamente excluídos de seu processo de fabricação, fizeram pairar sobre elas, tornando imaginável outras possibilidades representativas. Nesta perspectiva, os golpes desferidos contra a inventiva nacional abalaram-na em uma dimensão muito precisa: seu potencial de ser imaginada como comunidade, para tomar um dos mecanismos apontados por Anderson (1989) no processo de feitoria da nação.

Uma vez exposto o caráter quebradiço da narrativa nacional, somos lançados numa esfera sem exterior, e os defensores da globalização, enquanto força corrosiva dos

limites e da soberania das nações, que vislumbraram as ameaças vindas de fora, sobretudo no campo da economia e da política, depararam-se com um emaranhado de fios culturais que atravessavam o território nacional reativando e fortalecendo identidades reprimidas, pondo a descoberto contradições insolúveis e abrindo fendas na suposta identidade nacional. Assim, outras comunidades, inclusive virtuais, passaram a ser criadas pelos sujeitos contemporâneos, as quais, em termos de pertencimento, atendem mais as demandas e desejos do sujeito, do que a nacional. Afinal, desta, diferente das insurgências contemporâneas, ele não participara do processo de escolha e manutenção. Como afirma Boaventura de Sousa Santos (2002), a globalização neoliberal apesar de hegemônica não é única:

[d]e par com ela e em grande medida por reação a ela está emergindo uma outra globalização, constituída pelas redes e alianças transfronteiriças entre movimentos, lutas e organizações locais ou nacionais que nos diferentes cantos do globo se mobilizam para lutar contra a exclusão social, a precarização do trabalho, o declínio das políticas públicas, a destruição do meio ambiente e da biodiversidade, o desemprego, as violações dos direitos humanos, as pandemias, os ódios interétnicos produzidos direta ou indiretamente pela globalização neoliberal. (SANTOS, 2002, p. 13)

São os sujeitos assenhoreando-se de suas culturas e fazendo-as transitar, muitas vezes, à revelia das etiquetas de nacionalidade, seja por meio de seus corpos migrantes que atravessam fronteiras geográficas e políticas, seja via redes de comunicação, cujos contatos viabilizam encontros, intercâmbios e a coletivização de projetos. Trata-se da emergência do simulacro, que destitui a globalização neoliberal do lugar de modelo e, ao mesmo tempo, constitui-se como repetição e diferença (DELEUZE; GUATTARI 1995). Trata-se de um movimento de resistência, articulado dentro dessa lógica global, mas mobilizado pelo desejo de subversão dessa lógica. É globalização inventada a contrapelo, fazendo emergir as deformações encobertas na tessitura da narrativa gloriosa das classes dominantes que simulam o controle político, econômico e cultural desse processo. Conforme sugere Santos (2002), trata-se de um remanejamento dos mecanismos de conectividade disponíveis, por sujeitos e forças distintas.

Nas palavras de Yúdice, “[a] globalização pluralizou os contatos entre os diversos povos e facilitou as migrações, problematizando assim o uso da cultura como um expediente nacional.” (2004, p. 28). Há, portanto, um processo de dessacralização

da cultura enquanto sustentáculo da identidade nacional. Ademais, a cultura tida como oficial não é mais a única a correr mundo, a cultura do cotidiano das minorias passa a aventurar-se nos contatos interculturais. Essas emergências operam vários descentramentos, uma vez que as narrativas dos nacionalizados não partem apenas do espaço político reconhecido como nacional, mas de qualquer ponto do globo onde esse sujeito possa estar, inclusive de passagem. Do mesmo modo, o dentro tornou-se tão babélico que acinzentou as identidades normalizadas.

Poderíamos refutar esse argumento afirmando que os fluxos globais não atingem a todos, sendo os mais afetados pertencentes à classe hegemônica, os excluídos seriam, portanto, aqueles já desprovidos de participação nos projetos nacionais forjados pelas elites. Entretanto, restringir a circulação desses fluxos aos meios de comunicação de massa e às modernas tecnologias de informação desconsidera o potencial comunicacional dos indivíduos cujos corpos, em contato com outros corpos, tornam-se meios ambulantes, cujo controle pelas classes hegemônicas torna-se bastante escorregadio.

Essas experiências interculturais abalam as diferenças apresentadas aos nacionalizados como irredutíveis no processo de definição de um suposto nós em oposição a um outro, estrangeiro e dessemelhante. A sintonia entre as culturas produzidas por jovens de periferias brasileiras e as produções de outros jovens de periferias em outras partes do mundo, por exemplo, pode detonar uma desidentificação com uma suposta cultura nacional e concomitantemente uma identificação com a cultura do “outro”. A desagregação operada por este movimento não pode ser confundida com um desejo de ruptura com a nação por parte do sujeito. Pelo contrário, essas mudanças nas experiências cotidianas fortalecem identidades reprimidas pela narrativa nacional, potencializando-as, de modo que o indivíduo ou grupo sente-se mobilizado a inscrever-se na narrativa da nação já em curso. Este gesto, portanto, recusa a construção de uma narrativa paralela e potencializa a inscrição da diferença “no mesmo” como ato reversivo.

Nesse emaranhado de fios, comecei a interrogar-me se a escrita desse tópico era mesmo necessária. Mas, já sabia a resposta: era imperioso. O artefato nação tomou para si a cultura de maneira tão déspota que secundarizou seus demais usos, e, tratando-se das vertentes consideradas populares, essa tirania alcançou seu ápice.

Mas essa indagação era um desejo de não ter de lançar-me em assunto tão controverso e fantasmagórico. Afinal, a nação fora e ainda é anunciada como destino da cultura, como se não houvesse sido a “trama semântica da semelhança” de que nos fala Foucault (1999, p. 24), dinamizada desde suas emergências de modo a aproximá-las e combiná-las. Ancorada nesse suposto parentesco imemorial, subterrâneo e obscuro a narrativa da nação nos apresenta esse enlace como natural, portanto impossível de ser desfeito.

Enfim tratar-se-iam de “coisas” convenientes no sentido proposto por Foucault, para quem “[s]ão convenientes as coisas que, aproximando-se umas das outras, vêm a se emparelhar; tocam-se nas bordas, suas franjas se misturam, a extremidade de uma designa o começo da outra” (FOUCAUT, 1999, p. 24). Por conta dessa atração, havia em meu caminho, uma pedra, e eu não vi meios de contorná-la e seguir adiante. Ou seja, a história do movimento folclórico brasileiro e das políticas públicas para a cultura popular apresenta-se tão entrelaçada aos projetos de nacionalização da sociedade da qual faz parte, que inviabilizava qualquer tentativa de tomá-las em separado.

Reforçou essa hipótese a constatação de ser o discurso nacional a força motriz das práticas enunciativas do Ministério da Cultura quando assume, a partir de 2003, a cultura como central no projeto do novo governo. Recusando a quietude instaurada pelo projeto neoliberal do governo anterior, os integrantes do MinC agenciam uma reconfiguração e avivamento do discurso nacional, inclusive propondo seu alargamento para contemplar representações minoritárias historicamente excluídas. Nesse reordenamento chama a atenção como o enlace cultura/nacionalidade, tido como natural, é agitado pelo burburinho das políticas públicas, uma vez que a necessária democratização de sua feitoria implica, em alguma medida, apresentar a maquinaria que produz a nação. Assim, interessa-me discutir alguns momentos do movimento folclórico brasileiro e das políticas públicas para a cultura popular, numa tentativa de explicitar e discutir suas ambiguidades, suas dissensões, suas fraturas, suas impossibilidades de síntese e também suas convergências, quando a lógica agonística é minada pelo dispositivo da nacionalidade.

Aspecto que tem vindo à tona em muitos discursos, como, por exemplo, o proferido por Laura Cavalcanti, durante o I Seminário Nacional de Políticas Públicas para as

Culturas Populares ocorrido em Brasília, em 2005. Segundo ela, um dos pontos em comum entre o passado – o Movimento Folclórico – e o presente – a atuação do MinC – é a similitude no tratamento da cultura popular como elemento essencial na construção da identidade nacional. A partir dessa constatação, argumenta a necessidade de relativizar o caráter inaugural do evento nas discussões acerca de políticas públicas para a cultura popular:

Se é hora de propor, é importante lembrar que não começamos do zero. O passado, como já o disse o poeta Mário Quintana, não conhece seu lugar, e insiste em se fazer presente. A ideia de que, com a cultura popular, o Brasil reencontra sua alma e sua profunda identidade assemelha-se à ideia motriz do movimento folclórico brasileiro que buscava, em fins da década de 1940, no “fato folclórico”, a autenticidade das maneiras de pensar, sentir e agir do povo. (CAVALCANTI, 2005, p. 29)

A observação de Calvacanti, além de relativizar o discurso da “invenção da roda”, corrente nas discussões acerca das políticas públicas para a cultura popular, sugere a existência de “similitudes” entre o modo como o MinC, a partir de 2003, apresenta o enlace cultura popular e nacionalismo, e aquele proposto pelos folcloristas no final da década de 40. Temos pontos de contato entre essas duas instâncias discursivas, mas, trata-se de tempos e lugares de enunciação distintos. E como já nos apontara Jorge Luis Borges, em *Pierre Menard, Autor de Quixote* (BORGES, 1997), não existe possibilidade de reaver uma inscrição, pois a nossa posse, sempre provisória do texto, é um ato interpretativo e, enquanto tal, pressupõe escolhas, silenciamentos, reordenamentos e reescritas. Esses mecanismos possibilitam visibilizar da inscrição “primeira” pontos apenas sugeridos na inscrição anterior. Mas, independente da operação interventora, teremos sempre o desafio de lidar com os rastros, ora mais firmes, ora mais fantasmagóricos. Como nos sugere o autor em suas inferências sobre a empresa de Pierre Menard:

Refleti que é lícito ver no Quixote “final” uma espécie de palimpsesto, no qual devem transluzir os rastros – tênues, mas não indecifráveis – da “prévia” escritura de nosso amigo. Infelizmente, apenas um segundo Pierre Menard, invertendo o trabalho anterior, poderia exumar e ressuscitar essas Tróias... (BORGES, 1997, p. 62)

Considero a metáfora do palimpsesto apropriada para interpretarmos essa ênfase na questão nacional que observamos nos discursos contemporâneos do MinC. No

Brasil e, de modo geral, em todas as ex-colônias, a abordagem da temática cultural tende a ser imperativa e paradoxal. Se considerarmos, por exemplo, a emergência dos discursos fundacionais a partir de meados do século XIX<sup>39</sup>, em especial aqueles elaborados pelo romântico indianista Alencar, perceberemos um esforço em, cuidadosamente, costurar “tradições” indígenas à “cultura” europeia com linhas coloridas pela paisagem da nação que tenta corporificar. Trago à cena este intelectual por considerar que seu rastro, ora tênue, ora pujante, mas sempre decifrável, tem comparecido no projeto de construção da identidade nacional e servindo de *farol* (SANTIAGO, 1982 p. 89) para muitos acontecimentos discursivos que o sucederam.

A oposição tradição/cultura, insustentável nos escritos de intelectuais que se propõem a pensar a complexidade cultural brasileira em nossos dias, consta na apresentação de *Sonhos D'ouro*, romance de 1872, no qual o autor discute seu projeto literário. Em sua acepção, *Iracema* registra o emaranhado de tradições indígenas aqui encontradas pelos portugueses, enquanto *O Guarani*, “[...] o consórcio do povo invasor com a terra americana, que dele recebia a cultura, e lhe retribuía nos eflúvios de sua natureza virgem e reverberações de um solo esplêndido” (ALENCAR, s/d, p. 9-10). A difícil empreitada de Alencar era conectar as tradições brasileiras à cultura europeia, aceitando que esta última possibilitava nossa “evolução” cultural. Conforme princípios do século XIX, esse era o único caminho possível para as culturas “primitivas” galgarem a condição de civilizada.

Enredado pela estética romântica, o natural é assumido como ideal perdido para o intelectual cosmopolita, mas que precisa ser cultivado imaginariamente para equilíbrio da nação. A manutenção dessa memória tornava-se possível pela internacionalização do “mito sacrificial” do qual nos fala Alfredo Bosi (1992). Inevitável para constituição de uma intelectualidade brasileira que “precisou” renunciar a uma construção de saber dialógico para firmar-se como herdeira dessa cultura europeia recebida. Como desdobramento gestou-se uma postura comunicativa com a cultura popular a partir de um lugar de exterioridade, lastreado no eurocentrismo. Circunstância que deflagra a edificação de uma hierarquia cultural

---

<sup>39</sup> Refiro-me especificamente a trilogia literária escrita por Alencar: *O Guarani* (1857), *Iracema* (1865), *Ubirajara* (1874), textos que, produzidos sob o influxo das teorias do século XIX, desenham uma brasilidade acomodando as diferenças hierarquicamente.

necessária para a manutenção dos privilégios das elites.

Tomo essa leitura de nossa condição cultural proposta por Alencar como “estampa originária” (CUNHA, 2006, p.14) que, reiteradamente, atravessa as construções discursivas sobre cultura no Brasil. Uma vez inscrito na memória brasileira, tal traço fora retido de modo que essa imagem primeira tornou-se a força motriz das políticas públicas culturais do Estado. Assim, tem-se operado historicamente, com um conceito de cultura restrito às práticas de uma elite branca, portanto privilégio de poucos, garantindo às classes hegemônicas seus privilégios costumeiros. Conforme explicita Roberto Reis em sua discussão acerca da constituição do cânon literário brasileiro:

O nacionalismo é a ideologia de base que costura [os] projetos das elites letradas e a valorização da natureza tropical correspondente às necessidades de uma recém-emancipada “aristocracia” nacional. Por outro lado [...] a identificação dos letrados com os valores metropolitanos e cosmopolitas vai ensejar uma relação eurocêntrica com o meio local e etnocêntrica no que diz respeito às culturas populares, mais vinculadas a elementos de extração indígena, africana e mestiça que são encaradas como obstáculos à universalização dos princípios liberais propalados pelas camadas dirigentes que vegetam no poder. (REIS, 1992, p. 78-79)

Quando em seu discurso de posse como Ministro em 2003, Gil (2003a) apresenta-se como “[...] um artista que nasceu dos solos mais generosos de nossa cultura popular [...]” e afirma que seu entendimento de cultura “[...] vai muito além do âmbito restrito e restritivo das concepções acadêmicas, ou dos ritos e da liturgia de uma suposta ‘classe artística e intelectual’”, é a tradição elitista sugerida no projeto nação de Alencar e reencenada por tantos outros intelectuais brasileiros, que Gil se propõe a perturbar. Essa transgressão põe em causa a própria memória nacional, revolvendo lembranças, interrogando-a, fazendo emergir seus esquecimentos num gesto de “retramação”, que compreende serem os acontecimentos “[...] convertidos em estória pela supressão ou subordinação de alguns deles e pelo realce de outros, por caracterização, repetição do motivo, variação do tom e do ponto de vista.” (WHITE, 2001, p.106). Assim, Gil enuncia, de um lugar institucionalizado, supressões históricas já denunciadas pelas minorias na cena nacional.

Numa apresentação feita à publicação Políticas Culturais para o desenvolvimento: uma base de dados, que reuniu as comunicações apresentadas no Seminário

Internacional sobre Políticas Culturais para o Desenvolvimento – Uma base de dados para a cultura, realizado pela UNESCO-Brasil e o Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA), em agosto de 2002, Gil apresenta o conceito de cultura com o qual está operando e mais uma vez a questão nacional é tomada como baluarte:

[...] falamos de cultura no seu conceito mais pleno. Cultura, portanto, como a dimensão simbólica da existência social de cada povo, argamassa indispensável a qualquer projeto nação. Cultura como eixo construtor das identidades, como espaço privilegiado de realização da cidadania e de inclusão social e, também, como fato econômico gerador de riquezas. (GIL, 2003b, p. 9)

Ao assumir um conceito alargado de cultura, investe-se na desconstrução de práticas discursivas que forjaram uma produção elitista da cultura nacional e uma compreensão da cultura como privilégio de poucos. Nesse intento, há uma ressignificação da dimensão cultural antes de tomá-la como força vital no processo de construção identitária e no projeto nação. Este sentido “pleno” corresponderia ao tão controverso conceito antropológico<sup>40</sup>, assumido como ponto de partida para a elaboração e implementação de políticas públicas para a cultura. As críticas a essa opção conceitual dizem respeito, sobretudo, às dificuldades de elaborar políticas inexecutáveis, uma vez que, “[...] uma política cultural que defina seu universo a partir do pressuposto de que ‘cultura é tudo’ não consegue traduzir a amplitude desse discurso em mecanismos eficazes que viabilizem sua prática.” (BOTELHO, 2001, p. 8). Certamente essa impossibilidade demarcatória exigiria um ministério gigantesco, cuja ação lhe suplantaria, sem contar as dificuldades em estabelecer critérios para a preparação de editais, programas e seleção de projetos.

Frente a esta problemática, Botelho (2001) aponta como necessária a distinção entre a cultura que se processa no plano do cotidiano e aquela cuja ocorrência requisita um circuito organizado. A proposta da autora não é criar dicotomias, nem hierarquizações, mas mostrar que para serem atingidas com equidade em termos de políticas públicas, fazem-se necessárias estratégias específicas a cada dinâmica. Para ficarmos na esfera popular, duas produções ilustram a contento a relevância da

---

<sup>40</sup> Acerca dessa problemática, consultar os textos “As dimensões da cultura e o lugar das políticas públicas”, de Isaura Botelho (2001), “Políticas Culturais no Governo Lula” de Antonio Albino Canelas Rubim (2010). O livro “A cultura e seu contrário” de Teixeira Coelho (2008), especificamente o capítulo *Nem tudo é cultura*.

ponderação feita por Botelho: a contação de histórias e a cantoria. A primeira, não necessita de um circuito de produção organizado, sua audiência é quase sempre familiar e em número limitado. O evento acontece numa ambiência privada e não exige nenhuma aparelhagem técnica, a voz do contador é tudo e, embora o sujeito possa ser remunerado por sua atividade, esta não é uma condição habitual. Já a cantoria configura-se como um sistema diferenciado, trata-se de um evento público e, mesmo quando acontece em espaços privados, como o residencial, mantém seu caráter de espetáculo no qual a audiência está habituada a pagar para participar. O cantor é inclusive agenciado por um apologista e muitos vivem exclusivamente da arte de cantar, reconhecida como profissão. A entrada no setor fonográfico é não só cabível como almejada por eles, assim como uma regulamentação que lhes garanta direitos e reconhecimento social.

