



Instituto de Ciências Sociais – ICS
Departamento de Antropologia – DAN
Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social – PPGAS

BRUNO GOULART MACHADO SILVA

**TRÂNSITOS DA CULTURA POPULAR:
POLÍTICA PÚBLICA, PRODUÇÃO, DIFUSÃO E
SALVAGUARDA NOS ENCONTROS DE CULTURAS
TRADICIONAIS**

**Brasília,
2018**

BRUNO GOULART MACHADO SILVA

TRÂNSITOS DA CULTURA POPULAR:
POLÍTICA PÚBLICA, PRODUÇÃO, DIFUSÃO E
SALVAGUARDA NOS ENCONTROS DE CULTURAS
TRADICIONAIS

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

Orientador: José Jorge de Carvalho

Brasília,
2018

Bruno Goulart Machado Silva

TRÂNSITOS DA CULTURA POPULAR:

Política Pública, Produção, Difusão e Salvaguarda nos Encontros de Culturas Tradicionais

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

Orientador: José Jorge de Carvalho

Banca Examinadora:

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

Dr^a. Letícia Vianna - INCTI /UnB

Prof^a. Dr^a. Glaura Lucas – Escola de Música/UFMG

Prof^a. Dr^a. Marcela Stockler Coelho de Souza – DAN/UNB

Suplente:

Prof. Dr. Guilherme José da Silva de Sá (Suplente) – DAN/UnB

Brasília,
Fevereiro de 2018

AGRADECIMENTOS

Este não trabalho não teria sido possível sem a contribuição de inúmeras pessoas ao longo da pesquisa e do curso de doutorado em Antropologia Social. Primeiramente, agradeço à minha companheira, Laísa Marra, pelas conversas, inúmeras leituras e comentários, assim como pela força e paciência durante esses últimos anos. O trabalho tem também uma dívida de gratidão pelos ensinamentos da mestra Deusamir Francisco da Conceição (Dona Fiota), do mestre Severiano Dias Seabra (Seu Severo), do Capitão Júlio Antônio Filho e do mestre Jorge Antônio dos Santos os quais conheci em 2015.

O trabalho dependeu do apoio dado pela *Casa de Cultura Cavaleiro de Jorge* e pela equipe de produção do *Encontro de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros*, por isso agradeço, especialmente, a Geovana Jardim, Tila (Aristelina Avelino), Juliano Basso, Jefferson Passos, Ana Ferrareze, Narely Batista e Agnaldo Araújo. Agradeço também a Rita Honotório, Tião Soares (Sebastião Soares), Marcelo Manzatti, Chico Simões (Francisco Simões) e Damiana Campos por terem aceitado com paciência conversar sobre suas vivências com a cultura popular e as políticas públicas.

Agradeço à professora Glaura Lucas por aceitar participar da banca de defesa e pelas muitas conversas, sem as quais eu não poderia ter avançado em várias questões abordadas neste trabalho. Também a contribuição da professora Letícia Vianna na banca de qualificação abriu diversas portas e caminhos de investigação que busquei trilhar na versão final desta tese, portanto agradeço a ela por isso e pela presença na banca de defesa. Igualmente importante foram os comentários da professora Luciana Hartmann na ocasião da qualificação, ela me permitiu conhecer bibliografias e estudos que influenciaram nos caminhos da pesquisa. Tenho uma dívida também com a professora Izabela Tamasso, com quem cursei no doutorado a disciplina *Antropologia e Patrimônio Cultural* e com quem pude conversar sobre temas de comum interesse pelos corredores da Faculdade de Ciências Sociais da UFG. Obrigado também à professora Marcela Stolckler Coelho de Souza, que aceitou avaliar este trabalho. Agradeço de modo especial ao meu orientador, José Jorge de Carvalho, pelas discussões, leituras do trabalho e por acreditar na pesquisa.

Registro ainda meus agradecimentos aos amigos que compartilharam comigo interesses convergentes que deram origem a conversas e experiências inspiradoras, como Vinícius Fernandes, que acompanhou o desenvolvimento desta pesquisa e teve a iniciativa de sugerir que realizássemos um documentário sobre o tema. Agradeço também a Talita Viana, por ter se disposto a ler e comentar o sexto capítulo do trabalho, e a Caio Csemark pelas conversas.

Por fim, agradeço à CAPES pela bolsa de doutorado que possibilitou a realização da pesquisa; à Faculdade de Ciências Sociais da UFG, na figura dos seus docentes e servidores, por ter me ajudado no que precisei, quando lá fui professor substituto, para conciliar a docência com a pesquisa; e à equipe da secretaria do Departamento de Antropologia da UnB, que sempre atendeu gentilmente os meus pedidos.

RESUMO

A cultura popular tradicional é entendida no Brasil como um conjunto de práticas culturais ligadas aos povos tradicionais, afro-brasileiros, indígenas e ao *povo* de modo geral. Desde os anos 1990, as práticas performáticas desse universo têm transitado por circuitos ligados à música e performance, e constituídos por espaços culturais, instituições e, desde os anos 2000, pelos *encontros de culturas populares e tradicionais*. Estes são festivais de cultura que reúnem em si também a dimensão de um fórum de discussões sobre políticas públicas e temáticas que impactam os povos tradicionais. Propõe-se, assim, refletir sobre as especificidades e características desse circuito contemporâneo de trânsito da cultura popular focando na experiência dos *encontros*. Para tanto, buscou-se investigar o contexto que permitiu a emergência desses eventos, suas principais características, bem como o diálogo que eles estabelecem com as políticas públicas culturais. A pesquisa foi realizada através de trabalho de campo em três edições (nos anos de 2015, 2016 e 2017) do Encontro de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros, que acontece na Vila de São Jorge (Alto Paraíso-GO); do contato com edições de 2015 do Encontro dos Povos do Grande Sertão Veredas (Chapada Gaúcha-MG) e do Encontro de Culturas Populares e Tradicionais (Serra Talhada-PE); através de levantamento sobre outros eventos semelhantes pelo Brasil, feito por meio de pesquisa em meio digital; e de entrevistas com organizadores e participantes desses eventos. Constatou-se que os *encontros* são produtos de um processo de *redescoberta* da cultura popular por jovens universitários, artistas e músicos cidadãos na década de 1990 e da eventual articulação desses sujeitos com o poder público – o que levou à elaboração de políticas culturais para atender a especificidade desse universo cultural. No contexto das políticas públicas, os *encontros* são vistos como espaços de difusão, salvaguarda e valorização da cultura popular por meio da performance desta em contextos de apresentações. Enquanto local de performance da cultura popular, os *encontros* desenvolvem técnicas de produção de som e arquitetura de palco em diálogo com a indústria fonográfica. Além disso, constatou-se que os mestres e mestras que são convidados a *apresentarem* suas práticas nesse contexto negociam e mediam o deslocamento destas para os *encontros* enquanto forma de reconhecimento, retorno financeiro e visibilidade para si e para seus coletivos sociais. A investigação dos encontros demonstrou ainda que eles são emblemáticos do circuito de trânsito contemporâneo da cultura popular. Esse circuito, por sua vez, tem similaridades com a experiência do movimento folclórico que se organizou na década de 1950, uma vez que ambos receberam apoio do poder público. Apesar das semelhanças com a época do movimento folclórico, os *encontros* têm suas particularidades,

como um maior diálogo com a indústria fonográfica e a presença de novos discursos e atores sociais. Assim, pode-se falar de um novo momento de trânsito da cultura popular inaugurado nas últimas décadas.

Palavras-chaves: Encontros de culturas populares e tradicionais. Políticas culturais. Produção cultural.

ABSTRACT

Traditional popular culture in Brazil is understood as a diversity of cultural practices linked to folk, traditional, afro-Brazilian and indigenous people. Since de 1990s, performance practices of this universe are transiting in musical and performance circuits that are constituted by cultural centers, institutions and, since the 2000's, by festivals of popular and traditional cultures known as *encontros de culturas populares e tradicionais*. These *encontros* are culture festivals and also places for discussions on cultural policies and issues that impact traditional people and their communities. Thus, this thesis explores the specificities and characteristics of this contemporary circuit for traditional popular culture, with focus on these festivals of popular and traditional culture. Thereby, we seek to investigate the context of emergence of the *encontros*, their main characteristics and the dialogue they establish with cultural policies. The research was done through fieldwork in three editions (in the years 2015, 2016 and 2017) of the *Encontro de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros*, which takes place in the village of São Jorge (Alto Paraíso-GO); the 2015 editions of the *Encontro dos Povos do Grande Sertão Veredas (Chapada Gaúcha-MG)* and of the *Encontro de Culturas Populares e Tradicionais (Serra Talhada-PE)*; through the digital survey about other similar events in Brazil; and through interviews with producers and participants of the mentioned events. The investigation demonstrated that the *encontros* are product of the interest for traditional popular culture by young university students, artists and musicians in the 1990s, followed by the later articulation of these social actors with public institutions and policies – which led to the elaboration of specific cultural policies to the traditional popular culture. In the context of public policies, the *encontros* are seen as cultural policy actions, since they are understood as places for diffusion, safeguard and appreciation of traditional popular culture in a format of musical and dance presentations. As a place for traditional popular culture performance, these festivals develop techniques of sound production and stage architecture in dialogue with the music industry. The investigation also points that the masters of this traditions, who are invited to present their practices at the festivals, negotiate and mediate their performance seeking recognition, financial return and visibility for themselves and their social collectives. In conclusion, the study on the *encontros* showed that they are emblematic of the contemporary circuit of traditional popular culture of Brazil, which has similarities to the experience of the folklore movement organized in the 1950s due to the support both received from the public government. Despite the similarities with the folklore movement, the *encontros* have their particularities, such as a greater dialogue with the music industry and new discourses and social actors. Thus, it is

possible to speak of a new circuit for Brazilian traditional popular culture, which emerges in the last decades.

Key-words: Festivals of Brazilian traditional popular culture. Cultural policies. Cultural production.

LISTA DE IMAGENS

- Figura 1: Grupo da Folia do Zé Limão, Festival de Folclore de Jequitibá (MG), setembro de 2015 (Bruno Goulart) _____ 33
- Figura 2: Grupo da Folia de Zé Limão, Festival de Folclore de Jequitibá (MG), setembro de 2015 (Bruno Goulart) _____ 34
- Figura 3: Apresentação de grupo de maracatu de baque solto, IX Encontro de Culturas Populares e Tradicionais, Serra Talhada (PE), novembro de 2015 (Bruno Goulart) _____ 53
- Figura 4: Cartaz do VIII Encontro de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros (arte de Moacir Soares de Assis) _____ 92
- Figura 5: Cartaz do V Encontro de Bonito-GO de Culturas Populares _____ 93
- Figura 6: Cartaz do X Encontro dos Povos do Grande Sertão Veredas _____ 94
- Figura 7: Turistas fotografam vestes rituais indígenas em frente a oca Yawalapiti durante o curso-vivência com a etnia Kayapó, Aldeia Multiétnica, vila de São Jorge, fevereiro de 2015 (Bruno Goulart) _____ 129
- Figura 8: Apresentação do grupo da Sussa Kalunga, XVII Encontro de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros, vila de São Jorge, julho de 2017 (Bruno Goulart) _____ 130
- Figura 9: Oficinas de danças segipanas, ministrada por Amanda Cristina e Bianca Bazo, XVII Encontro de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros, julho de 2017 (Bruno Goulart) _____ 131
- Figura 10: Altar construído dentro da Feira do XVI Encontro de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros, vila de São Jorge, julho de 2016 (Bruno Goulart) _____ 177
- Figura 11: Palco-circo do IX Encontro de Culturas Populares e Tradicionais, Serra Talhada (PE), novembro de 2015 (Bruno Goulart) _____ 178
- Figura 12: Palco do XVII Encontro de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros, vila de São Jorge, julho de 2017 (Bruno Goulart) _____ 179
- Figura 13: Encenação da abolição da escravidão pelo grupo Arturos Filhos de Zambi, Festa da Abolição dos Arturos, Contagem (MG), maio de 2017 (Bruno Goulart) _____ 212
- Figura 14: Mestra da sussa Deusamir Francisco da Conceição (Dona Fiota), na sua barraca de produtos artesanais de produção própria, XVII Encontro de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros, vila de São Jorge, julho de 2017 (Bruno Goulart) _____ 213
- Figura 15: Capitão Júlio Antônio Filho, do terno de Moçambique de Fagundes (Santo Antônio do Amparo-MG), durante cortejo no XVI Encontro de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros, vila de São Jorge, julho de 2016 (Vinícius Fernandes) _____ 214
- Figura 16: Severiano Dias Seabra, ou Seu Severo, mestre da viola da folia de Crixás, na entrega do giro da folia durante o XVI Encontro de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros, vila de São Jorge, julho de 2016 (Vinícius Fernandes) _____ 215

Figura 17: Mestre Jorge Antônio dos Santos do congado dos Arturos em apresentação em cortejo com o grupo Arturos Filhos de Zambi, XV Encontro de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros, julho de 2015 (cena de A Noite Mais Curta) _____ 216

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AGEPEL: Agência Estadual de Cultura de Goiás

AGEPEL: Agência Goiana de Cultura Pedro Ludovico Teixeira

AGETUR: Agência Estadual de Turismo

ASJOR: Associação de Moradores da Vila de São Jorge

CCCJ: Casa de Cultura Cavaleiro de Jorge

CDFB: Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro

CEFA: Comissão Estadual de Folclore e Artesanato de São Paulo

CNFCP: Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular

CNFL: Comissão Nacional de Folclore

CNPC: Conselho Nacional de Política Cultural

EBCP: Encontro de Bonito (GO) de Culturas Populares

ECPT: Encontro de Culturas Populares e Tradicionais

ECTCV: Encontro de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros

EMBRATUR: Empresa Brasileira de Turismo

EMM: Encontro Mestres do Mundo

EPGSV: Encontro dos povos do Grande Sertão Veredas

FNC: Fundo Nacional de Cultura

FNC: Fundo Nacional de Cultura

FUNAI: Fundação Nacional do Índio

GOIASTUR: Agência Goiana de Turismo

IBRAM: Instituto Brasileiro de Museus

IPCB: Instituto de Produção Cultural Brasileiro

IPHAN: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

MinC: Ministério da Cultura

MMA: Ministério do Meio Ambiente

PNC: Plano Nacional de Cultura

PNPI: Programa Nacional do Patrimônio Imaterial

PPC: Programa Petrobras Cultural

RBF: Revista Brasileira de Folclore

RCPT: Rede de Culturas Populares e Tradicionais

SAI: Secretaria de Articulação Institucional

SAV: Secretaria do Audiovisual

SCC: Secretaria de Cidadania Cultural (SCC)

SECULT-GO: Secretaria de Cultura de Goiás

SEDUCE: Secretária de Estado de Educação, Cultura e Esportes de Goiás

SEFIC: Secretaria de Fomento e Incentivo à Cultura

SEMIRA: Secretaria de Políticas para as Mulheres e Promoção da Igualdade Racial

SID: Secretaria de Identidade e Diversidade Cultural

SPC: Secretaria de Políticas Culturais

SPPC: Secretaria de Programas e Projetos Culturais

UNESCO: Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura

VM: Vozes de Mestres

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	16
A construção de um tema: os <i>encontros de culturas populares e tradicionais</i> ----	19
O desenvolvimento da pesquisa	24
Estrutura do trabalho e distribuição dos capítulos	28
O uso das categorias <i>grupos de cultura popular, grupos tradicionais e grupos artísticos</i>	30
1. FESTIVAIS DE CULTURA E TRÂNSITOS DA CULTURA POPULAR	33
1.1 Festivais de folclore, nação e política pública	36
1.2 World Music, diversidade cultural global e mercantilização do tradicional	42
1.3 Mudança de contexto da cultura popular no Brasil contemporâneo	47
2. A REDESCOBERTA DA CULTURA POPULAR E TRADICIONAL (1990-2016)	53
2.1 Novos circuitos da cultura popular	55
2.1.1 Folclore, culturas popular e tradicional e patrimônio imaterial	55
2.1.2 A redescoberta do folclore como culturas populares e tradicionais.....	59
2.1.3 Características do circuito da cultura popular e tradicional	62
2.1.4 Dilemas e paradoxos da redescoberta da cultura popular e tradicional	67
2.2 Cultura popular e políticas públicas nos anos 2000	71
2.2.1 Das leis de incentivo ao conceito de diversidade cultural nas políticas culturais	71
2.2.2 A criação de movimentos sociais das culturas populares e tradicionais	74
2.2.3 Políticas culturais para a cultura popular	79
3. OS ENCONTROS DE CULTURAS POPULARES E TRADICIONAIS	92
3.1 Emergência e características gerais dos Encontros de Culturas Populares -	96
3.1.1 Programação dos Encontros	100
3.1.2 Encontros de quais culturas?	103
3.1.3 Produção e gestão nos encontros.....	104
3.2 Encontros de Culturas Populares como ações de políticas culturais	110
3.2.1 Políticas Culturais, “valorização” e “difusão” da cultura popular	112
3.2.2 A incorporação do discurso das políticas públicas nos encontros.....	117
3.3 Mediação da cultura popular e o <i>ethos</i> do Produtor cultural	120

4. O ENCONTRO DE CULTURAS TRADICIONAIS DA CHAPADA DOS VEADEIROS -----	129
4.1 A Vila de São Jorge e o ecoturismo -----	133
4.2 Os anos iniciais da Casa de Cultura Cavaleiro de Jorge (1997-2002) -----	135
4.3 O Encontro e as Políticas Culturais (2003-2010) -----	139
4.4 Os Novos desafios do Encontro (2011-2017) -----	149
4.5 O Encontro e suas várias dimensões -----	161
4.5.1 O público do Encontro e tensões do consumo cultural -----	161
4.5.2 O Encontro e os impactos sociais e econômicos na Vila de São Jorge -----	164
4.5.3 O lugar dos grupos tradicionais no Encontro -----	165
4.5.4 A influência de empresas e órgãos públicos no evento -----	170
5. CULTURA POPULAR, PERFORMANCE MUSICAL E AUTENTICIDADE	177
5.1 Mudança de contexto da cultura popular e os campos musicais-----	180
5.2 Produzindo performance e autenticidade nos festivais de folclore -----	184
5.3 A produção da autenticidade nos encontros -----	188
5.4 Construindo uma paisagem <i>adequada</i> para a cultura popular-----	193
5.4.1 O palco da cultura popular-----	194
5.4.2 Amplificação, equalização e a busca do som limpo e equilibrado -----	196
5.4.3 Passagem de som e os grupos tradicionais -----	200
5.4.4 Tempo e o sagrado na mudança de contexto da cultura popular -----	201
5.5 Novas estéticas e velhos discursos -----	205
6. EXPERIÊNCIAS DO TRÂNSITO DA CULTURA POPULAR E TRADICIONAL -----	212
6.1- Dona Fiota e a Sussa Kalunga-----	218
6.2 – Seu Severo e a Folia do Divino de Crixás -----	224
6.3 – Capitão Júlio Antônio Filho e o Terno de Moçambique de Fagundes ----	230
6.4 – Mestre Jorge, o <i>Filhos de Zambi</i>, Congado e a comunidade dos Arturos-236	
6.5 – “Cultura”, performance e política no trânsito da cultura popular -----	251
CONCLUSÃO-----	258
Os encontros e um novo circuito para a cultura popular -----	258
Encontros de Culturas Populares e os Festivais de Folclore -----	263
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS -----	276

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS DIVIDIDAS POR TIPO DE MATERIAL CONSULTADO-----297

Livros e Artigos -----	297
Reportagens, Matérias e sites oficiais -----	308
Acervo Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular -----	312
Acervo Casa de Cultura Cavaleiro de Jorge-----	315
Plataformas, documentos, leis, cartas, convenções e editais-----	317
Discografia, filmes e vídeos -----	319
Falas, Entrevistas, Palestras-----	320

APÊNDICES-----322

Apêndice A – Levantamento dos Festivais de Folclore realizados entre 1957 a 1973 na Revista Brasileira de Folclore-----	322
Apêndice B – Tabela dos patrocínios, apoios e proponentes do Encontro de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros -----	349
Apêndice C – Lista de entrevistas realizadas para a pesquisa -----	359
Apêndice D – Lista dos encontros de culturas populares e tradicionais, festivais de folclore e festivais de world music contemporâneos e referenciados no trabalho -----	364

ANEXOS -----365

Anexo A – Cargos de Produção do VII Encontro de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros -----	365
Anexo B – Link para o documentário <i>A Noite Mais Curta (2015)</i>-----	367

INTRODUÇÃO

Era noite quando a apresentação da dança do Manzuá da comunidade Retiro dos Bois começou no palco. O Manzuá é uma dança de roda, com a presença de homens e mulheres, na qual um dos integrantes da roda carrega uma trouxa na cabeça (que também é chamada de Manzuá), ao som de viola, sanfona e pandeiro. Volta e meia para-se a música e a perguntadora, a líder do grupo Dona Lourença, interroga: “Oi, cadê Manzuá?”, o que leva a um diálogo “divertido e provocativo, que termina sempre com o convite para dançar o Manzuá” (DANÇA DO MANZUÁ, 2016).

Em 2015 quando Dona Lourença, no meio da sua apresentação, convidou o prefeito de Chapada Gaúcha, que estava por uma eventualidade em cima do palco, para participar da dança, teve início uma situação reveladora de alguns aspectos do trânsito da cultura popular. Primeiro, a imagem cômica do prefeito, com seu tamanho desproporcional em relação aos outros membros do grupo, “dançando” o Manzuá num claro desconhecimento dos movimentos e um pouco constrangido com o aceite do convite, que não poderia ser negado naquela situação, em que todos estavam olhando para o palco. Além disso, no meio da dança com o prefeito, Dona Lourença interrompeu a música, como de costume, mas dirigiu a pergunta ao prefeito, e não à pessoa com a trouxa na cabeça. Numa outra quebra de protocolo, ao invés do jogo divertido e provocativo, a liderança do grupo se voltou para o prefeito e falou sobre os problemas que a comunidade enfrenta e questionou o que o prefeito teria como solução.

A comunidade quilombola de Retiro dos Bois pertence não ao município de Chapada Gaúcha, mas ao de Januária. Entretanto, o mero detalhe geográfico pouco importava ali, pois o prefeito naquele momento era um representante do poder público. O prefeito, pego de surpresa, sabia que não podia ficar em silêncio. Logo, ele improvisa uma resposta à altura de um político tradicional, sintonizando a voz num tom grave, típico de discurso eleitoral, e começa a falar algo desconexo, generalidades de que não me lembro. A situação cria um constrangimento no palco e no público, a apresentação é interrompida e o prefeito sai pouco à vontade da roda.

XIV Encontro dos povos do Grande Sertão Veredas,

Chapada Gaúcha (MG), julho de 2015

A comunidade dos Kalunga se apresenta anualmente no Encontro de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros desde sua primeira edição, em 2001. O grupo do quilombo leva ao palco a dança da Sussa, caracterizada pelos giros das mulheres que levam uma garrafa na cabeça, numa demonstração de exímio equilíbrio. A dança tem se tornado

sinônimo dos Kalungas na demonstração de sua cultura para os de fora. É em meio a esse contexto que um acaso fez com que, durante a apresentação da Sussa dos Kalungas, o tocador de sanfona, ironicamente (pelo menos para mim), vestia uma camiseta de propaganda de algum servidor de internet, com o símbolo do *wi-fi* seguido de uma frase em inglês: *Performance Issues?* (ou seja, *problemas de performance?*)

*XV Encontro de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros,
Vila de São Jorge, Julho de 2015*

Em 2016 cursei como ouvinte na UFMG uma disciplina coordenada pela etnomusicóloga Glaura Lucas e ministrada por mestres da comunidade quilombola dos Arturos, de Contagem (MG). Na aula sobre os instrumentos do congado, foi Jorge Antônio dos Santos o convidado para falar sobre o tema. Na ocasião, Jorge dos Santos falava sobre suas experiências com oficinas de construção de instrumentos – ele, inclusive, tem sua própria indústria de confecção de instrumentos para congado. Segundo o mestre, quando ministra uma oficina (como a que ele realizou em 2015 durante o XV Encontro de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros), ele não está simplesmente ensinando a parte técnica de construção de um tambor, mas toda a cosmologia envolvida no processo. Para ele, as caixas não são meros instrumentos musicais, mas um objeto de comunicação com o sagrado e os antepassados. Desse modo, a caixa não poderia ser pensada apartada e separadamente do contexto em que ela adquire sua função social.

*Os cantos afro-brasileiros dos Arturos,
Disciplina da UFMG, Belo Horizonte, outubro de 2016*

“Ao contrário do que se pensava, algumas das mais remotas expressões da cultura popular brasileira não só não morreram, como estão reaparecendo com vigor. E a Vila de São Jorge é a prova: se há palco o artista do povo recupera a tradição” (DANÇAS, RITMOS E SONS..., 2003).

Trecho da reportagem sobre o *III Encontro de Culturas Populares e Tradicionais da Chapada dos Veadeiros*,
Jornal Nacional, agosto de 2003

Os fragmentos acima formam um panorama que toca em questões e dilemas centrais nas experiências de trânsito contemporâneo da cultura popular – principalmente aquelas de caráter performático – para novos contextos socioculturais. O panorama diz respeito à percepção da performance da cultura enquanto estratégia política; ao espetáculo como mecanismo de salvaguarda da cultura popular; e aos dilemas éticos e cosmológicos envolvidos na passagem de tradições sagradas para contextos de apresentação. Apesar de serem temas distintos, porém, relacionados, eles têm em comum o fato de acontecerem em ou fazerem referência a *encontros de culturas populares*, eventos que têm se tornado parte integrante e importante dos circuitos performáticos da cultura popular nas duas últimas décadas.

Os *encontros* reúnem a dimensão de um festival de cultura – com apresentações musicais e de dança, oficinas com temáticas do universo da cultura popular e tradicional, feiras de produtos tradicionais – e a de um fórum de debates, com conferências, reuniões e rodas de conversa entre o público e os convidados. Majoritariamente eles são organizados por fundações, produtoras culturais e poder público, e financiados por meio do Ministério e secretarias de cultura; de empresas de economia mista, como a Petrobrás; e fundações vinculadas a bancos públicos, como o Banco do Brasil e a Caixa Econômica Federal. Essa última característica, do financiamento, os aproxima das políticas culturais, com as quais os *encontros* têm estabelecido diálogos e, em alguns casos, uma relação de dependência.

A adoção do termo *encontro* para designar esses eventos remete à sua proposta, pois a palavra expressa a ideia da promoção de contatos e vivências com o universo da cultura popular. *Encontro* especificaria que tipo de contato e vivência seriam esses, remetendo à ideia de participação e envolvimento – o que poderia se contrapor às experiências do turista, ou mesmo de um cientista, vistas como distanciados. A palavra *encontro* ainda remeteria a um sentido político, no sentido de que esses eventos são ferramentas para a construção de relações e articulações políticas entre os diversos sujeitos que deles participam. Essas diferentes acepções do termo, por sua vez, estão ligadas às propostas desses eventos, concebidos enquanto *espaços de fala* para mestres, mestras, lideranças de comunidades tradicionais e povos indígenas, mas também enquanto espaço de *valorização* e difusão da cultura tradicional em outros contextos sociais e formatos culturais – como o de apresentação de música e dança.

Ao longo deste trabalho, chamo de *encontros de culturas populares e tradicionais* o conjunto desses eventos, os quais são o objeto da investigação realizada no doutorado. Minha proposta é investigar como ocorreu o surgimento e desenvolvimento dos *encontros de culturas populares e tradicionais* enquanto espaços de trânsito da cultura popular na

contemporaneidade. Para isso procuro refletir sobre: a) qual contexto e quais atores sociais possibilitaram o surgimento dos encontros; b) qual a relação entre as propostas desses eventos e as políticas públicas culturais; c) como, institucionalmente, se dão as articulações dos encontros com o poder público e outros agentes; d) como os encontros constroem espaços e uma estrutura de apresentação performática para a cultura popular; e, por fim, e) por que mestres, mestras e grupos *tradicionais* de modo geral têm transitado por esses espaços e quais estratégias eles empreendem para performatizar suas tradições nos encontros?

O argumento central desenvolvido na tese é que os *encontros* são produto de um novo circuito de trânsito para a cultura popular ligado aos campos da arte e da música e incentivado pelo poder público enquanto forma de política cultural. Sob esse viés, eles são espaços condensados que incorporam vários discursos, técnicas e sujeitos relacionados às experiências de trânsito da cultura popular nas últimas três décadas.

A construção de um tema: os *encontros de culturas populares e tradicionais*

A discussão realizada aqui sobre as mudanças de contexto da cultura popular na experiência dos encontros de culturas populares nasceu da união entre meu interesse pelas discussões sobre o tema e do meu contato com o Encontro de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros, na vila de São Jorge (Alto Paraíso-GO), em 2014.

O tema do trânsito da cultura popular para contextos de apresentações musicais e artísticas tem perpassado meus estudos desde a pesquisa de mestrado, quando fiz campo em Jardim do Seridó (RN), junto à Irmandade de Nossa Senhora do Rosário e São Sebastião (GOULART, 2012, 2016a). Na ocasião, dentre as várias questões que perpassavam a pesquisa, a dos espaços de apresentação que emergiram nas últimas décadas para essa irmandade foi tema de um capítulo. Minha atenção para a discussão foi despertada principalmente pela leitura de alguns artigos de José Jorge de Carvalho (2010, 2004a).

Com o ingresso no doutorado, apesar de ainda preservar contato com o tema, achei por bem mudar o campo de pesquisa, uma vez que já fazia algum tempo que eu não voltava ao Rio Grande do Norte e, ao mesmo tempo, porque tomava contato com outras possibilidades de pesquisa em Goiás – estado que estava vivendo desde o ingresso no doutorado. Em um primeiro momento, voltei-me para a experiência da Festa do Divino Espírito Santo da cidade de Pirenópolis. Festa que tinha sido reconhecida como patrimônio imaterial em 2010 e que vinha sofrendo alguns impactos culturais e sociais por causa da atividade turística – em especial num ritual que compõe a Festa, as cavalhadas. No referido contexto, esse ritual vinha sendo objeto de uma reorientação turística protagonizada principalmente pela prefeitura da cidade. Apesar

de ter realizado um campo inicial, no qual acompanhei alguns momentos da festa do Divino e fiz um levantamento bibliográfico sobre o contexto de pesquisa, o projeto foi abandonado¹.

Isso ocorreu porque em 2014 fui pela primeira vez ao Encontro de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros, um evento organizado pela fundação Casa de Cultura Cavaleiro de Jorge. Apesar de já ter ouvido falar sobre o festival através de amigos que tinham participado e/ou trabalhado nele, foi apenas na XIV edição do evento que fui conhecê-lo pessoalmente. A quantidade de grupos de cultura popular que se apresentava no evento, com perfis diversificados – indo de grupos universitários e de pesquisa alternativos, músicos de renome no circuito musical nacional, e grupos tradicionais de Catira, Congado, Sussa etc. – era sem precedentes para mim. Ainda que o momento das apresentações tenha sido o que me chamou a atenção de imediato, com o tempo percebi a complexidade da programação – com a realização de oficinas com mestres, mestras, músicos e artistas, rodas de conversa com temáticas variadas que tocavam diretamente a cultura popular e os povos e comunidades tradicionais, feiras com produtos tradicionais, cortejos, procissões etc.