Como pontua a autora, não podemos simplesmente recusar a perspectiva antropológica, mas estar ciente de ser esta viável apenas se assumida pelo Estado como um todo e não delegada a uma esfera apenas:

[...] a cultura, em sua dimensão antropológica, não é uma responsabilidade específica do setor governamental dela encarregado: ou ela é uma diretriz global de governo, ou não poderá existir efetivamente como política específica. A área cultural dificilmente terá meios e poderes para assumir esse desafio sozinha. (BOTELHO, 2001, p. 10)

A problemática levantada por Botelho nos ajuda a entender algumas dificuldades encontradas pelo Ministério da Cultura na gestão Gilberto Gil quanto ao desenho das políticas públicas culturais brasileiras. A questão crucial era como atingir essa dimensão antropológica em termos prático-institucionais. Os discursos produzidos pelos integrantes do MinC apontam para a elaboração de uma política cultural a partir de dois princípios: centralidade e transversalidade. Em linhas gerais podemos dizer que esses dispositivos são articulados de modo a gerar um sentido de complementaridade, apresentando-se como um projeto de conjunto. Mas em que consistiria esta centralidade? Na acepção de Hall (1997, p. 05), refere-se à “[...] forma como a cultura penetra em cada recanto da vida social contemporânea, fazendo proliferar ambientes secundário, *mediando* tudo”. Ela não seria, portanto, determinada pelo movimento do mundo, mas determinante não só da forma, como do caráter deste movimento e também de sua dinâmica própria (HALL, 1997),

perspectiva que podemos perceber nas palavras do então presidente da república, Luiz Inácio Lula da Silva no *Programa Cultural para o desenvolvimento do Brasil*<sup>41</sup>:

É outra – e é nova – a visão que o estado brasileiro tem, hoje, da cultura. Para nós, a cultura está investida de um papel estratégico, no sentido da construção de um país socialmente mais justo e de nossa afirmação soberana no mundo. Porque não a vemos como algo meramente decorativo, ornamental. Mas como base da construção e da preservação de nossa identidade, como espaço para a conquista plena da cidadania, e como instrumento para a superação da exclusão social – tanto pelo fortalecimento da auto-estima de nosso povo, quanto pela sua capacidade de gerar empregos e de atrair divisas para o país. Ou seja, encaramos a cultura em todas as suas dimensões, da simbólica à econômica.

Passos importantes foram dados no sentido de assegurar essa nova visão da cultura brasileira, bem como sua permanência na agenda do país. Podemos dizer que a instituição do Plano Nacional de Cultura – Lei nº 12.343, de 02 de dezembro de 2010 sintetiza as muitas tentativas, algumas exitosas, outras nem tanto, de criar mecanismos que garantam um amplo debate entre Estado e Sociedade Civil acerca das políticas públicas para a cultura no Brasil. É a transformação de uma política de governo em política de Estado que define princípios, atribuições do poder público, formas de financiamento, metas e o modo como serão acompanhadas e avaliadas as ações propostas. Como parte desse esforço de superar as segregações culturais, integra este plano “O Plano Setorial para as Culturas Populares” que sistematiza as principais preocupações e cuidados quanto à elaboração e implementação de políticas públicas para esse segmento.

Mas, o cumprimento das diretrizes apresentadas no Plano nos coloca de imediato dois desafios: lidar com a diversidade cultural de uma nação de grandes proporções geográficas como a nossa e a elaboração de políticas públicas numa perspectiva transversal. O primeiro passo no enfrentamento dessas questões é denunciar e desmobilizar um modo de tratamento da cultura popular que invisibiliza seus fazedores, considerados apenas como voz da tradição. Entendimento recorrente em textualidades produzidas tanto pelo Estado quanto por muitos folcloristas até muito

---

<sup>41</sup> O texto, uma publicação do Ministério da Cultura em parceria com o Centro de gestão e Estudos Estratégicos – CGEE, faz um balanço das ações do MinC durante o primeiro mandato do presidente Lula (2003-2006). Encontra-se disponível para consulta em: <[http://www.cultura.gov.br/upload/programa%20cultural%20para%20desenvolvimento%20do%20brasil\\_1174326644.pdf](http://www.cultura.gov.br/upload/programa%20cultural%20para%20desenvolvimento%20do%20brasil_1174326644.pdf)>. Acesso em: 10 abr. 2011.

pouco tempo e que fomentou ações de superfície, ou seja, sem tomar os homens e mulheres produtores e produtoras de cultura em suas respectivas territorialidades, considerando suas condições de moradia, de saneamento, de educação, de assistência à saúde, acesso a equipamentos de lazer, entre outros.

Uma forma de atender esse princípio seria a construção de políticas culturais articuladas com outras políticas de modo a garantir aos cidadãos direitos básicos. Nessa perspectiva a cultura seria contemplada por ser constitutiva do sujeito, tomado pelo Estado em todas as suas dimensões. Uma experiência importante que gostaria de comentar, não tanto pelos resultados, mas pelo formato democrático e mobilizante, foi a criação em 2004 pelo Governo Federal Brasil da Comissão Nacional de Desenvolvimento Sustentável das Comunidades Tradicionais (CNPCT), objetivando a formulação de uma política para o setor. Embora formada apenas por órgãos da administração federal, a Comissão possuía diferenciais importantes: a diversidade de seus membros já anunciava a construção de uma política marcada pela transversalidade, além disso, o documento que a instituiu já previa assento para representantes da sociedade civil. Uma das primeiras atividades dessa comissão foi a realização em 2005, em Luziânia – DF, do I Encontro Nacional de Comunidades Tradicionais. Segundo relatório<sup>42</sup> do evento estiveram presentes

cerca de 80 representantes de Povos Indígenas, Quilombolas, Agroextrativistas da Amazônia, Geraizeiros, Vazanteiros, Seringueiros, Quebradeiras de Coco Babaçu, Pantaneiros, Ciganos, Pescadores Artesanais, Caiçaras, Pomeranos, Comunidades de Terreiro, Fundos de Pasto, Faxinais e Ribeirinhos do São Francisco

Considerando a tradição brasileira de elaborar políticas públicas de gabinete, bem como o empenho de tantos governos em firmarem-se como únicos sabedores das necessidades da nação, sobretudo, quando se trata dos segmentos populares, essa participação diz muito do poder revolucionário da cultura e da resistência de seus produtores que não aderiram ao ceticismo, apesar de todos os estratagemas estatais postos em circulação para silenciá-los. A clareza nas demandas, bem como o fato de já se apresentarem organizados em associações, grupos de trabalhos, entre outros, minam os discursos veiculados de uma desmobilização das minorias. No

---

<sup>42</sup> Documento disponível para consulta em: <<http://www.mds.gov.br/sobreministerio/orgaoscolegiados/orgaos-em-destaque/cnpct/relatorios-da-comissao-nacional-de-desenvolvimento-sustentavel-dos-povos-e-comunidades-tradicionais-cnpct>>. Acesso em: 15 jan. 2012.

evento foram eleitas quinze representações, forçando a revisão do decreto que só previa treze assentos, e definidas pelos integrantes as demandas prioritárias de cada segmento.

Dentre as ações estatais decorrentes desse encontro destaco a revisão, mediante consulta pública, do decreto de 2004 que instituiu a CNPCT e a instituição da Política Nacional de Desenvolvimento Sustentável dos Povos e Comunidades Tradicionais (PNPCT), em fevereiro de 2007 pelo decreto nº 6.040<sup>43</sup>. A fim de garantir a efetiva participação de todos os segmentos identificados no evento de 2005, a CNPCT passou a ter a seguinte composição: quinze representantes de órgãos e entidades da Administração Pública Federal e quinze representantes de organizações não governamentais. É importante pontuar que a elaboração da PNPCT foi antecedida por Oficinas Regionais ocorridas no ano de 2005, sob orientação da CNPCT, responsável também pela coordenação de uma política, cuja efetivação demanda esforços de todos os segmentos sociais, no sentido de:

[...] promover o desenvolvimento sustentável dos Povos e Comunidades Tradicionais, com ênfase no reconhecimento, fortalecimento e garantia dos seus direitos *territoriais, sociais, ambientais, econômicos e culturais*, com respeito e valorização à sua identidade, suas formas de organização e suas instituições<sup>44</sup>. (Grifo meu)

Sem dúvida este é um indicativo de mudanças significativas no modo como as políticas públicas estão sendo formuladas e implementadas, sobretudo, pela adoção de uma postura holística capaz de estimular práticas comunitárias e favorecer a autogestão, inclusive na área econômica. Essa inter-relação também evita a fragmentação e superposição tão comuns em práticas governamentais que investem na construção de políticas isoladas, otimizando, assim, o uso de recursos estatais. Além disso, ao propor uma atuação alicerçada no “respeito e valorização” das formas organizacionais existentes, potencializa-se a formação de coletivos atuantes e empenhados na criação de alternativas que garantam a sustentabilidade do grupo.

Essa visão holística também pode ser percebida nos discursos e ações de folcloristas contemporâneos que compreendem a cultura popular como indivisível

---

<sup>43</sup> Documento disponível para consulta em <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2007-2010/2007/decreto/d6040.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2007/decreto/d6040.htm)> Acesso em: 12 jan. 2012.

<sup>44</sup> Idem.

dos sujeitos envolvidos em sua produção. É importante pontuar ser este entendimento incompatível com uma atuação restrita à coleta, análise e divulgação de dados e ao tratamento dos fazedores de cultura como meros portadores de um saber do qual o estudioso deve se ocupar. A presidente da Comissão Nacional de Folclore, Lourdes Macena, ao comentar as demandas sociais que tem interpelado os folcloristas, aponta para a inevitabilidade de uma atuação desse intelectual na vida das comunidades, uma vez que,

[...] não dá pra você trabalhar com o universo do saber, aquilo que lhe interessa, aquilo que você acha de interessante, importante, sem você se envolver com todo o contexto do que ele acarreta, com o universo dessas comunidades, seja a briga pela terra ou por melhores condições de vida, nessas demandas todas que o cercam. Então, não é só a reza, o rito, a dança, a música, a comida, o tipo de artesanato, você tem que tá envolvido também com todo o contexto. Então isso lhe obriga a militar porque não tem como você também não fazer isso. Isso lhe obriga a tá na luta também junto com eles<sup>45</sup>.

Todavia, a pesquisadora sinaliza que essa atuação não pode resvalar para a prática da representação, na qual o intelectual assume o lugar de fala desses sujeitos. É estar junto, participando das lutas empreendidas pelas comunidades em todos os setores. Obviamente não podemos considerar ser este o posicionamento de todos os integrantes das Comissões, mas também não se trata de uma voz solitária a clamar no deserto, ela é cada vez mais frequente nos projetos de Comissões em atividade. E pela minha prática como pesquisadora, ousou afirmar que essa postura mais dialógica e menos focada na pesquisa em si, por parte do pesquisador, diz da crescente recusa dos produtores de cultura popular a participar de projetos cujos resultados, sejam eles econômicos ou simbólicos, passam ao largo das comunidades.

Outro depoimento que corrobora com essa postura engajada do folclorista é o do presidente da Comissão Espírito-Santense de Folclore, Guilherme Ramalho Manhães. Em sua acepção, o momento político vivido hoje pelo Brasil, exige uma tomada de posição política do folclorista que extrapola o campo da representação. Em sua acepção as Comissões Estaduais precisam trabalhar no processo de “autonomização” dos grupos, que compreende a organização dos grupos em

---

<sup>45</sup>. MACENA, Lourdes. Entrevista concedida a Vanusa Mascarenhas Santos. São José dos Campos, 14 jul. 2011.

Associações Municipais de Folclore e a formalização dos mesmos. Segundo Manhães esse princípio tem sido estruturante nas ações da Comissão Espírito-Santense de Folclore e tem apresentado resultados positivos:

Então a gente tem conseguido, por exemplo, com essa organização fazer com que associações, como a de Cachoeiro, conseguisse dois pontos de cultura, né? Um pra Associação de Folclore de Cachoeiro e outro pra Associação de Capoeira que é filiada à Associação de Folclore. E isso facilita, também, até a formalização porque na associação é um único CNPJ e os grupos não precisam ter um CNPJ próprio pra poder participar da associação, ele tem que ser aceito pelos mestres, né? Então precisa ter apenas um documento, ele faz uma ponte com o poder público, o poder público paga à entidade, cachê, por exemplo, [...] e esse cachê vai para a associação de folclore e aí eles discutem ali como vai ser debatido. Geralmente é assim: a associação paga o cachê ao grupo e o grupo paga uma parte, dez por cento, pra que forme um caixa que possa pagar outras demandas [...]<sup>46</sup>.

Gostaria de tecer alguns comentários acerca dessa fala de Manhães para além da conquista dos Pontos de Cultura e da formalização dos grupos, embora os considere de extrema relevância. Enfatizo o modo de funcionamento das associações como estratégico no enfrentamento da competição entre grupos, geradora de situações como a relatada por Eliomar Mazoco<sup>47</sup>: “temos caso no Espírito Santo de grupo que acabou porque dois mestres do mesmo grupo entraram pra concorrer com edital, concorrendo entre si, um ganhou, outro não ganhou, acabou o grupo, entendeu?”. Essa competição interna não tem espaço na associação, uma vez que as decisões são tomadas coletivamente e visam o coletivo. Todavia essa prática autogestionária (SINGER, 2002, p. 20), marcadamente democrática, não está isenta de problematizações, é preciso avaliar, por exemplo, se a participação dos associados nas decisões do coletivo está acontecendo de fato e se estão sendo incentivadas práticas que reforcem os laços comunitários e visem à sustentabilidade.

Nessa compreensão, as ações estatais, mesmo quando regidas pelo princípio da participação civil, não podem ser dispensadas de monitoramento. E necessário avaliar, por exemplo, se os projetos e atividades estão mesmo sendo elaboradas com a

---

<sup>46</sup> MANHÃES, Guilherme Ramalho. Entrevista concedida a Vanusa Mascarenhas Santos. São José dos Campos, 14 jul. 2011.

<sup>47</sup> MAZOCO, Eliomar. Entrevista concedida a Vanusa Mascarenhas Santos. São José dos Campos, 14 jul. 2011.

participação das comunidades. De igual modo, a avaliação dos impactos de uma política pública precisa ser contínua e desde seu momento inicial. Considerando as formas como historicamente as ações estatais têm alcançado a cultura popular, um dos riscos é que o desejo de inclusão não venha acompanhado da percepção de que “[e]ssas práticas colocam em jogo uma ratio ‘popular’, uma maneira de pensar investida numa maneira de agir, uma arte de combinar indissociável de uma arte de utilizar” (CERTEAU, 1998, p. 42). Em outras palavras, o perigo é transpor a soleira da porta sem compreender as dinâmicas organizacionais das práticas culturais aí produzidas, tornando as ações estatais e também aquelas impetradas por folcloristas invasivas e ineficientes.

Certamente este não é um cuidado a ser tomado apenas em relação a essas práticas, mas, o histórico de negligência e de apropriação política indevida das mesmas sinaliza ter sido a gestão democrática dificultada pelo caráter hierárquico das relações entre minorias sociais e Estado. Trata-se neste caso de assegurar direitos sem resvalar para o assistencialismo ou dirigismo estatal e desobstruir os canais que subalternizam os sujeitos.

#### 4.1 MARCOS DA (RE)COMPOSIÇÃO DA ÁREA CULTURAL

Partindo do pressuposto de que “[t]odos nós escrevemos e falamos *desde* um lugar e um tempo particulares, *desde* uma história e uma cultura que nos são específicas. O que dizemos está sempre ‘em contexto’, posicionado.” (HALL, 1997, p. 68, grifos do autor), comecei a pensar no “eu” que escreve essa tese, nos múltiplos lugares, e no tempo dinamizados nessa enunciação. Nessa operação, fui revolvendo minhas memórias e conectando-as às inquietações acerca de como estão sendo construídas e implementadas políticas públicas para a área da cultura popular, buscando não mais contornar as clivagens com as quais me deparo quando tomo parte nas discussões sobre a problemática comunicabilidade entre os aparelhos estatais, dentre eles a universidade, e a cultura popular.

Interesso-me por produções culturais denominadas populares, especificamente literatura oral, desde 2002 quando ingressei no *Programa de Estudo e Pesquisa da Literatura Popular – PEPLP*, sediado no Instituto de Letras da UFBA e coordenado,

na época, pelas professoras Doralice Fernandes Xavier Alcoforado e Maria del Rosário Suárez Albán. O projeto fora criado em 1986, por Alcoforado, e ocupava-se do trabalho de recolha, estudo e divulgação da tradição poética oral da Bahia. (ALCOFORADO; ALBÁN, 2001). Na condição de bolsista de Iniciação Científica e posteriormente como estudante do mestrado, orientanda de Alcoforado, estive em contato com um número significativo de manifestações artísticas, acessando o acervo do projeto, constituído de fitas cassetes, fotografias e vídeos. Também presenciei muitas performances durante as pesquisas de campo, momentos propiciadores de contatos com os fazedores e nos quais éramos envolvidos pelos folguedos, contações de histórias ficcionais e de vida das pessoas que, calorosamente, nos abriam suas casas ou se dispunham a juntar os amigos nas ruas e ali mesmo encenavam seus festejos.

Particpei também da elaboração de alguns subprojetos para concorrer a editais, confesso ter sempre considerado esta atividade enfadonha, um mal necessário, um meio para alcançar o que de fato considerava importante: financiamento para realizar as pesquisas e as atividades delas decorrentes. Concorrer a um edital era andar em terreno movediço e melindroso, no qual nos movimentávamos sem muita segurança, tentando compreender a ordem discursiva a partir da qual tinha sido construído, para, assim, lançarmos mão dos argumentos apropriados para a feitoria de uma proposta consistente e convincente. Mas, apesar do empenho da equipe, imperava quase sempre uma descrença na contemplação das propostas apresentadas. As informações que circulavam em todos os meios, inclusive o acadêmico, não eram animadoras, o baixíssimo orçamento do Ministério da Cultura e a ausência de uma política para o setor eram indicativos de um descaso histórico que, sem alardes, havia aportado no século XX.

O financiamento via lei de incentivo também não parecia encontrar atrativos em projetos dessa natureza. Não atendíamos aos interesses de marketing das empresas patrocinadoras que não divisavam nas atividades relacionadas à cultura popular, em especial aquelas desenvolvidas em espaços rurais de caráter comunitário, um retorno de imagem compatível com o investimento financeiro a ser feito. Nessa lógica, a quem interessaria a divulgação das pesquisas realizadas nesses locais e os estudos delas decorrentes? Sem contar, que, regionalmente, não estávamos no eixo privilegiado de captação dos recursos provindos da Lei

Rouanet<sup>48</sup>.

Outro entrave à captação de recursos por projetos dessa natureza era – e ainda não nos emancipamos dessa tradição elitista –, a compreensão deformada, não sem propósito, dos bens culturais considerados apropriados pelo Estado para figurar nos projetos de democratização propostos para a sociedade civil. A concepção antropológica de cultura que, inevitavelmente, provocaria um processo de erosão dos marcos separadores entre cultura erudita, de massa e popular ainda não mobilizava as agendas políticas, muito menos os ambientes de gestão cultural das empresas, fossem elas privadas ou públicas.

Impressiona como o Estado brasileiro operava o dispositivo cultura popular de modo nebuloso. De um lado, sabotava as potencialidades de tais práticas culturais negando a seus produtores as condições para sua ocorrência, restringindo o investimento estatal a ações de preservação do patrimônio de pedra e cal e ao registro de produções consideradas à beira da extinção. De outro, enaltecia sua força enquanto discurso, considerando-a mecanismo eficaz no processo de manutenção da identidade nacional, fornecedora de um repertório comum de experiências e “verdades” aos membros da nação.

Nesse sentido, a opção conceitual de Gil é de extrema importância para o momento em pauta, afinal, sacode o termo cultura de sua quietude, interpelando um suposto sentido dado. Ademais, se, em pleno século XXI, ainda se faz necessário expressar publicamente que o Estado brasileiro reconhece a dimensão simbólica da existência social de seu povo como cultura é porque, conforme comprovam os números fornecidos pelos institutos de pesquisa, existe uma deformação no entendimento de cultura que precisa ser corrigido para viabilizar ações mais igualitárias. Diante disso é preciso assumir a urgência de desnaturalizar o conceito restrito e restritivo de cultura, mesmo por que:

[a] amplitude do conceito de cultura utilizado não apenas delinea a extensão do objeto das políticas culturais, mas comporta questões a serem enfrentadas por tais políticas, como as conexões pretendidas e realizadas entre modalidades de cultura, sejam elas: erudita, popu-

---

<sup>48</sup> De acordo com informações disponíveis no site [www.cultura.gov.br/reformadaleirouanet](http://www.cultura.gov.br/reformadaleirouanet), nesses dezoito anos da Lei Rouanet, cerca de 80% dos recursos provenientes de renúncia fiscal foi captado pelo Sudeste.

lar e midiática ou local, regional, nacional, macro-regional e global. Em um estágio societário em que tais conexões entre modalidades de cultura tornam-se recorrente, a concepção de cultura inscrita nas políticas culturais adquire um lugar analítico relevante. (RUBIM, 2007, p. 149)

Investimento decisivo para definir o caráter das mudanças a serem realizadas no Ministério da Cultura e nos órgãos a ele relacionados, bem como na legislação regente do setor, que admitia, ou não conseguia refrear, a operacionalização dos recursos estatais em moldes tão desiguais. No Brasil, a questão emerge com mais fôlego a partir de 2003, quando a presidência da república é ocupada por Luiz Inácio Lula da Silva e o Ministério da Cultura por Gilberto Gil. Desde então uma avalanche de informações tem, gradativamente, circulado nos meios de comunicação, em especial na internet, e fomentado uma série de discussões acerca da atuação do Estado, do papel dos incentivos fiscais no financiamento da produção cultural, da concentração de recursos em algumas regiões do país e determinadas áreas culturais. São proposições, editais, prestação de contas, premiações, agendas, consultas públicas para revisão de leis publicizadas em sites oficiais e outros domínios aguardando a visita e, em alguns casos, a participação dos internautas.

Como parte dessa mobilização e na tentativa de redimensionar as relações entre governo e sociedade civil no processo de construção de políticas públicas de cultura é realizada, em dezembro de 2005, em Brasília, a I Conferência Nacional de Cultura com o tema “Estado e Sociedade construindo políticas públicas de cultura” organizada a partir dos eixos: Gestão Pública da Cultura; Cultura é Direito e Cidadania; Economia da Cultura; Patrimônio Cultural; Comunicação é Cultura. A partir de então se ingressa na era das conferências: Municipais e Intermunicipais, Estaduais e do Distrito Federal; das Pré-Conferências Setoriais, Virtuais, Livres e de Plenárias Nacionais.

Assim, as consultas públicas, os fóruns virtuais e presenciais, as oficinas em diversas regiões do país, põem em funcionamento uma maquinaria que interpela a sociedade civil no que diz respeito à sua participação efetiva na elaboração de um projeto democratizante de cultura. Os cidadãos são, portanto, convocados a atuar na construção de políticas públicas culturais e se posicionarem no combate a um descaso histórico no setor por parte dos poderes públicos. Apropriando-nos das palavras de Giddens (2007) acerca da globalização, podemos afirmar ser este um

momento importante de transição histórica cujas mudanças não estão confinadas ao Brasil, elas nos recolocam na teia mundo.

Considerando a condição de país democrático, essa “transparência” governamental e a participação da sociedade civil seriam imprescindíveis para seu funcionamento político, do mesmo modo, a checagem dos mecanismos de diálogos entre essas duas instâncias, a partir do campo de força que os cria, seria indispensável para garantir a conectividade entre Estado e sociedade. Mas, em termos de Brasil<sup>49</sup>, o efeito disso, talvez pelo seu caráter inaugural, tem sido uma espécie de mutismo crítico. Não em termos de censura, aparentemente, nada nos é proibido dizer, embora haja sempre o risco de cairmos na malha fina da impertinência e da não oficialidade, que intercepta o dito, invisibilizando-o. Uma possibilidade interpretativa dessa apatia é tomá-la como efeito de um senso de democracia que circunscreve nossa participação a um confuso exercício de direito/dever no momento de eleger nossos representantes, aos quais caberia tomar todas as decisões, sem necessidade de novas consultas públicas.

Por extensão, os campos de informação, inclusive de prestação de contas, não seriam esferas com as quais deveríamos nos preocupar. Afinal, não nos caberia questionar o trabalho daqueles por nós nomeados. Inegavelmente o governo Lula demarca outro espaço para as discussões acerca da cultura, em especial a popular, mas a comoção nacional em torno de sua chegada à presidência, rastros de um desejo messiânico e salvador, nos coloca diante de um sério perigo: “[...] as armadilhas da acomodação e do bem-estar nacional” (SAID, 2000, p. 35). Assim, não isentar este momento de problematizações, parece-me uma estratégia necessária para avançarmos no processo de democracia cultural, a meu ver, apenas iniciado, com muita tibieza e intercepções burocráticas.

Tendo em vista o pouco tempo das ações proposta pelo MinC, em especial aquelas específicas para a cultura popular, ainda é prematuro avaliar a extensão dessa liberdade que permitiria à cultura viver sua deriva. Mas, independente desses resultados, é importante ratificar que estamos num momento inicial de mobilização da sociedade civil e, em grande medida, os mecanismos criados para garantir esta

---

<sup>49</sup> A referência ao Brasil deve-se apenas ao recorte da tese, não acredito ser esta uma condição que lhe seja exclusiva.

participação, como as conferências, seminários, oficinas entre outros, são formatados pelo Estado, também sob sua responsabilidade estão a definição das Secretárias a serem criadas, os temas contemplados, os segmentos priorizados, os editais de fomento lançados, os projetos aprovados, para citar apenas alguns. Conforme argumenta Eliomar Mazoco<sup>50</sup>

[...] essa política é insegura porque o IPHAN é autarquia, né? E o Colegiado é uma política duma Secretaria, se o Ministro quiser acaba. Então nós não temos uma situação jurídico administrativo no Estado brasileiro segura.

Essa condição nos alerta para a vulnerabilidade de nossa participação enquanto sociedade civil, o quanto ainda estamos expostos aos reveses políticos. Não há dúvida de que foram dados passos importantes na formulação de uma política nacional de cultura, ampla, democrática e duradoura, mas eles não foram firmes o bastante para assegurar a sociedade civil uma participação efetiva nas instâncias decisórias. De igual maneira, estamos ainda engatinhando na construção de políticas públicas para a cultura que desmontem o discurso da tolerância, neutralize a pseudo harmonização dos diferentes brasis e estabeleça o convívio com as diferenças, inclusive considerando-as irremediáveis, de modo a implodir o discurso de uma identidade brasileira. Os números da violência contra mulheres, jovens negros e pobres moradores de periferias, as constantes mobilizações do povo negro contra a intolerância religiosa, as invasões a terras indígenas e os massacres delas decorrentes, a criminalização dos movimentos sociais são claros: não constituímos a diferença planetária que lida com a diferença apartando-a das premissas inferioridade e superioridade, implantadas pelo modelo colonial.

Além disso, nossa tradição de políticas públicas para a cultura tem sido construída num revezamento de ações propostas por um estado totalitário ou um estado mínimo, intercaladas por iniciativas de democratização, que não incluíam de modo efetivo as classes populares. É esperado, pois, que um momento no qual se tenta equilibrar participação estatal e civil, esta compreendendo todas as classes, seja marcado por tensões e impasses, sobretudo, porque se optou pela perspectiva de

---

<sup>50</sup> MAZOCO, Eliomar. Entrevista concedida a Vanusa Mascarenhas Santos. São José dos Campos, 14 jul. 2011.

reformatar uma estrutura democrática montada para coibir esse tipo de prática e não por sua implosão. Trata-se de campo de força no qual negociam estado e sociedade civil e se não tivermos uma sociedade civil organizada e fortalecida, sua participação pode ficar restrita à formulação de propostas a serem avaliadas e reconduzidas em sua feitoria final pelo Estado. Operação sofisticada capaz de transformar os fazedores culturais em executores de políticas de segunda mão, nas quais, embora possam reconhecer suas reivindicações, não se sentem autores das mesmas.

Por essas e outras, não visualizo a festa da democracia tão apregoada nos discursos. Penso que o desafio de formular políticas públicas para a cultura popular em parceria com agentes dessa produção, ouvindo-os efetivamente, passa pela subversão da organicidade dos espaços de fala quando eles não favorecem esse diálogo e pelo questionamento acerca da nossa posição “[...] na hora do quebra-quebra cultural, se do lado do sistema hegemônico, ou se do lado das redes produtivas e libertárias.” (MOREIRA, 2010, p. 34). Só assim estaremos de fato construindo políticas mobilizadas pelo desejo de construir práticas sociais mais solidárias e igualitárias.

No Brasil, intelectuais e políticos sempre se recusaram a assumir uma postura dialógica com esses produtores, receando talvez, como pontua Said (2000, p. 46), estremecimentos “[...] entre os poderes estabelecidos do Estado nacional e as populações desfavorecidas, trancadas lá dentro mas não representadas ou suprimidas.” Posturas descentradas e descentralizadas, imprescindíveis para o diálogo, representariam perda de poder e controle do Estado e “dessujeitamento” (FOUCAULT, 1999, p.16) dos menos favorecidos que, como nos alerta Said, foram trancafiados no Estado nação, invisibilizados, mas sempre em vias de eclodir. Infelizmente, a democracia brasileira fora arquitetada a partir de mecanismos de representação que garantiram o poder de fala de alguns e destituíram outros da confiança de que podiam falar por si mesmos. Nesse processo, parcela significativa de brasileiros, entenda-se, aqueles cuja carência econômica dificulta sobremaneira a produção e fruição artística, não tivera sua cultura contemplada nas agendas governamentais, nem assegurado o direito de conectar-se a outras formas culturais.

Tornar visíveis essas discursividades como políticas de poder, assumindo suas heterogeneias é, em qualquer sociedade, caminhar a passos largos para a construção de uma democracia efetivamente participativa. Obviamente, essa opção

requisita dos sujeitos envolvidos posturas dialógicas, rasura de rótulos e definições exclusivistas, bem como o reconhecimento de serem ambos partícipes de um modo contemporâneo de narrar a nação brasileira, passíveis de repetições e contradições. Vislumbro como estratégia para evitar as posturas dicotômicas, com as quais nos acostumamos, uma compreensão sob o signo do diverso, da crioulização que,

[...] exige que os elementos heterogêneos colocados em relação 'se intervalorem', ou seja, que não haja degradação ou diminuição do ser nesse contato e nessa mistura, seja internamente, isto é, de dentro para fora, seja externamente, de fora para dentro. (GLISSANT, 2005, p. 22)

A partir dessa premissa, comecei a pensar não só as culturas na perspectiva do diverso, como também as diferenças entre folcloristas e MinC. Para Glissant (2005, p.116), o diverso não é um “[...] *melting-pot*, uma mistura confusa, etc. O diverso são as diferenças que se encontram, se ajustam, opõem, afinam-se e produzem o imprevisível.” Na acepção do autor, trata-se da crioulização, mestiçagem acrescida de imprevisibilidade, como o Encontro Nacional Pré-Setorial das Culturas Populares (24 e 29/11/09, em Vitória, Espírito Santo) no âmbito do XIV Congresso de Folclore, cujo tema foi “Diversidade Cultural e Políticas Públicas para as Culturas Populares no Século XXI”. O evento mostrou ser a articulação desses diferentes segmentos interessados na cultura popular não só possível como produtiva e urgente.

#### 4.2 ESTADO E MOVIMENTO FOLCLÓRICO: REINVENÇÕES E RECUSAS

Em discurso proferido ao assumir o cargo de Ministro da Cultura, Gilberto Gil posiciona-se contrariamente ao uso do termo “folclore” e apresenta uma definição que reacendeu muitas polêmicas em torno dessa terminologia, além de interpelar o campo de saber-poder no qual ela se insere:

Ninguém aqui vai me ouvir pronunciar a palavra “Folclore”. Os vínculos entre o conceito erudito de “folclore” e a discriminação cultural são mais do que estreitos. São íntimos. “Folclore” é tudo aquilo que não se enquadrando, por sua antiguidade, no panorama da cultura de massa é produzido por gente inculta, por “primitivos contemporâneos”, como uma espécie de enclave simbólico, historicamente atrasado no mundo atual. (GIL, 2003a, p. 01)

As controvérsias que se seguiram a essa afirmativa podem ser interpretadas como formas de resistência ao esvaziamento de um campo de saber que vem produzindo significações da cultura popular dentro dos limites erigidos pelos fundadores da CNF e redefinidos por seus sucessores. Entretanto, a compreensão do aparato conceitual produzido nesse espaço simbólico e/ou dele enunciado demanda uma leitura histórica que nos permita compreender ser sua constância no cenário nacional resultante não só de acréscimos e de reordenações de invariantes, como também de substituições e de rasuras que reestruturaram camadas semânticas, forçando outras significações e impondo-lhe lugares diferenciados nas hierarquias enunciativas.

O desconforto na afirmativa de Gil se deve, em parte, ao apagamento dessa complexidade formativa do conceito de folclore, e à funcionalidade do mesmo na cena contemporânea – o termo nomeia uma Comissão Nacional e vinte Comissões Estaduais em plena atividade, Congressos e Publicações. Além disso, é elemento de identificação para muitos estudiosos que, como afirmou Carlos Rodrigues Brandão, durante o XI Congresso Brasileiro de folclore, sentem-se, não obstante a distância espacial e de atividades, “[...] todos próximos uns dos outros, e irmanados nesta mesma estranha e desafiadora vocação. E qual é ela é o estudar o folclore brasileiro” (BRANDÃO, 2005, p. 24). A proximidade temporal das palavras de Brandão ratifica a vigência do termo e, ao mesmo tempo, aponta para uma organicidade desses intelectuais que remete à ideia de missão defendida por Vilhena (1997), como sustentáculo do Movimento Folclórico Brasileiro.

O sentido de irmandade e de atendimento a uma vocação seriam os diferenciais desses estudiosos e os argumentos mobilizados na reivindicação do direito de participar ativamente do processo de construção dos discursos da nacionalidade brasileira, independente do plano político-cultural e das forças que o atravessam. Essa atuação dos folcloristas e o desejo expresso por Gil de transformar o “novo” Ministério da Cultura na “[...] casa de todos os que pensam e fazem o Brasil” (GIL, 2003, p.1) configuraram um paradoxo que suscita alguns questionamentos: a recusa de Gil seria apenas terminológica, ou implicaria um fechamento dessa casa aos folcloristas e suas propostas? Como essa opção discursiva repercutiu nas relações entre folcloristas e Ministério? Obviamente as respostas possíveis para estes questionamentos tendem a ser precárias por serem formuladas a partir da interpretação de processos políticos ainda em andamento. Além disso, os lugares e

as posições dos sujeitos envolvidos não são fixas, portanto, passíveis de negociações e constantes mudanças, gerando indefinições e desdobramentos imprevisíveis.

Um discurso tão incisivo sugere o desejo de ser recebido como um divisor de águas, um ponto de partida para a instauração de uma discursividade outra para a cultura popular brasileira. Mas afinal, que conjuntura e que correlação de forças tornam, não apenas possível, mas também necessária essa produção discursiva? E até que ponto essa dizibilidade acerca da cultura popular irrompe com a criada pelos discursos folclóricos que deseja combater? Estaria esta acepção de Folclore, mencionada pelo Ministro, em consonância com as deliberações do VIII Congresso Brasileiro de Folclore e que desde então passaram a orientar os trabalhos dos folcloristas?

Por ocasião das oficinas preparatórias para o II Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas Populares, a diretoria da Comissão Espírito-Santense de Folclore, enviou uma carta eletrônica<sup>51</sup> que ilustra bem o terreno movediço sobre o qual se estabelecem as relações entre folcloristas e MinC. O documento, endereçado aos pesquisadores das vinte Comissões Estaduais, propunha a participação das mesmas no Seminário e a atuação em seus respectivos estados “[...] como lideranças na realização das oficinas preparatórias estaduais, influenciando a pauta dos temas e a composição das delegações para o encontro nacional.” (COMISSÃO ESPÍRITO-SANTENSE DE FOLCLORE, 2006). Noticiava também a participação de membros de onze Comissões Estaduais no I Seminário Nacional de Política Pública para as Culturas Populares, ocorrido em 2005, enfatizando a importância do evento para as Culturas Populares e o Movimento Folclórico.