Além de o evento ter se constituído de imediato em meu objeto de pesquisa devido ao potencial que ele apresentava para a reflexão sobre o trânsito da cultura popular, somava-se o fato da quase ausência de pesquisas e trabalhos acadêmicos sobre essa experiência. A única pesquisa disponível sobre o evento em 2014 era um trabalho de conclusão de curso da especialização em Gestão de Projetos Culturais e Organização de Eventos na USP, intitulado *Interculturalidade e território: O Encontro de Culturas Tradicionais da Chapada dos veadeiros* (SUEZA, 2014). Alguns outros estudos, entretanto, foram sendo concluídos no decorrer da minha pesquisa.

O primeiro deles foi o curta-metragem *A Noite Mais Curta* (2015), apresentado como trabalho de conclusão do curso de comunicação social (habilitação em audiovisual) na UnB (GONÇALVES, 2015). O documentário, do qual sou coautor, problematiza a experiência de trânsito da cultura popular para o *palco* a partir de entrevistas com mestres, mestras e produtores culturais presentes na XV edição do Encontro da Chapada dos Veadeiros. Posteriormente, surgiu o trabalho *18 Dias em São Jorge: possibilidades e aplicações do Jornalismo Literário enquanto técnica e conceito* (OLIVEIRA, 2016), defendido no curso de comunicação social (jornalismo) da UFG. No livro realizado junto dessa proposta do TCC, estão presentes

¹ Apesar disso as reflexões sobre a festa do Divino deram origem à um artigo na qual exploro a relação entre turismo cultural e patrimônio imaterial apresentado no I Seminário Turismo e Cultura, promovido pela Fundação Casa de Rui Barbosa (GOULART, 2016b).

entrevistas com alguns personagens importantes na trajetória do Encontro de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros (LARA, 2016).

Mais recentemente temos, ainda, a dissertação de mestrado de Renata Curado (2017), *Memória Tradicionais como Performances Culturais: experiências na Aldeia Indígena Multiétnica de Goiás*, defendida no Programa de Pós-graduação em Memória Social da UFRJ. Focada na experiência específica da Aldeia Multiétnica – que constitui parte da programação do Encontro de Culturas Tradicionais –, o trabalho é uma reflexão, por meio das categorias memória e performance, sobre até que ponto a Aldeia tem funcionado enquanto espaço de reconhecimento e resistência indígena.

Meu foco de pesquisa, porém, acabou por não se restringir à experiência do referido evento. Isso se deve a dois fatores. O primeiro foi a dificuldade de entrar em contato com todos que trabalharam à frente do Encontro ao longo de suas várias edições. A única pessoa que esteve presente na fundação da Casa de Cultura com a qual consegui ter acesso foi Juliano Basso. Não consegui, por exemplo, fazer contato com Joana Praia e não foi possível agendar uma entrevista com Ana Paula Peigón, ambas presentes nas primeiras edições do festival. Diante dessas lacunas que se anunciavam ao longo do campo, ponderei que o trabalho ficaria mais rico em informações se meu foco fosse mais abrangente.

O segundo fator é que aos poucos fui tomando conhecimento que o Encontro de São Jorge não era algo único e isolado, mas estava em diálogo e tinha pontos de semelhança com outros eventos no Brasil. Em maio de 2015, já na minha segunda visita a São Jorge, conheci a produtora cultural Geovana Jardim, que então era parte da equipe permanente da Casa de Cultura Cavaleiro de Jorge – a instituição promotora do Encontro de Culturas. Geovana foi uma das responsáveis por me mostrar essas relações entre o Encontro e outros eventos quando conversamos sobre um festival que ela havia produzido recentemente. Desse modo, logo em 2015, no começo da pesquisa, fiquei sabendo do Vozes de Mestres – Encontro Internacional de Culturas Populares, que havia tido algumas edições em várias capitais brasileiras.

Ainda em 2015, a partir de conversas com os produtores culturais Juliano Basso e Geovana Jardim e de pesquisas nas redes sociais e jornais, tomei conhecimento do Encontro dos povos do Grande Sertão Veredas (Chapada Gaúcha – MG) e do Encontro de Bonito de Culturas Populares (Formosa – GO), ambos localizados no norte dos estados de Minas Gerais e Goiás, respectivamente, isto é, regiões de cerrado e que fazem fronteira com (ou se encontram no meio de) áreas do agronegócio. Esses dois eventos e o Encontro de São Jorge tinham em comum uma aproximação entre o discurso ambiental, de defesa do cerrado, e o cultural, por

meio do diálogo com mestres, mestras, devotos, brincantes, povos e comunidades tradicionais da região. Nesse sentido, mais do que entretenimento, esses encontros articulavam motivações políticas e sociais para sua realização.

Além desses eventos que ocorrem em regiões próximas, existiam o Festival Revelando São Paulo; o Encontro de Culturas Populares e Tradicionais (que é itinerante); o Encontro Mestres do Mundo (CE), entre outros festivais destinados tanto ao universo da cultura popular, de modo geral, como voltados para tradições específicas (coco, folias, carimbo etc.). Apesar de não formarem uma lista inesgotável, o que me chamava a atenção para esses eventos era a quantidade de edições de cada um – alguns com apenas 5, outros com 10, 15, 20, chegando a 50 (no caso do Revelando São Paulo, que teve mais de uma edição anual).

Esses festivais tinham em comum a preferência pela palavra *encontro* e, ainda que o termo não fosse sempre incorporado, ele aparecia nos discursos e textos de divulgação de vários festivais de cultura popular contemporâneos. Outros termos preferenciais desses eventos são *culturas populares* e *culturas tradicionais*, sendo usados muitas vezes como sinônimos, ou como forma de especificar um subtipo da cultura popular – como em *culturas populares tradicionais*. Suas programações também são semelhantes, reunindo a dimensão de um festival e a de um fórum de discussões. Além dessas características, eles ainda compartilham um mesmo contexto de emergência.

O surgimento desses *encontros* está associado basicamente a dois fatores. De um lado, a uma maior abertura da indústria cultural e do turismo para as formas de expressão da cultura popular. Isso aconteceu de maneira diversificada, mas do ponto de vista dos encontros, sua emergência está relacionada ao interesse, nos anos 1990, de músicos, artistas e jovens universitários pela cultura popular (CARVALHO, 2003a; VARGAS, 2015; TRAVASSOS, 2004; GARCIA, 2004). Esse contexto deu visibilidade e levou a novas leituras do que antes era chamado folclore. Como consequência, a cultura popular começou a circular por formatos diversos nos circuitos frequentados pelas classes médias dos centros urbanos. Essa circulação se dava por meio de apropriações dos repertórios da cultura popular por artistas e músicos, ou pela presença de mestres, mestras e grupos tradicionais nesses novos contextos. Esse trânsito para os circuitos da indústria cultural acontecia ainda através de formatos diversificados, tais como apresentações, gravações em CDs, vídeos, oficinas etc.

Por outro lado, os encontros são, também, produto de um novo momento das políticas culturais inaugurado no início dos anos 2000. Este levou a um maior acesso da cultura tradicional ao Ministério da Cultura, por meio da criação de espaços participativos e da

destinação para o setor de recursos provenientes do Fundo Nacional de Cultura e da Lei de Incentivo à Cultura (MINC, 2010). Dentro das diferentes linhas de atuação do MinC no campo da cultura popular e tradicional, uma das frentes foi a de *valorizar e difundir* a cultura popular e tradicional (MINC, 2010). É principalmente dentro dessas duas propostas de atuação do Ministério que os encontros descobrem seu lugar. Prova dessa relação com as políticas culturais é o fato de grande parte dos encontros ter sido financiada majoritariamente por instituições públicas, empresas de economia mistas e fundações ligadas a bancos públicos.

Enquanto eventos de porte moderado que recebem financiamento público, os encontros operam e são organizados a partir de preceitos da indústria cultural e da burocracia estatal. Desse modo, eles necessitam de uma significativa estrutura profissional de organização, envolvendo tarefas como produção musical e de som, logística, curadoria, articulação interinstitucional, contabilidade etc. Tendo em vista a complexidade dessas tarefas, os encontros dependem de uma estrutura e equipe de produção para se viabilizarem – apesar dessa estrutura e sua profissionalização variar a depender do evento.

Os profissionais, contudo, obedecem a hierarquias específicas, o que implica que algumas posições têm mais destaque, responsabilidades e capacidade de influência na cadeia produtiva dos encontros. Nesse sentido, estes dependem, principalmente, de mediadores que detêm o *know how* e fazem a intermediação necessária para viabilizá-los, os produtores culturais. Assim, é a partir da atuação destes que determinado festival irá ter uma *identidade*.

É, então, enquanto espaço de *valorização, difusão*, por meio da *inserção* da cultura popular em circuitos artísticos, musicais e políticos, que os encontros são concebidos. Apesar de não se constituírem em experiências centralizadas e guardarem certas especificidades, eles estão ligados a) pelo contexto histórico que permitiu o desenvolvimento dessas diferentes experiências, b) pela adoção de certas categorias em comum (como encontros, culturas populares e tradicionais), c) por suas propostas e formatos semelhantes, d) pela articulação que estabelecem e apoio que recebem do poder público (principalmente através do Ministério da Cultura) e e) pelo perfil dos sujeitos e grupos que compõem suas programações, tais como produtores, músicos, artistas, mestres, mestras, devotos, brincantes entre outros.

Desse modo, a diversidade de encontros espalhados pelo Brasil e as semelhanças que eles guardavam entre si davam-me pistas de que o Encontro de Culturas da Chapada dos Veadeiros era apenas um dos produtos de um novo cenário nacional para a cultura popular, o qual emergiu da intersecção entre políticas culturais e as indústrias fonográfica, do espetáculo e do turismo. Foi a partir desse entendimento que resolvi fazer de meu tema de pesquisa não

apenas o Encontro de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros, mas os encontros e festivais referidos acima.

Por congregarem várias das ideologias e princípios presentes na proposta desses eventos, escolhi a designação *encontros de culturas populares e tradicionais* para me referir ao seu conjunto. Mesmo coincidindo com o título do Encontro da Rede de Culturas Populares e Tradicionais, a nomenclatura com a qual opero não visa a dar preeminência ou uma maior importância a esse evento específico, mas sim a fazer referência aos conceitos centrais e recorrentes presentes no discurso desses eventos.

Em linhas gerais, a escolha desse recorte dos encontros me permitia pensar a temática da mudança de contexto da cultura popular em termos mais panorâmicos, pois há associações entre a emergência dos encontros, as políticas culturais e a disseminação de apresentações artísticas e musicais da cultura popular.

O desenvolvimento da pesquisa

Apesar desta pesquisa ter como objeto os *encontros de culturas populares e tradicionais*, foi no Encontro de São Jorge que tive maior contato com a sua equipe de produção e com os grupos que fazem parte da sua programação. Além disso, foi com a equipe da Casa de Cultura Cavaleiro de Jorge (instituição promotora do Encontro) que eu tive maior acesso a documentos que tratavam de orçamentos, financiamentos, projetos, contratos firmados com os grupos etc. Outro ponto que explica minha aproximação com o Encontro de São Jorge é que ele já tinha realizado várias edições, possuía uma constância anual e, de certa forma, congregava vários dos sujeitos desse circuito da cultura popular dos anos 1990 e 2000.

Desse modo, a pesquisa de campo acompanhou três edições do ECTCV realizadas em 2015, 2016 e 2017 – além do contato inicial em 2014. Nessas edições pude conversar com a equipe de produção e os sujeitos que compõem sua programação, além de com o público e com moradores da Vila de São Jorge. Pude ainda me familiarizar com os vários aspectos da programação do evento, tais como as apresentações, as rodas de conversa e as oficinas. Assim, tomei notas e fiz registros em imagens das apresentações de forma a elaborar no final de cada dia um diário e um relatório de campo do que eu fazia. Já sobre as rodas de conversa, afora as anotações e imagens, eu procurei gravá-las em áudio para eventuais consultas posteriores. Já acerca das oficinas, apesar de eu ter insistido comigo mesmo para participar delas, em última instância eu me sentia bastante desconfortável naquelas que envolviam movimentos corporais (principalmente nas de dança). Contudo, mesmo sendo tomado pela minha inabilidade em

realizar perante os outros participantes os movimentos que me eram pedidos, consegui perceber as estratégias e formatos que seus ministrantes adotavam nas oficinas.

Realizei ainda outras visitas a São Jorge. Nestas participei de dois cursos vivência, com as etnias indígenas Kayapó e Yawalapiti, organizados pela Casa de Cultura Cavaleiro de Jorge, e fiz uma pesquisa no acervo digital privado desta. Através dessa pesquisa, tive acesso aos projetos dos encontros e pude reunir o material publicitário do evento, fazer levantamento de seus orçamentos e de ações da instituição, programação das várias edições do encontro, os valores de cachês dos diferentes grupos, os financiadores e patrocinadores de cada edição etc.

Sobre os grupos que se apresentam nesses eventos, e que também são foco da pesquisa, uma atenção especial foi dada à experiência dos mestres e mestras da cultura popular e tradicional presentes no Encontro de São Jorge. Esse contato com os mestres se deu em 2015, quando realizei, junto com o cineasta Vinícius Fernandes, o curta-documentário *A Noite Mais Curta* (2015). Realizado também como uma estratégia metodológica, procuramos nesse trabalho problematizar alguns aspectos (tais como religiosidade, dinheiro, temporalidade) do trânsito da cultura popular para o palco por meio de falas de mestres, mestras e, também, por meio de alguns produtores de cultura popular que estavam presentes na 15ª edição do evento.

Apesar de contar com a fala dos produtores, o foco do documentário foi as falas de quatro mestres e mestras sobre como vivenciavam os dilemas, expectativas e limites ligados ao processo de trânsito de suas tradições, muitas vezes sagradas, para o palco. Os personagens principais do filme são, assim, Dona Fiota, mestra da Sussa Kalunga (GO); Seu Severo, mestre violeiro da folia do Divino de Crixás (GO); Capitão Júlio Antônio Filho, do terno de Moçambique, de Fagundes (MG); e mestre Jorge Antônio dos Santos e o grupo artístico-cultural Arturos Filhos de Zambi (MG). O documentário foi uma formulação na linguagem áudio visual de algumas das questões desenvolvidas nesta tese de doutorado. Em 2016 entregamos cópias do documentário aos participantes e ele foi exibido, com a presença de alguns deles, na 16ª edição do ECTCV, além de ter sido disponibilizado no *You Tube*.

O trabalho com o filme se mostrou importante pela riqueza das falas dos mestres e mestras, transformando-se num importante acervo do material de pesquisa que me ajudou na construção de uma reflexão sobre a experiência dos mestres e mestras nos contextos de apresentação cultural. Nesse sentido, a partir do contato com os mestres, procurei reunir algumas informações sobre as práticas culturais que estes dominavam, de modo a traçar comparações e perceber as suas estratégias ao construir performances para novos contextos inspiradas nas tradições em que tinham maestria. A maioria do material compilado sobre essas

tradições foi obtida por meio de pesquisa bibliográfica. Contudo, presenciei algumas festas religiosas ligadas à tradição do reinado mineiro, em específico da comunidade dos Arturos (Contagem-MG), e cursei uma disciplina na Universidade Federal de Minas Gerais, dentro do programa de Formação Transversal, com mestres e mestras dessa comunidade.

Apesar de ter encontrado uma abertura e acesso maior à experiência do Encontro de Culturas da Chapada dos Veadeiros, ainda assim não consegui reunir muita informação sobre o histórico e os sujeitos que fizeram parte da construção do evento. Entrei em contato com algumas dessas pessoas, mas elas não se dispuseram a contribuir para a pesquisa – apesar da minha constante insistência –, por falta de tempo, por terem se distanciado da Casa de Cultura há muitos anos, entre outros motivos de ordem pessoal e profissional. Desse modo, minha leitura do Encontro e da atuação da Casa de Cultura corria o risco de ficar centrada na perspectiva de um só sujeito – o atual coordenador da instituição e organizador do evento, Juliano Basso. Foi, em parte, motivado por essas lacunas e desafios enfrentados em campo que decidi fazer de meu tema não apenas a experiência desse encontro na Chapada dos Veadeiros, mas dos *encontros* de maneira geral.

Foi, então, com o intuito de dar um foco mais abrangente à pesquisa que procurei, na medida do possível, inteirar-me e participar de algumas edições desse circuito dos *encontros*, tais como o XIV Encontro dos Povos do Grande Sertão Veredas, no município de Chapada Gaúcha (MG); o I Folclorata /28º Festival de Folclore de Jequitibá (MG), uma iniciativa da produtora cultural do Vozes de Mestres; e o IX Encontro de Culturas Populares e Tradicionais, em Serra Talhada (PE) – todos realizados no ano de 2015. A escolha desses eventos em específico se deu porque eram mais próximos da experiência do Encontro de São Jorge (no caso dos dois primeiros, seus produtores se conheciam, já tinham feito intercâmbios e parcerias etc.), mas também porque eles tiveram edições das quais eu poderia participar naquele período. O Encontro de Bonito (GO) de Culturas Populares, por exemplo, não aconteceu em 2015, 2016 ou 2017. Também o Encontro Mestres do Mundo não teve edição em 2015, vindo a ser realizado apenas no final de 2016. Além disso, de outros eventos fui ter conhecimento apenas com o campo avançado, o que não me permitiu acompanhá-los, por problemas de logística (agenda, preço de passagens etc.).

Contudo, mesmo que limitada, minha aproximação a esses diferentes eventos me permitiu entender um pouco mais sobre sua organização e funcionamento. Além disso, assim como no Encontro de São Jorge, pude entrevistar produtores, organizadores, mestres, mestras, artistas e músicos que compunham sua programação, conversar com o público etc. Desse modo,

acompanhar esses eventos me permita não apenas compreender um pouco mais sobre eles, como me levava a entrar em contato com sujeitos diversos com os quais eu conversava não apenas sobre o contexto imediato que estávamos presenciando, mas sobre outros eventos, o contexto das políticas públicas, a produção das apresentações dos grupos de cultura popular etc. Foi dessa maneira que a técnica da entrevista se tornou um elemento essencial do trabalho de campo, se transformando numa maneira de construir um registro e uma narrativa multivocal sobre o contexto de emergência e a experiência dos encontros, assim como sobre as questões que os circundam.

De modo a compensar essa minha ausência física em outros eventos, investi na pesquisa em ambientes virtuais, procurando acumular informações sobre os encontros e o contexto nos quais se inserem. Porém, se inicialmente a pesquisa em ambientes virtuais foi vista como uma *compensação*, logo ela se mostrou muito mais que isso. O ambiente virtual não era apenas um lugar para encontrar aquilo a que não tive acesso *fisicamente*, mas um espaço importante da etnografia, pois era ali que eu podia enxergar os sujeitos se articulando e acessar os projetos inscritos para captação de recursos, além de analisar o discurso institucional que esses eventos produzem sobre si. Desse modo, a pesquisa em redes sociais (como os perfis do *facebook*), jornais eletrônicos, sites oficiais dos eventos, sites de órgãos públicos, plataformas, como SALICNET – na qual pode-se acompanhar projetos contemplados pelas leis de incentivo à cultura e pelo Fundo Nacional de Cultura – me possibilitou reunir informações importantes sobre estes eventos e seus circuitos.

Além de um acompanhamento mais detalhado do ECTCV, das atividades da Casa de Cultura, e do circuito dos encontros tanto via internet quanto presencialmente, procurei pesquisar o que havia de experiências históricas semelhantes aos encontros no Brasil. Foi a partir de sugestão de Letícia Vianna – na banca de qualificação da tese – que tomei conhecimento do acervo digital do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP), em específico da *Revista Brasileira de Folclore*. Por meio da revista tive conhecimento de todo um universo de festivais de folclore que emergem em escala nacional a partir da organização do movimento folclórico nas décadas de 1950 e 1960. Esse levantamento se desdobrou, ainda, na realização de uma pesquisa no acervo fotográfico do CNFCP, em maio de 2017, no Rio de Janeiro, com o intuito de acessar em imagens o registro desses festivais.

O contraponto histórico me permitiu pensar a especificidade e a continuidade dos encontros surgidos algumas décadas depois, com destaque para os mecanismos de financiamento, curadoria dos grupos, modos de produção, e seu lugar frente ao mercado e às

políticas públicas. Além disso, outro contraponto utilizado para refletir sobre a especificidade dos encontros foram os festivais de *world music*. A escolha desses festivais como possibilidade de comparação se explica porque vários grupos que compunham a programação dos *encontros de culturas populares e tradicionais* estavam transitando, também, por esse circuito internacional da *world music*.

Estrutura do trabalho e distribuição dos capítulos

Levando-se em conta a proposta de pesquisa aqui apresentada, assim como sua trajetória e desenvolvimento, a escrita da tese foi dividida em seis capítulos. No capítulo de abertura procuro situar historicamente a discussão sobre os encontros. Por isso, faço um levantamento dos diferentes trânsitos do folclore e da cultura popular para festivais de cultura com ênfase nos contextos sociais e culturais nos quais cada um se insere. Argumento ainda sobre as características dos trânsitos da cultura popular no Brasil contemporâneo. Do ponto de vista da análise histórica, atento para duas experiências: os festivais de folclore, realizados entre 1950-1970, e os festivais de *world music*, que surgem no final dos anos 1980. Assim, recupero parte da trajetória desses eventos e de seus respectivos contextos de emergência, e observo o lugar da cultura popular em cada um deles. Na última parte, problematizo como esses circuitos de trânsito da cultura popular vêm se estabelecendo recentemente no Brasil, procurando apontar as especificidades do trânsito da cultura popular na contemporaneidade. Esse capítulo se amparou em levantamento bibliográfico sobre o movimento folclórico e os estudos folclóricos, em pesquisa no acervo digital e físico do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP), em bibliografia sobre *world music*, e também em artigos e reflexões voltadas para experiências de trânsito atuais de tradições específicas do universo da cultura popular.

No segundo capítulo, procuro mapear e apresentar o cenário cultural que antecedeu e construiu as bases para a emergência dos encontros de culturas populares e tradicionais. Desse modo, o foco está na *redescoberta da cultura popular* nos anos 1990 por jovens universitários pertencentes às classes médias urbanas, e em como esses sujeitos se articulam, no começo dos anos 2000, em prol do acesso da cultura popular às políticas públicas culturais. Apesar de alguns autores terem se dedicado ao tema, essas reflexões não faziam, ou não desenvolviam, uma relação entre esse movimento de apropriação artística e de redescoberta da cultura popular e o acesso dessa categoria a políticas culturais. Por isso, procurei articular as literaturas sobre os dois temas e busquei enriquecer minha narrativa trazendo detalhes sobre alguns grupos artísticos, espaços culturais, fundações e sujeitos que fazem parte desse contexto de

redescoberta da cultura popular, assim como documentos oficiais do Ministério da Cultura, editais etc.

No capítulo seguinte, discuto como os encontros de culturas tradicionais se tornam um dos circuitos que emergem a partir do contexto esboçado no capítulo anterior. Desse modo, exponho como os *encontros* surgiram; o que possibilitou seu desenvolvimento e financiamento; como são suas programações; o perfil dos sujeitos participantes; os modos de organização e produção e, assim, problematizo como os organizadores dos encontros os concebem. Meu argumento central é que os *encontros* se disseminam a partir dos anos 2000 devido ao contexto favorável das políticas culturais que os incentivaram e financiaram. Além disso, procuro mostrar como, apesar de serem vistos como uma forma de trânsito da cultura popular para o espetáculo, os encontros se colocavam – mais do que como uma forma de mercantilização do popular – enquanto um espaço de articulação política, de encontro e de vivência com a cultura popular. O capítulo foi construído a partir de pesquisa bibliográfica sobre a relação entre trânsito da cultura popular e políticas culturais; levantamento sobre os encontros feito em redes sociais e sites oficiais; entrevistas com produtores de alguns desses eventos; e anotações de campo.

No quarto capítulo, elaboro um estudo de caso da experiência das 17 edições do Encontro de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros. A ideia foi construir uma narrativa do contexto específico de surgimento do Encontro e da sua instituição promotora, a Casa de Cultura Cavaleiro de Jorge, assim como um histórico da programação, patrocínios, apoios e ações paralelas da fundação. O recorte se concentra entre os anos de 1997 (quando se cria a Casa de Cultura) e 2017 (última edição do evento que presenciei). Assim, reflito sobre como a atuação no ECTCV de diferentes agentes na produção, financiamento e apoios impactou cada uma das suas edições. Nesse sentido, busco mostrar como esse Encontro em específico foi se construindo e se estabelecendo a partir do diálogo com as políticas culturais. A proposta foi comparar diferentes edições e momentos do ECTCV com o histórico das políticas culturais para a cultura popular pós-2003. Essas reflexões se basearam na pesquisa no acervo da Casa de Cultura Cavaleiro de Jorge; na minha experiência em três edições do evento; no exame da programação e do financiamento das várias edições do evento; e em conversas com personagens centrais da sua realização, participantes e grupos convidados.

O capítulo cinco problematiza especificamente a questão da produção cultural e musical para a cultura popular. Nesse sentido, abordo como os encontros constroem subgêneros para grupos de diferentes perfis e as implicações dessas diferentes classificações. Busco ainda

apresentar as diferentes estratégias de produção de som e arquitetura de palco e as motivações dessas escolhas no contexto dos encontros. Ao final do capítulo, sugiro que os encontros podem ser lidos enquanto espaços experimentais de produção musical voltados para o universo da cultura popular. Através do diálogo com alguns autores da etnomusicologia, a base desse capítulo foi minha experiência de campo em alguns encontros (discriminados no tópico anterior), textos e discursos institucionais desses eventos, entrevistas com produtores e com o técnico de som do Encontro de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros.

O sexto capítulo se volta para a experiência de alguns mestres e mestras da cultura popular e tradicional em contextos de *apresentações*. Assim, quatro casos são abordados: a sussa da comunidade quilombola Kalunga (GO), a Folia do Divino da cidade de Crixás (GO), o Terno de Moçambique do Seu Júlio (Perdões-MG), e o grupo artístico-cultural Arturos Filhos de Zambi, da comunidade quilombola dos Arturos (Contagem-MG). A partir da experiência dos mestres, procuro problematizar por que eles estão transitando por novos espaços e como percebem, constroem e negociam suas performances em festivais e encontros. Nesse capítulo procuro pensar os mestres e mestras dessas tradições como mediadores do trânsito de suas práticas culturais, seus anseios e estratégias de performance, assim como as questões envolvidas no deslocamento dessas diferentes tradições para contextos de performance de música e dança. Essas reflexões se basearam nas falas dos mestres e mestras registradas para a composição do documentário *A Noite Mais Curta* (2015). Além disso, minha compreensão dessas falas foi complementada com informações sobre as comunidades, tradições e o contexto no qual esses sujeitos se inserem.

O uso das categorias *grupos de cultura popular, grupos tradicionais e grupos artísticos*

O perfil dos sujeitos que habitam as categorias culturas populares e tradicionais nos encontros é variado. Levando em conta os grupos que se apresentam, há dois perfis. Primeiro, os *tradicionais*, constituídos por mestres, devotos e brincantes que se propõem a performatizar em ambientes de apresentação aspectos de suas tradições a partir da seleção de traços estéticos e simbólicos destas. O segundo perfil é o de grupos formados por músicos e artistas que se inspiram na estética e no *ethos* de boa parte da experiência cultural dos primeiros como forma de construir performances musicais. A proposta estética destes é bastante diversificada, há aqueles que se propõem a *reproduzir* determinada tradição cultural em contextos de apresentação, outros que combinam e hibridizam diversos elementos musicais provenientes do universo da cultura popular em suas apresentações, além daqueles que apesar de dialogarem com a cultura popular fazem apresentações autorais. Diante desse fato, um dos desafios que se

colocou na escrita da tese foi sobre como me referir e diferenciar essas diversas experiências performáticas presentes nos encontros.

Essa diferenciação é importante, pois chama atenção para as distintas relações que os grupos estabelecem com o universo da cultura popular. Segundo José Jorge de Carvalho (2010), se os grupos com propostas artísticas e musicais podem *canibalizar* diversas tradições e fundi-las em suas apresentações, o mesmo processo não está disponível, porém, aos grupos *tradicionais*, que são sempre emoldurados como representantes atemporais de tradições culturais específicas, e, ao mesmo tempo, não estão em posição social e econômica de *canibalizar* a experiência estética dos primeiros. Já quanto aos grupos artísticos, essa operação de *canibalização* estaria disponível por meio de oficinas e vivências/pesquisas com mestres, mestras e as comunidades detentoras de tradições culturais associadas à cultura popular e tradicional.

Defendendo uma diferenciação entre essas duas propostas performáticas, Caio Csemark (2013) defende o uso da categoria *grupos de cultura popular* para se referir aos "coletivos indissociáveis de seus territórios" para os quais suas manifestações culturais "se articulam de maneira íntima e indissociável de modos de vida" (CSERMAK, 2013, p. 123). Nesse sentido, no caso desses grupos o aprendizado da performance se daria por meio de "métodos não institucionalizados de transmissão de saberes" (CSERMAK, 2013, p. 123). Diferindo-se destes, o autor nomeia de *grupos para-folclóricos* aqueles "grupos e/ou associações culturais que pesquisam, criam e reelaboram manifestações culturais das culturas populares em contextos não tradicionais" por meio de vivências e pesquisas (CSERMAK, 2013, p. 125).

Entretanto, dentre os grupos que compõem a programação dos *encontros* todos poderiam ser lidos, de acordo com a definição acima, como *para-folclóricos*, uma vez que, nas apresentações, eles estão criando e reelaborando manifestações culturais em contextos não tradicionais. Porém, considero pertinente a diferenciação proposta pelo autor pelo menos no que se refere ao perfil dos grupos e à questão da transmissão dos saberes. De fato, enquanto os grupos classificados como de *cultura popular* tendem a aprender certas práticas culturais por métodos não institucionalizados de transmissão de saber, os *para-folclóricos* aprendem por meio de pesquisas, oficinas e vivências artísticas, e estão em posição de poder incorporar diversas tradições da cultura popular em uma mesma apresentação. E enquanto nos primeiros a aprendizagem de determinada tradições é indissociável de uma prática do sagrado e/ou voltada para a comunidade, nos segundos a incorporação do conhecimento tradicional, por

métodos de transmissão de saber institucionalizados, se volta especificamente para a construção de apresentações artísticas.

Contudo, como maneira de contornar possíveis ambiguidades, optei por não adotar as duas nomenclaturas sugeridas por Csemark (2013). Isso porque, primeiro, do ponto de vista dos *encontros* todos os grupos que se apresentam são classificados como de cultura popular. Por isso, adotei aqui o termo *grupos tradicionais* para me referir àqueles que se propõem a apresentar elementos de suas tradições culturais, aprendidas por métodos não institucionalizados e em contextos sagrados e comunitários, em novos contextos performáticos. Utilizo a expressão mesmo tendo ciência de seus limites e das acepções que ela mobiliza (frequentemente valores como autenticidade cultural, originalidade e antiguidade). Aqui o termo *tradicional* procura designar apenas o perfil e a maneira como são lidos um conjunto de grupos nos encontros. De outro lado, o termo *para-folclórico* tem uma trajetória que faz referência principalmente àqueles grupos que buscam reproduzir, em ambientes artísticos, danças e cantos *folclóricos*. Por isso adotei aqui, no lugar de *para-folclórico*, o termo *grupos artísticos*, por abarcarem uma quantidade maior de propostas estéticas e sinalizar sua orientação performática voltada para o fazer artístico

Apesar de feita essa ressalva sobre termos que irão aparecer de modo recorrente no texto, isso não impedirá a problematização dos diferentes perfis de grupos em um momento oportuno do trabalho (no capítulo V). Em linhas gerais, então, utilizo o termo *grupos de cultura popular* para me referir aos diversos grupos que compõem a programação dos encontros, e os termos *grupos tradicionais* e *grupos artísticos* para distingui-los internamente.

Por fim, cada capítulo será aberto por fotografias tiradas ao longo do trabalho de campo. As fotos são uma maneira de permitir um acesso visual aos *encontros*, e uma maneira de ilustrar em imagens certas referências e descrições que aparecem nos capítulos. As fotos foram registradas entre os anos de 2014 e 2017 e, apesar de algumas não estarem com boa resolução e terem problemas técnicos, elas foram escolhidas para compor o corpo do trabalho pelo seu valor documental.

1. FESTIVAIS DE CULTURA E TRÂNSITOS DA CULTURA POPULAR



Figura 1: Grupo da Folia do Zé Limão, Festival de Folclore de Jequitibá (MG), setembro de 2015 (Bruno Goulart)



Figura 2: Grupo da Folia de Zé Limão, Festival de Folclore de Jequitibá (MG), setembro de 2015 (Bruno Goulart)

Neste capítulo de abertura procuro resgatar algumas experiências progressas e contemporâneas de mudança de contexto da cultura popular por meio de festivais de cultura. Como argumentei na introdução deste trabalho, os encontros nascem na intersecção entre cultura popular, políticas culturais e indústria cultural/turismo. Desse modo, procuro relacionar aqui as diversas propostas, contextos, conceitos e ideologias que deram suporte para a emergência de diferentes circuitos de trânsito da cultura popular e do folclore.

Historicamente, o foco se volta para duas experiências que estão relacionadas com a experiência atual dos encontros: os festivais de folclore, realizados entre 1950-1970 no Brasil, e os festivais de *world music*, surgidos nos finais dos anos 1980 e realizados por todo mundo, especialmente na Europa. Assim, procuro recuperar parte da trajetória desses eventos e seus respectivos contextos de emergência, objetivando refletir sobre suas propostas. Meu intuito é fazer um resgate histórico das diferentes configurações e circuitos de trânsito da cultura popular por meio de festivais de cultura nesses dois períodos destacados. Ainda, procuro fazer um levantamento do circuito e das modalidades desse trânsito no Brasil contemporâneo.

Fazendo um histórico dos diferentes circuitos de trânsito da cultura popular e do folclore, José Jorge de Carvalho (2004a) argumenta que na segunda metade do século XIX esse deslocamento foi orientado pela ideia de registro. O período foi o da formação dos grandes arquivos da humanidade e, no final do século XIX, com o advento das tecnologias de gravação sonora, estes passam a ser compostos, também, por gravações etnográficas de “povos vivos” e contemporâneos – mesmo que ainda vistos como uma alteridade radical e distante do mundo ocidental. Carvalho (2004a) argumenta que esse trânsito da cultura popular no formato de um “documento” dependia da figura de um pesquisador, que se constituía enquanto mediador, o qual mantinha uma posição de distanciamento em relação aos grupos que estudava, e sua atuação não se voltava para intervir em prol das comunidades que trabalhava – pois este deveria manter uma postura “científica”.

No que se referem aos espaços de trânsito de modalidades performáticas, esse momento coincide com as grandes “exposições mundiais” nas quais seres humanos de etnias e regiões diversas do mundo colonial, vistos como exóticos, são expostos em teatros, salas de exibição, museus, zoológicos etc. (KIRSHENBLATT-GIMBLETT, 1991). Segundo Barbara Kirshenblatt-Gimblett (1991), essas “exposições” se focavam em dois aspectos: na recriação de performances culturais (rituais de casamento, funerários, religiosos etc.) e na de dramas do cotidiano (cozinhar, amamentar um bebê, ascender fogo etc.). Ao final do século XIX, essas

experiências deram origem a duas tradições de exibição de humanos: aquela, “which occassionally made some claim to ethnographic authenticity and sobriety” e o “sideshow of human freaks and oddities” (HINSLEY, 1991, p.346). A primeira, que se presava à “autenticidade etnográfica”, dialogava de perto com a formação dos grandes arquivos da humanidade.

1.1 Festivais de folclore, nação e política pública

Ainda no final do século XIX, a formação desses grandes arquivos começa a adquirir um viés nacional, “quando se privilegiaram as tradições culturais consideradas representativas dos povos que compunham o Estado-Nação” (CARVALHO, 2004a, p. 3). Num primeiro momento esses arquivos nacionais privilegiaram a cultura letrada, mas com as tecnologias de gravação sonora e, posteriormente, de vídeo, “foi possível colocar também nos arquivos os documentos das tradições orais dos povos que traziam diversidade e singularidade à nação” (CARVALHO, 2004a, p. 3-4).

Esse esforço ficou a cargo dos intelectuais conhecidos como folcloristas ou estudiosos do folclore. Sobre a relação entre folclore e nação, Storey (2003) argumenta que a primeira categoria foi criada por intelectuais e estudiosos, não sendo um conceito gerado e concebido por aqueles sujeitos definidos enquanto folclóricos. Assim, mais do que uma categoria “nativa”, folclore foi uma categoria, a princípio, externa aos sujeitos que ela abarcava, e que designava um conjunto de tradições “arcaicas” que representavam as “raízes nacionais”.

Assim, no contexto dos estudos do folclore, as gravações etnográficas e outros materiais que compunham esses acervos nacionais tinham uma circulação restrita, não despertando interesse do ponto de vista comercial, mas apenas enquanto registro, documento e memória nacionais. Em vista disso, a atuação dos folcloristas era percebida enquanto uma “missão”, movida “pelo desejo de ‘servir a nação’” (VILHENA, 1997, p. 209). Por isso, do ponto de vista ético, no Brasil os folcloristas acreditavam estarem unidos aos “artistas populares”, objetos de seus estudos, por um pacto nacional de construção de uma memória futura para a nação (CARVALHO, 2004a). Aqui, mais do que a postura de um “cientista”, com um envolvimento distanciado, o folclorista se via como um servidor público atuando em prol da construção de uma identidade e memória nacionais.

Do ponto de vista do trânsito no formato de performances culturais, nesse período emergiu um modelo específico de evento: os festivais de folclore. Eles foram vistos como uma maneira de oferecer de forma temporalmente e espacialmente concentrada (KIRSHENBLATT-GIMBLETT, 1991) uma performance da “identidade nacional” por meio de apresentações

folclóricas. Esse formato geralmente focava nas recriações de performances culturais e incluía na sua programação outras atividades, como oficinas, feiras, vendas de artesanato, comida etc. Logo, eles tendiam a ter um perfil nacional, de modo semelhante ao viés dos grandes arquivos que surgiam então.

Dessa forma, os festivais começaram a se focar não nas “alteridades externas” – como nas “exibições mundiais”, mas nas “alteridades nacionais”, isto é, os “outros da nação” (SEGATO, 2007). Sobre as bases ideológicas dos festivais de folclore nos Estados Unidos, Richard Bauman e Patricia Sawin (1991) apontam que estes se apoiam numa espécie de pluralismo liberal. Os autores argumentam que os festivais de folclore constroem uma representação das “fundações” dos Estados Unidos (BAUMAN, SAWIN, 1991). Esse processo ocorreu a partir da *tradicionalização*, valorização e legitimação de determinadas práticas culturais vinculadas a grupos étnicos e localidades específicas enquanto símbolos nacionais norte-americanos (BAUMAN, SAWIN, 1991). Esse tipo de proposta foi concretizado, nos Estados Unidos, a partir da atuação do *Office of Folklife Programs* em parceria com o *Folklore Institute of Indiana University*, os quais promoveram várias edições do *Smithsonian Festival of American Folklife* a partir de 1967.

Outro exemplo, agora na América Latina, é a experiência do Festival de Tradições organizado em 1946, na Venezuela, pelo folclorista Juan Liscano (GUSS, 2000). Segundo David Guss (2000, p. 36), “when Rómulo Gallegos was inaugurated as the first popularly elected president in Venezuela's history, it was Liscano who was asked to organize the five-day Festival of Tradition, featuring the most representative groups from throughout the country”². O autor afirma que, na época, a própria noção de “grupos” era externa para essas pessoas, que costumavam performatizar suas tradições em contextos de devoção religiosa e em pequenas comunidades rurais (GUSS, 2000). Porém, o folclorista Juan Liscano, com a ajuda de coreógrafos e figurinistas, promoveu nesse festival dezesseis atos diferentes provenientes de diversas regiões do país (GUSS, 2000). Apesar de na década de 1940 nenhum dos grupos serem conhecidos nacionalmente, com sua participação no festival eles passaram a ter projeção nacional e a serem celebrados como símbolos da identidade nacional venezuelana (GUSS, 2000).

No Brasil, os festivais de folclore surgem no contexto de atuação do movimento folclórico, especificamente no âmbito da realização dos seus congressos. Os congressos eram

² “quando Rómulo Gallego se tornou o primeiro presidente popularmente eleito da história da Venezuela, foi Liscano quem foi pedido para organizar um festival de tradições de cinco dias, no qual se apresentaram os grupos mais representativos do país” [tradução nossa].

uma prática recorrente entre os folcloristas após a criação da Comissão Nacional de Folclore (CNFL) em 1947, o qual estava alocado dentro da estrutura administrativa do Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura (IBECC) – este, por sua vez, vinculado ao Ministério das Relações Exteriores. Em 1951, por exemplo, foi realizado na cidade do Rio de Janeiro o Congresso Brasileiro de Folclore; em 1952 temos o Festival Folclórico de Maceió; em 1953 o II Congresso Brasileiro de Folclore, em Curitiba; em 1954 o Congresso Internacional de Folclore, realizado na cidade de São Paulo; e, em 1957, o III Congresso brasileiro de Folclore, realizado em Salvador.

Na programação de seus congressos os folcloristas sempre incorporaram exposições de artesanato e performance de folguedos populares. Os momentos de performance dos folguedos folclóricos foram nomeados de festivais de folclore – e não eram o evento principal, mas parte da programação dos congressos. Estes festivais eram gratuitos, realizados geralmente em espaços abertos com capacidade para um grande público. Alguns desses lugares permitiam apresentações em forma de cortejo, em outros se tratava de um palco, ou ainda uma arena.

Segundo Vilhena (1997), no contexto dos congressos dos folcloristas, o momento dos festivais foi percebido como “uma celebração do folclore brasileiro e da cordialidade que estaria presente em nossa cultura” (VILHENA, 1997, p. 220). O autor ainda acrescenta que essas “apresentações folclóricas, que representavam o acontecimento mais festivo das jornadas de cada reunião, eram um ingrediente essencial e constitutivo desses encontros” (VILHENA, 1997, p. 217). Contudo, se os festivais de folclore têm espaço e centralidade nesse período inicial do movimento folclórico, é a partir de 1965 que eles se multiplicam, tornando-se recorrentes.

No período que vai de 1958 a 1964, o número de festivais de folclore realizados foram tímidos, ficando em torno de um ou dois festivais por ano. Contudo, no ano de 1965 podemos encontrar referências a sete festivais de folclore na Revista Brasileira de Folclore (RBF). Em 1966 temos um pequeno recuo no número, sendo apenas 4 festivais nacionais referidos na RBF. Porém, nos anos subsequentes temos um aumento: em 1967, 11 festivais; em 1968, 15; 1969, 12; 1970, 10; 1971, 11; 1972, 15; 1973, 6³. Ao todo são mais de 90 festivais realizados no período de 1965 a 1973, alguns dos quais passam a ser realizados com frequência anual, como o Festival Folclórico de Brasília, o Festival de Folclore de Olímpia (que acontece até hoje) e o Festival Internacional de Folclore, que se realizava anualmente em Curitiba (PR).

³ A partir de 1973 não encontramos mais referências à realização de festivais de folclore, apesar da RBF ter sido lançada até o ano de 1976.

Nesse período a CNFL já havia se transformado em Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro⁴ (CDFB) – em 1958 – e o golpe civil-militar de 1964 já havia ocorrido. Assim, no contexto do movimento folclórico, a disseminação dos festivais coincide com uma maior intervenção da ditadura militar na Campanha e com a interrupção dos congressos que haviam marcado a atuação do período da Comissão (VILHENA, 1997). No âmbito da Campanha contava-se com um departamento específico para organização desses eventos, vinculado à Divisão de Documentações, o setor de Festivais. Assim, esses eventos foram amplamente divulgados pela Revista Brasileira de Folclore (RBF), que foi publicada entre 1961 a 1976, e teve 41 edições.

Uma das explicações para a proliferação dos festivais é que apesar de as autoridades estaduais financiarem “semanas e congressos, atraídos pela dimensão de espetáculo desses eventos”, tal financiamento não se dava “com a atividade cotidiana de pesquisa” da Comissão (VILHENA, 1997, p. 100). Outro ponto que explica o surgimento desses eventos foi o decreto nº 56.747, que instituiu o dia do folclore em 22 de agosto (BRASIL, 1965, p. 118). No artigo 2 do referido decreto podemos ler que o intuito da data é estimular “nos estabelecimentos de curso primário, médio e superior, as celebrações que realcem a importância do folclore na formação cultural do país” (BRASIL, 1965, p. 118). Dessa maneira, com a instituição da data, os festivais se tornam uma de suas principais formas de comemoração e ganham “ares de política pública recomendada pelo Estado” (SOARES, 2011, p.13).

Sintoma dessa percepção dos festivais enquanto política pública é que eles foram viabilizados majoritariamente através de financiamentos provenientes de governos estaduais e municipais, a partir das suas respectivas secretarias de educação e cultura. Entre os anos 1965 e 1970 os patrocínios aos festivais folclóricos se deram principalmente através dessas

⁴ A campanha era um projeto antigo do movimento folclórico em busca de sua institucionalização na estrutura estatal. Segundo Vilhena (1997), esse desejo de institucionalização passava pela ideia de que a defesa do folclore não era de responsabilidade de estudiosos ou homens de boa vontade, mas antes tarefa do Estado. Isso porque o movimento folclórico, organizado em torno da CNFL, contava apenas com a dedicação dos folcloristas, que não recebiam nenhuma remuneração ou fundo previsto para a realização de eventos, pesquisas ou planos de salvaguarda (VILHENA, 1997). Com a criação da Campanha, a ideia era mudar esse quadro, e fazer com que o movimento contasse com recursos garantidos para suas atividades. Porém, se com a constituição da Campanha pretendia-se contornar essas limitações, garantindo verbas para as atividades de pesquisa, esse quadro irá se alterar pouco durante os anos da CDFB. Apesar de nos seus primeiros anos Vilhena (1997) apontar um sobressalto nas atividades de pesquisa do movimento folclórico, com a inauguração de bibliotecas, convênios com universidades, registro fonográfico e fotográfico do folclore etc., esse momento não dura muito. Em 1964 temos a deposição do presidente João Goulart e o golpe civil-militar. Na época era Edson Carneiro quem estava à frente da CDFB. Com o golpe, ele é afastado por causa de suas posições marxistas e quem assume em seu lugar é Renato Almeida (VILHENA, 1997). Apesar do nome de Renato Almeida estar estreitamente ligado ao movimento desde a CNFL, ele assume a campanha “num quadro marcado pelo afastamento de vários funcionários e em meio a enormes dificuldades financeiras” (VILHENA, 1997, p. 106).

secretarias. A partir de 1970, porém, surge também um novo agente de financiamento nesse cenário: as secretarias de turismo. Essa intersecção entre turismo e folclore fazia parte da proposta das políticas públicas culturais do período. Um dos interesses da ditadura militar na área cultural era fomentar no Brasil o desenvolvimento da *cultura de massa*. É nesse cenário que a discussão sobre o turismo ganha espaço.

Segundo Ana Lorym Soares (2011), entre 1968 e 1974, existia uma disputa entre a vertente “executiva” e a “patrimonialista” na gestão da cultura. De acordo com os patrimonialistas, as políticas públicas culturais deveriam se orientar para a preservação do patrimônio nacional e de obras de arte. Já a vertente “executiva” enfatizava o fomento de grandes eventos e espetáculos. Para Soares (2011, p. 14), uma “das frentes abertas pela vertente executiva foi o turismo”.

Sobre a realização dos festivais, a Comissão Estadual de Folclore e Artesanato de São Paulo (CEFA, 1971) apontava que se devia “dar preferência à realização de festivais folclóricos regionais ou dentro de uma mesma área cultural, o que não impedirá a promoção uma vez ou outra de festivais nacionais” (CEFA, 1971, p. 126). Essa diretriz foi adotada pela CDFB, o que pode ser comprovado se nos voltarmos para a distribuição geográfica desses eventos. Apesar de se concentrarem no estado de São Paulo (responsável pela organização de 32 festivais no período de 1965 a 1973, mais de um terço do número total destes), todas as regiões do país promoveram festivais no período, principalmente nas capitais dos estados. Nos eventos de caráter “regional” os grupos que se apresentavam eram provenientes dos estados, regiões e/ou cidades vizinhas ao lugar de sua realização. Contudo, vez ou outra, como nos Festivais de Folclore de Brasília, eram reunidos grupos ou manifestações de origens provenientes de diversas partes do Brasil. Segundo Lia Calabre (2005), esse intercâmbio cultural dentro das regiões e entre as regiões brasileiras é uma das propostas que aparecem de forma desenvolvida no Plano de Ação Cultural (lançado em agosto de 1973), mas sem ser restrito ao universo do folclore. A proposta de intercâmbio cultural era vista aqui como uma forma de integração nacional no plano simbólico. Assim, em última instância os festivais de folclore foram percebidos como uma forma de efetivar o projeto de nacionalização do folclore e de sensibilizar o público sobre a importância da tradição popular nacional. Por isso, podemos pensar que para os “grupos folclóricos” sua participação nesses festivais levou-os a embarcar “on a long transformation into national identity” (GUSS, 2000, p. 36).

Além de serem espaços de performance da identidade nacional, os festivais foram vistos, também, como uma forma de preservação do folclore. A ideia de preservação passava

pelo raciocínio de que com as então recentes mudanças econômicas (industrialização, migrações para as grandes cidades etc.) as tradições populares nacionais, por estarem associadas a certos modos de vidas ameaçados, também estariam em risco de desaparecimento. Diante esse quadro seria necessário, então, medidas de preservação da tradição.

Inicialmente, os estudiosos do folclore apostaram nos circuitos educacionais – como escolas, universidades e museus – para a preservação e difusão do folclore. Para os folcloristas, a educação poderia substituir os meios tradicionais de transmissão informal do folclore (VILHENA, 1997). Isso poderia ser feito tanto pela implementação do folclore enquanto estratégia pedagógica ou como disciplina nas escolas, ou ainda a partir da valorização dos museus e acervos de cultura popular, principalmente nos meios urbanos – que estariam mais distantes da “realidade do folclore” (VILHENA, 1997). Os circuitos educacionais eram vistos como um meio de difusão e preservação do folclore com o objetivo de despertar uma consciência nacional, principalmente entre os mais jovens (SAUTCHUK, 2012). Assim, preservação do folclore era sinônimo de inventário e registro, e “não implicavam uma ação de política pública de reconhecimento e salvaguarda do bem cultural” (TAMASO, 2006, p. 8), o que levou a uma profunda exclusão dos sujeitos do folclore nesses processos de trânsito da cultura popular para os grandes acervos nacionais.

Foi apenas na década de 1950, com o surgimento e disseminação dos festivais de folclore, que os próprios “sujeitos do folclore” passaram a circular “em carne e osso” pelos novos circuitos, com o objetivo auto proclamado pelos folcloristas de preservarem as tradições folclóricas desses sujeitos. Assim, com a criação da Comissão Nacional de Folclore, a preservação toma novos contornos e o movimento folclórico começa a articular ações com o poder público para o incentivo dos folguedos e para elaborar propostas, como a multiplicação de espaços de apresentação, como forma de preservação e restauração destes (VILHENA, 1997). Dessa maneira, os festivais se tornam uma das propostas para a preservação do folclore.

Sobre o perfil dos grupos que compunham a programação desses festivais, é possível notar – com base no levantamento nas edições da RBF – a preferência por certos segmentos do universo do folclore. O perfil dos grupos escolhidos estava relacionado a práticas culturais classificadas como folguedos folclóricos. Segundo o folclorista potiguar Veríssimo de Melo (1977), os folguedos “se circunscrevem à coreografia, ritmo e música”, e podem ser também nomeados de ‘Artes Rítmicas Populares’, por incorporarem música, dança e canto (MELO, 1977, p. 35). Além dessa facilidade de apropriação dos folguedos como performance artística, o interesse por eles se deve à grande projeção que tinham dentro do movimento folclórico

brasileiro. Segundo Vilhena (1997), os folguedos se tornaram foco das pesquisas e das políticas preservacionistas do movimento entre os anos de 1947-1964. Além da preferência por esse perfil do universo do folclore, a programação dos festivais era praticamente composta apenas por grupos tidos como *tradicionais*. Existia uma preferência por estes, em detrimento de outros considerados de *projeção folclórica* ou *para-folclóricos* – percebidos como *inautênticos*.

Do ponto de vista da organização desses eventos, foram os folcloristas e as comissões estaduais os seus maiores articuladores. Desde o período da CNFL (1947-1958), uma das estratégias para contornar a questão da ausência de recursos públicos foi a criação das comissões estaduais, que possuíam certa autonomia (VILHENA, 1997). Essa estrutura descentralizada permitiu uma articulação do movimento com o Estado, principalmente no nível estadual e municipal, o que fez com que essas comissões fossem as responsáveis por idealizarem e realizarem os festivais.

Foi enquanto iniciativa do movimento folclórico, a partir do financiamento público, feito no nível estadual e municipal, via secretarias de educação, cultura e turismo, que os festivais se proliferaram ao longo dos anos 1960 no Brasil. Esses eventos foram, então, entendidos como espaços de celebração e performance da identidade nacional e como lugares de preservação dos folguedos folclóricos. Do ponto de vista do perfil dos grupos que compunham a programação desses festivais, como vimos, existia uma preferência por aqueles considerados *tradicionais* em detrimento de outros de *projeção folclórica*. Além disso, os festivais de folclore foram percebidos enquanto ações de política pública apoiadas pelo Estado. Do ponto de vista dos *sujeitos do folclore*, a experiência desses eventos levou à incorporação destes em novos circuitos de trânsito e ocasionou o surgimento de novas estéticas e sentidos para suas tradições performáticas.

1.2 World Music, diversidade cultural global e mercantilização do tradicional

Um último circuito de trânsito da cultura popular é inaugurado no cenário internacional na década de 1970, quando vários pesquisadores – etnomusicólogos, folcloristas, antropólogos etc. – passam a editar, também, comercialmente as músicas das comunidades que estudavam e a organizar performances culturais e musicais desses mesmos grupos em festivais, teatros etc. (CARVALHO, 2004a). Logo, abria-se um novo circuito de trânsito para a cultura popular, relacionado ao campo da música e das artes performáticas.

Esse contexto, segundo José Jorge de Carvalho (2004a, p. 7), deu origem a uma nova ética de relação entre pesquisador e comunidades estudadas, na qual o primeiro “passa a crer que, ao conseguir algum retorno econômico para a comunidade, estará eticamente justificado

para sair de seu lugar de cientista e servidor público e fazer um pacto com a indústria cultural”. Mundialmente, esse processo irá se intensificar na década de 1980, com o surgimento de outros agentes – não apenas pesquisadores, mas agora artistas e produtores – atuando nessa mediação. Tal intensificação da mudança de contexto da cultura popular está relacionada com o surgimento da *world music*, que, através de um mercado fonográfico e de festivais, se tornou um circuito privilegiado para o trânsito de experiências musicais e performáticas rotuladas enquanto *primitivas, folclóricas e exóticas*.

A *world music*, enquanto movimento musical internacional, tem sua gênese relacionada ao mundo do rock (FRITH, 2000). No final da década de 1980, a indústria fonográfica dos Estados Unidos e do continente europeu, os principais locais de exportação da música para o resto do mundo, tinha “saturado” e “estagnado” sua criatividade musical (MITCHELL, 1993). É nesse contexto que alguns astros do pop e do rock internacionais começam a prestar atenção em outras possibilidades musicais produzidas nas mais diversas regiões do mundo (TAYLOR, 2015). Essas trocas musicais foram possibilitadas pelos fluxos da globalização, uma vez que a “multiplicação dos contatos culturais no mundo globalizado facilita a penetração de produções locais no mercado musical internacional” (GUERREIRO, 2010, p. 159). Esse cenário deu origem a experiências musicais diversificadas e com perfis muito diferentes. Por isso, Lúcia Campos (2015, p.195-196) defende que “we can currently understand world music in Europe not as a musical style itself, but as a market into which a diversity of sounds and rhythms fit”⁵. Nesse momento, muitos dos músicos que transitam pelo cenário da *world music* europeia nada mais são do que cantores de sucesso de seus respectivos países. No Brasil, por exemplo, músicos do movimento tropicalista, como Caetano Veloso e Gilberto Gil, fora do país foram associados ao rótulo *world music*. Outro exemplo é o de Milton Nascimento, que recebeu o Grammy de melhor álbum de *world music* em 1998.

Em meio a essa paisagem sonora diversificada, a categoria também incorpora no seu circuito tradições culturais associadas até então a rótulos como folclórico, étnico e tradicional. Desse modo, em alguns casos, existe uma justaposição entre o que antes se convencionou chamar folclore e o que é designado como *world music* (Martí *apud* CARVALHO, 2004b). A experiência dessa categoria musical levou não apenas músicos populares de vários países para o circuito fonográfico internacional, como também se voltou para outras formas e experiências musicais não ocidentais.

⁵ “nós podemos entender *world music* na Europa não enquanto um estilo musical, mas um mercado no qual uma diversidade de sons e ritmos se inserem”[tradução nossa].

Contudo, apesar dessas aproximações entre folclore e *world music*, existem diferenças substanciais com relação aos seus contextos de surgimento e suas bases ideológicas. Segundo Martí (*apud* CARVALHO, 2004b, p.2) está “claro que *folklore* y *world music* son términos que pertenecen a distintos momentos”⁶. Para o autor, enquanto o primeiro ficou relacionado com atitudes conservadoras, o segundo “es todavía un concepto joven que implica progresismo [...] [y] una contribución al ecologismo cultural y al reconocimiento de la diversidad, unas ideas que ahora son bien actuales”⁷ (Martí *apud* CARVALHO, 2004b, p.6). Nesse sentido também argumenta Jo Haynes, para quem a “world music is often imagined, celebrated and packaged as an exemplar of global harmony and as a 'blueprint for a multicultural society’”⁸ (HAYNES, 2005, p. 366).

Mais do que uma celebração da unidade nacional, como presente nos festivais de folclore, no contexto da *world music* a ênfase é na celebração da diversidade cultural global. Diversidade aqui é sinônimo de uma variedade de experiências musicais que circulam, seja por meio de performances ou de gravações, no mercado fonográfico e do espetáculo. Nesse sentido, a categoria *world music* seria uma espécie de vitrine da diversidade cultural, apresentada numa embalagem reconhecível e palatável – ou seja, enquanto música, passível de ser apresentada e/ou ouvida por um público.

Nos festivais de *world music*, foi a performance o formato principal pelo qual se deu o trânsito das experiências outrora classificadas como folclore nesse circuito. Esses festivais são eventos altamente organizados, mercantilizados, sendo apenas parte de uma paisagem na qual estão presentes diversos festivais de música voltados para públicos e gêneros particulares (BENNETT, WOORDWARD, 2014). A disseminação desse modelo de evento musical tem levado alguns autores a falarem de um processo de “festivalização da cultura” (BENNETT, TAYLOR, WOODWARD, 2014; GUERRA, 2016).

Nesse sentido, contemporaneamente, os festivais têm se tornado um importante meio através do qual as pessoas consomem e experimentam cultura, se transformando, portanto, num formato disseminado de mercantilização cultural (BENNETT, TAYLOR, WOODWARD, 2014). O modelo dos festivais de música tem sido o mais popular, eles são eventos que se “caracterizam por ocorrerem num curto espaço de tempo (podem ir até uma semana), sob uma programação intensa de concertos [...], que se orientam para a divulgação de projetos

⁶ “claro que *folklore* e *world music* são termos que pertencem a distintos momentos” [tradução nossa].

⁷ “é, porém, um conceito jovem que implica progressismo [...] [e] uma contribuição ao ecologismo cultural e ao reconhecimento da diversidade, umas ideias que agora são bem atuais” [tradução nossa].

⁸ “world music é frequentemente imaginada, celebrada, e embalada como um exemplar da harmonia global e como um ‘modelo para sociedades multiculturais’” [tradução nossa].

provenientes de um dado gênero ou subgênero musical específico” (GUERRA, 2016, p. 4). Além disso, enquanto eventos complexos, os festivais de música ainda podem ser acompanhados de oficinas, palestras e outros atos de performance que não necessariamente musical.

Foi no contexto dos festivais que as experiências musicais *tradicionais* encontraram um maior espaço de inserção (em comparação com o mercado fonográfico das gravadoras). Segundo Simon Frith (2000, p. 306), os festivais de *world music* eram “initially subsidized through the multicultural policy of the socialist Greater London Council and sustained by WOMAD festivals, outdoor musical celebrations clearly modelled on similar rock events”. Nesse universo, o WOMAD é o mais conhecido por ser precursor – se iniciando na Inglaterra na década de 1980 – e por ter feito edições em mais de 30 países. Segundo o site oficial do evento, o WOMAD “aim to excite, to create, to inform and to highlight awareness of the worth and potential of a multicultural society”⁹ (ABOUT WOMAD, 2017). Por essa citação, observa-se que o WOMAD reproduz o discurso que permeia a experiência da *world music* ao enunciar como seu objetivo dar visibilidade ao potencial multicultural da sociedade. Segundo John Hutnyk (2000, p. 21), podemos pensar o WOMAD como tendo um tipo de “commercial aural travel-consumption, where the festival, with its collections of ‘representative’ musicians, assembled from ‘remote’ corners of the world, could be a reconstructed version of the Great Exhibitions of the nineteenth century”¹⁰. Na esteira do WOMAD surgiram diversos outros festivais, tais como o Brave Festival, o WOMEX (*World music Expo*), Babel Med (França), entre outros.

Desse modo, os festivais de *world music* podem ser lidos enquanto eventos voltados para o mercado da música e como próximos das grandes exposições mundiais típicas do século XIX, as quais tinham cunho internacionalista e apelo ao exótico. Sobre o aspecto mercadológico desses festivais, isso pode ser notado a partir da própria categoria, isto é, ao contrário do folclore, que era um conceito do campo da ciência e do discurso nacional, a ideia de *world music* emerge do mercado fonográfico¹¹.

⁹ “objetiva excitar, criar, informar e chamar a atenção para a importância e potencial de uma sociedade multicultural”. [tradução nossa].

¹⁰ “aura commercial de viagem-consumo, onde o festival, com suas coleções de músicos ‘representativos’, reunidos de lugares ‘remotos’ do mundo, poderia ser uma versão reconstruída das Grandes Exposições do século dezenove”. [tradução nossa].

¹¹ Sobre as origens históricas da categoria *World Music*, ela remonta à década de 1980, especificamente 1987, a partir da atuação de onze gravadoras independentes que começam a discutir como melhor vender seu tipo de material (músicas até então desconhecidas aos ouvidos do ocidente) (FRITH, 2000; WITHMORE, 2016; HAYNES, 2005; MITCHELL, 1993).