Na carta, o uso dos termos “folclore” e “cultura popular” é feito sem ressalvas e como sinônimos, conforme determinações do Congresso Brasileiro de Folclore de 1995. Podemos também ler essa postura como uma tentativa de suturar o tecido discursivo agastado pelas posturas do MinC em relação à terminologia Folclore. Nesse sentido, a realização dos Seminários é interpretada como uma resposta tardia à reivindicação

---

<sup>51</sup> Embora saiba não ser recomendado o uso de mensagens que circulam via e-mail em texto dessa natureza, comento a mensagem recebida pela Comissão Baiana de Folclore em 2006, por considerá-la elucidativa das questões supracitadas.

dos folcloristas de uma “[...] discussão pública e democrática da política para o folclore brasileiro.” Do mesmo modo, os temas selecionados para compor a pauta desses eventos já haviam sido contemplados nas agendas dos “[...] Congressos, Seminários de Ações Integradas e Encontros [...]” promovidos pelos folcloristas. Circunstância que daria “[...] ao movimento expresso nas comissões estaduais e nacional o crédito histórico de formuladores intelectuais dessas políticas.” (COMISSÃO ESPÍRITO-SANTENSE DE FOLCLORE, 2006).

O empenho em trazer à cena as similitudes entre as propostas e atuações das Comissões e as diretrizes e ações definidas pelo MinC para reconhecimento e fomento das atividades deste segmento cultural, pode ser lido como estratégia para assegurar participações nos espaços de tomada de decisões. Como esperado, as Comissões fizeram-se presentes nos eventos de discussão das políticas públicas para a cultura popular expressando apoio à iniciativa da Secretaria de Diversidade e Identidade Cultural e também reivindicando espaços de liderança na realização de eventos, além de condições para uma atuação propositiva, amparada num histórico de discussão das temáticas que compõem a agenda das políticas públicas para a cultura popular no momento contemporâneo. Essa tomada de posição arrefece o argumento de estarem os folcloristas brasileiros operando com um conceito de “folclore” desconectado do entendimento do MinC acerca da cultura popular.

Devemos, no entanto, sermos cuidadosos na interpretação desses atos discursivos a fim de não cairmos na armadilha de assumir em termos simplistas a defesa dos folcloristas, ou assentir à negativa do Ministro, perspectivas improfícuas para compreender as relações em pauta, além de passar ao largo da questão, a meu ver, crucial no processo de construção democrática de políticas públicas para as culturas populares: os protagonistas dessa cena são por direito os fazedores dessas culturas. A partir dessa premissa, nos cabe inquirir como os integrantes da Comissão Nacional de Folclore e das Comissões Estaduais estão atuando no fortalecimento desse processo democrático, como dialogam com os grupos populares e se posicionam nas discussões acerca das políticas públicas de cultura criadas para o setor, que papel assumem enquanto intelectual, o de

[...] se colocar “um pouco na frente ou um pouco de lado” pra dizer a muda verdade de todos; [ou] é antes o de lutar contra as formas de

poder exatamente onde ele é, ao mesmo tempo, o objeto e o instrumento: na ordem do saber, da “verdade”, da “consciência”, do discurso. (FOUCAULT, 2007b, p. 71).

Na tentativa de esquivar-me dos perigos mencionados, foco essas reflexões na compreensão de como, quando, e em quais circunstâncias este campo de saber passa a fazer parte dos discursos estatais e que papel assume no projeto de mudança acionado pelo Ministério da Cultura do Governo de Luiz Inácio Lula da Silva, em 2003. Bem como discutir como os folcloristas movimentaram-se no curso de uma história marcada pelo “[...] autoritarismo, caráter tardio, descontinuidade, desatenção, paradoxos, impasses e desafios” (RUBIM, 2007, p.11), como a das políticas culturais no Brasil.

Sérgio Miceli, no livro *Intelectuais à brasileira*, ao comentar o trabalho *Projeto e missão – O movimento folclórico brasileiro (1947-1964)*, de Luís Rodolfo Vilhena, nos fornece algumas pistas acerca da tessitura e manutenção de uma história única acerca dos folcloristas. Segundo Miceli, Vilhena teria secundarizado as reais causas do “desmoronamento institucional do movimento” (2001, p. 391), ao priorizar as relações que este estabelece com o Estado, com as Universidades e com estudiosos, para Miceli “[a] perda de terreno e o conseqüente esvaziamento do movimento têm muito mais a ver com a natureza das suas bandeiras em prol de uma cultura popular ‘incontaminada’, num momento de expansão acelerada da indústria cultural.” (2001, p. 391).

A ponderação de Miceli, sobre como muitos folcloristas lidaram com as forças da indústria cultural, é importante para pensarmos como apreciações críticas que consideram as práticas culturais das classes populares contrárias a essa força modernizadora sustentam-se nesse paradigma da essência, tido como imprescindível à cultura nacional. Do mesmo modo, amplia nossa compreensão acerca da fragilidade das relações desses estudiosos com os produtores da cultura popular, incitando-nos a rever as leituras condenatórias dos gestos de recusa dos jovens em trazer à cena práticas que já não fazem sentido para eles. Leituras truncadas, pois negligenciam que, como os demais integrantes da sociedade, as pessoas das classes populares vivem processos históricos e, portanto, deixam práticas culturais pelo caminho, criam outras, para em seguida abandoná-las ou ritualizá-las. Mas, considerando as relações construídas entre a CNF e o Estado, assumir a postura de Miceli também

não seria, para fazer uso de suas palavras, “carregar nas tintas” do reducionismo, desgarrando o Movimento da história política brasileira?

Conforme discussão do primeiro capítulo, a história do Movimento Folclórico Brasileiro aponta para a impossibilidade, pelo menos em seus momentos mais decisivos, de pensarmos suas atividades apartadas do Estado. A criação da Comissão Nacional de Folclore em 1947, por exemplo, acontece por decisão do *Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e cultura* (IBECC), órgão do Ministério das Relações Exteriores, instituído por recomendação da UNESCO. Por outro lado, embora a CNF estivesse institucionalmente subordinada ao IBECC, os folcloristas não recebiam nenhuma remuneração pelos trabalhos desenvolvidos no âmbito da Comissão, o que certamente tornava-os menos comprometidos com as exigências governamentais e dava-lhes maior poder de negociação.

Além disso, a dupla função desempenhada por Renato Almeida, como integrante da diretoria do IBECC e secretário-geral da CNF, possibilitava negociações bastante proveitosas para a Comissão. Assim, se era a diretoria do IBECC quem aprovava o convite a novos membros da Comissão e seu presidente quem assinava os convênios celebrados pela CNF e as Comissões Estaduais, Almeida entrava em cena no sentido de fazer com que o IBECC apenas ratificasse as decisões da CNF. (VILHENA, 1997). Esse jogo garantiu a CNF um caráter propositivo e não apenas consultivo, permitindo que não operasse como legitimadora das decisões governamentais.

É importante pontuar que, embora a iniciativa tenha sido do IBECC, mais precisamente de Renato Almeida, o funcionamento da CNF só foi possível por tratar-se de um organismo constituído por membros da sociedade civil, cujo processo de mobilização em defesa do folclore nacional, já havia sido iniciado. Obviamente, não se tratava de um amplo envolvimento social, o número de ativistas era muito restrito e, via de regra, membros da elite intelectual brasileira. Eram estudiosos como Amadeu Amaral, que havia criado em 1925 a Sociedade Demológica, Mário de Andrade fundador da Sociedade de Etnografia e Folclore em 1936 e Câmara Cascudo com a Sociedade Brasileira de Folclore, instituída em 1941, além de outras iniciativas isoladas que fomentaram o debate em torno da cultura popular brasileira.

Por outro lado, é inegável a importância de ter sido a CNF instalada sob o guarda-chuva do Itamaraty, que oferecia, além da estrutura física para os encontros, o pessoal – mesmo que em caráter de empréstimo – para os serviços burocráticos e também garantia certa visibilidade junto aos órgãos estatais. Mas não era apenas isso, simbolicamente este ato representava o entendimento de que competia ao Estado assumir o folclore como parte da cultura nacional, garantindo-lhe as condições de existência. Nesse sentido, a decisão política de Renato Almeida representava uma compreensão do papel do Estado em relação à cultura bastante contemporânea, posto que para ele, a proteção do folclore não constituía uma “[...] tarefa de estudiosos nem de alguns homens de boa vontade, é obra de Estado.” (ALMEIDA, 1950, apud VILHENA, 1997, p.103), embora quando se dirigisse aos estudiosos e aos “homens de boa vontade” não economizasse argumentos para persuadi-los de sua responsabilidade para com o “folclore nacional”.

Dessa maneira, parece-me secundário se a ideia de defesa do folclore, ou mesmo de assim ser nomeada a cultura popular, nos soe hoje descabida, importa perceber como, no início da institucionalização de um saber acadêmico sobre a cultura nacional e de um projeto político para a mesma, estudiosos articularam-se em torno da questão folclórica dando-lhe visibilidade junto às instituições públicas e a sociedade civil. Como demonstra a ocorrência da primeira Semana Brasileira de Folclore no Ministério da Educação, o primeiro Congresso Brasileiro de Folclore com abertura no Itamaraty, os festivais folclóricos e ainda o Congresso Internacional. Considerando a inexistência de receita da CNF esses eventos só foram possíveis devido às articulações com os órgãos governamentais e o interesse de estudiosos brasileiros pela matéria.

Outra contribuição da CNF, em parceria com as Comissões Estaduais, foi a pressão exercida no sentido de que fosse criado um órgão estatal encarregado do folclore. A resposta governamental não foi imediata, se considerarmos ter sido esta questão debatida desde o I Congresso Brasileiro de Folclore em 1951, como registra a carta formulada durante o evento. Todavia, ocorre numa circunstância significativa para a Comissão: o III Congresso Brasileiro de Folclore, em 1957. A iniciativa é do presidente Juscelino Kubitschek que envia um discurso divulgando “[...] a formação de um grupo de trabalho para elaborar um projeto para um plano em favor da proteção das artes populares.” (VILHENA, 1997, p.105). Embora não se refira ao

folclore, o endereçamento aos folcloristas arrefece qualquer possibilidade de desentendimento, pelo menos em seu estágio inicial.

Como era previsível, a tarefa é aceita pelos folcloristas que criam o projeto da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro – CDFB –, instituída um ano depois pelo Decreto nº 43.178, de 05 de fevereiro de 1958<sup>52</sup>. Essa institucionalização reconfigurou a própria CNF, que passa a ter muitos de seus membros mais empenhados no funcionamento da referida Campanha do que em sua sustentação. Como já mencionado, era consenso entre os dirigentes da Comissão que o Estado deveria responsabilizar-se pelas ações referentes ao folclore. Nada mais sensato, portanto, que haja nesse momento uma concentração de forças em torno da construção de projetos nessa instância governamental. Essa maleabilidade apresenta uma CNF pouco afeita ao isolamento, aspecto que parece haver sido sabotado na construção histórica dos movimentos intelectuais brasileiros.

Mesmo, tratando-se de um projeto da CNF, e alguns de seus membros mais atuantes fazerem parte do Conselho Técnico, órgão responsável pela proposição e exame de projetos, os primeiros tempos da Campanha não foram muito frutíferos. Segundo Edison Carneiro (2008), os dois anos e sete meses, correspondentes à gestão do Diretor Executivo Mozart Araújo, folclorista nomeado pelo Ministério da Educação, fora um “dolce far niente” (CARNEIRO, 2008, p. 173). Segundo ele, não por ausência de propostas, mas por inércia de seu diretor. Todavia, sua gestão, como diretor da Campanha (1961-1964), também não foi muito exitosa, compreendendo apenas ações pontuais, como uma biblioteca especializada, o Museu de Artes e Técnicas Populares, algumas publicações e o patrocínio de cursos de folclore. Já em 1962, talvez prevendo futuras críticas, defendia-se: “[h]esitações e incertezas estão obscurecendo o biênio 1962-1963, em face dos planos de economia do governo, que reduzem pela metade as despesas públicas.” (CARNEIRO, 2008, p. 175).

Revolvendo a história das políticas para a cultura popular no Brasil, não são estranhas as dificuldades descritas por Carneiro, a cultura, em especial sua vertente popular, nunca figurou no rol das prioridades estabelecidas pelo Estado e, em caso

---

<sup>52</sup> Documento disponível para consulta em: <http://www6.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=17482>. Acesso em: 08 abr. 2011.

de cortes nos gastos públicos, sempre fora um dos setores mais afetados. Todavia, a insatisfação dos folcloristas com a atenção estatal dispensada à Campanha não se circunscrevia à escassez de verbas orçamentárias, estendia-se às posturas políticas adotadas, sobretudo a partir de 64, quando os interesses de um governo ditatorial começam a colidir com as demandas de integrantes do Movimento, forçando mudanças na organização e atividades do Movimento.

Enfim, as relações entre folcloristas e Estado sempre foram complexas. Em muitos momentos as ações desses intelectuais resultavam de negociações conflituosas com os princípios definidos pelos órgãos estatais, dos quais muitos deles foram funcionários. Considerando estas circunstâncias, importa-nos considerar as condições dessas enunciações, o lugar institucional de quem as pronuncia, identificar a ordem a partir da qual essas falas são proferidas e, assim, tentar compreender as leis de seu funcionamento, os procedimentos dinamizados em sua construção, bem como alguns de seus desdobramentos em construções discursivas posteriores. Afinal, como já nos alertara Foucault, não há exterioridade possível:

[...] em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade. (FOUCAULT, 2003, p. 8-9)

Como parte dessa inevitabilidade da qual nos alerta Foucault, a fala de Gil (2003a) não escapa à oficialidade do momento, não sendo possível alocá-la entre aquelas ditas cotidianamente, cuja existência esvai-se quando finda o ato comunicativo. Trata-se de um discurso ritualístico, impregnado de um desejo de fazer-se novo para aqueles aos quais se dirigem, como atesta o uso reiterado de expressões desse campo semântico: como “urgência de mudança”, “mudança estratégica e essencial”, “desafio do novo”, “invenção”, “atiçar o novo”, “nova hegemonia”, “projeto de mudança”, “experimentação”, “novos rumos”, “novas linguagens”. Afinal, era essa a atmosfera do Brasil no ano de 2003, marcado pela euforia de ter a presidência da república ocupada por um homem oriundo de uma classe desprestigiada economicamente, considerado por isto potencialmente sensível às demandas desta classe.

Parto do pressuposto de que com o governo de Luiz Inácio Lula da Silva emerge um conjunto de regras de enunciação sustentado pelo desejo de ruptura, estaria, pois, na ordem do dia a recusa a programas e projetos que não estivessem, em alguma medida, sob o signo do novo. Assim, ao trazer a cena o vocábulo Folclore, não obstante todas as releituras operadas pelos folcloristas, a significação proposta não considera algo já apontado pelo próprio Renato Almeida (1976, p.10), na década de 70, ao apresentar e discutir algumas conceituações para o termo, “[a]través dessas definições, umas poucas entre dezenas, podemos sentir como a conceituação de Folclore oferece margem de divergências e controvérsias”. Como discutido no capítulo anterior, a Comissão Nacional e os saberes selecionados por seus integrantes para dar-lhe materialidade e visibilidade não resultaram de um consenso, mas de uma operação que, pondo em suspenso diferenças, institucionaliza um campo de ação comum, no qual as divergências são negociadas.

O discurso de posse proferido por Gilberto Gil também nos fornece pistas para pensarmos como estão sendo articuladas as categorias cultura e nação no momento político focado neste trabalho. Suas considerações sobre o papel da cultura em sua gestão, por exemplo, nos permitem formular a hipótese de serem os discursos produzidos pelo MinC pós 2003 e os discursos dos folcloristas, cada um a sua maneira e respondendo a vontades de poder e temporalidades distintas, urdidos a partir de um dispositivo comum: a identidade nacional. Nas palavras de Gil (2003a, p. 3) percebemos que a cultura assume um lugar central na tarefa tomada para si e demais brasileiros: “[t]emos de completar a construção da nação. De incorporar os segmentos excluídos.”, no denominado como “nosso novo projeto nacional”, no qual “[o] Ministério deve ser como uma luz que revela, no passado e no presente, as coisas e os signos que fizeram e fazem, do Brasil, o Brasil” (GIL, 2003a, p. 1).

Se por um lado, a postura de Gil acena para um projeto de inclusão de segmentos invisibilizados pelo Estado, por outro incomoda pelo bafejo salvacionista. Afinal, quem poderia completar a construção de uma nação? Sem dúvida esta é uma tarefa impossível, já que sua construção é processo, e enquanto tal, interminável. O contrário implicaria uma estagnação do movimento, algo vital para todos os setores, inclusive a cultura, é preciso, portanto, deixá-la ser inacabada. Do mesmo modo, considerar o ministério como uma “luz reveladora” é imbuí-lo de uma força que ele não tem, aliás, nenhuma instituição, seja ela governamental ou não, possui tal poder.

Além disso, essa condição “reveladora” do Ministério não poderia sugerir aos seus integrantes serem cabíveis posturas iluministas pouco afeitas à prática libertária do sujeito produtor de cultura falar por si? Paradoxalmente, o próprio Gil, na Terceira Bienal de Cultura da União Nacional dos Estudantes em Recife, em 2003, apresenta-se avesso a esta postura, afirmando que o Ministério não iria atuar no sentido de

[...] determinar o que seria verdadeiramente brasileiro, porque o Brasil de verdade vai nos surpreender sempre. Nosso trabalho é tornar cada vez mais evidente a incompletude, o risco, a riqueza, o paradoxo. É apostar na criatividade vital de nosso povo. Mesmo porque a nossa cultura tem se configurado à revelia das elites, instituições socialmente dominantes e do Estado. (GIL, 2003c).

Não há transparência possível no discurso, corremos sempre o risco de atualizar os mecanismos de exercício de poder. Assim, percebemos na fala de Gil sutilezas que cingem uma questão central acerca da elaboração de políticas públicas para a cultura, quando consideramos sua relação com a problemática nacional: a vontade de verdade. O jogo discursivo aponta para uma mudança de paradigma, ao afirmar não ser possível determinar o “verdadeiramente brasileiro”, mas opera a partir de princípios metafísicos ao defender a existência de um Brasil de verdade, essencial e surpreendente. Cabe-nos interrogar como este ideal suportaria o “risco”, o “paradoxo” e a “incompletude”. Ademais, estas instâncias são mensuradas pelo Estado a quem caberia deixá-las ou não em evidência.