Ainda, no caso dos festivais de *world music*, sua programação é geralmente composta de apresentações no palco principal, ocupado por artistas convidados; *showcases* – apresentações em palcos menores que funcionam como uma maneira dos grupos mostrarem para produtores e público sua produção artística –; painéis e conferências que têm temáticas que giram em torno do mercado da produção musical – esta parte da programação é composta majoritariamente por produtores –; e as reuniões de negócios, onde artistas e produtores podem se encontrar para trocar experiências e construir redes de relações profissionais. Desse modo, a orientação para o mercado fonográfico se torna clara se atentarmos para a proposta e a disposição da programação desses festivais.

Outro aspecto da característica mercadológica desses eventos é que a maioria cobra ingresso – e, diga-se de passagem, os preços costumam ser altos (HUTNYK, 2000). Por isso, grande parte do recurso necessário para organizar tais eventos é proveniente da bilheteria. Isso não quer dizer, contudo, que eles não estabeleçam parcerias e recebam apoio do poder público. Na experiência de diversas edições do WOMAD, podemos perceber parcerias e apoios de governos, ministérios da cultura, instituições de ensino e empresas privadas. Contudo, nesse mesmo levantamento, podemos notar que são as empresas privadas, muitas delas multinacionais, como empresas de petróleo, bancos e marcas de cerveja, os principais parceiros e apoiadores do evento (SPONSORS – WOMAD CHILE, 2017; SPONSORS – WOMAD, 2017, WOMADELAIDE SPONSORS, 2017). Essa característica leva a um esvaziamento de discussões políticas de ordem ética e estética nesses contextos, transformando-os em locais de comercialização da música (HUTNYK, 2000).

Em linhas gerais, os festivais foram o principal circuito por meio do qual a categoria *world music* veio a se estabelecer no mercado fonográfico desde a década de 1980, sendo que, como vimos, esses eventos eram financiados por meio da bilheteria e através de parcerias com empresas privadas. O discurso que permeava os eventos mobilizava categorias como diversidade cultural e multiculturalismo, o que os levava a serem colocados como espaços de performance e celebração da diversidade musical global. No que diz respeito aos perfis dos grupos desses festivais, eles eram heterogêneos, constituídos principalmente por bandas que procuram misturar gêneros ocidentais com outras possibilidades sonoras do mundo e por cantores de sucesso em seus países de origem, mas havia espaço também para experiências musicais e performáticas classificadas em outros contextos como folclóricas, étnicas e tradicionais.

1.3 Mudança de contexto da cultura popular no Brasil contemporâneo

Na América Latina, no geral, e no Brasil, especificamente, a partir da década de 1980, a cultura popular passa a transitar também pelos circuitos da indústria cultural e do turismo, quando começa a despertar o “interesse dos grupos midiáticos, de turismo, de entretenimento, das empresas de bebidas, de comidas e de tantas outras organizações sociais, culturais e econômicas” (TRIGUEIRO, 2005, p. 2). Nesse contexto, a cultura popular passa a circular por novos formatos – através de gravação de CDs, performances musicais e artísticas, imagens, vídeos etc. Além disso, um grande número de rituais e festividades começou a se adequar às crescentes demandas do turismo e da publicidade.

Um dos sintomas mais expressivos desses novos circuitos de trânsito é a gravação, por músicos profissionais, de repertórios de cantos sagrados e tradicionais e/ou a incorporação e fusão da estética de certas práticas da cultura popular com gêneros internacionais. Um exemplo do primeiro tipo de experiência é o de Milton Nascimento no seu álbum "Tambores de Minas" (1998), no qual ele grava a canção "Calix Bento"¹². O canto, bastante presente no repertório dos congadeiros de Minas Gerais¹³, ao ser gravado pelo músico levanta questões éticas e políticas sobre a apropriação de repertórios sagrados no contexto da indústria cultural fonográfica (CARVALHO, 2003a). Ao mesmo tempo, o caso dessa gravação tem repercussão para os próprios congadeiros ao trazer uma visibilidade sem precedentes para estes grupos e seus repertórios de cantos afro-brasileiros, que por muito tempo foram invisibilizados e marginalizados (CARVALHO, 2003a).

Um exemplo do segundo tipo de proposta foi a banda Chico Science & Nação Zumbi, que ficou conhecida pelo estilo *maguebeat*: “Experimental in nature, the main characteristic of CSNZ’s [Chico Science & Nação Zumbi] work was the blend of components of traditional music from Pernambuco with elements of globalized pop music”¹⁴ (VARGAS, 2015, p. 122). Dentro desse universo de tradições musicais de Pernambuco, uma apropriação destaca-se na música da banda: o maracatu de baque virado ou maracatu nação. Segundo Herom Vargas (2015, p. 129), as características musicais do “maracatu nação or maracatu de baque virado, with a doubled beat, are seldom present in a ‘pure’ state, but always in fusions with other musical elements. In the debut album, the proposal to replace the drum set with alfaias and

¹² A canção já havia sido gravada em outro momento, pelo mesmo autor, no disco Gerais (MILTON NASCIMENTO, 1976).

¹³ O reinado da comunidade dos Arturos evoca o canto, por exemplo, durante suas festas do Rosário, através do Terno de Congo, antes de adentrar no espaço da igreja.

¹⁴ “experimental por natureza, a principal característica do trabalho do CSNZ foi misturar os componentes de músicas tradicionais de Pernambuco com elementos da música pop globalizada” [tradução nossa].

caixa (snare drum) changed the expected sound”¹⁵. Esse hibridismo entre o rock, o hip hop, o maracatu e outras tradições musicais de Pernambuco, como o coco, foi o responsável pelo sucesso do primeiro álbum da banda, "Da Lama ao Caos" (CHICO SCIENCE..., 1994). Com o álbum, a banda fez turnês internacionais em 1995, tocando na Europa e nos Estados Unidos, e entrando no mercado internacional da *world music*. Por sua vez, essa apropriação do maracatu, como presente no referido álbum, ocasionou na criação de diversos grupos artísticos de maracatu mundo afora, e também foi responsável por alçar os maracatuzeiros a “uma situação de grande visibilidade” (GUILLEN, LIMA, 2006, p.189).

Ainda, esses novos circuitos de trânsito implicaram num maior contato e apropriação da indústria do turismo de certas festas e rituais do universo da cultura popular. Néstor García Canclini ([1982] 1989, p. 166), em *Las Culturas Populares en el Capitalismo*, coloca a questão nos seguintes termos: “Las preguntas que nos parecen más pertinentes son [...] por qué cada vez más las fiestas rurales van cediendo a modelos mercantiles urbanos y son parcialmente sustituidas por diversiones y espectáculos”¹⁶. Nesse estudo o autor procura pensar como festas populares e religiosas têm se tornado objeto de interesse de turistas, e quais são os impactos desse processo em tais práticas e tradições. Essa reflexão de Canclini ([1982] 1989) se soma à de outros pesquisadores que têm abordado a reorientação e modificação de certos rituais e festas religiosas com vista a se tornarem atrativos turísticos – o que geralmente ocorre com o apoio do poder público.

José Maria da Silva (2007), por exemplo, no seu estudo da Festa do Boi de Parintins (AM), observa como o turismo tem impactado nessa festa. O autor argumenta que o poder público e empresas privadas têm, cada vez mais, utilizado “um discurso de caracterização do festival e da cidade como fenômenos exóticos”, de maneira a tornar o evento atrativo para visitantes (SILVA, 2007, p. 167). No estado de Goiás, esse tipo de *aproveitamento* turístico das tradições populares pode ser visto na experiência da Festa do Divino de Pirenópolis (GO). Desde a década de 1940, com o início da política patrimonial no município, a Festa do Divino tem sido dirigida pelo poder público para atender algumas demandas do turismo, recebendo verbas públicas vinculadas a esse setor (SILVA, 2001; MESQUITA, OLIVEIRA, 2013). Nas últimas décadas esse projeto tem tido cada vez mais espaço e causa impactos expressivos nos

¹⁵ “maracatu nação ou maracatu de baque virado, com a batida dobrada, são apresentados em um estado ‘puro’, mas sempre em fusão com outros elementos musicais. No seu álbum de lançamento a proposta de substituir a bateria pelas alfaías e caixas mudaram o som esperado” [tradução nossa].

¹⁶ “As perguntas que nos parecem mais pertinentes são [...] porque cada vez mais as festas rurais vão cedendo a modelos mercantis urbanos e são parcialmente substituídas por diversões e espetáculos” [tradução nossa].

modos de celebração da festa, tais como reorganização dos espaços na qual acontece, maior volume de público etc. (GOULART, 2016b; SPINELLI, 2008).

Além dos processos elencados acima, o interesse da indústria cultural e do turismo pela cultura popular levou ao deslocamento de aspectos de seus rituais e festividades (música, dança etc.) para novos contextos de performance. Um exemplo disso pode ser notado na reflexão de Guillen e Lima (2006) sobre o (res)surgimento de grupos de maracatu-nação na capital pernambucana na década de 1980 e 1990. Esse processo, segundo eles, foi possibilitado pela atuação de vários agentes, como a) a Comissão Pernambucana de Folclore, b) grupos artísticos de jovens universitários, predominantemente brancos, que formaram seus próprios grupos de maracatu, c) assim como o movimento musical manguebeat (GUILLEN, LIMA, 2006). Os autores argumentam que a “espetacularização” – como eles nomeiam esse processo – do maracatu-nação está intimamente ligada à sua repercussão e divulgação nas últimas décadas (GUILLEN, LIMA, 2006). A discussão sobre o maracatu-nação encontra eco em outros estudos sobre a visibilidade que algumas tradições da cultura popular (como o congado, o coco e a ciranda) tem adquirido nas últimas décadas por meio de sua circulação em novos circuitos e pela intermediação de agentes diversos – músicos, artistas, pesquisadores, produtores culturais etc.

É nessa direção que Patrícia Osório (2012) segue ao refletir sobre os deslocamentos da cultura popular nas décadas recentes. Focando nos novos espaços performáticos que se abriram para o Cururu e o Siriri com a criação do Festival de Cururu e Siriri, em Cuiabá, a autora discute como esses deslocamentos acarretam em modificações de ordem estética e simbólica nas duas tradições. Para Osório (2012), o surgimento do festival está relacionado ao processo de patrimonialização da viola de cocho – instrumento que faz parte do repertório de ambas as práticas –, que trouxe visibilidade e um maior interesse do poder público e dos moradores da cidade por essas tradições. Além disso, o trânsito do Cururu e do Siriri para os festivais levou a uma maior profissionalização dos seus praticantes, pois agora essas tradições passam a ser vistas como um espetáculo artístico (e não mais apenas como *brincadeiras* ou práticas devocionais). Isso implicou no surgimento da ideia de grupos, na remuneração das apresentações e num maior trabalho de produção das apresentações no contexto do Festival (OSÓRIO, 2012). Entretanto, para a autora, esse deslocamento não deve ser visto como uma perda de sentido, mas como uma possibilidade de existência dos folguedos populares na contemporaneidade (OSÓRIO, 2012).

Esse ponto de vista é defendido também por Canclini na sua obra *Culturas Híbridas* ([1989] 2013). Lá o autor argumenta – entre outras coisas – que grande parte do crescimento, visibilidade e difusão da cultura popular e tradicional na América Latina contemporânea é produto do seu trânsito pela indústria fonográfica, em festivais de dança e música popular tradicional e pelos meios de comunicação de massa. Para Canclini ([1989] 2013, p. 218) o “problema não se reduz [...] a conservar e resgatar tradições supostamente inalteradas. Trata-se de perguntar como estão se transformando, como interagem com as forças da modernidade”. Portanto, para o autor, era necessário perceber como essa relação entre mercado e cultura popular estava sendo construída caso a caso.

José Jorge de Carvalho (2003a; 2003b; 2004a; 2004b, 2005, 2010) também se dedicou a refletir sobre essa dimensão da mudança de contexto da cultura popular. Ele chama a atenção, principalmente, para os processos de apropriação cultural de tradições sagradas por parte de músicos da indústria cultural; para os trânsitos da cultura popular, por meio de grupos, mestres e mestras, em direção ao espetáculo; e para suas implicações, tais como a redução temporal e a profanação. Ao conjunto desses processos o autor tem chamado de “espetacularização da cultura popular” (CARVALHO, 2010). O termo designaria “vários processos simultâneos” aos quais estaria submetida a cultura popular nesse deslocamento (CARVALHO, 2010, p. 49).

Assim, espetacularização da cultura popular envolveria a) um processo de “descontextualização” que ocorre “segundo os interesses da classe consumidora e dos agentes principais da ‘espetacularização’”; b) que elas sejam “tratadas como objeto de consumo; e, mais complexo ainda, como mercadoria.”; e c) que se resignifiquem “de fora para dentro” – pois serão “os interesses embutidos no olhar do consumidor que definirão o novo papel que passarão a desempenhar” (CARVALHO, 2010, p. 49). Desse modo, falar em espetacularização seria uma forma de pensar criticamente os limites e dilemas éticos que permeiam essas experiências de trânsito.

Não é minha intenção aqui dar conta de maneira exaustiva desse universo de possibilidades de trânsitos da cultura popular. Meu intuito foi destacar três principais formatos através dos quais se dá esse trânsito: primeiro, por meio da apropriação de repertórios da cultura popular por músicos e artistas; segundo, pela inserção da indústria do turismo em certas festividades e rituais tradicionais; e, por fim, através do deslocamento de *grupos tradicionais* para esses novos circuitos. Apesar de guardarem certas especificidades, como a presença ou ausência do poder público, ou os dilemas internos que permeiam cada uma dessas *modalidades* de trânsito, juntos esses *deslocamentos* formam um panorama que nos permite tirar algumas

conclusões sobre as mudanças de contexto contemporâneas da cultura popular. Nesse contexto, sobressai-se o envolvimento de vários agentes no processo de trânsito da cultura popular, como turistas, acadêmicos, artistas, órgãos públicos, empresas, produtores culturais e, é claro, grupos, mestres e mestras da cultura popular e tradicional.

Os três últimos, inclusive, têm visto nesses novos circuitos de “apresentação” uma forma de resgate da tradição, de visibilidade e um lugar estratégico para legitimar suas reivindicações de cidadania e por apoio público. Isso, contudo, tem ocasionado em diferentes processos para estes sujeitos, como o próprio surgimento dessa forma de organização social nos moldes de um *grupo*, uma tendência de *profissionalização* destes – expressa em modificações estéticas, coreográficas e simbólicas –, e a intermediação de suas performances por meio do dinheiro.

Ao longo deste capítulo, procurei situar historicamente a discussão sobre mudança de contexto da cultura popular de caráter performativo. Desse modo, procurei mostrar diferentes momentos de trânsito (em arquivos e festivais de cultura) dessas práticas nomeadas como folclore/cultura popular – relacionando sempre a experiência brasileira a outros exemplos internacionais. Abordei, ainda, como esse trânsito tem acontecido contemporaneamente no Brasil. O levantamento deixou claro o envolvimento de determinados sujeitos, como produtores e folcloristas, em cada um desses trânsitos e uma oscilação entre o incentivo desses festivais por meio ora do poder público, ora do mercado.

Especificamente sobre os festivais de folclore no Brasil, estes foram realizados principalmente no contexto do movimento folclórico (que se organizou no final da década de 1940). A experiência desses festivais foi idealizada enquanto espaços de performance e celebração da identidade brasileira e ação de preservação dos folguedos folclóricos. Dessa maneira, esses festivais foram legitimados enquanto ações de políticas públicas pelo Estado – inclusive sendo financiados pelo poder público.

Na década de 1980 um novo circuito de trânsito começa a emergir com o mercado da *world music*. Apesar de incorporar uma variedade de experiências musicais e performáticas, algumas manifestações antes rotuladas como folclóricas, étnicas e/ou tradicionais começam a encontrar lugar nesse circuito. Contudo, ao contrário dos festivais de folclore que foram vistos como uma ação de política pública, os festivais de *world music* são eventos do mercado fonográfico, sendo financiados majoritariamente pela iniciativa privada.

Por fim, abordei como tem se dado a mudança de contexto da cultura popular no contexto brasileiro contemporâneo, mostrando três modalidades desse trânsito, que juntas formam um panorama de *estado da arte* brasileiro atual. Diante do que foi exposto, algumas especificidades têm marcado esse momento de trânsito contemporâneo da cultura popular no Brasil: a) sua circulação pelos circuitos da indústria fonográfica, do espetáculo e do turismo em âmbitos regionais, nacionais e internacionais; b) a legitimação e financiamento desses deslocamentos, em alguns casos, por parte do Estado e das políticas públicas culturais; e c) um interesse dos setores médios e urbanos pelo consumo da cultura popular e tradicional.

Levando-se em conta esse panorama histórico e contemporâneo da mudança de contexto da cultura popular, nos capítulos subsequentes minha proposta é pensar o lugar dos encontros de culturas populares e tradicionais em meio a esse cenário. No próximo capítulo, entretanto, volto-me especificamente para a discussão dos conceitos, sujeitos, propostas e organizações que levaram à ascensão dos encontros no final dos anos 1990 e início dos 2000.

2. A REDESCOBERTA DA CULTURA POPULAR E TRADICIONAL (1990-2016)



Figura 3: Apresentação de grupo de maracatu de baque solto, IX Encontro de Culturas Populares e Tradicionais, Serra Talhada (PE), novembro de 2015 (Bruno Goulart)

No capítulo anterior apresentei algumas experiências de trânsito da cultura popular que nascem na intersecção com os festivais de cultura e políticas públicas. Elenquei ainda algumas características que tem marcado a mudança de contexto da cultura popular e tradicional no Brasil contemporâneo. Na introdução deste trabalho, argumentei que os *encontros de culturas populares e tradicionais* surgem ao longo dos anos 2000 influenciados por dois processos: a *redescoberta* da cultura popular por parte de artistas nos anos 1990, e um maior espaço nas políticas públicas para a cultura popular e tradicional nos anos 2000.

Assim sendo, o presente capítulo procura desenvolver esse argumento, refletindo sobre os sujeitos e processos que levaram à ascensão dos encontros nos anos 2000. O argumento central desenvolvido aqui é que os anos 1990 experimentaram um florescimento de grupos artísticos, coletivos culturais, ONGs e instituições ligadas à cultura popular e tradicional. Circunscrito inicialmente ao sudeste, esse movimento de “redescoberta do folclore” vai tomando dimensões nacionais ao longo dos anos 1990 e 2000. Contexto este que viu emergir um novo circuito de trânsito para a cultura popular, expresso na criação de produtoras, gravadoras, fundações, lançamentos de CDs e DVDs, organização de festivais e encontros, e a realização de projetos voltados para as comunidades, mestres e mestras detentoras da cultura popular. Tal circuito reuniu uma heterogeneidade de sujeitos: pesquisadores, produtores culturais, artistas, gestores públicos, mestres, mestras, brincantes etc. A atuação desses agentes variados levou, nos anos 2000, ao surgimento de um movimento social em âmbito nacional e em prol da cultura popular e tradicional, o qual teve uma importante atuação na conquista de espaços nas políticas culturais.

Minha proposta é abordar várias dimensões desse contexto. Para isso, procuro mostrar:

- a) como esse movimento nasce em meio ao surgimento de novas categorias, tais como cultura popular, cultura tradicional e patrimônio imaterial, para se classificar o que antes era nomeado como folclore;
- b) quais são as características e especificidades da proposta artística de diálogo com a cultura popular;
- c) como se dá a atuação dos grupos artísticos de cultura popular;
- d) quem são seus sujeitos;
- e) a quais desafios e dilemas éticos estão submetidos;
- f) o que possibilita sua organização enquanto movimento social nos anos 2000;
- g) como se deu essa articulação;
- h) e quais as consequências da atuação política desses sujeitos no acesso às políticas culturais por parte da cultura popular e tradicional.

De modo a abordar essas temáticas, dividi o capítulo em duas partes. Na primeira, volto-me para a constituição de um novo circuito de trânsito para a cultura popular, o qual se constitui através do movimento artístico de *redescoberta* da cultura popular. Na segunda, reflito sobre

como alguns dos sujeitos desse circuito passam a se organizar enquanto um movimento social nos anos 2000, bem como os lugares que se abrem para a cultura popular nas políticas culturais.

2.1 Novos circuitos da cultura popular

Os anos 1990 no Brasil vivenciaram uma *redescoberta* da cultura popular expressa no surgimento de inúmeros grupos artísticos e musicais que dialogavam com tradições populares para construir suas performances. Chamo esse momento de *redescoberta* pois um interesse de tamanha proporção pela cultura popular não havia sido experimentado desde a experiência dos estudos e do movimento folclórico. Contudo, se por um lado esse interesse tem relações com a experiência do movimento folclórico, por outro lado, ele guarda diversas particularidades. Um primeiro ponto dessa especificidade do contexto contemporâneo é a preferência por certos conceitos em detrimento do termo *folclore*. Desse modo, práticas culturais ora sob a égide desse termo começam a circular, agora, por novos contextos sociais e culturais – como apontei no capítulo anterior – a partir de novas categorias aglutinadoras, tais como cultura popular, patrimônio imaterial e cultura tradicional.

2.1.1 Folclore, culturas popular e tradicional e patrimônio imaterial

Como vimos, o conceito de folclore estava intimamente associado à questão da identidade nacional. No Brasil, segundo Vilhena (1995, p.5), o termo se referia, a princípio, “aos versos e lendas transmitidos oralmente pelos camponeses analfabetos e que pareciam representar um[a] herança antigüíssima”. Porém, gradativamente, “a sua abrangência foi se ampliando, atingindo, para além da poesia oral, as melodias, danças, festas, costumes e crenças das populações rurais” (VILHENA, 1995, p. 5). Segundo o mesmo autor, essa identificação entre ambiente rural-camponês, folclore e identidade nacional “era assim justificado[a] em função de seu pretense ‘isolamento’, em contraste com o cosmopolitismo das elites e o internacionalismo que caracterizava boa parte dos movimentos operários” (VILHENA, 1995, p. 6).

Nacionalmente, o termo folclore sempre foi preferencial em detrimento de outras variações do termo em inglês (*folklore*), tais como saberes do povo, cultura popular etc. Sintoma disso é a discussão sobre o conceito feita por Câmara Cascudo (1978). Para ele, a cultura popular não podia ser confundida com o folclore. O folclore seria parte do universo da cultura popular, mas o primeiro teria como marca distintiva a antiguidade e o isolamento, enquanto o segundo contemplaria também outras práticas mais contemporâneas (CASCUDO, 1978). Logo, o folclore tendia a ser entendido como expressões culturais antigas e que persistiram no tempo, e por isso representariam uma suposta raiz da identidade nacional.

Contudo, a categoria folclore começa, cada vez mais, a dar lugar ao termo cultura popular. A disseminação desse termo coincide com as circunstâncias nas quais as práticas nomeadas como folclore se tornam objeto de consumo nas mãos do mercado do turismo e do espetáculo. Essa discussão remonta, no contexto da América Latina, há algumas décadas. Exemplos disso são as sugestões de Nestor Canclini à carta do folclore latino americano de 1987, resumida por José Jorge de Carvalho (2000, p. 25): “o sentimento apocalíptico de desaparecimento [do folclore] não se justifica: o artesanato só tem crescido no continente e os novos meios de comunicação de massa têm-se utilizado do folclore e com isso incentivado o seu crescimento”. Por esse viés, esse novo contexto do folclore implicaria numa menor distinção entre o que Cascudo (1978) classifica como folclore e cultura popular. Isso porque, com os processos de migração, advento da indústria cultural na América Latina, urbanização etc., o que era antes entendido como folclore, e visto como circunscrito ao contexto rural ou longe dos centros urbanos, passa a tomar lugar nas grandes cidades, a circular por novos formatos, e a adquirir novos sentidos e funcionalidades.

Outro ponto que explica a emergência do termo cultura popular no Brasil são as experiências dos Centros Populares de Cultura (CPCs) da União dos Estudantes (UNE), surgidos nos anos 1960. Nesse contexto, o conceito de *folclore* passa a ser tomado como uma “expressão de atraso cultural” (ROCHA, 2009, p. 223), enquanto o de *cultura popular* passa a se associar à ideia de revolução e às classes subalternas (ROCHA, 2009). Assim, o “conceito de cultura popular ganhou um caráter classista identificado com o operário” (ROCHA, 2009, p. 225). Essa leitura marxista da cultura popular identificou-se a atitudes e posições ideológicas tidas como de esquerda e progressistas, por contraste com a ideia de folclore, visto como conservador e associado ao governo da ditadura militar. Desse modo, o conceito de *cultura popular* se associou com o de revolução, na medida que o primeira seria um modo de despertar a consciência de classe – o que, por sua vez, levava a uma aproximação entre cultura popular e arte revolucionária. A arte revolucionária, contudo, seria uma criação de intelectuais e artistas inspirados nos fazeres do povo, de modo a produzir uma consciência de classe (ROCHA, 2009). Dessa forma, esse termo adquire também um caráter progressista que o situava no contexto revolucionário dos anos 1960 e 1970.

Apesar dessa aproximação entre cultura popular e classe operária promovida pelos CPCs, isso não implicou que a primeira categoria fosse lida como sinônimo de cultura operária industrial. Esse ponto é importante, porque no Brasil a acepção de cultura popular que se disseminou tem um aspecto de continuidade com o folclore, ao contrário da tradição de outros

países, principalmente anglo-saxões. Nestes, o termo cultura popular se associava à cultura operária da época industrial (STOREY, 2003) ou às subculturas jovens dos subúrbios londrinos (HALL, JEFFERSON, 2003), enquanto o termo folclore se referia às práticas de um tempo “pré-industrial”.

Dessa forma, o entendimento do termo cultura popular que se estabeleceu no Brasil foi o de “um conjunto heteróclito de formas culturais – música, dança, autos dramáticos, poesia, artesanato, ciência sobre a saúde, formas rituais, tradições de espiritualidade – que foram criadas, desenvolvidas e preservadas pelas milhares de comunidades do país em momentos históricos distintos” (CARVALHO, 2010, p. 44). Segundo Carvalho (2010, p. 44), essas formas culturais existem na contemporaneidade “com relativa autonomia em relação às instituições oficiais do Estado, embora estabelecendo com elas relações constantes de troca e delas recebendo algum apoio eventual ou intermitente”. Mais à frente em seu texto, o autor completa que as culturas populares tendem a ser vistas em oposição à “cultura popular comercial por não necessitarem dos implementos da indústria audiovisual, nem para a sua concepção, nem para a sua produção, nem para a sua circulação no contexto em que foram criadas e em que são preservadas” (CARVALHO, 2010, p. 44).

Nesse sentido, cultura popular se opõe à *cultura de massa* e aos produtos que circulam na indústria cultural. Ao mesmo tempo, o termo é produto de um contexto que viu o *folclore* transitar pelos referidos circuitos. Assim, podemos entender a preferência por *cultura popular* como uma mudança de entendimento do termo folclore, mais do que uma mudança no conjunto de práticas e sujeitos que este designava. Agora cultura popular é uma categoria acionada para perceber essas práticas não enquanto antiguidades que representariam uma suposta identidade nacional, mas enquanto tradições inseridas nas “dinâmicas da globalização”.

Além do surgimento da categoria cultura popular, outra expressão relacionada e bastante presente no repertório contemporâneo é a de “cultura tradicional” – a qual está relacionada com a emergência da noção de povos/comunidade tradicionais, que passa a abarcar povos indígenas, extrativistas, ribeirinhos, quilombolas etc. (ALMEIDA, CUNHA, 2009). *Culturas tradicionais* seria uma metamorfose de povos tradicionais, e designam as práticas culturais desses coletivos. Em vários contextos *culturas populares* e *culturas tradicionais* se tornam intercambiáveis, ou a segunda se torna um subgênero da primeira (principalmente por meio da forma “cultura popular tradicional”), reproduzindo, de certa maneira, as relações entre folclore e cultura popular como defendidas por Cascudo (1978).

Outra categoria, que não necessariamente é sinônimo de cultura popular e tradicional, mas que guarda relações com elas, é a de patrimônio imaterial. A incorporação desta no contexto brasileiro é produto da emergência de discussões em torno do conceito de patrimônio por parte de organismos internacionais – como a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO). O conceito de patrimônio imaterial tem sido, até então, aplicado no Brasil como uma espécie de política de reparação da atuação do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Nesse sentido, os bens imateriais que têm sido objeto das políticas públicas patrimoniais são aqueles que geralmente são identificados como pertencentes ao universo da cultura popular e tradicional. Segundo Ikeda (2013, p. 175), patrimônio imaterial, apesar de ser “um conceito bastante ‘aberto’, podendo ser aplicado a muitos fatos culturais, de diversos tipos de sociedades[...], na prática, entre nós, tem sido relacionado predominantemente aos saberes das culturas populares e tradicionais”.

O uso corrente desses conceitos elencados acima adquire força, também, em meio a uma nova conjuntura de narrativa nacional, não mais marcada pelo discurso da integração e da homogeneidade/síntese/mestiçagem cultural, mas agora pelos ideais da diversidade cultural. Esses valores, por sua vez, estão ligados a um momento de discussão, também internacional, encabeçada pela UNESCO. Nesse contexto, o órgão tem refletido sobre temas como diversidade cultural e desenvolvimento sustentável.

Como forma de chamar atenção para o pluralismo e para a *diversidade* da cultura popular e da cultura tradicional tem sido disseminado o uso plural desses termos. Prefere-se, assim, falar em culturas populares e tradicionais, de modo a enfatizar a “diversidade cultural” dessas expressões – o uso plural do termo patrimônio imaterial tem sido, entretanto, menos difundido. Sobre o uso do plural, Juliana Lopes (2011, p. 140) argumenta que é “recorrente nos documentos e falas oficiais do governo o uso do plural de palavras, como política, identidade e cultura: as políticas públicas, as identidades nacionais e as culturas brasileiras”. Sobre a adoção do plural no uso de categorias como cultura popular, Maria Laura Viveiro de Castros Cavalcanti (2005) alerta que, apesar de no singular esses termos sugerirem uma homogeneidade enganadora, o uso do plural promove uma visão atomizada desse universo, como se essas categorias estivessem em isolamento ou pudessem ser tratadas como subculturas autônomas. Independente dessas críticas e limitações, contudo, o uso de expressões como cultura popular e cultura tradicional no plural têm sido preferenciais contemporaneamente para se referir ao conjunto de expressões que ora fora nomeado como folclore.

Essas diferentes categorias, ao convergir, se tornam muitas vezes sinônimos, sendo comumente intercambiáveis. Isso implica que apesar de cultura popular fazer alusão ao que antes era chamado folclore, o primeiro termo passa a ser preferencial por fazer referência às novas dinâmicas com as quais o *folclore* passa a se relacionar nas últimas décadas, e por ter um aspecto progressista e revolucionário. Contudo, essa coincidência de termos não aconteceu nos Estados Unidos e na Europa, uma vez que nesses lugares *cultura popular* refere-se a experiências culturais nascidas dentro da indústria cultural. Esse entendimento brasileiro é reforçado pela aproximação entre o termo cultura popular e cultura tradicional. Em diálogo com o conceito de patrimônio imaterial, *cultura popular* ainda adquire uma aproximação com a ideia de nação, agora marcada pelo discurso da diversidade cultural. O uso do plural das categorias cultura popular e tradicional se soma, portanto, a esse entendimento da nação brasileira enquanto diversa e multicultural.

2.1.2 A redescoberta do folclore como culturas populares e tradicionais

É em meio a esses novos conceitos e acepções que os anos 1990 vivenciaram o surgimento de inúmeros grupos artísticos que dialogam e se inspiram na cultura popular. Essa *redescoberta* se volta para práticas da cultura popular de caráter performático. Por isso, esse interesse renovado pelo que antes era chamado de folclore se volta para o universo que outrora foi classificado como folguedos ou danças dramáticas (TRAVASSOS, 2003). É importante notar que essa redescoberta da cultura popular se volta para aquelas mesmas tradições performáticas que foram objetos de estudo e ação do movimento folclorista (VILHENA, 1997).

Apesar de adotar os anos 1990 como marco, esse tipo de apropriação da cultura popular performática no campo da música é praticamente uma constante histórica. Segundo Alberto K. Ikeda (2013, p. 178), já na década de 1960 temos o surgimento de “grupos de projeção estética [...] que mimetizam uma grande quantidade de danças e músicas dos grupos tradicionais, reproduzindo alguns dos seus aspectos apenas”, e que são conhecidos como “balés folclóricos” ou “grupos para-folclóricos”. Além disso, temos os “intérpretes de músicas de tradição oral”, que interpretam cantos sagrados e tradicionais, e os “compositores de música popular” ou “música raiz”, que compõem “inspirados nos padrões da tradição oral” (IKEDA, 2013, 178). Segundo Ikeda (2013, p. 178), a novidade dos anos 1990 é o surgimento dos “grupos contemporâneos de vitalização das expressões populares” que procuram “reproduzir os modelos nos quais se baseiam de modo mais especializado e profundo”. Apesar dos últimos serem inovação aqui, eles serão centrais por congregarem esses outros artistas num mesmo circuito. Além disso, esse circuito, na medida que vai se estabelecendo, agregam os “grupos

tradicionais” – que são “as expressões de músicas, danças, rituais e festas que existem em milhares de comunidades, que são as referências para outros grupos [artísticos] que as imitam” (IKEDA, 2013, p. 177).

Com grande força na região sudeste, principalmente em São Paulo, esses “grupos de vitalização de expressões populares” (IKEDA, 2013, p. 177) têm como proposta não apenas se inspirar na estética da cultura popular, mas também no seu *ethos* (TRAVASSO, 2004). Compostos por estudantes universitários e/ou artistas citadinos interessados em reproduzir certos preceitos das tradições populares, esses grupos se colocam como tendo atitudes e objetivos menos comerciais que outros músicos que (também) se inspiram na cultura popular (GARCIA, 2004).

O grupo *Cupuaçu*, criado em 1986 em São Paulo, é um exemplo. Ele se propõe a apresentar “em seu repertório danças populares tradicionais, canções de criação coletiva, música incidental, cânticos e ladainhas de autoria de seus integrantes, bem como canções de domínio público e pertencentes ao cancionário popular de diferentes regiões brasileira” (GRUPO CUPUAÇU, 2017). Além do Cupuaçu, podemos citar ainda o *Abaçaí*, *A Barca*, o grupo *Cachuera!* (do instituto homônimo), entre outras dezenas de grupos que surgem nesse período e que possuem propostas semelhantes.

Sobre esse movimento, Travassos (2002, p. 104, grifo meu) argumenta que “celebra-se agora a diversidade cultural, comprovada por tipos de música raramente ouvidos nas capitais do Sudeste e que passam a representar a ‘música brasileira’ *imune aos males do mercado*”. Sob essa ótica, para essas experiências musicais o que está em jogo nesse processo de apropriação não é simplesmente incorporar técnicas musicais ou de danças provenientes da cultura popular, mas “a absorção de um *ethos* comunitário e festivo que *se opõe ao padrão de relações vigente no mundo profissional dos espetáculos*” (TRAVASSOS, 2004, p. 112, grifo meu). Segundo Travassos (2002), a especificidade desse momento não reside na apropriação da estética da cultura popular em si, mas na maneira e proposta dessa incorporação. Por isso, essas experiências têm contrastes relevantes com o modernismo da década de 1920 – quando se procurava incorporar o folclore no fazer artístico como forma de “elevar” seu valor estético e nacional (TRAVASSOS, 2002, p. 90). Agora, de maneira oposta, a aposta é na ideia de “‘abaixar’ a *performance*” e “contaminá-la pela espontaneidade e informalidade que – supostamente – regem as festas populares” (TRAVASSOS, 2003, p. 358, grifo no original).

Uma das maneiras de se operacionalizar tal proposta foi pela adoção de uma ética que pudesse guiar a incorporação do tradicional nos seus repertórios. Mais do que um trabalho de

pesquisa em acervos fonográficos, bibliográficos e de vídeo, a proposta era que as apresentações e o repertório desses grupos fossem construídos através de pesquisas-vivências e oficinas com mestres e mestras da cultura popular e comunidades tradicionais de maneira geral. As oficinas são modalidades de vivências controladas, espacialmente e temporalmente delimitadas, voltadas para algum tema específico (cantos de alguma tradição, técnicas de construção de instrumentos, danças populares etc.). Elas acontecem principalmente no ambiente das grandes cidades, para o qual os mestres, mestras são convidados a visitar e ministrar as aulas (TRAVASSOS, 2004; GARCIA, 2004).

O modelo mais valorizado, porém, é as pesquisas-vivências, que envolvem “viagens de pesquisa que propiciam contatos diretos com os ‘mestres’ da cultura popular” (TRAVASSOS, 2003, p. 356). Entretanto, Travassos (2003, p. 356) pontua que essas viagens de pesquisa “não têm como objetivo a produção de trabalhos científicos”, sendo vistas como um “pré-requisito para a criação de espetáculos que combinam dança, música e dramatização”. Por isso, optei por chamar essa modalidade de apropriação da cultura popular pelos termos complementares “pesquisa-vivência”.

O grupo musical *A Barca*, fundado em 1998, é um exemplo da prática dessa proposta. Suas apresentações são geradas por meio de pesquisas-vivências com os grupos detentores das tradições performáticas da cultura popular. Estas, por sua vez, são fruto de projetos, geralmente financiados com recursos públicos. O projeto *Turista Aprendiz*, patrocinado pela Petrobrás em 2004, é um exemplo. O projeto foi inspirado nas viagens de pesquisa feitas pelo escritor e folclorista Mário de Andrade, as quais funcionaram como uma forma de inspiração para as apresentações do grupo e também como um processo de documentação das tradições com que os integrantes tiveram contato ao longo da viagem (RAY, 2006). Segundo o grupo, o objetivo do projeto foi o de “pesquisar e transcriar os gêneros mais tradicionais da música popular brasileira”, promovendo “uma importante e necessária reflexão sobre a transformação e a continuidade das nossas tradições populares mais enraizadas” (*A Barca apud* MOLINA, 2011).

Essas propostas encontram paralelos, ao longo da década de 1990 e começo dos anos 2000, em outros estados brasileiros, permitindo, de certa forma, que falemos de um movimento de redescoberta da cultura popular em escala nacional. Lara Amorim (2012, p. 32) argumenta que se os anos 1980 em Brasília foram marcados pela “modernidade do punk rock”, contemporaneamente um “fenômeno de valorização das tradições populares invadiu a comunidade de estudantes universitários de Brasília”. Esse interesse de universitários pela cultura popular irá se expressar no surgimento de “grupos de forró universitário e rodas de

maracatu, de coco e de samba de roda, que passaram a atrair a atenção de uma camada social que, até então, parecia se interessar mais pela herança cultural moderna de sua cidade” (AMORIM, 2012, p. 33).

Em Pernambuco temos também outras experiências, como o grupo *Siba e a Fluoresta*. O grupo nasceu a partir da vivência do músico Siba Veloso com mestres da ciranda e do maracatu de baque solto de Nazaré da Mata (PE) a partir do ano de 2002 – quando sua banda *Mestre Ambrósio* se dissolveu e Veloso foi para a região “to nurture his skills in sung poetry, one of the traditions of maracatu de baque solto and ciranda”¹⁷ (CAMPOS, 2015, p. 193). Além de se inspirar nessas tradições para a construção de performances artísticas, realizadas por meio de vivências, a composição do grupo reúne tanto mestres do maracatu de baque solto, como artistas que se inspiram em tais tradições (representados, neste caso, por Siba Veloso).

Desse modo, os grupos de vitalização da cultura popular teriam como particularidade a finalidade de construir performances com propósitos menos comerciais, bem como a construção de seus repertórios e apresentações por meio de pesquisas-vivências e oficinas. Ainda, apesar dos objetivos não serem necessariamente compartilhadas por todos os integrantes dos grupos, estes serão os responsáveis, como veremos a seguir, por construir um circuito da cultura popular no qual várias experiências e propostas irão transitar.

2.1.3 Características do circuito da cultura popular e tradicional

Apesar de se iniciaram majoritariamente com um escopo voltado para o fazer performático e artístico, alguns desses grupos que promovem uma *redescoberta da cultura popular* vão adquirindo, ao longo da década de 1990, novas propostas de atuação. Desse modo, os grupos passam a se organizar também enquanto ONGs, associações, coletivos, espaços culturais etc. Ainda nesse período, algumas instituições começam a abrigar esse movimento, como é o caso do Sesc de São Paulo (IKEDA, 2013).

Como exemplo dessas formas de organização e atuação que emergiam, temos a experiência do *Cupuaçu*, que, como vimos, foi criado no final da década de 1980. A partir de 1990, o grupo passa a realizar a festa do Bumba-meu-boi – tradicionalmente situada no Maranhão –, no Morro do Querosene, em São Paulo. Com o tempo, a festa do Boi realizada pelo *Cupuaçu* se torna um importante local para a apresentação desses grupos de cultura popular artísticos: “Para o local [o morro do Querosene], nos dias das festas, acorrem milhares de interessados, principalmente jovens, que permanecem noite adentro assistindo as apresentações

¹⁷ “para nutrir habilidades em poesia cantada, uma das tradições do maracatu de baque solto e da ciranda” [tradução nossa].

deste Grupo e de outros de mesmo tipo” (IKEDA, 2013, p. 177). Além disso, o *Cupuaçu* realiza na sua sede, que serve de local de ensaio para o grupo, oficinas com mestres e mestras convidados e o desenvolvimento de outras ações. Desse modo, mais do que um grupo artístico, o Cupuaçu se torna um local que compõe um emergente circuito de trânsito para a cultura popular e tradicional.

Outro exemplo é o *Grupo Abaçai*, o qual, mais do que uma proposta de *vitalização da cultura popular*, é definido por Ikeda (2013) como um “balé folclórico”. Ele foi criado em 1973 por Toninho Macedo. Porém, na década de 1990 o grupo se transforma numa organização social, o *Abaçai-Cultura e Arte*. Assim o *Abaçai*, passa, em 1996, com o projeto Revelando São Paulo, a desenvolver ações culturais de cunho educativo em comunidades tradicionais, apoiar diversos eventos e organizar um festival de cultura popular e tradicional no estado de São Paulo com título homônimo ao projeto (ABAÇAI – CULTURA E ARTE, 2017). Assim como no caso do grupo *Cupuaçu*, o *Abaçai* vai expandindo suas funções ao longo do tempo, desenvolvendo várias ações além da sua proposta especificamente artística. O caso é interessante porque ele mostra como esse movimento de *vitalização da cultura popular* vai reunindo experiências estéticas e históricas diversificadas.

Na mesma linha de atuação dos dois exemplos acima temos a *Associação Cultural Cachuera!*, fundada pelo concertista e etnomusicólogo Paulo Dias, em 1988. A associação foi mantida ao longo dos anos através de seu fundador e mecenas, estabelecendo relações esparsas com o Estado. O *Cachuera!* tem hoje um dos maiores acervos de etnomusicologia do Brasil – reunido ao longo de seus quase trinta anos de atividade. Além de ser o guardião de um importante acervo, o *Cachuera!* é também um grupo artístico com intenso diálogo com a cultura tradicional, principalmente do universo do congado (IKEDA, 2013). O caso do Cachuera! é interessante porque ele também incorpora um interesse de pesquisa na sua atuação, aproximando a instituição da academia, por meio da presença de, e diálogo com, historiadores, etnomusicólogos, antropólogos, educadores etc. Essa aproximação não é acidental, mas faz parte da retomada do tema da cultura popular no campo das ciências sociais, a partir da revisão crítica dos estudos de folclore e da emergência das discussões sobre patrimônio imaterial (ROCHA, 2009).

Cabe destacar, na mesma época, mas no contexto do Rio de Janeiro, o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular. O órgão que remonta sua história à 1947, com a criação da Comissão Nacional de Folclore, se transforma em Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, em 1958. Em 1979, quando a instituição estava incorporada à Fundação Nacional de Arte

(FUNARTE), o órgão muda seu nome para Instituto Nacional de Folclore. Em 1990, ele muda de nome mais uma vez, e passa a se chamar Coordenação de Folclore e Cultura Popular, que por sua vez depois será modificado para o nome atual (CNFCP). Apesar das mudanças de nome, o histórico do Centro sempre esteve ligado à pesquisa, guarda de acervos e preservação do folclore. (FERREIRA, 2001). Nas últimas décadas, o Centro tem tido bastante protagonismo nesse cenário de *renovado interesse* pela cultura popular. Sobre seus projetos de pesquisa, documentação e catalogação, seu intuito seria de “preservação, promoção e difusão do conhecimento acumulado pela cultura popular e sobre ela” (FERREIRA, 2001, p. 8). Contudo, além desse trabalho de documentação o Centro tem desenvolvido também projetos que criem “condições de existência e de florescimento da cultura popular. O trabalho de assessoria e acompanhamento de projetos culturais adquire destaque nesse contexto” (FERREIRA, 2001, p. 8). O Centro foi ainda pioneiro na implementação das políticas do patrimônio imaterial no Brasil, sendo responsável pelas ações de salvaguarda e inventário da viola-de-cocho do Mato Grosso e Mato Grosso do Sul (VIANNA, 2005). Apesar de desenvolver projetos e ações voltados para o universo da cultura popular, o Centro guarda uma especificidade em relação a outros exemplos citados aqui. Ao contrário de muitos dos grupos/espacos-culturais/fundações envolvidos na *redescoberta* da cultura popular, que têm um intercâmbio maior com a música e as artes, a atuação do Centro tem uma maior proximidade com a academia. Apesar destas diferenças, a forte atuação do Centro no campo da cultura popular e tradicional tem sido um dos impulsionadores dessa “redescoberta” da cultura popular e tradicional que argumento aqui.

Outro exemplo, de Brasília e entorno, é a experiência do *Mamulengo Presepada*, criado em 1985 por Chico Simões, um artista conhecido na cena cultural de Brasília (AMORIM, 2012). O *Presepada* é uma companhia de teatro de mamulengo que se apresenta em feiras, ruas, centros culturais e festivais. Em 1996, Chico Simões criou o espaço cultural *Invenção Brasileira*, que, posteriormente, nos anos 2000, através do primeiro edital público do MinC, se transformou num ponto de cultura (AMORIM, 2012). Com sede no Mercado Sul de Taguatinga (DF), o espaço funciona, além de lugar para espetáculos de mamulengos, como local de convivência e de formação de agentes culturais comunitários (NUNES, 2012). Além disso, o *Invenção Brasileira* esteve envolvida na organização das edições do FESTISESI, um festival com perfil voltado para a cultura popular e tradicional, e que recentemente passou a se chamar *Festival Invenção Brasileira*. Observa-se, então, que a experiência do *Invenção Brasileira* transborda o fazer artístico, realizando atividades de cunho social e criando novos circuitos de trânsito para a cultura popular do Centro-oeste brasileiro.

Em Pernambuco temos ainda o *Bongar*, de Olinda. Criado em 2001, o grupo nasce como uma iniciativa do terreiro de Xambá, da comunidade quilombola Portão do Gelo, de “levar aos palcos a tradicional festa do Coco da Xambá, que se realiza na comunidade há mais de 40 anos, no dia 29 de junho” (GRUPO BONGAR, 2017). Do ponto de vista da proposta musical do grupo, ele “mostra em suas apresentações toda a musicalidade do Coco da Xambá, uma vertente desse ritmo tão presente no Nordeste do Brasil, além de ciranda, maracatu, candomblé, entre outros ritmos da cultura de raízes” (GRUPO BONGAR, 2017). Em 2016, o grupo ainda fundou na comunidade o *Centro Cultural Bongar* e passou a desenvolver nele outras atividades, como “oficinas de percussão e dança popular, confecção de instrumentos, aulas-espetáculos e palestras” (GRUPO BONGAR, 2017), além de promover distintos eventos e realizar projetos e ações na comunidade Portão do Gelo.

Com o intuito de administrar e desenvolver essas diversas ações, os artistas começam a atuar, também, enquanto produtores culturais. A produção cultural tem aqui dois aspectos principais. Por um lado, ela é sinônimo de produção musical. Sob o viés das novas experiências estéticas, essa redescoberta da cultura popular levou a desafios de produção, no sentido de desenvolver uma estética sonora e arquitetônica adequada para a especificidade dos grupos. Dessa maneira, foi surgindo todo um conjunto de artistas/produtores especializados, por exemplo, no trabalho de equalização de discos de cultura popular. É o caso de André Magalhães, do grupo *A Barca*. O músico tem se destacado como uma referência na gravação e produção de discos de cultura popular. Por isso, ele tem participado de diversos projetos, como o DVD *Festa de Terreiro* (BONGAR, 2013), do grupo *Bongar*, o qual foi responsável pela coordenação de som e mixagem, e do CD *Chego Já* (2015), de *Sebastião Bianco e Seu Terno Esquenta Muié*, o qual foi o produtor.

Em alguns casos, os mestres e mestras já tinham experiência com essas tecnologias de amplificação de som e equalização, e tinham desenvolvido suas próprias técnicas e procedimentos de gravação e apresentação já há algumas décadas – como é o caso da experiência do *Samba de Roda na Bahia* (CSEMARK, 2017). Isso faz com que esses novos procedimentos e técnicas de amplificação, mixagem e equalização fossem, e estejam sendo, construídos por meio de diálogos entre mestras, mestres, brincantes, produtores culturais e artistas. No entanto, essas técnicas de produção sonora também aproximam essas experiências culturais tradicionais do gosto musical do público, geralmente citadino e universitário, acostumado com certos padrões sonoros. De maneira geral, o que é relevante notar é que esses

mesmos artistas que se inspiram na cultura popular, também têm se tornado referências para a produção desses tipos espetáculos.

Além desse trabalho de produção musical, os sujeitos que participam desse movimento de *redescoberta da cultura popular* também passam a idealizar e escrever projetos, trabalhar com captação de recursos públicos e privados, fazer planilhas orçamentárias, prestação de contas etc. Assim, o trabalho de produção não se resume apenas aos aspectos técnicos das performances e da música, envolvendo também produzir a cultura em várias dimensões. Novamente o caso do grupo *A Barca* é ilustrativo. Além de realizarem suas apresentações artísticas, eles desenvolvem projetos, como o mencionado *Turista Aprendiz*, de 2004. O desenvolvimento desses projetos, por sua vez, envolve uma gama de tarefas, como sua escrita, sua apresentação em editais para captação de recursos, sua eventual prestação de contas etc. Além disso, eles têm que lidar com os pormenores exigidos pela burocracia estatal, como apresentação de contratos, cartas de anuência das comunidades e pessoas envolvidas no projeto, e distribuição de recursos para as ações deste. Outro ponto que estimula esse trabalho de produção é a organização de eventos e apresentações de cultura popular, que envolvem a negociação de cachês, aluguel de equipamento de som e palco, e escrita de contratos.

Esses produtores culturais são os responsáveis, ainda, pela criação de um circuito de trânsito da cultura popular, no contexto das grandes cidades, associado à música e à performance (TRAVASSOS, 2002, 2003). Alavancados e estabelecidos por produtores, grupos, fundações, coletivos e espaços culturais, esse circuito incorpora também os mestres, mestras e brincantes da cultura popular – os quais começam a considerar importante transitar por esses novos circuitos de modo a conseguir algum retorno financeiro (ainda que pequeno) e adquirir visibilidade perante à sociedade e ao Estado.

O mestre João Batista da Luz, da comunidade quilombola dos Arturos (Contagem-MG), ao mesmo tempo em que vê de maneira crítica esses espaços, reconhece-lhes a importância estratégica. Isso pode ser visto na sua fala, a partir da distinção operada por ele entre o conceito de tradição, para se referir aos contextos tradicionais dos rituais sagrados, e de cultura popular, para se referir aos novos circuitos que estes passam a ocupar:

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

maneira que é, mas temos nosso regime, não esquecendo daquele passado que foi ensinado pra nós. Isso aqui não é uma festa, isso aqui não é uma bagunça, isso aqui não é uma harmonia. Isso aqui é uma tradição, isso aqui é uma religião, isso aqui é um compromisso que as pessoas têm com a nossa raça. Eles falavam pra nós, “com a nossa raça, com a nossa cor”. Isso é uma identidade que nós temos, então a identidade nossa não pode ser uma cultura popular, por que na cultura popular entra vários tipos de coisa e a gente aqui, primeira coisa que a gente tem aqui na Comunidade é a fé, né, e a gente vê certos tipos de cultura que vai mais por farra, vai mais por alegoria, vai mais por alegria. E a gente não. (Luz *apud* CSERMAK, 2013, p. 142-3).

A fala de Mestre João Batista da Luz ilustra uma profunda consciência do que está em jogo nestes espaços contemporâneos de apresentação: tanto uma (re)(des)contextualização de suas práticas culturais sagradas (“da tradição”), como uma estratégia de visibilidade para a comunidade, de respeito da sociedade para com suas práticas religiosas, assim como um fortalecimento dos laços de identidade e da própria tradição do grupo.

Em linhas gerais, o que vale enfatizar nesse movimento de redescoberta da cultura popular por parte de grupos artísticos e universitários é como eles tenderam a se organizar ao longo dos anos 1990 e 2000 enquanto ONGs e espaços culturais, e como promoveram diversas ações e projetos (como a realização de festivais, oficinas e ações sociais). Diante desse contexto, vários artistas começam a atuar enquanto produtores culturais. Logo, é a partir do trabalho de produção cultural que esse *circuito da cultura popular e tradicional* vai tomando forma e se estabelecendo pelo país. Esse circuito foi a responsável por criar e multiplicar locais de apresentação e trânsito para a cultura popular. Além disso, a criação de tal circuito permitiu não apenas a presença dos grupos artísticos nesses espaços, mas também a dos mestres e mestras da cultura popular.

2.1.4 Dilemas e paradoxos da redescoberta da cultura popular e tradicional

Essas diferentes apropriações e trânsitos da cultura popular levantam dilemas específicos, de contexto a contexto, com relação ao tema da prática antropofágica de certos músicos com relação a algumas tradições populares brasileiras e a presença de mestres e mestras nos circuitos do espetáculo. José Jorge de Carvalho (2004a, 2010) deu uma atenção especial ao tema ao discutir os processos e efeitos do que ele chamou de “espetacularização da cultura popular”. Como vimos, no capítulo anterior, a espetacularização da cultura popular acarreta em deslocamentos sociais e simbólicos dessas práticas culturais (CARVALHO, 2010). Entretanto, o autor pondera que o problema não está na ressignificação dessas práticas culturais em si, mas na maneira como isso ocorre: de fora para dentro (CARVALHO, 2010).

Assim, o que o autor assinala é que esse processo deve ser visto como uma operação externa aos detentores da cultura popular. Isso fica mais claro se levarmos em conta que o

interesse renovado pela cultura popular partiu de artistas e jovens universitários. Apesar de considerar a alegada *valorização* da cultura popular por meio desses agentes, Carvalho (2010) pontua que esse processo tem ocasionado em deslocamentos de sentido da cultura popular – os quais nem sempre levam em conta os anseios de seus detentores – e em dilemas associados ao tema da apropriação cultural.

Sobre o primeiro ponto – do deslocamento de sentido da cultura popular –, Carvalho (2004a, 2010) tem argumentado que esse processo de trânsito da cultura popular para o circuito apresentado acima e para os do turismo e do espetáculo, de maneira geral, tem ocasionado em “profanação” – no caso de tradições performáticas vinculadas a contextos do sagrado –, de redução simbólica da cultura popular como entretenimento para um público de classe média, e na diminuição temporal da performance (na passagem do tempo ritual para o tempo do espetáculo).

Sobre os dilemas da apropriação cultural, eles tocam mais diretamente a experiência dos grupos artísticos a que me referi anteriormente. Segundo Carvalho (2004a), a maioria das tradições performáticas nas quais esses grupos (formados por brancos, majoritariamente) se inspiram e que são incorporadas por eles são associadas às diversas comunidades negras do país, fazendo com que a “utilização dessas tradições para entretenimento” seja “uma operação racializada” (CARVALHO, 2004a, p. 14). Como produto desse contexto, o autor argumenta que contemporaneamente vivenciamos a emergência de grupos de maracatu de brancos, de capoeira de brancos, congado de brancos etc. (CARVALHO, 2004a). Esse fenômeno adquire contornos paradoxais, pois muitas das vezes a incorporação da cultura popular na performance e repertório desses grupos é justificada a partir da ideia da *valorização* e *visibilidade* desta – e não como uma forma de “apropriação cultural”. A esse processo de apropriação cultural racializado, Carvalho (2004a, p. 18) dá nome de mascarada e, para ele, “ao invés de ajudar a abrir espaços para os artistas negros, alguns jovens brancos estariam praticamente barrando-os da cena musical urbana e tentando ocupar o seu lugar, ainda que temporariamente”.

Isso se torna mais expressivo se levarmos em conta o fato desses grupos artísticos se auto-intitularem de cultura popular. Segundo Csemark (2013), esse termo é uma categoria de nomeação externa – como deixa claro o mestre dos Arturos, João Batista da Luz, citado anteriormente –, mobilizada pelo Estado, artistas e produtores culturais para nomear um conjunto diversificado de experiências sócio-culturais associado ao *povo*. Porém, Csemark (2013) argumenta que inúmeras comunidades, mestras, mestres e brincantes têm incorporado

essa expressão de forma a se inserir em novos circuitos de trânsito e para acessar políticas públicas (CSEMARK, 2013).

No entanto, no contexto aqui em discussão, a categoria cultura popular engloba não apenas as experiências performáticas de mestres, mestras, brincantes e devotos, mas também esses grupos artísticos. Diante disso, Csermak (2013, p.113) argumenta que ao se autoproclamarem grupos de cultura popular, os grupos artísticos “não se apropriam apenas de saberes populares, ou ainda de uma estética popular, mas do próprio direito de fala sobre a *cultura popular*, mesmo que nesta fala sejam afirmados os sujeitos tradicionais como referências de aprendizagem, como mestres/as ou como patrimônio”. Nesse sentido, a heterogeneidade de sujeitos que o conceito cultura popular passa a abarcar faz com que sejam invisibilizados os mestres e mestras. Mesmo que nesse contexto ainda sejam criadas subcategorias para apontar o perfil desses diferentes grupos – como grupos de cultura popular tradicionais/grupos de cultura popular artísticos, grupos folclóricos/grupos para-folclóricos, mestre(a)/artistas-músico etc. –, em última instância, como veremos, elas têm funcionado mais como critério de autenticidade cultural e/ou artística, do que para problematizar o lugar social diferenciado desses sujeitos.

Outra crítica a esse cenário diz respeito às assimetrias sociais, políticas e estéticas entre artistas, de um lado, e mestres, mestras, devotos e brincantes, de outro. Segundo Carvalho (2004a, p. 7), se um artista do eixo rio-são Paulo está em posição de se apropriar “de um determinado saber performático de um tambor-de-crioula do Maranhão, por exemplo, nenhum artista desse tambor-de-crioula pode exercer esse mesmo canibalismo cultural sobre um grupo de dança ‘erudita’”, o qual recebeu um financiamento milionário para “realizar seus exercícios de antropofagia estética”.

Porém, é possível argumentar, essas críticas não podem ser feitas às experiências híbridas, como o caso do grupo Siba e a Fluoresta, no qual há a presença de mestres da zona da mata pernambucana e do artista Siba Veloso. Nesse caso, poderíamos ser levados a pensar que a capacidade do artista “de representar performaticamente a tradição artística alheia estaria sendo submetida ao ditame estético do próprio grupo original” (CARVALHO, 2004a, p. 13). Entretanto, ainda de acordo com Carvalho (2004a, p. 13),

a diferença de poder entre as duas partes é tão grande, que em muitos casos o grupo de artistas populares também depende do pesquisador para vários apoios e terá que aceitar sua interferência na *performance* tradicional sem poder externalizar qualquer possível desgosto ou constrangimento gerado por sua presença como novo integrante (em geral intermitente) do grupo.

Outra questão que emerge dessas experiências artísticas diz respeito aos limites da *valorização cultural*. Isso porque essa *valorização* tem sido ineficaz em conseguir algum retorno material significativo para as comunidades e coletivos detentores das tradições da cultura popular (CARVALHO, 2010). Desse modo, a valorização e visibilidade que trouxeram os novos circuitos de trânsito da cultura tradicional não vieram acompanhadas de conquistas de cidadanias, acesso à escolarização, saúde, melhorias de renda etc. para essas populações. Se a *cultura* é tirada da marginalidade ao ganhar visibilidade, os seus sujeitos parecem não acompanhar esse processo de maneira integral.

Críticas a esse contexto, como as levantadas acima, têm, contudo, tido pouca repercussão entre os artistas. Os debates nesse meio, segundo Carvalho (2010, p. 64), “procuram sempre restringir a discussão às questões de estética, como se todo artista tivesse o direito inalienável de utilizar o repertório das culturas populares em suas criações”. Assim, pondera o autor, os artistas “nunca questionam a dupla assimetria de direitos que os favorece” (CARVALHO, 2010, p. 64). Isso porque os detentores da cultura popular “não têm ainda mecanismos legais para impedir que os de fora façam uso dos seus repertórios, enquanto os artistas antropófagos de classe média contam com base legal para preservar a autoria de suas obras e impedir que outrem [...] possa[m] utilizá-las. (CARVALHO, 2010, p. 64).

Outro ponto que tem impedido uma discussão de fundo político sobre esses novos circuitos de trânsito da cultura popular é a negação, por parte dos artistas, de que a inserção de mestres e mestradas nestes seria uma forma de “espetacularização da cultura popular”. Apesar dos artistas reconhecerem, muitas vezes, que a cooptação da cultura popular pela indústria do turismo de massa seja uma forma de espetacularização, eles têm tido mais dificuldade de se reconhecerem como parte desse processo. Nesse contexto, a noção de *espetacularização* é semelhante ao que Terry Eagleton (1997) afirma sobre a ideologia: “A ideologia, assim como o mau hálito, é, nesse sentido, algo que a outra pessoa tem” (EAGLETON, 1997, p. 16). Apesar dos artistas reconhecerem que há processos de espetacularização da cultura popular, eles consideram que estariam em outra dimensão e patamar, pois sua proposta seria de valorização da cultura popular e realização de performances em modelos menos comerciais.

Apesar das críticas há que se aceitar um paradoxo desse movimento de redescoberta da cultura popular. Se esse circuito é permeado pelos dilemas da apropriação da cultura popular, foi esse mesmo circuito que deu, também, visibilidade e incorporou os mestres, mestradas e brincantes a novos contextos sociais e culturais.

Em linhas gerais, podemos apontar que a década de 1990, para a cultura popular, é marcada por um renovado interesse por ela. Esse interesse se expressou no trânsito da cultura popular para a indústria do turismo; na incorporação de cantos e da estética de certas tradições populares por grandes músicos do circuito comercial; e, principalmente, pelo surgimento de grupos artísticos, na década de 1990, autointitulados de cultura popular, os quais se propunham não apenas a incorporar a estética da cultura popular em suas apresentações, como também o *ethos* festivo e comunitário destas.