#### 4.3 PERIGOS IDENTITÁRIOS

Numa tentativa de ilustrar os embaraços identitários promovidos pelo desejo de controle expressos nas nomenclaturas, exponho sucintamente minha trajetória como folclorista. Assumi em 2009 a vice-presidência da Comissão Baiana de Folclore – CBF, com a qual já vinha colaborando desde 2004, quando a mesma fora presidida pela professora Doralice Fernandes Xavier Alcoforado. Confesso que até 2004 não havia ouvido falar da existência do Movimento Folclórico e só recentemente, folheando os anais dos Congressos promovidos pela Comissão Nacional de Folclore e o Cadastro Nacional de Folcloristas, é que tomei conhecimento do envolvimento de Alcoforado. Sem sede, nem projeto e uma situação irregular junto à Receita

Federal, a CBF dependia, naquele momento, do poder de sua diretoria de arregimentar colaboradores. Uma das primeiras ações foi a atualização do estatuto da Comissão, transformando-a em Organização da Sociedade Civil sem Fins Lucrativos (OSCIP) e sua regularização junto aos órgãos públicos. Isso feito, iniciou-se um processo de reinserção social da mesma, a fim de torná-la visível e atuante.

O momento vivido por essa diretoria é bastante significativo por ilustrar uma problemática de muitas Comissões Estaduais, conforme pude comprovar nos relatos de seus representantes, durante a Assembleia da Comissão Nacional de Folclore em 2009<sup>53</sup>. Em meio a divergências conceituais, operacionais, as explanações eram unânimes quanto à necessidade de alterar o perfil das Comissões, de modo a torná-las atrativas para jovens pesquisadores e demais interessados em cultura popular. A CNF foi enfática nessa recomendação, alertando para os riscos de uma atuação que as “enfeudasse” em torno de seus fundadores ou seguidores destes, negligenciando a necessidade de abertura.

Na condição de vice-presidente, participei da Assembleia e experimentei uma sensação de não lugar muito desconfortante. Sem dúvidas, eu era a folclorista mais jovem daquele recinto e sentia-me como dentro de um filme de época, não que os presentes parecessem personagens dos referidos filmes, mas no meu imaginário era como se eu representasse a contemporaneidade, o novo, e eles o passado, a tradição. Momentaneamente, mas de modo intenso, vivi uma crise identitária: ser ou não ser folclorista era a questão e parecia-me impossível ocupar aquele espaço com as minhas concepções acerca da cultura popular e do folclore.

Agravava minha situação não saber como portar-me na condição de folclorista. Mas, na medida em que a discussão avançava, percebia o que hoje, lendo o texto “O perigo da história única<sup>54</sup>” de Chimamanda Adichie (2003), compreendo como resultado do conhecimento de uma história única do Movimento Folclórico, história homogeneizante, muitas vezes, referenciada numa temporalidade em que outras possibilidades de estudo da cultura popular e de diálogo com o Estado começam a tomar corpo na sociedade.

---

<sup>53</sup> A Assembleia aconteceu no âmbito do XIV Congresso Brasileiro de Folclore em Vitória (ES) entre os dias 24 e 29 de novembro.

<sup>54</sup> Texto disponível para download em: <<http://www.novae.inf.br/site/modules.php?name=Conteudo&pid=563>>. Acesso em: 3 mar. 2011.

Havia superficializado a atuação dos folcloristas de modo a surpreender-me quando a Assembleia assumia ares de babel, eram tantas divergências, que parecia improvável qualquer consenso. O espanto era porque a história única que conhecia, e, de acordo com minhas observâncias acadêmicas e em eventos estatais de discussão sobre cultura popular, a mais acessível, não comportava o dissenso, o questionamento de pressupostos teóricos formulados em outras temporalidades e circunstâncias. E essa configuração não era invenção contemporânea, as Comissões Estaduais sempre possuíram autonomia, embora conectadas a CNF, que por sua vez, não era fixa, e seus integrantes provinham das diversas Comissões Estaduais, sendo eleitos pelos presidentes ou representantes das mesmas. Essa forma organizacional mostra o quão complexa é a identidade folclórica, cuja existência depende da capacidade de seus membros de conviverem com as diferenças existentes entre eles, não apenas tolerá-las, mas verem-se como integrantes de um todo do qual fazem parte.

Como membro da CBF também fui vista em algumas ocasiões a partir da história única construída acerca dos folcloristas e pude observar como isso gera tensões contraproducentes. Uma dessas ocasiões foi a Pré-Conferência Setorial de Culturas Populares, promovida pela Secretaria de Cultura do Estado da Bahia, através do Núcleo de Culturas Populares e Identitárias, em novembro de 2009. Havia sido convidada, na condição de membro da CNF, para integrar o Grupo de Trabalho das Culturas Populares que, naquele momento, ocupava-se da organização da Pré-Conferência, conforme regulamento da III Conferência Estadual de Cultura da Bahia<sup>55</sup>. Quando integramos o GT, o planejamento da Conferência já estava definido e em conformidade com as diretrizes previstas no Regimento Interno da II Conferência Nacional de Cultura e ratificadas pela Secretaria Estadual de Cultura da Bahia.

Creio que esta regulamentação, justificada pela necessidade de paridade nas discussões de cada segmento, precisa ser vista com prudência, considerando sempre as especificidades de cada local e o perfil dos possíveis participantes. O planejamento é importante para garantir que questões essenciais para efetivação

---

<sup>55</sup> A secretaria Estadual de Cultura da Bahia publicou, em 2009, uma Cartilha com o Regulamento da III Conferência Estadual de Cultura da Bahia, o Decreto nº 11.695, 03 de setembro de 2009 que convocava a referida Conferência, e a portaria nº 140, 09 de setembro de 2009 que aprovava seu regulamento.

das políticas sejam contempladas em todas as instâncias de discussão, como aponta, por exemplo, a definição dos eixos deliberados pela II Conferência Nacional de Cultura: Produção Simbólica e Diversidade Cultural; Cultura, Cidade e Cidadania; Cultura e Desenvolvimento Sustentável; Cultura e Economia Criativa; Gestão e Institucionalidade da Cultura. Por outro lado, não pode ser tomado como camisa de força, impossibilitando o debate de pontos apresentados pelo coletivo, e por ele considerados relevantes, por não figurarem na pauta prevista. Em suma, é importante para os participantes do evento a existência de uma metodologia de trabalho pensada com antecedência, mas ela não pode inviabilizar o diálogo.

Perceber essa metodologia como imutável enfraquece o processo democrático, pois, aponta para uma orquestração que mantém as contestações e as propostas dentro de uma lógica discursiva gestada e gerenciada pelo Estado, que limita os riscos de imprevisibilidades, próprios de uma democracia participativa. Observando a organicidade desses eventos, sua disposição temática e espacial, percebemos que apenas aparentemente, tudo pode ser dito numa pré-conferência. Afinal,

[...] há muitas coisas que não podem suportar a luz implacável e crua da constante presença de outros no mundo público; neste, só é tolerado o que é tido como relevante, digno de ser visto ou ouvido, de sorte que o irrelevante se torna automaticamente assunto privado. (ARENDR, 2007, p. 61)

Inegavelmente, a definição do irrelevante pelas instâncias estatais é um dispositivo de controle que atua na (in)validação do dito. Outra operação que pode tornar nebulosa a participação da sociedade civil no processo de construção de uma política pública é a (re)significação discursiva, ou seja, o jogo empreendido na (re)escrita das propostas aprovadas coletivamente. Assim, precisamos estar atentos para as transformações – em nível municipal, estadual e nacional – das propostas encaminhadas durante as conferências municipais, intermunicipais, territoriais, setoriais e estaduais, em Planos de Cultura, Leis e outros instrumentais, de modo a não considerá-las transparentes.

Ainda sobre a conferência, impressionou-me a repulsa ao termo folclore, audível nas falas dos organizadores e de alguns participantes que, como ficou explicitado durante os trabalhos em grupo, já haviam participado de outros eventos estatais. Confesso que muitas vezes senti-me incomodada pelo esvaziamento de muitos

discursos marcados pelo desconhecimento de outras ações do movimento folclórico, como as reformulações conceituais e metodológicas, as articulações nos três níveis de governo<sup>56</sup>, a atuação junto aos produtores de cultura popular e a criação de espaços para discussão de temas referentes à cultura popular. Certamente, o conhecimento dessas e outras informações, anuviadas pela “história única”, teria encurtado algumas discussões e otimizado o pouco tempo de diálogo.

Como parte dessa experiência, uma contradição nos fornece indicativos para uma apreciação mais profícua do momento em questão. Durante a Pré-Setorial, percebi que as dificuldades apresentadas pelos fazedores de cultura popular para fazer circular suas práticas, suas reivindicações, bem como as propostas apresentadas para contornar esses entraves, já figuravam em muitos anais dos Congressos de Folclore, anteriores a este momento, indício de certa sintonia entre produtores e folcloristas e também do descaso histórico do Estado para com o setor. Obviamente, o evento de 2009 tinha o mérito de permitir aos mestres se pronunciarem e redigirem suas propostas, embora constituíssem uma redação preliminar, ao passo que nos Congressos, esses pronunciamentos e sua transformação em documento escrito eram de autoria dos folcloristas. Mesmo trazendo à tona as incursões de campo como momentos de contato entre estudiosos e fazedores de cultura que propiciavam aos primeiros o conhecimento da realidade e demandas destes, essa suposta tradução já operava mudanças substanciais nas mensagens.

É importante registrar terem as Comissões Estaduais estabelecido parcerias com as secretarias de cultura de seus estados e municípios, participado de conferências municipais, inclusive com a eleição de alguns integrantes como delegados para as conferências estaduais. Enfim, o folclore continuou a ser pronunciado pelas bocas dos folcloristas nos espaços criados pelo MinC para discussão das políticas públicas para a cultura popular. Em uma entrevista concedida à Revista Internacional de Folkcomunicação (2009) Eliomar Mazoco, presidente da Comissão Espírito-Santense de Folclore (gestão 2008-2011) e um dos organizadores do Congresso de

---

<sup>56</sup> Se recorrermos à história do Movimento Folclórico Brasileiro, perceberemos como sempre buscou articulações no âmbito federal, estadual e municipal. Assim, a Comissão Nacional, uma vez estabelecida, iniciou o trabalho de organização das Comissões Estaduais, que por sua vez deveriam articular-se com membros da sociedade civil dos municípios. O Estatuto da Comissão Nacional de Folclore explicita no “Capítulo II – Das finalidades e objetivos, no Art. 3º – Compete à Comissão: b) recomendar às autoridades federais, estaduais e municipais medidas necessárias à realização dos seus fins.”

Vitória, aponta como principal resultado esperado para as culturas populares no referido Congresso “[...] alcançar uma sensibilização para consolidar uma *política de Estado*”. (grifo meu), um dos objetivos apresentados para o setor pelo Ministério da Cultura, expresso na criação da Secretaria da Identidade e da diversidade Cultural e no Plano Setorial para as Culturas Populares em 2010.

Essas observações, entretanto, não minimizam o desenho participativo institucionalizado com as Conferências, que não só viabilizam a discussão e a construção coletiva, como permitem, em parte, a tomada de decisão por integrantes da sociedade civil. Desse modo, o Ministério da Cultura enfrenta uma triste tradição nacional, assim apresentada por Boaventura de Sousa Santos,

[a] sociedade e a política brasileiras são, em suma, caracterizadas pela total predominância do Estado sobre a sociedade civil e pelos obstáculos enormes à construção da cidadania, ao exercício dos direitos e à participação popular autônoma.” (SANTOS, 2002, p. 458).

Uma das marcas dessa predominância estatal é o desconforto de alguns agentes culturais quando participam desses eventos, em especial aqueles que integram os setores historicamente excluídos das agendas governamentais, caso da cultura popular.

## 5 CLIVAGENS E RASURAS NA CONSTRUÇÃO DE POLÍTICAS PÚBLICAS PARA AS CULTURAS POPULARES

Eu nunca entrei numa sala de aula para estudar, mas eu aprendi, com essa grande sabedoria da Floresta, aprendi com a minha luta e a minha caminhada pelo Brasil, aprendi com as pessoas que conversam e que falam comigo, e hoje o mestre está em toda parte do mundo, os conhecimentos estão para aqueles que sabem respeitar muito mais. (PIYANCO, 2005, p. 42)

Um homem que possui a linguagem possui, em contrapartida, o mundo que essa linguagem expressa e que lhe é implícito. Já se vê aonde queremos chegar: existe na posse da linguagem uma extraordinária potência. (FRANTZ FANON, 2008, p. 34)

Só agora compreendo porque escolhi tratar desse tema espinhoso, ou melhor, porque fui escolhida por ele. De igual maneira, só agora me apercebi da hipótese que tem conduzido minha escrita. Não há nenhum ineditismo no trabalho que ora apresento, tudo aqui já fora dito por outros em muitas circunstâncias e de muitas maneiras. Mas considero-o inovador por ser um esforço de produzir interpretações sintonizadas com minhas errâncias socioculturais. Escrevi esse texto porque faço parte de uma família moradora da zona rural de Ipirá, porque meus pais tiveram pouco acesso ao ensino formal e todas as pessoas com as quais convivi em minha infância, e continuo a encontrar em minhas idas para a casa de meus pais, são ocupantes, assim como minha família, do vagão desprestigiado desse trem irregular que é o Brasil. Por conta disso, tudo que produzimos, inclusive cultura, é considerado parte desse vagão.

Sei que o lugar acadêmico por mim ocupado qualifica meu discurso, possibilitando-o atravessar vagões, mas isso só foi possível porque aceitei entrar nessa ordem discursiva (FOUCAULT, 2003), acatei as normas acadêmicas. Entretanto, as vivências e a participação com os fazedores de cultura popular em convocatórias do Ministério da cultura, para construir políticas públicas para o setor, permitiram-me perceber que o movimento pode e precisa ser inverso: os vagões é que precisam ser reestruturados, inclusive arrombando paredes, se for o caso, para todos os passageiros do trem se sentirem parte dele, e não apenas de um vagão.

A sintonia dos discursos de Benki Piyanco e Frantz Fanon, homens afastados territorialmente, pertencentes a culturas diversas, com trajetórias diferenciadas, nos

faz pensar nas infinitas possibilidades de convivência e de aprendizado quando permitimos serem os encontros imprevisíveis. Quando isso acontece não estamos colocando as diferenças em suspenso ou fazendo um exercício de tolerância para com o outro, mesmo porque o outro não é mais o outro, é o ser que não é degradado, nem diminuído, nas relações estabelecidas. Nessas condições, as diferenças se intervalizam e criam o inesperado. É o respeito, de que nos fala Piyanco, imprescindível para a construção do conhecimento, a potência a ser assumida em toda linguagem, sugestivamente anunciada por Fanon, o princípio da criouliização conforme nos apresenta Glissant (2005).

Acredito não haver democracia possível quando a linguagem e o mundo dos sujeitos por ela expresso carecem da tradução de intérpretes para serem audíveis e esse mesmo mecanismo precisa ser acionado para tornar inteligível as proposições estatais. Parto do princípio de ser este um dispositivo de controle social acionado em nossas ações culturais, inclusive no encontro com o outro, que precisa ser enfrentado em suas heterogeneias para fortalecer uma democracia participativa em devir e minar as estruturas de saber-poder arquitetadas eurocentricamente que ainda distribuem

[...] uma específica racionalidade ou perspectiva de conhecimento que se torna mundialmente hegemônica colonizando e sobrepondo-se a todas as demais, prévias ou diferentes, e a seus respectivos saberes concretos, tanto na Europa como no resto do mundo.” (QUIJANO, 2005, p. 10).

É essa colonialidade do saber, difícil de ser enfrentada e rompida por sua sutileza e sofisticação, que, a meu ver, inibe a criação de redes relacionais potencialmente revolucionárias.

Conhecer a precariedade econômica dos fazedores de culturas populares, bem como a criatividade com que enfrentam as dificuldades para montagem de seus folguedos, nos obriga a revolver a avalanche discursiva construída sob a insígnia das políticas públicas para o setor para trazer à cena algo obvio, mas, às vezes, minimizado nas falas oficiais: as pessoas das classes populares sempre produziram cultura e a história nos mostra que elas continuarão a fazê-lo independente das ações estatais ou das mudanças planetárias. Não que elas sejam inatingíveis por essas variáveis, mas por serem fabricadas dentro de uma dinâmica organizacional

pouco afeita ao controle externo, gozando, assim, de relativa autonomia em relação às exigências mercadológicas em larga escala e ao desejo de oficialização do Estado.

Isso porque são práticas incrustadas no cotidiano, guardadas na memória e materializadas por inúmeros corpos. É teia cultural tramada com fios de muitas existências, cuja força atravessou fronteiras geográficas, de gerações e regimes ditatoriais e, no momento tido como oportuno, exigiu seu lugar de fala e dele tomou posse com seu canto, sua dança, mas também com sua fala afiada que desconserta, desafiando uma composição estatal que institucionalizou uma democracia elitista, “prática restrita de legitimação de governos.” (SANTOS, 2002, p. 50). Desse modo, privar as pessoas das classes populares de direitos básicos, como educação e acesso às novas tecnologias, para mantê-las num estágio de oralidade primária e pré-modernidade em nome da manutenção de uma “pureza” do popular, é despojar a cultura de sua força revolucionária e tomar seus produtores como tolos culturais, tela em branco (HALL, 2003). É transformar uma arma de luta dos pobres contra a invisibilidade social em Cavalo de Tróia e, assim, justificar a desassistência estatal e a segregação social como necessária para os pobres produzirem cultura.

Entretanto, os vínculos da cultura popular com a formação identitária urdida para o país tornam essa questão de alta complexidade porque o processo de invisibilização do pobre em nosso país compreendeu, paradoxalmente, à visibilização de suas práticas culturais na narrativa nacional. É preciso estar atento, portanto, às manobras discursivas que naturalizaram essa prática tornando-a legítima. Conforme nos alerta Jurema Machado,

[no] Brasil, onde muito do que se identifica como riqueza da diversidade cultural são tradições e saberes das populações mais pobres e, em grande parte, apartadas do processo de crescimento econômico, tal realidade produz uma dúvida incômoda. O preço da preservação desses bens imateriais seria perpetuar os desníveis entre ricos e pobres, mantendo as populações tradicionais “protegidas” da contaminação da informação ou do acesso ao mercado de bens e serviços culturais? (MACHADO, 2011, p.147)

De igual maneira, vincular a existência dessa cultura a interesses mercadológicos, como previa a política neoliberal do governo de FHC, é negar a esses sujeitos o direito de produzir cultura, uma vez que, mesmo com a aprovação do Ministério, as

empresas regidas pela lógica capitalista não compreendem como lucrativo o investimento em projetos culturais de interesse das pessoas das classes populares, em muitos casos, desprovidas de renda para aquisição de seus produtos ou serviços. Com a recusa dessa política de Estado mínimo na gestão de Luis Inácio Lula da Silva, o Ministério da Cultura, dirigido por Gilberto Gil, assume outra feição e exhibe suas fissuras, esvaziamentos e desconexões.