Essa incorporação seria possível por meio de viagens e vivências com os *autênticos* representantes das tradições, oficinas ministradas pelos mestres e estabelecimento de parcerias com estes e suas comunidades. Alguns desses grupos foram se organizando ao longo dos anos 1990 e 2000 em fundações, espaços culturais e ONGs, criando, assim, ações e espaços de performance para a cultura popular que, posteriormente, darão origem a um *circuito alternativo* para essas experiências. Esse circuito recém-construído incorporou também os detentores das práticas tradicionais e não apenas os grupos artísticos. Tais experiências levaram, então, ao desenvolvimento de novos métodos de produção que visavam a atender a especificidade da cultura popular e das apresentações desses grupos artísticos e tradicionais, tais como o desenvolvimento de uma arquitetura para as performances e técnicas de produção musical – o que, por sua vez, levou ao surgimento de um novo agente neste contexto: o produtor cultural especializado em cultura popular.

2.2 Cultura popular e políticas públicas nos anos 2000

O contexto esboçado no tópico anterior levou ao surgimento de um novo movimento social articulado em torno das categorias cultura popular, tradicional e patrimônio imaterial. Esse movimento foi responsável pela inserção da cultura popular nas políticas culturais nos anos 2000. Ele surge a partir da formação de redes de relações de sujeitos que transitavam por esse circuito, tais como artistas, produtores culturais, gestores públicos, mestres, mestras, brincantes e comunidades tradicionais. Essa movimentação era fruto de uma reação à ausência, frente a uma crescente demanda, de políticas culturais que atendessem especificamente à cultura popular e tradicional.

2.2.1 Das leis de incentivo ao conceito de diversidade cultural nas políticas culturais

No campo das políticas culturais, o período democrático que se instala nos finais da década de 1980 no Brasil foi marcado pela ideologia neoliberal. Isso implicou num projeto de retirada do Estado frente à gestão da sociedade, dando lugar ao protagonismo do mercado. Essas propostas tiveram ressonância no campo das políticas culturais, no qual “a gestão cultural

tendeu a mudar de mãos, progressivamente inclinando-se com maior incidência para o controle do capital privado” (SANTOS, 2007, p. 168). Marcos importantes desse período são o surgimento do Ministério da Cultura (MinC)¹⁸ e a Lei Rouanet. Esta mudou a origem do financiamento das atividades culturais no Brasil: de recursos predominantemente provenientes do Estado, o financiamento do campo cultural no Brasil passa a se dar por meio de leis de incentivo fiscal. Além disso, essa lei estabelecia que o Estado se reservava o papel de pré-selecionar os eventos que poderiam ser financiados pelo setor privado¹⁹ (SANTOS, 2007). Ela previa, ainda, reverter até 5% do imposto em patrocínio de projetos culturais, dava maior agilidade à captação de recursos, e estimulava o surgimento da figura do mediador profissional como figura necessária para a captação dos recursos (SANTOS, 2007). Este último seria importante porque ele teria o conhecimento para escrever projetos, aprová-los, prestar contas etc. No governo FHC (1995-2003) as leis de incentivo são mantidas juntamente com o Fundo Nacional de Cultura, o qual visava ao financiamento de projetos de menor viabilidade comercial. Porém, foram as leis de incentivo que deram a tônica do período (CSERMAK, 2013).

Do ponto de vista do lugar das práticas relacionadas à cultura tradicional, uma das principais críticas a esse momento era que elas não foram contempladas por esse modelo de financiamento da cultura. As Leis de Incentivo promoveram principalmente projetos do eixo Rio-São Paulo e eventos inseridos na lógica da indústria cultural (CSERMAK, 2013). Como as empresas podiam escolher os projetos a serem financiados, e esse patrocínio ou apoio era visto como um mecanismo de marketing cultural – isto é, uma maneira de as empresas fazerem propaganda de si e melhorar sua imagem social junto ao público consumidor –, elas acabavam escolhendo aqueles projetos que tinham mais apelo comercial e maior visibilidade (CSERMAK, 2013). Assim, eventos e ações direcionados para a cultura tradicional e popular não foram contemplados pelas Leis de Incentivo devido ao seu baixo apelo comercial (a cultura popular não era um nicho de mercado viável). Esta, então, tinha como alternativa apenas o Fundo Nacional de Cultural – praticamente inoperante – e, em alguns casos, o acesso por meio de verbas provenientes do turismo.

Desse modo, o movimento de redescoberta da cultura popular, discutido no tópico anterior, não encontra lugar e apoio expressivo nas políticas culturais no período aqui referido

¹⁸ Extinto dois anos após ser criado, no período do governo Collor, e recriado depois de seu Impeachment.

¹⁹ A Lei Rouanet é uma reformulação da Lei Sarney, que segundo Caio Csermak “não logrou sucesso devido, principalmente, a que seu desenho não favorecia o controle do poder público sobre os recursos, facilitando a sonegação e evasão fiscal” (2013, p. 78-9).

(anos 1990). Foi apenas nos anos 2000 que o acesso às políticas culturais por parte da cultura popular e tradicional se torna mais frequente, possibilitado pela emergência da política do patrimônio imaterial e outras ações do Ministério da Cultura que buscavam abarcar uma diversidade de experiências culturais brasileiras.

Um primeiro marco desse momento é o decreto 3551 de 2000, que institui o Programa Nacional de Patrimônio Imaterial ainda no governo de Fernando Henrique Cardoso. Em 2003 temos um novo marco com a eleição do Presidente Luiz Inácio Lula da Silva, do Partido dos Trabalhadores. Com a ascensão de Lula, o desafio para o Ministério da Cultura foi desenvolver políticas e mecanismos que atendessem à especificidade de setores que foram marginalizados pelo modelo de política cultural proposto até então (CSERMAK, 2013). Tendo esse desafio em vista o órgão buscou: 1) uma maior democratização do Estado e a criação de “espaços participativos e descentralizados abertos à sociedade civil” (MUNIAGURRIA, 2012, p. 2), e 2) uma redefinição do conceito de cultura em um sentido mais antropológico, agora não mais restrito às belas artes e à cultura erudita, contemplando assim as culturas indígenas, afro-brasileiras e populares (MUNIAGURRIA, 2012).

A atuação do MinC a partir de 2003 foi orientada por discussões sobre multiculturalismo, diversidade cultural, participação social, direito à diferença e patrimônio imaterial feitas em âmbito internacional. O novo contexto é fruto da emergência da questão multicultural (HALL, 2008). Segundo Stuart Hall (2008), a questão multicultural é um campo de discussão política profundamente heterogênea, mas que coloca em questão a ideia da nação enquanto uma sociedade homogênea e unificada, chamando atenção para sua natureza multicultural e para os processos de violência empreendidos pelo Estado e pelas elites na produção da narrativa nacional e na criação da figura do ‘povo’.

Dentro da discussão sobre esses temas, a UNESCO tem tido um papel central. O debate sobre diversidade cultural, por exemplo, deu origem a documentos importantes, como a Declaração Universal sobre Diversidade Cultural (UNESCO, 2002) e a Convenção sobre a proteção e Promoção da Diversidade Cultural (UNESCO, 2005). Nesse contexto, a noção de diversidade cultural passa a ser um valor e sua preservação algo essencial para a conquista de um “desenvolvimento sustentável”²⁰ (UNESCO, 2002).

A discussão sobre a noção de patrimônio intangível/imaterial também emerge nesse cenário como um dos desdobramentos da discussão sobre diversidade cultural. O conceito de

²⁰ Segundo Csermak, “O conceito de desenvolvimento sustentável passa, então, além das questões ambientais, a também contemplar as questões culturais” (2013, p. 99).

Patrimônio Imaterial/Intangível nasce como uma crítica à ideia tradicional de patrimônio, acusada de eurocêntrica e monopolizada por monumentos de reconhecido valor estético/histórico (AKAGAWA, SMITH, 2009; FONSECA, 2001; LOWENTHAL, 1998). Nesse sentido, o patrimônio imaterial pode ser visto como uma política de inclusão cultural, assim como uma forma de garantir a “diversidade cultural” de determinado país. Por isso, a questão da participação social seria um aspecto intrínseco à, e central para a, política do patrimônio imaterial. Pois é a partir da participação social que se espera surgirem as demandas por reconhecimento patrimonial e os necessários planos de salvaguarda. Discussão esta que está presente tanto no nível nacional como internacional (ARANTES, 2009; BLAKE, 2009; IPHAN, 2010). Alguns marcos documentais da reflexão sobre patrimônio intangível, para citar alguns dos mais relevantes do ponto de vista internacional e nacional, são: a Recomendação para a Salvaguarda da Cultura Tradicional e do Folclore (UNESCO, 1989); a Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Intangível (UNESCO, 2003); a Carta de Mar Del Plata sobre Patrimônio Intangível (MERCOSUL, 1997); e a Carta de Fortaleza (IPHAN, 1997).

Em meio às discussões elencadas acima (patrimônio imaterial, participação social, diversidade cultural), a atuação do MinC se abre para a possibilidade de formular políticas para setores culturais que até então não tinham tido acesso a elas. Porém, apesar do cenário favorável, a incorporação da cultura popular e tradicional na atuação do Ministério da Cultura deve ser vista como produto da articulação de um novo movimento social que começa a se formar na década de 1990.

2.2.2 A criação de movimentos sociais das culturas populares e tradicionais

A constituição de um movimento social em prol da cultura popular foi uma longa história que passou pela articulação entre sujeitos variados. Essa movimentação foi em grande parte responsável por incluir a cultura popular e tradicional no usufruto e no fazer das políticas culturais pós-2003.

O pesquisador, gestor público e produtor cultural, Marcelo Manzatti vivenciou esse momento de perto. Envolvido nesse cenário desde a década de 1990, quando trabalhava na Associação Cultural Cachuera!, ele participou diretamente da construção desse movimento, participando e organizando vários eventos nacionais e atuando dentro do próprio Ministério da Cultura. Segundo Manzatti (2016), a questão da construção de um movimento social em torno das categorias cultura popular e tradicional começa a ser colocada no contexto no começo dos anos 2000:

A gente foi aprendendo e tentando abrir uma discussão, na verdade. Porque o que tinha de referência [de política cultural] no campo da cultura popular era o movimento folclórico, que estava super decadente – desde os anos 60, era um movimento que só decaía. Várias comissões estaduais [de folclore] fechando, o próprio congresso de folclore estava falhando muitos anos. Então estava assim, muito capenga o movimento folclórico. E os agentes todos que apareceram, depois do fim da ditadura, eram agentes diferentes, era muito produtor cultural já, que estava fazendo muito projeto com grupos tradicionais, fazendo gravação de CDs, fazendo excursão para a Europa – levando Maracatu para tocar na Europa –, fazendo coisa com o SESC lá em São Paulo. (MANZATTI, 2016).

A inspiração dessa articulação política em torno das categorias culturas populares e tradicionais veio do movimento *Arte contra a Barbárie*, que surge em São Paulo em 1998 (MANZATTI, 2016; SOARES, 2015). Segundo Pamela Cruz (2010), o *Arte contra a Barbárie* surgiu como uma reação aos mecanismos de incentivo fiscal como única forma de patrocínio cultural. Desse modo, o movimento foi um dos primeiros a se insurgir contra a lógica das políticas culturais baseadas nas Leis de Incentivo. Porém, apesar de haver conquistas importantes, como a Lei de fomento Municipal de São Paulo, estas atenderam especificamente a determinados atores sociais vinculados à cena do teatro paulista. Segundo Cruz, por isso, o movimento teve “uma conquista limitada, pois o fundo público criado pela lei pode ser apropriado pelos artistas que possuem maior apelo público, os artistas da grande mídia, frente aos quais os artistas críticos possuem menor legitimidade para disputar” (CRUZ, 2010, p. 5-6). Além disso, outras linguagens culturais, como aquelas da cultura popular e tradicional, que não estavam vinculadas diretamente ao teatro, não tiveram espaço na lei de fomento.

Contudo, foi aproveitando essa “agitação cultural” que em 2002 é criado o Fórum para as Culturas Populares e Tradicionais²¹, em São Paulo, um marco para a organização desse movimento artístico enquanto um movimento social (MANZATTI, 2016; SOARES, 2015). Sobre a articulação para a formação do Fórum, Marcelo Manzatti argumenta que este

foi talvez o movimento mais amplo, porque São Paulo era muito rico de Cultura Popular – no interior e também na capital –, e muito rico também de grupos que trabalhavam o repertório estético da cultura popular para fazer as suas coisas: o Antônio Nóbrega já estava lá [em São Paulo] há algum tempo no teatro brincante, tinha o pessoal o Solano Trindade, tinha o grupo Abaçai, que era o Toninho Macedo (que hoje é o cara que organiza a maior parte das coisas importantes de Cultura Popular, que é o Revelando São Paulo), Tião Carvalho com o grupo Cupuaçu, [d]o Boi do morro do Querosene. Então você já tinha coisas muito bem estruturadas, e aí dessa construção, dessas turmas todas, juntou com o pessoal do circo também, e aí surgiu o Fórum de Cultura Popular [Fórum para as Culturas Populares e Tradicionais]. (MANZATTI, 2016).

²¹ Inicialmente o fórum foi chamado de Fórum Permanente de Cultura Popular de São Paulo, mas depois mudou sua nomenclatura para Fórum para as Culturas Populares e Tradicionais, pela qual é mais conhecida.

Em um primeiro momento, todavia, essa articulação envolveu majoritariamente os produtores, artistas e pesquisadores vinculados ao circuito da cultura popular a que me referi no tópico anterior. A partir dessa movimentação inicial é que os mestres e mestras foram sendo, gradualmente, incluídos no movimento. Sobre os sujeitos que compuseram essa articulação inicial do Fórum, Tião Soares lembra:

Esse perfil, era eu, por exemplo, já também como pesquisador, mas também como brincante, como artista popular. Mas tinha outras pessoas: o Marcelo Manzatti, antropólogo, é também um moço da área, se expressa na área do congado, foi pesquisador, já tinha essa experiência; o Maurício Fonseca, que era um cara que trabalhava com a cultura indígena pelo estado de São Paulo, historiador; tinha a Maria Lúcia Montes, que é uma professora, antropóloga, aposentada da USP, que sempre vinha conversar conosco sobre isso. Era basicamente esse núcleo duro que começou a desenvolver. Os mestres, por exemplo, nós tivemos mestres das diversas expressões. Gente do congado e do jongo. Outra expressão bastante presente, por exemplo, foram as Folias de Reis. Outra articulação importante foi com os Fandangos. Uma outra expressividade é o Cururu. Então foi se reunindo e criando esta teia orgânica de relações que todas as expressões foram se chegando. Assim, nasce o Fórum, e nós batalhando, era um governo autoritário, FHC [Fernando Henrique Cardoso], e aí entra o governo Lula. Aí a gente já disse “olha, vamos começar para valer, com o Fórum, para fazer valer essas políticas”. (SOARES, 2015)

Foi a partir da articulação destes artistas, mestres, mestras, produtores, pesquisadores e gestores destes espaços culturais que começa a articulação em torno do Fórum. A missão deste era a de refletir, acompanhar e propor “políticas públicas para o fomento, a proteção e a difusão das expressões culturais populares e tradicionais brasileiras” (FÓRUM PARA AS CULTURAS POPULARES..., 2016). Assim, o engajamento artístico e de pesquisa desses diversos sujeitos começa a se voltar também para o campo de atuação das políticas culturais. A partir daí o Fórum vai crescendo, passando a agregar e se articular a outros sujeitos, assim como dialogando com outras experiências de movimentos sociais.

Nesse período do Fórum de São Paulo existia, também, o Fórum de Culturas Populares, Indígenas e Patrimônio Imaterial do Rio de Janeiro – um movimento mais amplo, mas que também englobava a cultura popular e tradicional. Esse movimento se articulou com o Fórum para as Culturas Populares e Tradicionais a partir de 2003 para organizar, juntamente com o MinC e a Fundação Palmares, um grande seminário sobre políticas públicas para a cultura popular e tradicional. Esse esforço conjunto, entre esses movimentos, representantes da sociedade civil e instituições estatais, levou à realização, em 2005 em Brasília, do I Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas Populares, o qual reuniu atores sociais provenientes de 16 estados da federação. Ao final do seminário foi redigida a Carta das Culturas Populares (2005), um documento importante porque tentava articular as reivindicações dos

sujeitos reunidos sob as categorias cultura popular e tradicional. Em 2006, em Brasília, é realizado, ainda, um novo seminário que reuniu dois eventos em um só: o II Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas Populares e o I Seminário Sul-americano das Culturas Populares. Reunindo representantes de todas as unidades da federação e de outros países, nessa edição um espaço de fala maior foi dado aos mestres.

Esse último seminário é importante também porque foi lá que se criou uma maior articulação nacional do fórum, a partir da criação da Rede das Culturas Populares e Tradicionais. A Rede tomou a forma de um grupo de e-mail e de uma página do *facebook*, meios que permitiam um diálogo virtual entre o vários sujeitos presentes no II Seminário, entre outros que foram sendo agregados com o passar do tempo²². A Rede foi criada a partir de iniciativa de integrantes do Fórum, que desde 2002 apostavam numa articulação nacional. Segundo a Carta de Princípios da Rede, o movimento reúne um

número ilimitado de Mestres e Mestras, artistas populares, agentes de salvaguarda do patrimônio imaterial; organizações não governamentais, empresas e outras instituições formais; além de grupos, comunidades, redes, movimentos e outros coletivos informais, reunidos dentre aqueles com reconhecida atuação na promoção das expressões culturais populares e tradicionais, no reconhecimento e na proteção destas expressões como patrimônio imaterial, no desenvolvimento socioeconômico e educativo de seus(uas) membros(as), na repartição dos benefícios originados do acesso aos conhecimentos tradicionais, e, na moderação, fomento e articulação das ações dos(as) agentes de salvaguarda do patrimônio imaterial. (CARTA DE PRINCÍPIOS, 2017).

Apesar desse caráter heterogêneo dos sujeitos que dela fazem parte, a Rede aposta no “protagonismo dos(as) Mestres(as) na definição das ações e no modo de condução dos trabalhos” (CARTA DE PRINCÍPIO, 2017). Essa articulação foi tomando força ao longo da década e se expressou na realização de outros eventos e fóruns de debate sobre políticas culturais, assim como em conquistas pontuais, como a criação dos Colegiados de Cultura Popular e Indígena (MANZATTI, 2016).

Esses dois colegiados compõem atualmente o Conselho Nacional de Política Cultural (CNPC), formado por diversos setoriais de cultura (tais como culturas populares, artes visuais, teatro etc.). Os colegiados são os representantes da sociedade civil frente ao Ministério da Cultura. Assim, a ideia do CNPC foi a de “propor a formulação de políticas públicas e promover a articulação e o debate entre os diferentes níveis de governo e sociedade civil organizada para

²² Hoje, apesar do grupo de e-mail estar inativo, a página do *Facebook* reúne mais de 21.000 pessoas.

o desenvolvimento e fomento de atividades culturais no território nacional” (CNPC: CONHEÇA REPRESENTANTES..., 2015).

Foi a partir dessas experiências que os anos 2000 viram florescer um novo movimento social em torno da categoria cultura popular e tradicional. Essa luta por articulação não foi fácil, ao contrário, ela esteve permeada por contradições e desafios. Um desses desafios foi exatamente o de reunir sobre as categorias cultura popular e tradicional uma diversidade de sujeitos, com trajetórias distintas e vinculados a tradições específicas. Sobre esses desafios, Marcelo Manzatti conta:

Então a cultura popular, apesar de ter tido os dois seminários, eles não tinham um diálogo estruturado. Vamos conversar com quem? Quem são as associações nacionais? Não tem associações nacionais. Tirando o folclore, a associação nacional do folclore, não tinha. Você vai ver “a academia brasileira de literatura de cordel”, mas o Cordel tem uma expressão mais no Nordeste. Tem uma associação Nacional dos Violeiros, aí você vai ver é Minas Gerais, Goiás, uns de São Paulo. Centro de Tradição Gaúcha, aí é mais sul [do país]. Então foi primeiro a construção de uma identidade, para poder criar um movimento e o movimento exigir os direitos, que são a base de toda política pública. (MANZATTI, 2016).

Os desafios de se construir uma identidade em comum, a partir das categorias culturas populares e culturas tradicionais, podem ser percebidos na discussão que se travou entre o Ponto de Cultura Grão de Luz e Griô e o Fórum. Segundo Alberto Ikeda (2013, p. 179), em “2013, travava-se intensa disputa principalmente entre o Fórum para as Culturas Populares e Tradicionais, com sede em São Paulo, e o grupo identificado como Ponto de Cultura Grão de Luz e Griô”. As desavenças entre os dois movimentos se deram em torno de duas propostas de leis similares cada uma elaborada por um desses movimentos, “apoiados por diferentes deputados federais” (IKEDA, 2013, p. 180).

A Associação Grãos de Luz e Griô, com atuação na cidade de Lençóis (BA), região da Chapada Diamantina, desenvolve atividades “a partir da metodologia da pedagogia Griô, que busca integrar a tradição oral a processos educativos como estratégia de transmissão e preservação da cultura” (LOPES, 2011, p. 142). Em 2004, a associação se transformou em um Ponto de Cultura e, em 2006, através de uma parceria com o Ministério da Cultura, passaram a coordenar a Ação Griô Nacional. A Ação visava a nacionalizar a proposta da associação de “integração dos saberes de tradição oral a espaços formais da educação pública” (LOPES, 2011, p. 143) e passava a compor uma das linhas do programa Cultura Viva – que irei apresentar a seguir.

Além dessas ações realizadas em parceria com o Ministério da Cultura, a Ação Griô foi responsável pela elaboração da Lei dos Mestres Griô. A proposta foi apresentada no mesmo contexto que um outro projeto de lei elaborado pelo Fórum, a Lei dos Mestres. Ambos os projetos tinham propostas semelhantes: de garantir bolsas, por meio do governo federal, aos mestres e mestras da cultura popular, tradicional e afro-brasileira. Os dois projetos foram abraçados por deputados diferentes e apresentados, em um primeiro momento, como duas propostas de leis distintas. Posteriormente, porém, os dois projetos foram apensados pelo deputado relator responsável por eles, Evandro Milhomem (PC do B - AP). Nesse apensamento o termo griô saiu do nome da lei, o que não agradou a Ação Griô. Esta, então, se expressou contra a retirada do termo do nome da Lei, transformada agora apenas em um segmento do universo dos “mestres tradicionais do Brasil”. Para a Ação Griô o ato feriu a “proposta original da Lei [...], que propõe o termo ‘Griô’ como elemento simbólico mais amplo” (LEI DOS MESTRES GRIÔS É APROVADA..., 2014). Na visão do relator, porém, o termo mestre abarcaria outros como Griô, capitão etc. Contudo, o termo, por parte da Ação, não estava em negociação, e sua retirada foi vista como arbitrária²³. A polêmica em torno exclusivamente do termo ainda não foi resolvida e ainda é lembrada como motivo de ruptura entre os dois movimentos citados.

Independente desses desafios com os quais o Fórum esbarrou na construção de um movimento e uma articulação nacional, ele foi importante, assim como a Ação Griô, para a reivindicação de um acesso às políticas culturais por parte da cultura popular e tradicional. Além disso, essa forma de organização do Fórum e a criação da Rede influenciaram outros movimentos em diversas regiões do Brasil, que criaram seus próprios Fóruns regionais, além de associações, cooperativas etc. (IKEDA, 2013).

2.2.3 Políticas culturais para a cultura popular

Foi através dessas demandas, do ativismo desses sujeitos ao longo dos anos 2000, bem como da repercussão de temas debatidos internacionalmente – tais como diversidade cultural, participação social, patrimônio imaterial etc. – que o MinC passou a refletir sobre ações que pudessem incorporar a cultura popular e tradicional.

²³ É importante assinalar que o termo Griô não é de uso corrente no Brasil. Segundo Lopes, a “palavra griô é uma forma abasileirada utilizada pela organização não governamental (ONG) [Associação Grãos de Luz e Griô] da palavra francesa griot. Os griôs de origem do Mali, região do noroeste da África, teriam diversas funções sociais, como genealogistas, músicos, poetas e contadores de história, atuando em rituais sociais de nascimento, aliança matrimonial, cerimônias de casamento e funerais. Os griôs teriam uma imagem social e política, além de um lugar econômico determinante no funcionamento das sociedades do noroeste da África” (LOPES, 2011, p. 143).

Nesse contexto, as culturas popular e tradicional foram entendidas pelo MinC como “inseridas em um processo contínuo de transformação, sendo retraduzidas e reapropriadas pelos seus próprios criadores, segundo rupturas ou incorporações entre a tradição e a modernização” (MINC, 2010, p. 10). Ainda, no Plano Setorial para as Culturas Populares, há uma coincidência entre cultura popular e povos e comunidades tradicionais (MINC, 2010). Desse modo, o entendimento de cultura popular tem vários paralelos com as acepções das categorias que discuti no início deste capítulo.

Sobre o tema das políticas culturais, uma das questões colocadas em discussão era que as leis de incentivo não contemplariam a cultura popular e tradicional, e que era preciso desenvolver ações financiadas por meio do Fundo Nacional de Cultura.

Essas reivindicações ocorrem em paralelo e através da articulação com uma nova proposta de gestão do Ministério da Cultura, inaugurada no governo Lula pelos Ministros Gilberto Gil (2003-2008) e seu sucessor Juca Ferreira (2008-2010). Como vimos, nesse período, o Ministério procurou criar espaços participativos para a sociedade civil e promoveu uma reorientação antropológica do sentido de cultura, abarcando, assim, setores que foram marginalizadas de sua atuação. A mudança da proposta de atuação veio acompanhada de uma reformulação administrativa do ministério.

Além da criação de uma secretaria executiva e de seis representações regionais, o MinC instituiu seis secretarias: a Secretaria de Políticas Culturais (SPC), a Secretaria de Articulação Institucional (SAI), a Secretaria de Fomento e Incentivo à Cultura (SEFIC), a Secretaria de Programas e Projetos Culturais (SPPC) – mais tarde renomeada como Secretaria de Cidadania Cultural (SCC) –, a Secretaria do Audiovisual (SAV) e a Secretaria de Identidade e Diversidade Cultural (SID) (NUNES, 2012). Destas, duas merecem destaque por abarcarem ações que contemplam a cultura popular e tradicional: a Secretaria de Programas e Projetos Culturais (SPPC) ou, como ficou conhecida mais tarde, a Secretaria de Cidadania Cultural (SCC), e a Secretaria de Identidade e Diversidade Cultural (SID). Além dessas secretarias, é importante ainda destacar o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), uma autarquia vinculada ao Ministério da Cultura, e que passa a dialogar com a cultura popular a partir da política do patrimônio imaterial. Cada uma dessas secretaria e a autarquia desenvolveram ações específicas que de certo modo abarcaram a cultura popular.

No caso da Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (PNPI), houve uma coincidência entre esta e as práticas culturais reconhecidas como étnico-raciais/tradicionais/populares (ARANTES, 2008). Desse modo, a política do patrimônio

imaterial contempla agora sujeitos e práticas marginalizadas na atuação do IPHAN até então. No contexto dessa política, seriam os próprios interessados que deveriam solicitar o reconhecimento patrimonial de determinado bem, e não o Estado, como ocorria no caso dos bens tombados. Dessa forma, o tema da participação social deu a tônica para a formulação e idealização do PNPI.

Outro programa que contemplou a cultura popular foi o Cultura Viva. Este é uma das ações que se voltaram mais enfaticamente para a cultura popular e tradicional, sendo criado pela Secretaria de Programas e Projetos Culturais (SPPC) – ou posteriormente Secretaria de Cidadania Cultural (SCC). Um dos programas modelos em termos de políticas culturais do MinC nesse momento, o Cultura Viva, “se fundamenta no reconhecimento do papel estratégico da cultura como base da construção e preservação da identidade brasileira, entendida no plural, e como espaço para a conquista da plena cidadania” (BARROS, ZIVIANI, 2011, p. 63). Criado em 2004, o programa se voltou para “promover a produção, a pesquisa, o registro e a difusão das expressões culturais dos grupos e entidades responsáveis pelos modos de ser, pensar e fazer cultural no país” (MINC, 2013). Trata-se, portanto, da ideia de fomentar a diversidade cultural existente: incluir e articular “segmentos étnicos e culturais, com base territorial em várias regiões do país” (BARROS, ZIVANI, 2011, p. 63).

O programa foi concebido a partir de quatro ações: os Pontos de Cultura, o Escola Viva, o Cultura Digital e o Ação Griô Nacional (LOPES, 2011). Estas eram vistas como complementares e tinham como pilar os Pontos de Cultura. Sobre os Pontos de Cultura, Célio Turino, um dos idealizadores do Cultura Viva, explica:

Geralmente quando se fala em democratização, pensamos em levar a cultura às comunidades. Mas partimos do inverso, partimos em busca da potência. Pegamos o que as comunidades já fazem, e a partir disso articulamos as ações. Normalmente, um projeto assim começaria pela construção de um prédio, mas abolimos isso e nos voltamos para outro foco: investir no fluxo. São as pessoas que garantem a cultura, não a estrutura física. Não há nenhum Ponto de Cultura igual a outro, o único elemento comum a todos eles é o estúdio multimídia. Isso demonstra nossa preocupação: fornecer os meios para quem já produz cultura. Com o estúdio, eles podem fazer vídeos, fotos, arquivos de áudio e outros materiais pertinentes à comunidade. (CÉLIO TURINO..., 2009).

A ideia era incentivar e potencializar os fluxos culturais já existentes na sociedade brasileira. Se como vimos, as leis de incentivo fiscais levaram ao surgimento da figura de um mediador/profissional – detentor de um conhecimento técnico sobre elaboração projetos, escolha de editais, prestação de contas etc. – os pontos de culturas, visavam, também, a capacitar enquanto mediadores aqueles atores sociais que seriam os próprios contemplados

pelas políticas (mediador/sujeito das políticas públicas). Essa capacitação era feita através dos Pontões de Cultura, “responsáveis pela articulação dos Pontos de Cultura e pela capacitação de produtores e gestores culturais” (NUNES, 2012, p. 38).

Além disso, cada Ponto de Cultura receberia um estúdio multimídia, que era um modo de inclusão digital e também uma ferramenta para que essa articulação nacional dos Pontos de Cultura pudesse acontecer – tal proposta fazia parte da ação Cultura Digital. Apostava-se também na articulação dos Pontos de Cultura com instituições de ensino, e por isso as ações Escola Viva e Griô Nacional²⁴.

Sobre o perfil dos sujeitos que foram contemplados pelos Pontos de Cultura, apesar de alguns Pontos de Cultura já serem ONGs antes da política, o projeto “identifica-se mais com comunidades tradicionais, grupos indígenas, quilombolas, dentre outros. Dessa forma, ele dá visibilidade a expressões que não eram até então objeto de política governamental” (LACERDA, MARQUES, ROCHA, 2010, p. 113). Porém, qualquer coletivo cultural poderia ser reconhecido enquanto Ponto de Cultura por meio de sua inscrição e concorrência em editais.

Os editais foram uma forma de o MinC tentar tornar o acesso às políticas culturais mais transparente. Assim, o acesso a recursos do Fundo Nacional de Cultura não se daria através de conchavos pessoais, mas através de uma seleção técnica das candidaturas. Além disso, os editais eram divulgados em escala nacional, de modo que sujeitos e coletivos de todo o Brasil pudessem se inscrever²⁵ (LACERDA, MARQUES, ROCHA, 2010).

Apesar dos Pontos de Cultura, em específico, e o Cultura Viva, de modo geral, terem sido importantes espaços para a cultura popular em termos de políticas públicas, estes não se voltam especificamente para a cultura popular, abarcando uma diversidade de “manifestações culturais” não necessariamente associadas à categoria em questão. Porém, outras políticas setoriais foram desenvolvidas especificamente para a cultura popular e tradicional. É o caso do edital de Fomento às Expressões das Culturas Populares, de 2005, instituído a partir da Secretaria de Identidade e Diversidade Cultural (SID). A SID institui ainda, em 2007, o edital Prêmio Culturas Populares, que homenageia e premia em dinheiro mestres ligados ao universo das culturas populares. Na edição de 2008 (edição Mestre Humberto Maracanã) foram 239

²⁴ Como vimos, a Ação Griô Nacional é fruto da experiência da ONG Associação Grão e Luz Griô, de Lençóis (BA), que procurava estabelecer, a partir de parceria com instituições de ensino, um diálogo entre saberes tradicionais e as escolas, por meio da presença dos mestres “griôs” nestas. Em 2006, dois anos depois de ser reconhecida como Ponto de Cultura, a ONG é convidada a criar e coordenar uma política com a mesma proposta das ações que vinham desenvolvendo, mas agora em escala nacional (LOPES, 2011).

²⁵ Os editais foram a maneira mais disseminada de acesso às políticas culturais por meio do FNC. Para se ter uma ideia, em 2008 os recursos federais destinados a esses editais do MinC foram de R\$ 159.000.000,00, um número 13 vezes maior do que o valor de 2002 (LACERDA, MARQUES, ROCHA, 2010).

premiados, que receberam R\$ 10.000,00 cada (RELATÓRIO DE GESTÃO, 2009). Ao todo, o edital Prêmio de Culturas Populares contou com quatro edições (entre 2003 e 2016): em 2007 (edição Mestre Duda), a referida edição de 2008, a de 2009 (edição Mestra Izabel Mendes da Cunha) e 2012 (edição Amácio Mazzaropi).

Ao contrário dos editais convencionais, que precisam de uma prestação de contas sobre como foram utilizados os recursos, na “modalidade de premiação, as organizações são dispensadas deste trâmite e têm liberdade na aplicação de recursos” (LACERDA, MARQUES, ROCHA, 2010, p. 124). Esse formato de edital, muito utilizado pela SID, “surgiu como opção à dificuldade que muitos grupos culturais tinham durante o processo de prestação de contas” (LACERDA, MARQUES, ROCHA, 2010, p. 124).

Além dos editais e prêmios, a SID ainda apoiou, organizou e financiou diversos eventos, reuniões, fóruns e ações ligadas à cultura popular e tradicional. Em 2005 e 2006, respectivamente, a secretaria realizou o I e II Seminário Nacional de Políticas Culturais para as Culturas Populares – o último se realizou junto com o 1º Encontro Sul-americano de Culturas Populares. Em 2008, ainda, a SID organizou o 2º Encontro Sul-americano de Culturas Populares e o IV Encontro Mestres do Mundo – ambos em parceria com outras instituições. Dessa maneira a SID se tornou um lugar importante não apenas de acesso às políticas culturais via editais, como um importante agente que realiza e financia eventos que potencializam a articulação política de vários sujeitos em prol da cultura popular.

Apesar dessas premiações terem nascido na SID, a atuação da secretaria não era voltada especificamente para a cultura popular, abarcando também ações de combate à homofobia, fomento da diversidade cultural brasileira e apoio às culturas da juventude. Era dentro da quarta ação da secretaria que a cultura popular se inseria, na “Divulgação e fortalecimento das Culturas Populares” (RELATÓRIO DE GESTÃO, 2009).

Além desses editais e prêmios voltados especificamente para a cultura popular e tradicional, caracterizando-se enquanto políticas setoriais, temos outros editais e possibilidades de acesso a recursos por meio de secretarias e instituições específicas, ligadas a museus, ao áudio visual, ao teatro etc. Esse é o caso da Bolsa Funarte de Produção Crítica sobre as Interfaces dos Conteúdos Artísticos e Culturas Populares, de 2009. Organizado a partir da Fundação Nacional de Artes (FUNARTE) – em parceria com a Secretaria da Identidade e Diversidade Cultural e a Secretaria de Cidadania Cultural.

Esses diferentes editais e apoio a ações específicas surgiram a partir de encaminhamentos tirados nos referidos I e II Seminários Nacionais e da Carta das Culturas

Populares, redigida em 2005 na ocasião da primeira edição do evento. Eles foram, assim, produto de uma articulação de vários sujeitos (produtores, artistas, mestres, mestras, pesquisadores, ativistas etc.) em prol de um lugar para a cultura popular e tradicional nas políticas públicas.

O acesso a verbas por meio de editais foi uma conquista importante, no sentido de dar uma transparência e maior acesso às políticas culturais. Porém, o acesso aos editais e outras ações sofreram críticas pelo seu caráter burocrático. Sobre a dificuldade em lidar com os procedimentos dos convênios dos Pontos de Cultura, por exemplo, Manzatti argumenta:

Ela [as normas de convênios com o poder público] é usada para qualquer contrato que o Estado faz com as empresas e com a sociedade civil. Então o Estado quer comprar grampeador, ele abre uma licitação, chama as empresas, as empresas apresentam o menor preço, aí tem lá uma série de processos [para] trabalhar com o dinheiro público que as grandes empresas sabem – o cara que vai fazer [a usina de] Belo Monte, a [construtora] Andrade Gutierrez sabe – mas o carinho que dá oficina de teatro lá no interior do Amazonas não sabe! Não sabe, pegar uma nota, ninguém sabia isso. Ninguém sabia prestar contas, ninguém sabia fazer projeto, fazer conciliação bancária, todas essas coisas que se pede num projeto e na administração de um convênio de cultura. (MANZATTI, 2016).

O que se argumenta é que, apesar de apostar num maior acesso às políticas culturais por parte da cultura popular e tradicional, os editais acabam por excluir alguns desses sujeitos que não têm experiência na escrita de projetos e inscrição em editais públicos. Por isso, “é preciso atentar para o fato de que nem todos estão preparados para participar de editais, que, por mais simples que sejam, requerem algum conhecimento técnico em elaboração de projetos” (LACERDA, MARQUES, ROCHA, 2010, p. 117). Isso se expressou em inúmeras dificuldades que enfrentaram os grupos e coletivos culturais em honrar as regras dos convênios celebrados com o governo federal, por meio dos Pontos de Cultura.

O motivo principal das dificuldades, entretanto, se encontra nos mecanismos de prestação de conta dos convênios. Estes envolvem uma complexa burocracia estatal para qual os sujeitos da cultura popular não estavam preparados, pois suas associações e coletivos, “em sua grande maioria, não possuem um corpo funcional fixo, dependem de voluntários para a execução de suas atividades, e, assim, não conseguem também contar com uma sistemática de funcionamento no âmbito de sua estrutura administrativa” (LACERDA, MARQUES, ROCHA, 2010, p. 125). Essas dificuldades levaram a “contas rejeitadas pelo Tribunal de Contas da União (TCU), atrasos no repasse das verbas e paralisações das atividades dos Pontos” (LACERDA, MARQUES, ROCHA, 2010, p. 125).

Outra crítica aos mecanismos de acesso às políticas públicas via edital, levantada por Tião Soares, do Fórum para as Culturas Populares e Tradicionais, é que estes são, em sua natureza, excludentes. Isso porque o edital faz uma seleção dentro de um universo de inscritos, dos quais alguns serão considerados aptos às exigências dos editais, enquanto outros não. Por isso, Tião Soares argumenta que os editais, nesse sentido, *têm dono*, e que seria preciso pensar outra forma de acesso às políticas para além dos editais – uma forma que tivesse uma base inclusiva e não exclusiva²⁶.

Assim, apesar do desenho dos Pontos de Cultura ter apostado numa relação direta entre Estado e sociedade civil – sem a necessidade de um produtor cultural profissional –, a burocracia dos editais fez com que o acesso da cultura popular às políticas públicas dependesse desses intermediários, que teriam o *know how* para a escrita dos projetos em cumprimento às exigências dos editais, e para fazer prestação de contas, articulações institucionais etc.

As tentativas de contornar esses tipos de problemas dos editais deram origem à modalidade prêmio, que, como vimos, dava uma maior liberdade para que se aplicassem os recursos recebidos pela premiação. Contudo, no caso do Prêmio de Culturas Populares, em algumas edições, os ganhadores não foram contemplados com os valores previstos na divulgação. Além disso, apesar desses programas, editais e prêmios terem representado ganhos substanciais no acesso da cultura popular e tradicional às políticas culturais, eles não representaram uma equidade de acesso de recursos por parte desse setor (da cultura popular e tradicional) em comparação com outros identificados como da “alta-cultura”.

Segundo José Jorge de Carvalho (2005), quando comparamos a verba destinada à cultura popular com aquela reservada à música erudita, por exemplo, vemos que existe uma “pirâmide de prestígios”, na qual uma apresentação de uma orquestra sinfônica recebe um recurso extraordinariamente maior do que uma apresentação de um grupo de cultura popular tradicional. Se, por um lado, o MinC adotou uma visão antropológica do conceito de cultura, na tentativa de dismantelar as hierarquias no campo da cultura, por outro lado, essa “pirâmide de prestígio” financeira permaneceu intocada. Assim, a inclusividade do termo *cultura* opera apenas no âmbito simbólico, e deixa inabalada a lógica histórica de repartição dos recursos da cultura.

Além disso, se essas políticas foram uma forma de fazer frente e mudar a origem do financiamento cultural, que até então era feito majoritariamente pelos mecanismos das leis de

²⁶ Tião Soares fazia inclusive um trocadilho com a palavra edital. Segundo ele o edital poderia ser lido a partir da expressão “é-de-tal”, enfatizando que este teria donos, enquanto o que se precisaria era de um “editodos” (é-de-todos).

incentivo, isso aconteceu de maneira muito tímida. Segundo Antonio Rubim (2010, p. 12), o enfrentamento “de tal agenda tardou e ela ainda não se finalizou”. Como consequência disso, segundo ainda o autor, “até hoje a modalidade majoritária de financiamento à cultura no país continua sendo as leis de incentivo e, por conseguinte, o poder de decisão continua em mãos das empresas em detrimento do Estado” (RUBIM, 2010, p. 12). Desse modo, “o formato de renúncia fiscal totaliza 80% do dinheiro público destinado à cultura” (RUBIM, 2010, p. 12).

Porém, se a renúncia fiscal ainda foi o modelo predominante do financiamento da cultura, a partir de 2003 buscou-se também corrigir algumas de suas deformações. O modelo de renúncia fiscal, até 2003, esteve restrito ao eixo Rio-São Paulo e voltado para o apoio das artes e do patrimônio (LACERDA, MARQUES, ROCHA, 2010). Apesar desse perfil cultural e geográfico das atividades apoiadas terem se mantido pós-2003, depois dessa data o modelo de renúncia fiscal passa a contemplar também os setores da cultura popular e tradicional.

Nesse contexto, principalmente empresas de economia mista (como a Petrobrás) e fundações ligadas a bancos públicos têm sido importantes agentes financiadores da cultura popular e tradicional. Para se ter uma ideia da atuação de algumas empresas nesse período é válido trazermos alguns números. A média anual de recursos repassados para a cultura popular via lei de incentivo e Fundo Nacional de Cultura entre 1997 e 2003 foi de aproximadamente R\$ 2.000.000,00, enquanto que entre 2004 e 2009 esse número ficou em torno de R\$ 4.000.000,00 (MINC, 2010). Contudo, esse aumento não se deu apenas a partir de uma maior atuação do Fundo Nacional de Cultura. Os repasses para o setor da cultura popular via convênios, que são aqueles que acessam o FNC, permaneceram quase constantes se compararmos as médias anuais dos mesmos períodos acima (2004-2009: R\$ 1.272.180,00; 1995-2003: R\$ 1.277.285,00) (MINC, 2010). O aumento do investimento na cultura popular se deu via mecenato, ou seja, por captação por meio de leis de incentivo à cultura. Entre 1995 e 2003, a média do repasse anual via mecenato para o segmento da cultura popular foi de apenas R\$ 596.224,00, já entre 2004 e 2009 esse número subiu para R\$ 3.716.202,00²⁷ (MINC, 2010).

Na análise dos valores referidos é notável que se, por um lado, o Ministério da Cultura desenhou políticas e programas que atendessem à especificidade da cultura popular e tradicional, por outro lado, o financiamento de ações ligadas à cultura popular veio majoritariamente por meio das Leis de Incentivo fiscal utilizadas pelas empresas. Porém, é importante enfatizar que esse apoio via mecenato foi predominantemente feito por empresas de

²⁷ Estes números servem para dar uma ideia, mas tem limitações. Algumas edições do Encontro de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros, por exemplo, não vão ser classificadas como cultura popular, aparecendo enquanto um projeto de *artes integradas*.

economia mista e fundações ligadas a bancos públicos – que tendiam a patrocinar ações em sintonia com as propostas do MinC (COSTA, 2012; IKEDA, 2013). Nesse universo a Petrobrás tem tido um papel de destaque, a partir da criação, em 2003, do Programa Petrobrás Cultural, o qual tem selecionado “muitos projetos voltados para as culturas populares tradicionais” (IKEDA, 2013, p. 182). Assim, o patrocínio da cultura popular e tradicional se deu não só diretamente através do MinC, por meio de programas, editais e prêmio, como também a partir da atuação de fundações ligadas a bancos públicos e empresas de economia mista – o que fez com que o apoio à cultura popular e tradicional ainda ficasse nas mãos de empresas, mesmo que estas estivessem em sintonia com as propostas do Ministério da Cultura.

Apesar dos desafios enfrentados, esse período, que se estende até 2010, foi marcado por um expressivo acesso da cultura popular e tradicional às políticas culturais. Porém, esse cenário perde força pós-2010, no primeiro governo de Dilma Rousseff. Ao contrário do clima de certa estabilidade na gestão do Ministério da Cultura entre 2003 e 2010, que teve apenas dois ministros à frente da pasta (Gilberto Gil e Juca Ferreira), o primeiro governo Dilma foi marcado por diversos nomes, tendo no primeiro mandato duas ministras de perfis diferentes e que nem sempre dialogavam com as gestões anteriores: Ana de Hollanda (2011-2012) e Marta Suplicy (2012-2014). Além disso, o Ministério perde a expressividade que teve nos dois mandatos de Lula e passa a contar com recursos menores (RUBIM, 2015). Segundo Rubim (2015, p. 26):

[de] imediato, uma constatação se impõe: o caráter turbulento do percurso, com pronunciadas indecisões, descontinuidades, continuidades, retrocessos e avanços. Algo não esperado em uma gestão comprometida com a manutenção do projeto político que ascendeu ao governo federal em 2003.

Além desses impactos de ordem mais gerais no MinC, alguns rearranjos institucionais e dos secretários irão impactar de forma contundente o acesso da cultura popular por meio do Ministério da Cultura. A gestão de Ana de Hollanda, por exemplo, tentou “recuperar o antigo lugar das artes e dos artistas, em visível tensionamento com a ampliação verificada no conceito de cultura e com as políticas culturais implantadas” (RUBIM, 2015, p. 26). Assim, com o Ministério sob a tutela dessa ministra houve, em alguns pontos, como no caso do conceito de cultura, uma clara regressão das propostas e ações desenvolvidas pelo MinC até então, privilegiando as linguagens artísticas eruditas e do mercado (CALABRE, 2015).

Além disso, a gestão de Ana de Hollanda promoveu a fusão da Secretaria de Cidadania Cultural, onde estava alocado o Programa Cultura Viva, com a Secretaria da Identidade e Diversidade Cultural, criando a Secretaria de Cidadania e Diversidade Cultural (SCDC)

(CALABRE, 2015). Como vimos, ambas as secretarias mantinham uma interlocução com a cultura popular: a SID através do Fórum para as Culturas Populares e Tradicionais, e o SCC com a Ação Griô – ambos os movimentos, como apresentado anteriormente, disputavam a hegemonia no campo de atuação em prol da cultura popular e tradicional nos anos 2000. Segundo Lia Calabre (2015, p. 39), a fusão das secretarias “teve como desdobramento a substituição da secretária da pasta”, o que ocasionou numa interrupção do diálogo com os movimentos citados acima – diálogo este que foi depois lentamente retomado.

A gestão de Marta Suplicy, por sua vez, foi melhor recebida, porém, estava aquém do esperado. Enquanto ministra a então senadora licenciada atendeu a certas demandas sociais, “como as ligadas aos grupos afrodescendentes ou as do custo diferenciado das produções na região amazônica, [que] receberam alguma atenção com o lançamento de editais específicos para elas” (CALABRE, 2015, p. 41). Porém, o que temos nessa gestão “é a priorização e a intensificação dos esforços nas ações de resultados mais imediatos com potencial de capitalização política no curto tempo da gestão”, em detrimento de ações de longo prazo (CALABRE, 2015, p. 40).

Em 2014, com sua reeleição, Dilma Rousseff nomeia como ministro da cultura Juca Ferreira, numa tentativa de aceno aos setores culturais de que estaria disposta a estabelecer uma continuidade da gestão do MinC inaugurada em 2003. Porém, mesmo que Juca Ferreira estivesse à frente do Ministério até começos de 2016, o contexto do MinC no quadro geral do governo era outro. O ano de 2015, por exemplo, começa com uma redução de 21% do orçamento esperado para o Ministério (MINISTÉRIO DA CULTURA TERÁ..., 2015)²⁸.

Nessa última gestão de Juca Ferreira, ele nomeia para a Secretaria de Cidadania e Diversidade Cultural a professora e pesquisadora da Escola de Comunicação da UFRJ, Ivana Bentes. A nomeação de Ivana Bentes criou insatisfações com esses movimentos de cultura popular e tradicional, que a criticam por ser inexperiente para uma pasta que abarca esse setor cultural – isso porque a atuação dela sempre se voltou para o cinema e o audiovisual.

A interlocução da secretaria da pasta com a cultura popular foi, de fato, pequena, ou quase ausente. Sintoma disto é que durante o Fórum Setorial das Culturas Tradicionais, realizado em paralelo com IX Encontro de Culturas Populares e Tradicionais – ambos organizados em 2015, em Serra Talhada (PE), pelo MinC, através da SCDC – a secretária da pasta, Ivana Bentes, teve uma presença inexpressiva e de bastidores. Ela estava apenas na

²⁸ No ano de 2015, eram previstos 3,3 bilhões de reais para todas as despesas e projetos do MinC, mas esse valor foi reduzido para apenas 2,6 bilhões, uma redução de 21%.

abertura do evento, mas não fez sequer um pronunciamento e não acompanhou as reuniões e o evento como um todo.

Em meio a esse cenário temos, em meados de 2016, o golpe parlamentar-judicial (SANTOS, 2016), por meio do qual se tem buscado implementar medidas de austeridade e *enxugamento do Estado*. Uma das vítimas desse processo foi o próprio MinC, dissolvido pelo governo, ainda interino, de Michel Temer (PMDB), e transformado em secretaria ligada ao Ministério da Educação. Apesar do governo ter voltado atrás e recuperado o estatuto de ministério para a cultura, a ação era o prelúdio do que estava por vir. A relação do novo ministro nomeado pelo governo Temer com o setor cultural não foi de muita receptividade. Marcelo Calero, que assume a pasta logo após o golpe, classifica a gestão anterior como “irresponsável” e “incompetente” (MARCELO CALERO CRITICA..., 2016), assinalando claramente um afastamento da gestão e das propostas do MinC de até então²⁹.

Além disso, Marcelo Calero exonera um grande número de servidores, que eram pessoas com quem os atores sociais da cultura popular já tinham estabelecido contatos e redes de relações – o que criou uma dificuldade de acesso ao MinC. Fora esse afastamento, no período de pouco mais de um ano de governo Temer já haviam passado três titulares pela pasta (Marcelo Calero, Roberto Freire e Sérgio Sá Leitão), dos quais os dois primeiros mostraram verdadeira inabilidade para estabelecer um diálogo mínimo com os setores culturais. Esse cenário deixa em suspenso as conquistas e avanços colocados em práticas ao longo dos anos 2000 e na primeira metade da década de 2010. Apesar do contexto conturbado, em 2017 o MinC lançou o 5º Prêmio Culturas Populares (edição Leandro Gomes de Barros), que busca contemplar “500 iniciativas de mestres, grupos/comunidades e instituições privadas que mantêm vivo o patrimônio da cultura popular no país” (A PREMIAÇÃO, 2017).

Em linhas gerais, o momento analisado neste capítulo foi o de uma conquista sem precedentes, e em âmbito nacional, do movimento social de cultura popular e tradicional, que por meio da articulação de vários sujeitos – mestres, mestras, comunidades tradicionais, produtores culturais, gestores públicos e artistas – conseguiu construir uma agenda política e um maior acesso por parte da cultura popular ao Ministério da Cultura. Esse acesso se deu por meio da Secretaria de Cidadania e Cultura e da Secretaria de Identidade e Diversidade Cultural, mais tarde fundidas na Secretaria de Cidadania e Diversidade Cultural.

²⁹ O ministro pediu demissão em novembro de 2016 por sofrer pressão do secretário de Governo, Geddel Silva, para intervir num parecer do IPHAN sobre a obra de um apartamento de luxo em Salvador (BA).

No entanto, como argumentado, essas conquistas esbarraram em certos limites, como a dificuldade de certos sujeitos em acessar os editais, criando a dependência destes com relação à figura do produtor cultural; ou a instabilidade das verbas, que se refletiu no não pagamento de algumas edições do Prêmio para as Culturas Populares. Além disso, o financiamento da cultura popular ficou nas mãos do modelo de renúncia fiscal. Foram empresas como a Petrobrás as grandes responsáveis por apoiar projetos, ações e eventos voltados para a cultura popular e tradicional. Ainda, mesmo que tenhamos vivenciado conquistas substanciais em termos de políticas públicas para a cultura popular e tradicional, esse momento parece estar ameaçado desde o golpe de 2016.

Ao longo deste capítulo, procurei argumentar como aconteceu uma retomada do interesse pela cultura popular na década de 1990 a partir do surgimento de grupos artísticos, compostos majoritariamente por jovens universitários que dialogavam com essas tradições. As propostas artísticas dos grupos analisados passavam pela construção de performances e apresentações que incorporavam não apenas a estética da cultura popular, mas também seu *ethos*. Isso implicava que esses grupos tentavam “reproduzir”, no ambiente do espetáculo e das grandes cidades, a sociabilidade presente nas festas e rituais sagrados do universo da cultura tradicional.

A proposta artística desses grupos levou ao surgimento de formatos e experiências específicas de contato com a cultura popular – como o surgimento das oficinas e das pesquisas-vivências. Estas, por sua vez, são assim chamadas, pois as experiências com os mestres, mestras e suas comunidades e coletivos não se voltavam para a produção de trabalhos acadêmicos, mas, principalmente, para apresentações artísticas.

A organização institucional desses grupos também apontava para um fazer que extrapolava as fronteiras do artístico. Mais do que restringirem suas ações às apresentações e performances, eles desenvolvem oficinas, guardam acervos, produzem DVDs e CDs, fazem projetos e estabelecem parcerias com os(as) mestres(as) e comunidades. Desse modo, vários desses grupos nascem ou vão se constituindo ao longo da década de 1990 enquanto espaços culturais, coletivos e ONGs. Processo este que levou ao surgimento de um novo ator social: o produtor cultural.

A partir do engajamento de pesquisadores, artistas, produtores, mestres e mestras nesse circuito da cultura popular surge, nos anos 2000, a proposta de construção de um movimento social em torno da categoria cultura popular e tradicional. A organização deste coincide com

uma reestruturação das propostas de políticas culturais no Brasil feita nacionalmente, como exemplificam a emergência do PNPI, do programa Cultura Viva e dos Pontos de Cultura, bem como a criação e reestruturação dos Conselhos Nacionais de Cultura – que visavam a incentivar um diálogo entre poder público e sociedade civil –, entre outros projetos e editais que atendiam a essas experiências heterogêneas nomeadas de cultura popular e/ou tradicional.

Foi a partir do contexto apresentado aqui que foram surgindo seminários, fóruns, reuniões que se configuraram como importantes espaços de articulação e organização desse movimento. Ainda nesse período, surgiram vários festivais e encontros de culturas populares e tradicionais, os quais tinham formatos similares, reunindo a dimensão de um festival de performances tradicionais e populares à de um fórum de debates sobre temas que tocam a experiência dos sujeitos da cultura popular e tradicional – mais ou menos no modelo dos I e II Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas Populares, realizados em Brasília. Esses encontros e festivais foram financiados e articulados em grande medida por meio do Ministério da Cultura e empresas de economia mista e fundações ligadas a bancos públicos. Logo, são esses eventos e suas relações com o contexto aqui apresentado que pretendo abordar no capítulo seguinte.

3. OS ENCONTROS DE CULTURAS POPULARES E TRADICIONAIS

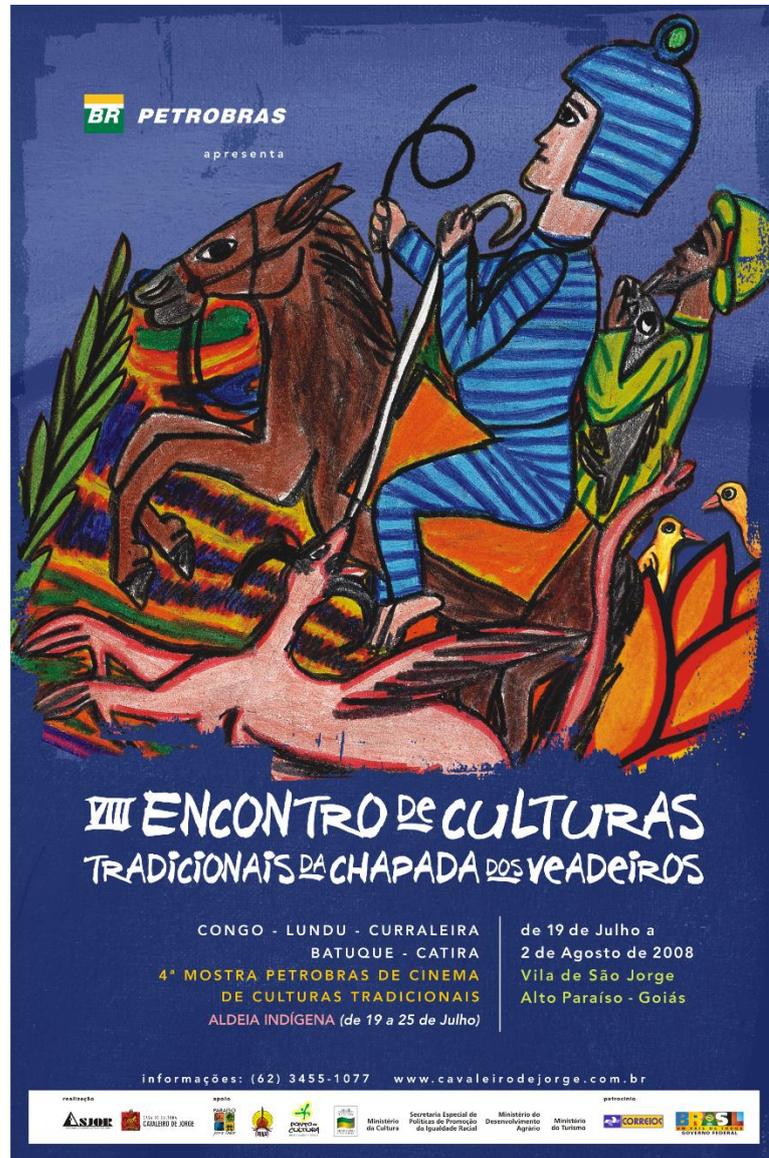


Figura 4: Cartaz do VIII Encontro de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros (arte de Moacir Soares de Assis)

V ENCONTRO DO BONITO-GO
de CULTURAS POPULARES

DIAS 31 DE AGOSTO, 1º E 2 DE SETEMBRO DE 2012
Dia e noite

Pelo Cerrado e suas Culturas de Pele

Oficinas e rodas de prosa
Teatro
Caçada da Rainha
Esportes e brincadeiras
Passeio cicloturístico
Rally de moto
Leilão de prendas
Artesanato
Comidas típicas

Catira, curreleira, lundu e outras danças
Violeiros, rabequeiros e sanfoneiros
Cantos de folias
Forró

ÁREA PARA ACAMPAMENTO

REALIZAÇÃO
ARP
ASSOCIAÇÃO DOS RURAIS DE FORMOSA - GOIÁS
23 anos

Participação especial:
Pastoral dos Foliões de Formosa

ENTRADA FRANCA

ASSOCIAÇÃO DO BONITO - REGIÃO DO BEZERRA - FORMOSA-GO

Figura 5: Cartaz do V Encontro de Bonito-GO de Culturas Populares

No capítulo anterior argumentei que a *redescoberta* da cultura popular nos anos 1990 criou para ela um novo circuito de trânsito, o qual levou, ao longo dos anos 2000, a uma articulação política entre diferentes sujeitos desse circuito em prol do maior acesso da cultura popular ao campo das políticas públicas. Essa movimentação teve conquistas importantes, se expressando na criação de editais, prêmios e abertura de espaços participativos. Além disso, ela levou ao crescimento e a uma articulação nacionais desse circuito (e do movimento social) da cultura popular. Isso se expressou na produção de álbuns com finalidade comercial e numa multiplicação de espaços de *apresentação* sem precedentes para os grupos de cultura popular tradicionais e artísticos.

Desse modo, se nos anos 1990 esse circuito era composto de alguns eventos e espaços, realizados e mantidos de modo independente, com pouco ou nenhum apoio público, agora o circuito começa a se expandir, principalmente pela articulação que esses sujeitos e coletivos começam a realizar com o poder público – em especial através do diálogo com o Ministério da Cultura. Uma das expressões da expansão do circuito da cultura popular dos anos 1990 foram os já citados seminários e reuniões. Somando-se a eles, há ainda inúmeros encontros de culturas populares e tradicionais, organizados por ONGs, movimentos sociais, Pontos de Cultura em parceria com o poder público a partir de convênios com prefeituras, universidades, MinC e outros ministérios. Uma das particularidades desses eventos é que eles reúnem tanto a dimensão de um espaço de discussão e articulação em prol de políticas públicas, presente nos referidos seminários, quanto o lado festivo, musical e artístico, presente no circuito da cultura popular dos anos 1990.

Neste capítulo procuro relacionar a emergência dos encontros de culturas populares e tradicionais com o cenário das políticas públicas para as culturas populares. Para isso, começo apresentando a experiência dos encontros de culturas populares e tradicionais, mapeando um pouco desse universo, comparando a programação de alguns desses eventos, os sujeitos que os constituem e como se dão suas formas de organização. Na segunda parte, argumento sobre o espaço que esses eventos encontram nas políticas culturais, e como eles incorporam nos seus discursos os preceitos e conceitos dessas políticas. Por fim, volto-me para a análise da atuação de um personagem central no contexto dos encontros, o produtor cultural de cultura popular. Nesse sentido, procuro mostrar como esses sujeitos percebem seu papel de mediação e como suas falas tocam em pontos comuns ao discurso da política pública.

3.1 Emergência e características gerais dos Encontros de Culturas Populares

Como vimos, na década de 1990 no Brasil, vivenciou-se o surgimento de um renovado interesse pela cultura popular por parte de jovens universitários das classes médias urbanas. Esse interesse expressou-se principalmente no campo da música e das artes, com o surgimento de grupos com propostas diversificadas, mas que buscavam dialogar com o universo performático e musical da cultura popular. A partir dessas experiências estéticas foram nascendo espaços para abrigá-las, como centros culturais, teatros de instituições (como o SESC de São Paulo), e eventos em locais públicos – como a referida festa do Morro do Querosene.