Ao reassumir sua responsabilidade na elaboração das políticas públicas, o Estado convoca a sociedade civil para participar ativamente desse processo, inclusive, como proponente e avaliadora de ações. Como o carro chefe do governo anterior era o financiamento da cultura via leis de incentivo, os primeiros debates envolvendo a sociedade civil gravitaram em torno desse mecanismo. Conforme informações do documento resultante das Oficinas do Sistema Nacional de Cultura (2006), seminários organizados pelo MinC para reabilitar o diálogo com os poderes públicos estaduais, municípios e com a sociedade civil em geral, dentre os entraves apontados pelos participantes quanto ao Programa Nacional de Apoio à Cultura – PRONAC –, sobressaíram-se a nebulosidade dos critérios de aprovação dos projetos, a centralização excessiva dos recursos em determinados segmentos culturais e no eixo Rio - São Paulo, além de um desconhecimento generalizado sobre as leis de incentivo.

É quase desnecessário apontar as dificuldades das pessoas que produzem cultura popular, especialmente aquelas moradoras dos espaços rurais, para responder a esta convocatória. Há um deslocamento que precisa ser feito e não é só espacial, embora este também demande esforço, inclusive financeiro, é um deslocamento de mundo. De igual maneira, os que estão do lado de lá, nas instâncias estatais, lidando com a burocracia do sistema e suas amarras herdadas do além-mar e constantemente atualizadas pelas elites locais, precisam fazer um deslocamento na direção desse sujeito, quase sempre nomeado como o outro, o necessitado.

Conforme mencionado em outros momentos deste texto, estamos apenas aportando de uma tradição política que tem insistentemente desarticulado as produções discursivas dos pobres, algumas vezes com violência física, outras simbólica. Posto isso, acredito que seja prudente nos questionarmos: como temos lidado com essa transição?; o diálogo entre Estado e os fazedores de cultura, imprescindível para a

elaboração e o implemento de políticas públicas, tem sido profícuo?; os sujeitos, cujas práticas culturais historicamente foram excluídas das agendas governamentais, têm efetivamente participado desse processo ou apenas se alojado numa maquinaria discursiva que, se mantém conectada a um sistema organizacional resistente a ações descentralizadoras?; o projeto de inclusão cultural posto em curso desde 2003 pelas instâncias governamentais tem demandado mudanças epistemológicas e organizacionais e se feito acompanhar por elas?; em suma, a partir de que lógica de participação estamos operando? É com base nessas inquietações que pretendo tecer algumas considerações acerca do I Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas Populares, realizado em Brasília em 2005.

O esforço é apresentar, com base nos anais do evento, como foram organizadas as atividades e as participações nos quatro dias de Seminário, focando, sobretudo, a atuação dos mestres de cultura popular. De antemão, gostaria de salientar não ser meu intuito apontar as falhas dessa iniciativa estatal, o esforço é no sentido de pensar como potencializar a participação dos produtores de cultura popular em eventos dessa natureza.

O Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas Populares aconteceu em Brasília entre os dias 23 e 26 de fevereiro de 2005. Conforme consta na apresentação dos Anais do Evento (2005), tratou-se de uma articulação entre a Secretaria da identidade e da Diversidade Cultural do Ministério da Cultura<sup>57</sup>, a sociedade civil, através do Fórum Permanente de Culturas Populares de São Paulo, Fórum das Culturas Populares, Indígenas e do Patrimônio Imaterial do Rio de Janeiro. O Grupo de Trabalho constituído para organizar o Evento fora formado por representantes dessas entidades e do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, da Fundação Palmares e da Secretaria de Políticas Culturais. Essa exaustiva enumeração de colaboradores nos é útil para retomar algumas questões apresentadas ao longo desse trabalho.

Uma delas diz respeito ao esforço estatal de promover ações menos centralizadoras e mais dialogais, o que se inicia com a restauração da comunicabilidade entre seus

---

<sup>57</sup> A Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural (SID) foi criada pelo Decreto nº 5.036 de 07 de abril de 2004 e transformada em Secretaria da Cidadania e da Diversidade Cultural pelo decreto nº 7.743 de 31 de maio de 2012.

organismos internos, e a formação de GTs é metodologicamente uma forma de reabilitar o fazer em parceria. Outro ponto, não desconectado deste, é o funcionamento desse dispositivo de participação quando estendido à babélica sociedade civil. É isso que o momento contemporâneo nos impõe: o desafio de inventar uma sintaxe na qual as diferenças não precisem se escorar no discurso da benevolência ou da tolerância para serem aceitas.

O primeiro passo para subvertermos essa lógica perversa da tolerância é visibilizar os limites da democracia vigente no país, para podermos iniciar um processo de embaralhamento de posicionalidades cristalizadas culturalmente. Assumindo, como nos alerta Todorov (2011, p. 87), que “[...] o discurso da diferença é um discurso difícil.”, uma vez que “[...] o postulado da diferença, leva facilmente ao sentimento de superioridade, e o postulado da igualdade ao de indiferença, e é sempre difícil resistir a esse duplo movimento [...]” E disso que precisamos nos dar conta para não cairmos na armadilha discursiva que afiança ser da natureza do brasileiro conviver sem conflitos com as diferenças. Se assim o fosse o que justificaria a fala do Mestre José Silva Diniz, morador do morro Santa Marta no Rio de Janeiro, proferida durante o Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas Populares?

A folia já foi bastante forte aqui no Brasil, mas, aos poucos, tem sido esquecida, deixada de lado. A nossa folia, por exemplo, saía há trinta anos, mas agora a polícia proibiu a folia e não temos mais encontro. Mas, como ainda existem alguns mestres abusados, ainda nos encontramos em lugares mais escondidos. Isto aconteceu outro dia em São João de Meriti, quando a gente ia por uma estrada de mato para sair num sítio e de repente vimos um vulto de Folia de Reis. E cantamos, então, a noite inteira. (DINIZ, 2005, p.48).

Embora o artigo 215 da Constituição Federal de 1988 assegure que “O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais [...]” (BRASIL, 1988, p. 350), o relato do Mestre Diniz nos alerta para o fosso existente entre direito escrito e direito efetivo quando se trata dos pobres. Por outro lado, a perspicácia do mestre quando denuncia, num evento promovido pelo Estado para construir políticas públicas para a cultura popular, uma ação abusiva do próprio Estado, que fere o direito do sujeito produzir cultura, desbarata os discursos que apregoam uma suposta apatia da sociedade civil.

A invisibilidade imposta às pessoas das classes populares e suas produções

culturais é também expressa na fala de Mestre Ferreira<sup>58</sup> – Severino Ferreira da Silva, mestre de Maracatu do estado de Pernambuco, quando se refere ao I Seminário Nacional de Políticas Públicas para as culturas Populares, ocorrido em 2005, como um *milagre*. Embora o tom seja de comemoração, denuncia o caráter tardio da ação, como também as incertezas e insatisfações que acometeram os produtores dessa modalidade cultural, tornando-os desconfiados quanto à atuação do Estado. O Mestre sabiamente atribui o atraso da política na área às barreiras encontradas pelos artistas populares nas esferas públicas.

Sem dúvida, o Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas Populares pode ser considerado um espaço de fala importante, não só por tratar-se de uma experiência inaugural de compor juntos políticas públicas para a cultura de um segmento social até então excluído das instâncias decisórias do Estado. Mas porque aponta para um desejo de subverter a lógica brasileira de política representacional, cujo caráter “democrático” fora captado com maestria por Jorge Pereira Lima na canção *Eu sou roceiro*:

Só tenho a enxada e o título de eleitor  
Para votar em seus fulanos educados  
Que não fazem nada pelo pobre agricultor,  
Que não tem terra para fazer o seu roçado.

Sou um soldado retirante sem medalha,  
Sou estrangeiro quando pego a reclamar.  
Sou camponês que usa tanga e sandália,  
Sou brasileiro só na hora de votar.

O exercício é reaprender a falar por si e pela comunidade, a depender das circunstâncias, e este foi o primeiro passo para os fazedores de cultura assumirem o protagonismo na construção de políticas públicas para o setor. Entretanto, a convenção social, articulada e mantida pelas elites brasileiras, de que o espaço público exige uma performance discursiva de acordo com a norma culta é uma clivagem que, a meu ver, tem tido pouca atenção quando se discute a participação dos pobres nos espaços democráticos. Isso nos permite ler esse estrangeirismo, de que nos fala o poeta, também como linguístico, cujo desdobramento é uma

---

<sup>58</sup> Declaração proferida durante o I Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas Populares, realizado em Brasília entre os dias 23-26/02/ 2005 e registrada nos Anais do referido evento, 2005, p. 50.

dependência desses sujeitos da tradução dos fulanos educados, muitas vezes, nós. Não basta ter assegurado o direito de participar dos eventos para discutir políticas públicas para a cultura popular, é necessário atacar o que faz calar os fazedores de cultura popular nesses espaços, por exemplo,

[a] norma-padrão que paira acima de nós como uma espada pronta para decepar nossas cabeças [e que] já deixou há muito tempo de ser um instrumento de regulação meramente linguística: é, sim, um instrumento de opressão ideológica, de perseguição, de patrulha social, de discriminação e preconceito. Reformar o padrão, admitir como válidas as regras linguísticas que já fazem parte da língua de todos os brasileiros, é uma obrigação política de todas as pessoas realmente comprometidas com a democratização desse país. (BAGNO, 2003, p. 153).

A metodologia adotada no *Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas Populares* nos permite entrever um esforço da equipe organizadora no sentido de instigar o diálogo. Nesse sentido a exposição *Da cabaça, o Brasil: natureza, cultura, diversidade*, organizada pelo Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, nos permite uma dupla percepção do caráter do Seminário: uma construção discursiva que se propõe a equilibrar diversidade e unidade nacional e o olhar sensível dos organizadores quanto à exigência de uma espacialidade diferenciada. Encontrada nas cinco regiões do Brasil, com muitas terminologias e usos, a cabaça metaforiza a identidade brasileira como realidade possível e, concomitantemente, transmuda o ambiente, favorecendo a familiarização dos sujeitos com o espaço.

Outro recurso que corrobora com o desejo de uma participação efetiva dos presentes foi a organização de painéis temáticos e de uma plenária final. Os painéis foram assim nomeados: painel 1: *Cultura e a invenção do popular no Brasil*; painel 02: *formas de preservação dos saberes e modos de fazer: a voz das culturas populares*; painel 3: *culturas populares, circuitos de difusão e mercado*, painel 04: *Educação para a diversidade*; painel 5: *o estado e as culturas populares*. Os painéis 1, 3 e 4 foram constituídos por pesquisadores das culturas populares e, exceto dois convidados, todos eram professores universitários. O painel 5 ficou a cargo de integrantes de órgãos governamentais que se ocupavam da cultura.



**Figura 1:** Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas Populares

Do painel 2 participaram os fazedores de culturas populares **Benki Piyanco**, representante do conhecimento dos povos indígenas da região Amazônica (de pé)<sup>59</sup>; **Severino Ferreira da Silva**, Mestre do Maracatu Rural, Ciranda, Forró e Rabeca<sup>60</sup> (Casa d[a] Rabeca), de Pernambuco; **João Batista da Luz**, Mestre da Congada, de Minas Gerais; **José Silva Diniz**, representante da Folia de Reis do Morro de Santa Marta, Rio de Janeiro; **Almerice da Silva Santos**, representante do Tambor de Crioula, Tambor de Mina e Cacuriá Divino Espírito Santo, do Maranhão; **Eugênio dos Santos**, da casa do Fandango do Paraná; **Maria Lucinelma**, representante do Artesanato de Cuias do Pará; **Marliete Rodrigues da Silva**, artesã e ceramista do Alto de Moura, Caruaru, PE. A mesa fora mediada por Hamilton Faria, poeta, integrante da equipe do Instituto Pólis e do Fórum intermunicipal de Cultura – FIC, professor universitário (SEMINÁRIO..., 2005). O formato diferenciado deste painel é assim explicado nos Anais:

Esta mesa seguiu uma metodologia de trabalho diferente das demais. Enquanto as mesas mais conceituais determinaram um tempo

<sup>59</sup> Os demais participantes foram nomeados da direita para a esquerda.

<sup>60</sup> Grafado *Rebeca e Casa de Rebeca* nos Anais do Evento.

para cada reflexão, seguida de debate, esta teve um caráter mais livre e poético. Os participantes, todos eles mestres das culturas populares, dispostos em semicírculo, entremearam suas falas com pequenas apresentações artísticas [...]. Os diálogos foram provocados por perguntas do público e comentários do mediador. (SEMINÁRIO..., 2005, p. 41).

Não participei do evento, nem entrevistei seus participantes, por isso não tenho elementos para afirmar se esta metodologia foi sugerida pelos mestres ou uma decisão da equipe organizadora. Entretanto, mesmo desconhecendo as circunstâncias da decisão, não podemos minimizar o fato de esta participação ter gerado uma desordem, interpelado um modelo pré-estabelecido e forçado o outro a inventar meios para lidar com essas presenças. Outra leitura possível é ter sido esse formato definido para marcar a diferença entre o saber científico e o poético, sendo o primeiro mais sério e importante do que o segundo. Mas, se fora este o intuito, a força das práticas culturais, a acuidade dos mestres na percepção dos entraves, a clareza em suas reivindicações, bem como o acerto quanto à necessidade de mudanças conjunturais para que estas sejam atendidas, foram argumentos suficientes para problematizar tais classificações.

De igual modo, é na voz do Mestre Ferreira que percebemos o quanto precisamos caminhar para termos uma gestão democrática na área cultural, que não pode ser entendida apenas a partir dos mecanismos criados para que o sujeito se pronuncie. Embora isto seja imprescindível para sua constituição, efetiva-se a democracia quando são alterados padrões de poder responsáveis, por exemplo, por uma percepção do Estado que atua conforme as demandas de uma elite, quase sempre avessa às produções culturais populares:

Quero, então, mandar uma carta de corpo presente para nosso presidente, [Luiz Inácio Lula da Silva] dizendo para ele, para todos os prefeitos e pessoas do Ministério da Cultura para que coloquem no poder alguém que goste de cultura popular. Só pode apoiar cultura popular quem gosta de cultura popular e só assim os artistas podem ter lugar e apoio do poder público. (SILVA, 2005, p. 50)

A atuação elitista, sugerida nas palavras de Mestre Ferreira gestou uma tradição de inacessibilidade às políticas culturais do Estado nacional para os estratos sociais menos favorecidos economicamente, as áreas culturais de menor viabilidade econômica e os projetos destinados a pequenas comunidades. Ao mesmo tempo,

instaurou-se uma dinâmica perversa de nacionalização dessas práticas, pois, se mestres e praticantes da arte popular permaneceram à margem dos recursos básicos para custear suas atividades culturais, suas produções simbólicas foram requisitadas e agenciadas pelos intelectuais, muitas vezes a serviço do próprio Estado, na composição de um imaginário cultural brasileiro.

Sigo esta mesma trilha para pensar as redes comunicacionais através das quais os folcloristas interagem com os fazedores de cultura popular. Embora ofuscada pela existência de um agente externo a ser enfrentado, no interior desses movimentos, a relação intelectual/fazedores de cultura popular tem sido bastante ambígua e, muitas vezes, mobilizada por forças retrativas. Talvez o momento seja de questionarmos a manutenção de um imaginário acerca do intelectual, que o divisa como o tradutor, apesar de todas as vicissitudes históricas. É o exercício dessa função, reconhecida tanto pelo Estado quanto pelos integrantes das classes populares, que, a meu ver, deveria ser interpelado, embora reconheça a necessidade, em algumas circunstâncias, da adoção de posturas orientadoras como a descrita pela folclorista Lurdes Macena,

[m]eu relacionamento com as comunidades do meu estado é algo, assim, maravilhoso porque é deles que vem a minha força, o meu apoio, né? E é disso também que vem a força com a política, entende? Porque eles sabem que há um diálogo fluente entre eles, por exemplo, chega coisa, às vezes, do Ministério pra fazer uma reunião com eles ou alguma coisa do governo do estado pra fazer uma reunião com eles, eles não entendem, eles ligam: – *É professora, tão falando aí dum negócio não sei de quê, que vai ter, a senhora tá sabendo disso? Aí professora a senhora não podia se juntar com a gente não? Eu digo: – Quem é que vai? Aí: – Ah, eu posso chamar fulano... – Tá bom, então junta que a gente vai.* Aí a gente vai pra explicar tal e tal. Já teve vezes deles perguntarem: – *A senhora não pode não? Aí eu: – Posso, vamos, a gente vai e tal.* Então, assim, eles sabem que há esse diálogo, esse conhecimento, essas trocas, então eu acho que é isso que traz a respeitabilidade também da parte do governo, né? Esse relacionamento.<sup>61</sup>

É preciso atentar para essa mediação não realimentar o sistema vigente, mantendo sua operacionalidade, mesmo ilusória, e camuflando a necessidade de uma mudança estrutural que garanta a legitimidade, sem traduções, de enunciados gestados a partir de outras ordens discursivas. Talvez a ausência dessa tradução

<sup>61</sup> MACENA, Lourdes. Entrevista concedida a Vanusa Mascarenhas Santos. São José dos Campos, 14 jul. 2011

forçasse mudanças no sistema burocrático que torna nosso serviço de tradutor imprescindível. Não se trata de alijar o intelectual desse processo, mas de relativizar sua participação de modo que outros protagonismos sejam possíveis.

Mesmo porque os sujeitos das classes sociais menos favorecidas têm criado outros espaços e redefinido as regras para as negociações com as instâncias governamentais. Um exemplo disso é a festa anual promovida pelos moradores das comunidades remanescentes de quilombos, em municípios da Chapada Diamantina, desde 2000, quando se articularam para produzir *O encontro de Cultura e fé*, que em maio de 2011 teve sua IX edição na comunidade de Palmeirinha, zona rural de Seabra. O evento é promovido pelos líderes comunitários de comunidades rurais em parceria com outros órgãos, inclusive a prefeitura, e reúne os grupos de Ternos de Reis da região. Participei da edição que aconteceu em Olhos D'água do Basílio em 2005 e na ocasião, conversando com um dos líderes comunitários da organização, entendi ser o evento um agenciamento da cultura popular por seus produtores em prol de melhorias para a comunidade.

Os grupos estavam mobilizados por uma concepção de festa enquanto ato político. Assim, a escolha da comunidade para sediar o Encontro, por exemplo, não obedecia aos padrões convencionais, ou seja, não era selecionada a comunidade que apresentasse as melhores condições físicas para receber o Evento e sim aquela de maior carência estrutural. Cientes da participação de autoridades municipais, os líderes os forçavam a conhecer as pessoas e os espaços negligenciados pelo poder público, vivenciar as péssimas condições das estradas, a ausência de água, de luz elétrica, de serviços básicos de saúde e de saneamento, a precariedade das escolas. Apropriando-me das palavras de Glauber Rocha (1981), ousou afirmar ser esta ação uma recusa da mendicância que “desautonomiza” o sujeito e a imposição da violência de imagens-corpos e sons, produzindo efeitos expressivos nas subjetividades dos envolvidos.

Quando pessoas invisíveis para o Estado tornam-se anfitriãs, operam um movimento importante: elas deslocam a arena onde acontecerá a luta e constroem a lógica que irá interpelar o Estado. Não se trata da prefeitura ou de outros espaços oficiais criados para “ouvir” as pessoas das classes populares com o intuito de intimidá-las. Estar no comando da festa esvazia o lugar de dominado e lhes permite protagonizar

as negociações. De igual maneira, a pressão que se exerce não é individual, mas coletiva, e se faz sentir pelo poder agregador da cultura produzida por esses sujeitos, pela força de suas performances, pela criatividade de seus produtos artesanais. Creio ter sido essa ação possível porque os grupos subalternizados, ao se aproximarem dos discursos dominantes, assumiram uma postura antropofágica, transformando-os, reescrevendo-os a partir de seus lugares e a depender de suas demandas, produzindo um efeito inverso: uma reaparelhagem dos mecanismos de resistência à dominação, tornando-os mais sofisticados.

Gostaria de comentar também uma narrativa oral que aponta para um entendimento de resistência-ação nesses moldes. Trata-se da **História de São Pedro e São Miguel**<sup>62</sup>, uma explicação de como o Santo teria conseguido ser porteiro do céu. De acordo com o conto, São Pedro teria alcançado o posto malandramente, usurpando-o de São Miguel. Jesus teria, numa conversa com São Pedro quando este ainda estava vivo, lhe oferecido a realização de um desejo, ao que Pedro prontamente responde: “– Eu quero que aonde eu sentar, que ninguém faz eu levantar, Senhor.” Jesus concorda. Passado algum tempo, Pedro morre e chega ao céu. Nosso Senhor exige que não o deixem entrar, mas o Santo não se dá por vencido e cria uma estratégia: “Quando entrava um, ele enviava metade do braço. Entrava outro, ele enviava mais um pouquinho.” São Miguel, diante do perigo, exaspera-se e vai ao encontro de Jesus para contar-lhe o ocorrido. Mas, quando o Mestre chega, não havia nada mais a fazer; Pedro, malandramente já estava sentado na cadeira de São Miguel. Jesus tenta expulsá-lo, mas ele é irredutível e argumenta: “– Ô Senhor, o quê que eu lhe pedi? Não lhe pedi nada, mas aonde eu sentar, ninguém fazer eu levantar.” Consumado o fato, o narrador arremata: “Aí pronto, ficou Pedro como dono da chave”.

Nessa luta simbólica entram em cena elementos importantes para enfrentar aqueles que detêm o poder: conhecimento, paciência e argumento, qualidades capitais para o herói malandro, que sabe não ser possível agir impulsivamente para obter sucesso; é necessário ficar na espreita, esperando que o inimigo abra a guarda. Assim, Pedro, ao invés de partir para um enfrentamento direto com o poder

---

<sup>62</sup> Contado por José Quirino dos Santos (Neném Coimbra), 64 anos, natural de Palmeiras/Piatã-BA. Piatã-BA, 11.02.06.

instituído, o contorna, não para desviar-se, mas para miná-lo com micro ações e um malabarismo feito com o próprio corpo, muitas vezes, a única arma que o homem das classes populares dispõe para enfrentar seus opressores.

A representação de Pedro pode ser lida metaforicamente como o desejo do homem das classes populares – ambiência em que tais narrativas são geralmente contadas e alimentadas – de enfrentar o poder instituído, subvertendo a ordem estabelecida e forjando pra si outro lugar social. Como percebemos num dos trechos acima, o personagem vai adentrando aos poucos e de maneira fragmentada. Não se trata, portanto, de uma macro ação cujo efeito destrona aquele em condições mais favoráveis para o exercício do poder, mas de micro movimentos, circunstância em afinidade com a lógica da desordem instalada pelo malandro que:

[...] cria o jogo, inventa regras e, por isso sabe bem jogar. Com sua maleabilidade, o malandro pode mudar as regras do jogo já existentes, sempre a seu favor. Claro está que, para agir nas margens, o herói tem que conhecer por dentro (e muito bem) o código dominante, pois é por dentro que ele vai minando-o, muitas vezes fingindo obedecê-lo. Com sua rebeldia, delineia um novo estatuto, e um novo pacto se estabelece. (COSTA, 2005, p. 126)

A malandragem como conceito operatório nos permite, por sua flexibilidade, realizar leituras produtivas das relações estabelecidas entre Estado e sociedade civil. Interpretando, sob essa óptica, os mecanismos de controle instituídos pelo Estado no setor cultural, poderíamos visualizar suas linhas de força e, assim, empreender ações “contra-hegemônicas” que inviabilizem o retorno de dominações, centralidades e dirigismos culturais.

Talvez seja essa a perspectiva que devemos assumir quando nos ocupamos das práticas discursivas produzidas sobre a cultura popular. Reconduzi-las a suas temporalidades, sacudi-las, de modo que suas costuras se mostrem pelo avesso. Assim, poderíamos compreender, por exemplo, os discursos que acomodam essas práticas culturais sempre no passado, ou consideram seu pertencimento a todos os indivíduos integrantes da nação, independente de classe social, como estratégias de desarmamento dos segmentos populares pelas classes hegemônicas. De igual maneira entenderíamos o quão “perigoso” seria para a “ordem nacional” que os fazedores de cultura popular tenham reconhecidas como suas essas produções, e

mais, que estas produzem efeitos no tecido social e na vida política do país.

De fato as práticas culturais populares são pulsantes e se transformam à revelia da denominada cultura oficial. Impõem seus ritmos, seus espaços de aparição e seus protocolos de leitura, Instaurando a repetição do não mesmo, material sedimentado na tradição e modificado por todo corpo que dele se apropria. Assim, a memorização ocorrida durante a participação em uma performance oral não é do evento em si, mas de uma gama de elementos estruturais e temáticos a partir dos quais serão produzidos novos eventos e objetos. Como pontua Paul Zumthor (2000, p. 39), “cada performance nova coloca tudo em causa. A forma se percebe em performance, mas a cada performance ela se transmuda.” Se podemos atribuir uma característica à cultura popular é seu caráter movente, dada sua impossibilidade de apresentar-se duas vezes da mesma maneira, e sua capacidade de circular por espaços e corpos diversos, estabelecendo uma cadeia de comunicação que tem resistido a variadas formas de silenciamento.

a partir dessas constatações, parece-me crucial pensarmos que num momento em que o respeito à diversidade tornou-se slogan de inúmeros empreendimentos estatais, como as diferenças estão sendo requisitadas em acontecimentos discursivos comprometidos com a manutenção de uma identidade nacional que titubeia ante os contra-discursos postos em cena por sujeitos excluídos dos ambientes acadêmicos e dos espaços públicos, onde os saberes “eruditos” eram dinamizados na feitoria de uma suposta identidade cultural que a todos “irmana”.

## 6 ALINHAVANDO PONTOS

Ao terminar a leitura dos capítulos deste trabalho, apercebo-me da intrincada teia discursiva construída e da possibilidade de leitores, pouco afeitos a teses ensaísticas, sentirem-na desconectada. Entretanto, como anunciado na introdução, a deriva textual fora uma tentativa de ler estrabicamente as dizibilidades produzidas acerca da cultura popular no Brasil e as (des)articulações existentes entre fazedores de cultura popular, Estado e folcloristas em momentos precisos da história política brasileira. A hipótese era de haver um dispositivo que, independente das contingências históricas, era acionado na construção dos discursos sobre a cultura popular e a análise interpretativa das textualidades selecionadas para este trabalho apontou ser a nacionalidade este dispositivo.

Em se tratando da Comissão Nacional de Folclore (CNF), o estudo mostrou serem problemáticas as análises supra-históricas que atribuem à disputa intelectual e à marginalização da cultura popular a responsabilidade de seu desprestígio. Apontou também a necessidade de um olhar político sobre esse Movimento considerando sua emergência no âmbito das instâncias governamentais e em atendimento a uma recomendação da UNESCO, circunstância que conecta as ações do Estado no campo da cultura a determinações transnacionais.

A CNF tem mantido uma atitude de assentimento frente às proposições da UNESCO, configurando-se como uma organização constituída por uma elite intelectual que dialoga com maestria com as instâncias internacionais, mas nem sempre consegue manter uma postura dialógica com os produtores de cultura popular. Entretanto, a afirmação intelectual de seus integrantes baseia-se nos registros e estudos de manifestações culturais produzidas pelas classes menos favorecidas economicamente. Em conformidade com os modelos hierárquicos vigentes, acabaram endossando a tradição elitista do país: aos integrantes das classes populares cabe a produção e manutenção de práticas culturais indispensáveis à manutenção da identidade nacional; aos intelectuais, o estudo de tais práticas e a construção de discursos que as tornem dignas da atenção estatal.

Entretanto, as ações dos intelectuais da CNF redimensionaram em muitos momentos a atenção dispensada pelo Estado às produções culturais tidas como não

oficiais. Como na era Vargas, quando a unificação cultural por ele proposta incumbia os intelectuais de costurar as peculiaridades regionais à narrativa nacional, apaziguando as diferenças e produzindo a ilusória incorporação dos diferentes Brasis. Ou ainda quando reclamam, na *Carta do Folclore Brasileiro*, produzida em 1951, a paridade entre material e espiritual, investindo contra o modelo de preservação nacional restrito ao patrimônio material de caráter elitista.

Como demonstrado ao longo deste texto, as políticas públicas para a cultura no Brasil estiveram sempre sob o signo da incerteza, pois a cultura era para os dirigentes estatais o coelho a ser tirado da cartola quando a situação política assim demandava. Tardamente, é com o dirigismo estatal de Vargas que se inaugura a regulamentação da área cultural no país e criam-se organismos específicos para a proteção do patrimônio nacional. O Estado autoritariamente atua como produtor de cultura e regula sua produção e circulação, impondo censuras e exigindo um compromisso pedagógico e patriótico de todos os setores.

O Estado militarizado dos anos 1960 também explora o campo cultural no agenciamento de uma identidade nacional de viés tradicionalista e esvaziada, aparentemente, de qualquer traço imperialista, numa espécie de política compensatória articulada a partir de um dispositivo muito preciso: o Poder Nacional. A organização do campo cultural também fora um ponto de pauta importante no processo de “redemocratização”, considerado um mecanismo estratégico nos arranjos políticos e na “comunicação” com as classes menos favorecidas economicamente. Mais ofensivo em termos de institucionalização da área cultural, o governo nomeia intelectuais moderados e de perfil tradicionalista para as esferas decisórias, assegurando, desse modo, o controle das mudanças.

A responsabilidade do Estado para com a cultura no regime democrático é oficializada com a Constituição de 1988, cujo teor, bem como as leis e decretos que lhe são subsequentes, nos permite afirmar que, em termos de dispositivos legais, o Brasil pode ser considerado referência, tanto pelo princípio não discriminatório de seus documentos, como pelo caráter vanguardista dos mesmos. Entretanto, a criação de mecanismos que viabilizem e garantam o cumprimento do que fora instituído pela lei depende das forças interpretativas que atuam sobre ela.

A gestão Collor de Mello, por exemplo, desmonta as instituições oficiais do setor cultural e, adotando um modelo de Estado mínimo, sabota a constituição de 1988 e assume o neoliberalismo como diretiva política. A conjuntura política que se segue ao impeachment de Collor deixa como saldo a Lei nº 7.505 e a proposta neoliberal consolidada pelo presidente Fernando Henrique Cardoso e transformada na política do Ministério da Cultura.

Com a presidência da república ocupada por Luiz Inácio Lula da Silva e o Ministério da Cultura por Gilberto Gil em 2003, inicia-se um processo de reorganização das esferas governamentais que se ocupavam da cultura. Inicia-se um ataque a uma tradição nacional de políticas públicas culturais fundamentadas na acepção de cultura restrita às práticas elitistas. Assumindo um conceito alargado de cultura, a gestão Gilberto Gil enfrenta as segregações culturais, propondo ações específicas que reparassem a desassistência estatal em alguns segmentos sociais, por exemplo, as classes populares. Uma das frentes de trabalho foi a revisão legislativa para garantir a construção de uma política de Estado, definindo princípios, atribuições do poder público, formas de financiamento, metas e o modo como seriam acompanhadas e avaliadas as ações propostas.

Essa visão também fora percebida nos discursos de folcloristas contemporâneos entrevistados para este trabalho. O entendimento é de que o momento político exige uma tomada de posição do folclorista no sentido de “autonomização” dos grupos, auxiliando-os na criação de Associações Municipais de Folclore e na formalização dos mesmos. Baseadas nesse princípio, a Comissão Nacional e as Comissões Estaduais fizeram-se presentes em muitos eventos para discutir políticas públicas para a cultura popular.

O desafio é desobstruir os canais que subalternizam os sujeitos nesse campo de força no qual negociam Estado e sociedade civil. Esta, por sua vez, precisa fortalecer-se para não ter sua participação restrita à formulação de propostas a serem reconduzidas pelo Estado, tornando-se executora de políticas de segunda mão. Essa obstrução tem servido para assegurar privilégios de uma pequena elite e manter grande parte da população afastada do capital cultural tido como hegemônico.

De igual maneira, deve ser cautelosa a adoção dos instrumentos normativos

produzidos internacionalmente para orientar as nações subdesenvolvidas a gerirem seu patrimônio cultural, uma vez “que a produção ocidental é de muitas maneiras, cúmplice dos interesses econômicos internacionais do Ocidente.” (SPIVAK, 2002, p. 20). Assim, a UNESCO não pode ser considerada uma zona de neutralidade nas disputas políticas e econômicas do capitalismo. Os perigos de uma reaparelhagem dos mecanismos de dominação, tornando-os mais sofisticados, não se finda nos limites textuais da Convenção ou de qualquer outro instrumento normativo transnacional, se irradiam nas práticas de grupos hegemônicos que, se apoderando desse discurso, legitimam seus interesses universalizando-os.

Um modo possível de reinventar as relações estabelecidas a partir dos instrumentos criados pela UNESCO, e ainda vulneráveis aos riscos de se configurarem como missões civilizatórias, é assumir a existência de uma colonialidade do saber (QUIJANO, 2005) a partir da qual se estabelecem as relações e são criados os mecanismos de exercício desse poder. A adoção dessa perspectiva nos obriga a pensar tais instrumentos como espaço onde essas tensões estão sendo performatizadas e não superadas.

Essa colonialidade do saber, difícil de ser enfrentada e rompida por ser multifacetada e camaleônica, controla a produção de conhecimento inibindo a formulação, por parte dos países em desenvolvimento, de alternativas teóricas e políticas autônomas e sintonizadas com suas condições econômicas e tecnológicas. Como afirma Edward W. Said (1995, p. 40), trata-se do imperialismo que “[...] sobrevive onde sempre existiu, numa espécie de esfera cultural geral, bem como em determinadas práticas políticas, ideológicas, econômicas e sociais”. Nesse entendimento, perdura do colonial sua capacidade de ser virtualizado nas relações, mais complexo e imprevisível por ser descentrado, uma vez que a presença do colonizador se atomiza nos corpos dos colonizados, marcando a percepção que eles têm de si, inclusive de seu potencial como produtor de conhecimento, e o modo como se relacionam com o mundo e é por ele interpelado.

A resistência dos fazedores de cultura ante os silenciamentos que lhes foram impostos pode ser percebida na clareza de suas demandas e na organização em associações, grupos de trabalhos, entre outros. Entretanto, as instâncias para participação das classes populares ainda se utilizam de estratégias de controle que

(in)validam o dito, como o controle de pauta, o processo de (re)escrita das propostas aprovadas coletivamente. Enfim, não se pode perder de vista que os mecanismos criados para garantir a participação da sociedade civil, bem como a definição de Secretárias, os segmentos priorizados, os editais de fomento, os projetos aprovados passam sempre pelo crivo dos agentes governamentais.

Seguindo as pegadas de Moreira (2010) em sua leitura sobre Oswald de Andrade, penso ser possível uma operação revolucionária no sentido proposto por Andrade, quando recusa o título de intelectual bem comportado, que respeitosamente bebe nas fontes portuguesas, e propõe a violência antropofágica como maquinaria a ser operada pelo colonizado para combater os efeitos opressores da colonização. Entretanto, essa operação nos alerta para a impossibilidade de construir estratégias libertárias desviando-nos do sujeito dominante. É preciso apoderar-nos de seus discursos, de suas estratégias, enfim, devorar sua força para fortalecer-nos e desarticular seus efeitos opressores e, assim, delinear ações mais holísticas que não dissociem o sujeito de seu saber e de sua territorialidade.

## REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2001.
- ALCOFORADO, Doralice Fernandes Xavier; ALBÁN, Maria del Rosário Suárez, (Coord.) *Contos populares brasileiros: Bahia*. Recife: FJN, Massagana, 2001.
- ALENCAR, José de. Benção Paterna. In. *Sonhos D'ouro*. 5. ed. São Paulo: Melhoramentos, s/d. p. 5-13.
- ALMEIDA, Renato. *Folclore*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1976. (Cadernos de Folclore, nº 3)
- ALMEIDA, Renato. Discurso de Posse. In: *Revista Brasileira de Folclore*. Rio de Janeiro, v. 04, n. 8/10, p. 219-221, dez. 1964.
- ALVES, Elder Patrick Maia. *A Economia simbólica da cultura popular sertanejonordestina*. 2009. 385f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Departamento de Sociologia, Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Brasília, 2009.
- ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Editora Ática, 1989.
- ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Tradução de Roberto Raposo. 10. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.
- ASSIS, Machado de. *Memorial de Aires*. São Paulo: Nova Cultural, 2003.
- BAGNO, Marcos. *A norma oculta: língua & poder na sociedade brasileira*. São Paulo: Parábola Editorial, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade Brasília, 1999.
- BENJAMIN, Roberto. *Folkcomunicação na sociedade contemporânea*. Porto Alegre: Comissão Gaúcha de Folclore, 2004.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- BOBBIO, Norberto. *Os intelectuais e o poder: dúvidas e opções dos homens de cultura na sociedade contemporânea*. Tradução de Marco Aurélio Nogueira. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1997.
- BOMFIN, Manuel. *A América Latina: males de origem*. In: *Intérpretes do Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2. ed. 2002. p. 627-895.

BORGES, Jorge Luis. Pierre Menard, autor do Quixote. In: *Ficções*. Tradução de Carlos Nejar. São Paulo: Globo, 1997. p. 54-63.

BOSI, Alfredo. *A dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das letras, 1992.

BOTELHO, Isaura. *As dimensões da cultura e o lugar das políticas públicas*. SÃO PAULO EM PERSPECTIVA, 15(2) 2001. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/spp/v15n2/8580.pdf> Acesso em 20 fev. 2011.

BOTELHO, Isaura. *Romance de Formação: FUNARTE e política cultural, 1976-1990*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2000.

BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. Tradução de Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil S. A. 1989.

BOURDIEU, Pierre. (Coord.). *A miséria do mundo*. 6. ed. Petrópolis, RJ: Vozes 2007.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. Carta ao Povo Brasileiro. In: XI Congresso Brasileiro de Folclore, 1., 2005, Goiânia. *Anais...* editora kelps: UNESCO: Comissão Nacional de Folclore; Comissão Goiana de folclore, 2004. p. 22-34.

BRASIL. Constituição (1988). *Constituição da República Federativa do Brasil*. Brasília, DF: Senado 2010. Disponível em [http://www.senado.gov.br/legislacao/const/con1988/CON1988\\_05.10.1988/CON1988.pdf](http://www.senado.gov.br/legislacao/const/con1988/CON1988_05.10.1988/CON1988.pdf) Acesso em: 14 set. 2012.

BURKE, Peter. *A Cultura popular na Idade Moderna: Europa, 1500-1800*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CALABRE, Lia. *Políticas Culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI*. Rio de Janeiro: FGV, 2009.

CALABRE, Lia (Org.) *Políticas Culturais: teoria e práxis*. São Paulo: Itaú Cultural; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2011.

CALDAS. Waldenyr. *Iniciação à Música Popular Brasileira*. São Paulo: Ática, 2000.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Culturas populares: múltiplas leituras. In: *Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas Populares*, 1., 2005, Brasília. *Anais...* Ministério da Cultura, 2005. p. 28-33.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro; FONSECA, Maria Cecília Londres. *Patrimônio imaterial no Brasil*. Brasília: UNESCO, Educarte, 2008.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Consumidores e Cidadãos: Conflitos multiculturais da Globalização*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da Modernidade*. Tradução de Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa. 2. ed. São Pau-

lo: EDUSP, 1998.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Latino-americanos à procura de um lugar neste século*. Tradução de Sérgio Molina. São Paulo, 2008.

CÂNDIDO, Antonio. *A Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

CARNEIRO, Edison. *Dinâmica do Folclore*. 3. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2008. (Raízes).

CARTA DO FOLCLORE BRASILEIRO - 1995. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE FOLCLORE, 8., 1995, Salvador. Anais... Rio de Janeiro: UNESCO; Comissão Nacional de Folclore, 1999. p. 197-204.

CARTA DE FORTALEZA, 1997. In: *Patrimônio Cultural no Brasil: Uma trajetória*. Ministério da Cultura; Sphan; Fundação Nacional Pró-Memória: Brasília, 1980. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=268>>. Acesso em: 22 nov. 2012.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Contos tradicionais do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1986.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Vaqueiros e cantadores*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1946.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago. Ciências sociais, violência epistêmica e o problema da “invenção do outro”. In: Edgardo Lander (org.) *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Colección Sur Sur, CLACSO, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. 2005. Disponível em: <<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/lander/pt/Quijano.rtf>>. Acesso em: 4 mar. 2011.

CERTEAU, Michel de. *A cultura no plural*. Tradução de Enid Abreu Dobránszky. Campinas-SP: Papirus, 1995.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: Artes de fazer*. 3. Ed. Petrópolis: VOZES, 1998.

CHARTIER, Roger. “Cultura popular”: revisitando um conceito historiográfico. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v. 8, n. 16, p.179-192, 1995. Disponível em: <<http://virtualbib.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2005/1144>>. Acesso em 20 fev. 2010.

CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

CHAUÍ, Marilena. *Cidadania Cultural: o direito à cultura*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2006.

COELHO, Teixeira. *A cultura e o seu contrário: cultura, arte e política pós-2001*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2008.

COELHO, Teixeira. A conquista esquecida. In: Revista *Observatório Itaú Cultural*. São Paulo: Itaú Cultural, n. 7, p. 9-14, mar. 2009.

COMISSÃO BAIANA DE FOLCLORE. *Histórico*. Disponível em: <<http://www.comissaobaianadefolclore.org.br/?p=20#more-20>>. Acesso em: 09 fev. 2011.

COMISSÃO ESPÍRITO-SANTENSE DE FOLCLORE. *Carta aos pesquisadores das Comissões Estaduais de Folclore*. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <van\_masc@yahoo.com.br> em 11 jul. 2006.

CONFERENCIA MUNDIAL SOBRE LAS POLITICAS CULTURALES. Paris, 1982. Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0005/000525/052505sb.pdf>> Acesso em: 25 jan. 2012.

CONGRESSO BRASILEIRO DE FOLCLORE, 8., 1995, Salvador. Anais... Rio de Janeiro: UNESCO; Comissão Nacional de Folclore, 1999.

CONGRESSO BRASILEIRO DE FOLCLORE, 7., 2002: São Luís, MA. Anais do 10º Congresso Brasileiro de Folclore. Comissão Nacional de Folclore; Comissão Maranhense de Folclore, 2004.

COSTA, Edil Silva. *Comunicação sem reservas: ensaios de malandragem e preguiça*. Tese de doutorado defendida em 2005. São Paulo: PUC, 2005.

CUNHA, Eneida Leal. *Estampas do imaginário: literatura, história e identidade cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 2. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Ed. 34, 1995.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: para uma literatura menor*. Tradução de Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvin, 2003.

DINIZ, José Silva. In: Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas Populares, 1., 2005, Brasília. *Anais...* Ministério da Cultura, 2005. p. 48-49.

EVANGELISTA, Ely Guimarães dos Santos. *A UNESCO e o mundo da cultura*. BRASÍLIA: UNESCO, 2001. (Tese de Doutorado – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 1999).

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FERNANDES, Florestan. *O folclore em questão*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

FERREIRA, Jerusa Pires. "Quero que vá tudo pro inferno" Cultura popular e indústria cultural. In: *Revista Comunicação e Sociedade*. São Bernardo do Campo-SP, n. 13, p. 5-13, jul. 1985.

FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do saber*. Tradução de Luis Felipe Baeta Neves. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007a.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 23. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2007b.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Tradução de Laura fraga de Almeida Sampaio. 9. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2003.

FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade: curso no Collège de France*. Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1998.

GALEANO, Eduardo H. *As veias abertas da América Latina*. Tradução de Sérgio Faraco. Porto Alegre: L&PM, 2011.

GIL, Gilberto. *Discurso de posse*, 2003a. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/brasil/ult96u44344.shtml>>. Acesso em: 15 jan. 2011.

GIL, Gilberto. Apresentação. In: *Políticas culturais para o desenvolvimento: uma base de dados para a cultura*. Brasília: Unesco Brasil, 2003b. p. 09-10.

GIL, Gilberto. *Discurso na Terceira Bienal de Cultura da União Nacional dos Estudantes*, 2003b. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/site/2003/02/13/discursodo-ministro-da-cultura-gilberto-gil-na-terceira-bienal-de-cultura-da-uniao-nacional-dos-estudantes/>> Acesso em: 15 fev. 2011.

GLISSANT, Édouard. Introdução a uma Poética da Diversidade. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 2005.

GUEDES, Tarcila. *O lado doutro e o gavião de penacho: movimento modernista e patrimônio cultural no Brasil: o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN)*. São Paulo: Annablume, 2.000.

GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão, Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. In: THOMPSON, Kenneth (Org.) *Media and Cultural Regulation*, 1997. Publicado em Educação & Realidade com a autorização do autor.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu

da Silva e Guacira Lopes Louro. 7. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Liv Sovik (org). Tradução de Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

HOBBSAWM, Eric e RANGER, Tarence (Org.). *A invenção das tradições*. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

I ENCONTRO SUL-AMERICANO DAS CULTURAS POPULARES E II SEMINÁRIO NACIONAL DE POLÍTICAS PÚBLICAS PARA AS CULTURAS POPULARES. São Paulo: Instituto Polis; Brasília, DF: Ministério da cultura, 2007. 232 p.

IPHAN. *Os Sambas, as Rodas, os Bumbas, os Meus e os Bois: a trajetória da salvaguarda do patrimônio cultural imaterial no Brasil. 1936/2006*. Brasília: Instituto Patrimônio Histórico Nacional/Departamento de Patrimônio Imaterial, jun. 2006.

LEI ROUANET: Estatísticas. Disponível em <<http://www.cultura.gov.br/site/2007/11/21/estatisticas/>>. Acesso em: 04 fev. 2011.

MACHADO, Jurema. A diversidade cultural e o enfrentamento da desigualdade. In: BARROS, José Márcio e KAUARK, Giuliana. (Org.). *Diversidade cultural e desigualdade de trocas: participação, comércio e comunicação*. São Paulo: Itaú Cultural; Observatório da Diversidade Cultural, PUCMinas, 2011. p. 147 -152.

MAGALHÃES, Aloísio. Bens Culturais: instrumento para um desenvolvimento harmonioso. In. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro-RJ, n. 20, p. 40-44, jul. 1984. Disponível em <[http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=\\Acervo01\drive\\_n\Trbs\RevIPHAN\RevIPHAN.docpro&pesq=Aloisio%20Magalh%C3%A3es](http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=\\Acervo01\drive_n\Trbs\RevIPHAN\RevIPHAN.docpro&pesq=Aloisio%20Magalh%C3%A3es)>. Acesso em 20 mar. 2012.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

MARTÍN-BARBERO, Jesús e REY, Germán. *Os exercícios do ver: Hegemonia audiovisual e ficção televisiva*. Tradução de Jacob Gorender. 2. ed. São Paulo: Senac São Paulo, 2004.

MARTINS, Carlos Estevam. Depoimento publicado em *Arte em Revista* v. 2, n. 3, março 1980, p. 77-82.

MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth e MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (Org.) *Palavra Cantada: poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras/ CNPq, 2001

MAZOCO, Eliomar. Entrevista. In: *Revista Internacional de Folkcomunicação*, (2009). Disponível em: <<http://www.revistas.uepg.br/index.php?journal=folkcom&page=article&op=viewFile&path%5B%5D=962&path%5B%5D=723>> Acesso em: 10 fev. 2010.

MICELI, Sérgio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das letras, 2001.

MICELI, Sérgio. O processo de “construção institucional” na área cultural federal (anos 70). In: \_\_\_\_\_ (Org.). *Estado e Cultura no Brasil*. São Paulo: DIFEL, 1984.

MOREIRA, Osmar. *Oswald de bolso: crítica cultural ao alcance de todos*. Salvador: UNEB, Quarteto, 2010.

MOTA, Ático Vilas Boas da. *Cinquenta anos de dedicação à cultura brasileira, 1998*. Disponível em: <[http://www.comissaonacionaldefolclore.org.br/arquivos/Historico\\_50anos\\_CNF\\_%20AticoVilasBoas\\_1997.pdf](http://www.comissaonacionaldefolclore.org.br/arquivos/Historico_50anos_CNF_%20AticoVilasBoas_1997.pdf)> Acesso em 20 jan. 2012.

NASCIMENTO, Braulio do. *Jornal de Alagoas*, edição: 21 ag. 1977 p. 11.

NASCIMENTO, Braulio do. Apresentação. In: *Revista Brasileira de Folclore*. Rio de Janeiro, v. 14, n. 41, p. 5-6, ago. 1976.

NASCIMENTO, Braulio do. Introdução. In: ALCOFORADO, Doralice Fernandes Xavier; ALBÁN, Maria del Rosário Suárez, (Coord.) *Contos populares brasileiros: Bahia*. Recife: FJN, Massagana, 2001.

NUSSBAUMER, Gisele Marchiori (org.). *Teorias e políticas da cultura: visões multidisciplinares*. Salvador: EDUFBA, 2007.

OLIVEIRA, Marinyze Prates de. *Olhares roubados: cinema, literatura e nacionalidade*. Salvador: Quarteto, 2004.

ONG, Walter. *Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra*. Tradução de Enid Abreu Dobránszky. Campinas-SP: Papyrus, 1998.

ORTIZ, Renato. *Cultura popular: românticos e folcloristas*. Olho d'água, s/d.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PÉCAUT, Daniel. *Os intelectuais e a política no Brasil: entre o povo e a nação*. Tradução de Maria Júlia Goldwasser. São Paulo: editora Ática, 1990.

PIRES, Josias e SANTOS, Vanusa M. *A hora e a vez dos mestres populares da cultura*. Disponível em: <<http://www.comissaobaianadefolclore.org.br/wp-content/uploads/artigos/artigo11.pdf>>. Acesso em: 03 fev. 2011.

PIYANCO, Benki. In: Seminário nacional de políticas públicas para as culturas populares, 1., 2005, Brasília. *Anais...* Ministério da Cultura, 2005. p. 42-46.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (org.) *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Colección Sur Sur, CLACSO, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. 2005. Disponível em: <<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar>>

ar/libros/lander/pt/Quijano.rtf>. Acesso em: 4 mar. 2011.

REIS, Roberto. Cânon. In: JOBIM, José Luis (org.). *Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 65-92.

ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.

ROMERO, Sílvio. *Contos populares do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1985.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. *Políticas Culturais no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2007.

RUI, Manuel. *Eu e o outro – o invasor ou em poucas três linhas uma maneira de pensar o texto*. Comunicação apresentada do Encontro perfil da literatura negra. São Paulo, Brasil, 23/05/1985. Disponível em: <<http://ricardoriso.blogspot.com/2007/10/eu-e-o-outro-o-invasor-ou-em-poucas-trs.html>> Acesso em: 11 maio 2009.

SAID, Edward W. *Cultura e Imperialismo*. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SAID, Edward. W. *Representações do intelectual: as palestras de Reith*. Lisboa: Colibri, 2000.

SANTIAGO, Silviano. Intérpretes do Brasil. In: *Intérpretes do Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2. ed. 2002. p. XV- XLVIII.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Orçamento participativo em Porto Alegre: para uma democracia redistributiva. In: \_\_\_\_\_ (Org.). *Democratizar a democracia: os caminhos da democracia participativa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p. 455-559.

SANTOS, Milton. *O Espaço do Cidadão*. 7. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007.

SANTOS, Vanusa Mascarenhas. *A inscrição da religiosidade popular em narrativas do ciclo de São Pedro e Jesus*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2007.

SEMINÁRIO NACIONAL DE POLÍTICAS PÚBLICAS PARA AS CULTURAS POPULARES, 1., 2005, Brasília. *Anais...* Ministério da Cultura, 2005. 184 p.

SILVA, Severino Ferreira da. In: Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas Populares, 1., 2005, Brasília. *Anais...* Ministério da Cultura, 2005. p. 50-52.

SILVA, Frederico A. Barbosa da. *Economia e Política Cultural: acesso, emprego e financiamento*. Brasília: Ministério da Cultura, 2007. (Coleção Cadernos de Políticas Culturais; v. 3).

SILVA, Gustavo Tavares da. Políticas públicas e intersetorialidade: uma discussão sobre a democratização do Estado. In: Revista *Cadernos Metrópole*. São Paulo, n. 19, p. 81-97, 2008. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/metropole/article/view/8711/6462>> Acesso em 20 jan. 2012.

SINGER, Paul. *Introdução à economia solidária*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2002.

SODRÉ, Muniz. Por um conceito de minoria. In: BARBALHO, Alexandre; PAIVA, Raquel (Org.). *Comunicação e cultura de Minorias*. 2. ed. São Paulo: Paulus, 2005.

SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica Cult*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

SOUZA, Jessé. *A construção social da subcidadania: para uma sociologia política da modernidade periférica*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ, 2003.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América: a questão do outro*. Tradução de Beatriz Perrone Moisés. 4. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

TRIGUEIRO, Osvaldo; PIMENTEL, Altamar, (coord.). *Contos populares brasileiros: Paraíba*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Massagana, 1996.

UNESCO. *Convenção para a Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural*. Paris: UNESCO, 1972. Disponível em: <<http://www.unesco.org/new/pt/brasil/cultura/world-heritage/heritage-legacy-from-past-to-the-future/#c154835>>. Acesso em 20 mar. 2011

UNESCO. *Recomendação sobre a salvaguarda da cultura tradicional e popular*. Paris: UNESCO, 1989. Disponível em: <[http://cvc.instituto-camoes.pt/cpc2007/patrimonio/bloco2/recomendacao\\_%20sobre\\_a\\_salvaguarda\\_da\\_cultura\\_tradicional.pdf](http://cvc.instituto-camoes.pt/cpc2007/patrimonio/bloco2/recomendacao_%20sobre_a_salvaguarda_da_cultura_tradicional.pdf)>. Acesso em: 20 mar. 2011.

UNESCO. *Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial*. Paris: UNESCO, 2003. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/site/2010/02/09/convencao-para-a-salvaguarda-do-patrimonio-imaterial/>> Acesso em: 12 de jan. 2012.

VIANNA, Hildegardes. Treinamento de professores de 1º e 2º graus para ensino de folclore. In: Simpósio Nacional de Ensino e Pesquisa de Folclore, 1., 1992, São José dos campos, SP. **Anais...** fundação Cultural Cassiano Ricardo, 1992. p. 276-286.

VILHENA, Luis Rodolfo da Paixão. *Projeto e Missão: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964)*. Rio de Janeiro: Funarte: Fundação Getúlio Vargas. 1997.

WHITE, Hayden. O texto histórico como artefato literário. In: *Trópicos do discurso*. Tradução de Alípio Correia da Franca Neto. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2001, p. 97-116.

WISNIK. José Miguel. Algumas questões de música e política no Brasil. In: BOSI, Alfredo (org.). *Cultura Brasileira: Temas e situações*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1998.

YÚDICE, George. *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*. Tradução de Marie-Anne Kremer. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000.

ZUMTHOR, Paul. *Tradição e esquecimento*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Hucitec, 1997.