Desse modo, no início dos anos 1990 esse *novo circuito da cultura popular* era pequeno, restrito a algumas capitais, principalmente do Sudeste, a alguns espaços culturais e alguns poucos eventos de pequeno porte e intermitentes. Contudo, no final dos anos 1990 emergem festivais de porte maior, com certa constância anual, que passam a compor esse circuito.

Como exemplo pioneiro, podemos citar o Festival Revelando São Paulo, que é um desdobramento do projeto de mesmo nome coordenado pelo grupo Abaçai – ao qual já me referi no capítulo anterior. O festival teve mais de cinquenta edições em diversas cidades do estado de São Paulo (O REVELANDO, 2017). A proposta do Revelando São Paulo era realizar um evento que fosse ao mesmo tempo um festival, com performance de grupos tradicionais e de grupos formados por músicos e artistas – os últimos construindo suas apresentações inspirados nos primeiros –, e um espaço de debates sobre temas relacionados ao universo das políticas culturais e dos povos e comunidades tradicionais.

Nesse sentido, o Revelando se propunha, por um lado, o papel de *revelar* a cultura tradicional de São Paulo – no sentido de conferir-lhe visibilidade por meio de apresentações na programação do festival (O REVELANDO, 2017). Por outro lado, a proposta do evento voltou-se para a promoção do *encontro* de manifestações culturais do estado de São Paulo. Esse encontro visava à troca de experiências e à articulação política entre as comunidades tradicionais. Apesar de circunscrito a São Paulo, o evento anunciava propostas que tiveram ressonância ao longo dos anos 2000.

Meu primeiro contato com esse universo dos festivais se deu, como mencionado anteriormente, no Encontro de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros, que ocorre anualmente desde 2001 na vila de São Jorge (GO), região da Chapada dos Veadeiros. Dada a sua antiguidade, esse evento é um pioneiro. A instituição promotora, a Casa de Cultura Cavaleiro de Jorge (CCCJ), foi fundada em 1997, na vila, enquanto um espaço cultural.

Posteriormente, contudo, ela transformou-se numa fundação³⁰. Enquanto uma fundação, a Casa de Cultura ainda desenvolve, além do Encontro, outras ações e projetos de cunho social e cultural na região. Ao longo de suas edições o Encontro foi se aproximando das políticas culturais, firmando parcerias com o Ministério da Cultura, ministérios ligados aos povos e comunidades tradicionais, entre outras instituições. Além disso, ele tornou-se viável ao longo dos anos, principalmente, através do financiamento do Programa Petrobrás Cultural³¹.

A partir desse contato inicial com o Encontro de Culturas, tomei conhecimento de outros eventos com propostas e formatos parecidos. Em 2014, por exemplo, quando comecei minha pesquisa de campo na Chapada dos Veadeiros, a produtora cultural Geovana Jardim estava na coordenação de produção do referido Encontro. Geovana Jardim, mineira da cidade de Contagem (MG), tem uma produtora especializada no segmento da cultura popular chamada Jardim Produções/ Instituto Jardim Cultural, a qual produziu e produz vários artistas da cultura popular. Além dessa experiência de produção dos grupos – de conseguir espaços de apresentação, gravação de cds, elaborar projetos, captar recurso por meio de editais etc. –, a Jardim Produções também idealizou e realizou o Vozes de Mestres: Encontro Internacional de Culturas Populares.

A primeira edição do Vozes aconteceu em 2008, na cidade de Belo Horizonte (MG). O evento possui caráter itinerante e já passou por várias capitais e cidades do país (tais como Goiânia, Florianópolis, Joinville, Belo Horizonte, Fortaleza e Natal etc.). A extensão da sua programação foi variável a depender de sua edição: algumas tiveram 10 dias de programação (como na cidade de Florianópolis - SC), enquanto outras tiveram edições com 5 dias (como em Joinville), ou ainda apenas 3 dias (como na primeira edição do evento, em Belo Horizonte, no ano de 2008). Em termos de conteúdo a programação foi composta de apresentações, mesas redondas, rodas de conversa e oficinas.

Como desdobramento do projeto do Vozes ainda foram realizadas outras ações pelo Instituto Jardim em parceria com o poder público, como o Seminário sobre Congado de Belo Horizonte e o I Seminário sobre o Congado de Contagem. Em setembro de 2015 foi realizado o Folclorata: Encontro de Culturas Populares de Jequitibá, que aconteceu junto ao 27º Festival de Folclore de Jequitibá (MG). O Folclorata foi um projeto que promoveu uma vivência entre artistas e mestres da cultura popular da região os quais, ao final, apresentaram-se juntos no palco do Festival. Além disso, outras ações foram feitas com o intuito de levar alguns grupos

³⁰ Irei tratar da trajetória do evento de maneira mais detalhada no capítulo posterior.

³¹ Para mais informações sobre o programa, ver capítulo anterior, segundo tópico.

para participar de festivais internacionais de *world music*. As edições do Vozes e as ações citadas foram realizadas através de patrocínios e apoios variados, tais como: Ministério da Cultura, Centro Cultural Banco do Brasil, Governo de Minas Gerais, Petrobrás e a empresa de telefonia Oi.

Apesar de tomar conhecimento do Vozes, não cheguei a presenciar nenhuma edição do evento. Meu segundo contato presencial com esses encontros foi na XIV edição do Encontro dos Povos do Grande Sertão Veredas, evento que ocorre anualmente desde 2002 no município de Chapada Gaúcha (MG). Ele surgiu como parte de uma série de ações da Fundação Pró-Natureza (FUNATURA). A FUNATURA foi responsável por fazer estudos e implementar ações na região do Parque Nacional Grande Sertão Veredas, criado em 1989. Entre os projetos da instituição, estava a implementação de ações planejadas na região do entorno do Parque, o que deu origem à criação do Encontro dos Povos do Grande Sertão Veredas. O objetivo do evento fazia parte do escopo de outras ações as quais tinham como intuito valorizar as “tradições culturais por meio de ações junto às comunidades locais” (GRANDE SERTÃO VEREDAS, 2015).

Ao longo de suas edições, o evento teve diferentes proponentes, como FUNATURA, a ADISC (Agência de Desenvolvimento Local, Integrado e Sustentável de Chapada Gaúcha) e o Instituto Rosa e Sertão, sendo que em todas as edições foram firmadas parcerias com a prefeitura de Chapada Gaúcha. Além do apoio e patrocínio da prefeitura desse município, o Encontro dos Povos ainda contou com recursos do Banco do Brasil, da Caixa Econômica Federal e do MinC.

Outro evento do qual participei foi o Encontro de Culturas Populares e Tradicionais da Rede homônima³². O evento teve nove edições e a última, na qual estive presente, realizou-se em novembro de 2015 na cidade de Serra Talhada (PE). Apesar do número de edições, os *encontros*, propriamente ditos, ocorreram apenas em 2015 e em 2013 (edição que aconteceu em São Paulo). As outras 7 edições foram apenas uma espécie de reunião entre seus membros/integrantes com o comitê executivo da Rede, com o intuito de fazer um levantamento das políticas culturais, organizar eventos, traçar estratégias de atuação política etc. Uma dessas reuniões aconteceu em 2008 incorporada à programação do Encontro da Chapada dos Veadeiros, e outra se deu em 2012, durante o Fórum Social Mundial em Porto Alegre (RS).

As duas referidas edições dos encontros (e não das reuniões) foram financiadas diretamente pelo MinC e através de cotas parlamentares de deputados federais. Por não ser uma

³² Conteí um pouco do surgimento da Rede de Culturas Populares e Tradicionais no capítulo anterior.

Instituição, com CNPJ, a Rede não pode ser o proponente oficial do encontro – apesar de que seus membros envolveram-se na sua produção e na comissão de organização. Em 2015, em Serra Talhada (PE), na ocasião do IX Encontro de Culturas Populares e Tradicionais, por exemplo, o evento contou com a participação e parceria do Ministério da Cultura e da Prefeitura da cidade para a composição da sua programação e para a escolha dos espaços onde seriam realizadas suas atividades.

Além desses encontros com que tive contato, há ainda outros que valem ser citados. Um exemplo é o Encontro Mestres do Mundo, que acontece no estado do Ceará de forma itinerante. Ele já teve edições em Limoeiro do Norte (CE) e na cidade de Crato (CE). Com 10 edições realizadas em 2016 o Encontro é uma iniciativa do Governo do Ceará e faz parte do programa Tesouros Vivos da Cultura. Tal programa, por sua vez, é uma ação da Secretaria da Cultura do Ceará (SECULT) que visa a reconhecer através do título de *notorious saber* os Mestres e Mestras da cultura popular e tradicional do estado, assim como incentivar suas atividades por meio da distribuição de bolsas mensais. A ideia do encontro é reunir em um só evento esses mestres reconhecidos, de forma que eles possam discutir políticas públicas e fazer apresentações. O financiamento do Encontro Mestres do Mundo se deu através, principalmente, do governo do estado do Ceará e do Ministério da Cultura.

O Encontro de Bonito-GO de Culturas Populares também é digno de nota, apesar de ser um evento de menor porte em relação aos citados acima. Realizado na área rural do município de Formosa (GO), na região de Bonito, o encontro teve 7 edições. Ele é organizado pela Associação Rural de Produtores do Bonito (ARPB) e aconteceu anualmente de forma ininterrupta até o ano de 2014. Contudo, em 2015, 2016 e 2017 não houve uma 8ª edição devido a dificuldades financeiras. O evento, ao contrário dos anteriormente mencionados, nunca teve um financiamento expressivo, e era viabilizado a partir de investimentos dos seus próprios organizadores e de alguns recursos escassos do governo estadual e municipal.

Um pouco destoante das propostas acima, mas ainda pertencente ao mesmo universo, temos, ainda, o Encontro de Músicas e Danças do Mundo, que acontece em Imbassá (BA). O evento, com 11 edições completadas em 2017, é organizado pelo Centro de Estudos Universais. Na 11ª edição o evento foi realizado em parceria com a Casa de Cultura Cavaleiro de Jorge (instituição promotora do Encontro de Culturas de São Jorge), reunindo tanto a XI edição do Encontro de Músicas e Danças do Mundo, como o I Encontro Multiétnico – que propunha uma vivência dos participantes do evento com algumas etnias indígenas do Brasil. Ao contrário dos outros encontros citados anteriormente, nos quais a programação é majoritariamente gratuita, o

Encontro de Músicas do Mundo é um evento pago. Isso se deve ao fato de que, diferentemente de outros eventos, ele não recebe financiamento público e, por isso, viabiliza-se por meio da cobrança de ingressos ou venda de pacotes³³. Além disso, até 2016 era a proposta de uma vivência lúdica e artística – e não um espaço de articulação política – o discurso enfatizado no evento.

Além desse universo de eventos que levam *encontros* em seus nomes, em suas várias edições, podemos citar também outros com perfis e propostas semelhantes, tais como: o Festivalhas, no vale do Jequitinhonha (MG), surgido em 2005 e hoje com 5 edições; o Festival Invenção Brasileira de Cultura Popular, antigo FESTISESI, realizado hoje em Taguatinga (DF); o Festival Brasília de Cultura Popular, com 10 edições completadas em 2015, entre outros.

Afora estes, que se propõem a reunir uma heterogeneidade de experiências associadas à cultura popular, outros eventos, com formatos semelhantes, também surgiram, porém, voltados para tradições específicas da cultura popular. São exemplos o Encontro de folias de Reis do Distrito Federal, com 15 edições realizadas em 2016; o I FÉSAMBA, o Festival de Samba de Roda do Recôncavo, realizado em 2015 em Cachoeira (BA); o Fest Rimbó, o Festival de Carimbó de Santarém Novo (PA), com 13 edições realizadas em 2015; e o Encontro Nacional de Cavalo Marinho, com 22 edições no ano de 2016, em Olinda (PE). Apesar de voltados para tradições culturais específicas, em alguns casos as suas programações também reúnem tanto aqueles grupos considerados *tradicionais*, como outros que se propõem a recriar ou criar performances inspirados nas primeiras.

3.1.1 Programação dos Encontros

O momento das *apresentações* é sem dúvida o lugar central em grande parte dos encontros e é o que concentra o maior público. Influenciados por modelos da indústria cultural, o formato das apresentações geralmente envolve a presença do palco. Como argumenta Damiana Campos (2015), “o palco passa por um imaginário de que quem sobe lá é artista conhecido. Então o palco é importante nesse momento, porque lá eu reafirmo minha cultura e tenho todo mundo olhando para mim”. Além de espaço de “afirmação cultural” e “visibilidade”, o palco é visto também como uma entrada para outros espaços. Nessa acepção, ele é entendido enquanto espaço de difusão de determinadas práticas culturais para outros contextos regionais, nacionais e mesmo internacionais (BASSO, 2015a).

³³ Na edição a ser realizada em 2017 o valor do primeiro lote de ingresso para 10 dias de evento correspondia a R\$ 900,00.

Porém, se o palco é um modelo emprestado do universo da indústria cultural, no contexto dos encontros ele tende a ser projetado para atender a especificidade estética e performática da cultura popular. Como argumentei brevemente no capítulo anterior, a experiência dos grupos de *vitalização da cultura popular* levou ao desenvolvimento de novas técnicas de arquitetura de palco e produção de som³⁴. Diante disso, os encontros podem ser vistos como espaços experimentais de desenvolvimento de técnicas de produção musical voltadas para o universo da cultura popular. Essas técnicas implicam não apenas na concepção específica da arquitetura do palco e produção de som, mas também no formato das apresentações. No entanto, se o palco é um elemento central, as apresentações não se dão somente nele. A produção desses eventos sempre procura reservar momentos de apresentações em outros formatos. Isso se concretiza, por exemplo, através da realização de procissões e cortejos na programação dos encontros.

Outro ponto em comum na programação dos encontros são as feiras de artesanato. Apesar de serem uma parte secundária na programação desses eventos, elas reúnem mestres e mestras do artesanato que expõem seus produtos para o público interessado. Na experiência do Encontro da Chapada dos Veadeiros, essa parte da programação é chamada de Feiras de Oportunidades Sustentáveis do Cerrado e é organizada em parceria com o SEBRAE. No Encontro de Chapada Gaúcha também existia uma feira, para a qual várias comunidades que tinham ido se apresentar no evento levavam produtos de fabricação própria para vender – tais como doces, lanches, sucos, artesanatos e até instrumentos musicais. No IX Encontro da Rede realizado em Serra Talhada a parte da feira também estava presente, com a venda de artesanatos de várias regiões do país.

Além do momento das apresentações e da feira de artesanato, os encontros promovem outras atividades, tais como as oficinas e as rodas de conversa. As oficinas, de certo modo, também procuram trazer a proposta de uma vivência com os mestres e grupos artísticos, e seus respectivos conhecimentos, para o público do evento. Assim, durante a programação do Encontro de São Jorge, por exemplo, pode-se fazer oficinas de coco, de medicina tradicional, de construção de instrumentos, de danças etc. As oficinas colocam-se como uma oportunidade para aqueles que têm interesse em se aprofundar um pouco mais no universo da cultura popular e tradicional. As dinâmicas pedagógicas das oficinas são variadas, trabalham com a aula expositiva, explicando com mais detalhes certas performances, mas também com uma

³⁴ Agora meu intuito é apenas assinalar que essas técnicas de produção de som e de arquitetura de palco existem e como estão relacionadas às discussões que se deram no âmbito das políticas públicas. Uma reflexão sobre o que se constituem essas técnicas e arquitetura será objeto de discussão do quinto capítulo.

pedagogia participativa, permitindo ao público aprender fundamentos de danças tradicionais, entrar em contato com certos instrumentos etc. Vistas como uma possibilidade, bastante difundida no contexto do movimento de redescoberta da cultura popular nos anos 1990, de vivência com a cultura popular, as oficinas são incorporadas agora como parte integrante da programação dos mais diversos encontros.

Como vimos, além da dimensão de um festival, os encontros constituíram-se como fóruns de debates. Essa proposta expressa-se na programação por meio da realização de rodas de conversa, conferências e mesas redondas. Sobre os espaços de diálogo, uma das principais preocupações dos encontros é que estes não se restrinjam à fala apenas de artistas, produtores, pesquisadores e gestores, mas também incorporem as vozes dos mestres, mestras e lideranças de comunidades tradicionais, de maneira geral. Para isso, esses eventos começam a ponderar sobre a melhor modalidade para se promover esse tipo de debate, pensando em espaços de conversas mais *horizontais* e de *equidade de fala*. No caso do Encontro de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros, essas propostas darão origem na programação às “rodas de prosa”.

Essa modalidade de programação repete-se em outras experiências de encontros. No IX Encontro de Culturas Populares e Tradicionais, por exemplo, ocorreu a roda de conversa “Diálogo entre Mestres e Ministro da cultura”, que contava com a participação dos mestres presentes no evento e do então ministro da Cultura, Juca Ferreira. Apesar de na ocasião o ministro não ter aparecido para a conversa, enviando em seu lugar um representante, a conversa realizada obedecia uma arquitetura circular e uma isonomia do tempo de fala. Mesmo que essas experiências não adotem um formato circular, existe uma tendência nesses eventos que tais espaços sejam menos rígidos e formais. É o caso da experiência do XIV Encontro dos Povos do Grande Sertão Veredas, em 2015, que realizou uma *roda de prosa*, como foi chamada, sobre “O futuro das Folias nas Comunidades: uma relação entre jovens e velhos”, na qual vários mestres de folia originários de comunidades agricultoras e quilombolas da região de Chapada Gaúcha (MG) participaram. Apesar de na ocasião não ter sido adotado um espaço circular, a dinâmica da conversa acabou por construir um ambiente informal, onde se intercalavam relatos dos mestres com música e dança.

Essa dimensão de um fórum é incorporada também na experiência do Vozes de Mestres. Em suas várias edições, a programação do evento reservava espaços para essas discussões, chamadas ora de *rodas de conversa*, ora de *mesa redonda*, ora de *prosa à beira do fogão*. No evento, os espaços de conversa eram constituídos não apenas por mestres, brincantes e devotos da cultura popular, mas contavam também com a presença de pesquisadores e artistas, criando

um ambiente de diálogo heterogêneo. Esses espaços, enfim, têm sido importantes na programação com vista a escutar os mestres e mestras, e tentar construir um ambiente de diálogo entre eles, assim como entre eles e gestores, produtores, artistas e pesquisadores.

Contudo, se uma ênfase é dada na presença dos mestres, mestras, brincantes, devotos, povos e comunidades tradicionais, os encontros incorporam na sua programação sujeitos variados. Ainda que sejam eventos voltados para a cultura popular e tradicional, o que se entende por essa categoria pode comportar diferentes sujeitos e perfis.

3.1.2 Encontros de quais culturas?

Como vimos, existe uma preferência no título dos encontros pelas categorias culturas populares e tradicionais no plural. Argumentei que o uso do plural insurge contra sua versão singular, a qual sugere “uma enganadora homogeneidade” (CAVALCANTI, 2005, p. 29). Nesse sentido, o plural faz alusão à diversidade de experiências culturais que compõem a programação dos encontros.

No caso do Encontro de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros, este reúne uma gama de artistas, grupos, comunidades e mestras(es) de várias regiões do país. Desse modo, no Encontro pode-se entrar em contato com os grupos do Congo de Niquelândia (GO), da Catira de Crixás (GO), da Sussa Kalunga (GO), tradições bastante difundidas no estado de Goiás, mas também com grupos de outras regiões, como o Maracatu Leão Coroado (PE), o Boi de Ribamar (MA), o Samba Chula de São Braz (BA), o Coco de Zambê (RN), e inúmeros grupos de etnias indígenas, como os do Yawalapiti, Kayapó e Krahô. Além desses nomes, o Encontro reúne músicos famosos, como Lenine, Almir Sater, Dércio Marques, Naná Vasconcelos, Hermeto Pascoal, Chico César, passando por bandas como Passarinhos do Cerrado, Vozes Bugras, A Barca, Cordel do Fogo Encantado, PontoBR etc.

Os grupos elencados acima têm perfis bastante distintos. Em primeiro lugar temos os compostos por mestres, mestras, devotos e brincantes, que se organizam enquanto grupo para realizarem apresentações de diversas tradições que outrora foram rotuladas como folclore. Apesar de homogeneizados pela categoria, suas propostas são diversificadas. Temos, por exemplo, aqueles que estão apresentando aspectos de práticas sagradas (como no caso do Congado) e outros que reinventam, no contexto do Encontro, brincadeiras tradicionais, como é o caso dos grupos de Coco Zambê e de Samba de Roda.

Além desses, temos também grupos diferentes entre si, mas que concebem e criam suas performances já no formato específico de uma apresentação artística-comercial. Temos, por exemplo, a presença de músicos de renome no circuito nacional (como Lenine, Hermeto

Pascoal, Almir Sater). Temos ainda outros não tão famosos, mas reconhecidos nesse novo circuito da cultura popular e tradicional, como A Barca, PontoBR, Cordel do Fogo Encantado. A proposta estética destes também é heterogênea, alguns são compostos por mestres e músicos de profissão, outros constroem suas apresentações por meio de vivências com mestres, mestras e suas comunidades e tradições, outros se baseiam em pesquisas fonográficas e bibliográficas. Essas muitas experiências musicais foram nomeadas por vários nomes (grupos de vitalização da cultura popular, grupos de cultura popular artísticos, balés folclóricos etc.).

Como podemos observar, apesar de unidos pelos encontros em uma mesma categoria, a diferença de perfil dos sujeitos e grupos que participam da programação do Encontro de São Jorge é grande. Vale enfatizar, então, que esses perfis dos grupos não são uma especificidade do Encontro de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros, mas uma característica de vários eventos desse circuito.

Em alguns casos essa diversidade de perfil é vista como parte da estratégia de valorização e visibilidade da cultura popular e tradicional. Esse argumento é defendido por Geovana Jardim, para quem os grupos tradicionais “se sentem valorizados quando sobem no mesmo palco que tem pessoas da música contemporânea tocando” (JARDIM, 2015). Desse modo, colocar os grupos de cultura popular tradicional ao lado de grupos que se inspiram artisticamente neles é visto como uma forma de legitimar o interesse do público pelos primeiros. Além disso, quando os *grupos tradicionais* se apresentam no mesmo palco que os *artísticos*, isto seria uma forma de enquadrar os primeiros numa moldura mais *progressista e moderna*, ao mesmo tempo que enquadra os últimos numa moldura menos *comercial* e mais *alternativa*.

Não pretendo deter-me nas implicações das diferenças de perfil da cultura popular nos encontros agora, pois irei desenvolver essa questão mais à frente. Meu intuito até aqui foi apenas assinalar como os termos culturas tradicionais e populares neste contexto abrange uma infinidade de experiências performáticas.

3.1.3 Produção e gestão nos encontros

Organizar eventos como os encontros exige inúmeros conhecimentos e habilidades. O fato destes terem tido em sua maioria financiamento público, por exemplo, implica que seus idealizadores e organizadores têm que ter um conhecimento sobre políticas públicas culturais e sobre os procedimentos e caminhos para acessar esse tipo de recurso. Além de dominar os procedimentos burocráticos, é preciso ainda ter um bom trânsito entre os órgãos e empresas de onde provém o dinheiro. Viabilizando essa parte financeira para a realização do evento, é necessário ter uma assessoria de imprensa, de modo a divulgá-lo. Para a realização do evento

em si é preciso, também, construir a sua programação, o que envolve noções de curadoria, técnicas de produção de palco e som, logística de alimentação e hospedagem, cobertura jornalística do evento etc. Terminado o evento, é obrigatório prestar contas, reunir as notas fiscais, elaborar os relatórios para os patrocinadores etc. – atividades que, por sua vez, exigem conhecimentos de contabilidade.

Desse modo, a produção dos encontros envolve conhecimentos múltiplos e uma variedade de profissionais. Apesar de não estarmos tratando da produção de grandes festivais que operam inseridos no seio da indústria cultural, os encontros adotam, em uma dimensão menor, procedimentos desse circuito. Por isso, a realização destes depende de uma certa organização profissional, na qual os produtores culturais são peça central. Contudo, ao contrário dos grandes eventos comerciais, nem sempre os encontros contam com a estrutura de produção e de profissionais desejada e necessária. Isso implica numa maior importância e dependência de determinados sujeitos, os quais acumulam funções variadas, sendo deles demandado o cumprimento de múltiplas atividades. De modo a ilustrar essa experiência de produção dos encontros, analisarei a seguir a experiência do Encontro de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros, para contrastá-la com outros exemplos.

O Encontro de São Jorge é organizado pela fundação Casa de Cultura Cavaleiro de Jorge. A equipe permanente da Casa de Cultura é reduzida, contando com um número de 5 a 7 pessoas, responsáveis pelo dia a dia da casa, pelas outras ações que a instituição desenvolve, por atualizar o site e os perfis das redes sociais da instituição, além de fazer a pré-produção e pós-produção do evento. Geralmente, nessa equipe há alguém com experiência em produção cultural. Quando comecei meu trabalho sobre os encontros a partir da experiência de São Jorge, era Geovana Jardim essa pessoa. No âmbito da pré-produção do Encontro ela era a responsável por descobrir os editais, reunir os documentos e escrever os projetos de modo a tentar acessar recursos. Esta era uma tarefa permanente. Terminado um Encontro, já era hora de começar a inscrever-se em editais e buscar recursos para a próxima edição. Isso exigia uma dedicação por parte da profissional, que pesquisava em sites e fóruns virtuais para encontrar editais nos quais a proposta do Encontro se enquadrasse.

Além disso, uma leitura atenta do edital é imprescindível, de modo a poder adequar o projeto do evento à sua proposta. Desse modo, o projeto do evento, apesar de manter uma certa estrutura, sofria pequenas modificações a fim de encaixar-se em determinados editais. Esse trabalho de encontrar editais é descrito por Geovana Jardim como uma tarefa de “cavar”, o que confere um sentido quase arqueológico para a atividade. Isso porque, apesar dos editais serem

públicos, nem sempre as pessoas ficam sabendo de sua existência. Por isso o trabalho de *escavação* seria importante para não deixar passar possibilidades de financiamento. Segundo Geovana Jardim, a Casa de Cultura se inscreve em aproximadamente 30 editais durante o ano, mas, em média, são aprovados apenas 3.

Além dos editais, os financiamentos dependem de articulações interinstitucionais face a face. Aí entra outra figura nesse processo de produção do Encontro: a pessoa encarregada das relações públicas entre a Casa de Cultura e outras instituições. No caso é Juliano Basso, coordenador da Casa de Cultura e do evento, quem desempenha essa tarefa. Nesse sentido, Juliano é o rosto do evento. Quando, na edição de 2015, foi estabelecida uma parceria com Universidade Federal de Goiás, foi Juliano Basso o responsável por tal articulação institucional, a qual viabilizaria uma verba para o Encontro, repassada através da UFG. Para que a parceria se firmasse, Juliano Basso lançou mão de uma rede de relações que ele tem dentro do Ministério da Cultura e também dentro da Universidade Federal de Goiás. Observa-se, por esse exemplo, que os organizadores do evento precisam incorporar agendas de instituições de forma a justificar a aplicação de um recurso no evento.

Nas edições de 2016 e 2017, o Encontro contou com uma promessa de patrocínio³⁵ da Secretaria de Estado de Educação, Cultura e Esporte de Goiás (SEDUCE). Esse financiamento direto foi fruto da articulação de Juliano Basso, que visitou Goiânia (GO) algumas vezes com o intuito de reunir-se com a então secretária da pasta Raquel Teixeira. Juliano Basso também trabalha para garantir que recursos captados por meio de editais cheguem até à Casa de Cultura. Isso porque, apesar dos editais darem acesso a determinados recursos, nem sempre o financiamento sai. Pode acontecer que por falta de orçamento, ou algum outro imprevisto, o MinC não repasse para os ganhadores dos editais os valores prometidos. É aí que entra a figura de alguém como Juliano Basso, para, por exemplo, fazer visitas ao MinC de forma a acompanhar o trânsito de um recurso dentro do Ministério.

Além disso, como quase nunca uma única fonte de financiamento é suficiente para custear o evento, o coordenador geral ainda é o responsável por costurar articulações com outras instituições. Portanto, é Juliano Basso quem participa das reuniões institucionais e quem transita entre as várias instituições com o intuito de construir uma rede de colaboradores e apoiadores para que o Encontro aconteça.

³⁵ Digo promessa, porque apesar do compromisso o recurso para 2016 não havia sido repassado até o começo da edição de 2017.

Além desses profissionais, a Casa de Cultura conta com a presença de Aristelina “Tila” Avelino, responsável pela parte financeira da Casa e do Encontro. Segundo conta, ela *aprendeu esse ofício fazendo* (AVELINO, 2016). No contexto da produção do Encontro, a parte contábil era a de maior dificuldade, foi então que Tila assumiu para si a função desse setor. Desse modo, ela se tornou a responsável pelas notas fiscais que devem ser guardadas para a prestação de contas quando termina o evento, pelas planilhas orçamentárias, e pelas finanças do dia a dia da Cavaleiro de Jorge.

Esse corpo permanente da instituição é responsável ainda por alimentar as notícias do site do evento e da instituição. Assim, de modo geral, é essa equipe reduzida a responsável pela pré-produção do Encontro. Contudo, durante o evento outros profissionais são contratados de forma a dar conta da organização. Uma forma adotada no Encontro é a do trabalho voluntário. Geralmente em junho, a Casa de Cultura abre editais para que profissionais da comunicação se inscrevam para trabalhar no evento de forma não remunerada. Esta equipe permanente da Casa de Cultura é quem recebe as inscrições e seleciona os voluntários. Entre eles, estão jornalistas, que escrevem reportagens sobre atividades e apresentações que acontecem durante o evento, fotógrafos e cineastas, responsáveis pelo material audiovisual. Além dos profissionais da comunicação, a depender da edição, há trabalho voluntário também para as atividades de produção – como logística de hospedagem, alimentação e transporte, ou coordenação do palco, das oficinas e das rodas de conversa. No entanto, em 2017, essas tarefas foram terceirizadas para uma produtora de Goiânia, a Balaio Produções Culturais. Durante o Encontro, é contratada uma empresa de som, a brasileira Pan sonorização, ou Pan Som, que já participou do evento em quase todas as suas edições.

Sobre a estrutura de produção do Encontro, em 2007 – uma das edições que recebeu verbas expressivas, o que por sua vez ocasionou numa maior estrutura para a organização do evento –, havia cinco equipes divididas da seguinte forma: equipe de coordenação geral; equipe de coordenação de produção e logística; equipe de comunicação; equipe de cenografia e decoração de palco; e departamento de informação e tecnologia. Cada uma dessas equipes contava com uma média de 8 cargos. Apesar de uma ampla gama de profissionais e de uma estrutura de produção moderada, a equipe nem sempre dá conta de todos os pormenores do evento. Por isso, é comum que um voluntário que se inscreveu para trabalhar na comunicação possa ser realocado para a parte de logística, por exemplo, ou mesmo que acumule funções.

Acabado o Encontro, essa equipe voluntária e/ou contratada vai embora, e fica nas mãos do corpo permanente da Casa de Cultura o trabalho de pós-produção do evento. A pós-produção

implica em redigir um relatório sobre o evento, a prestação de contas e um *feedback* de cunho mais pessoal para os patrocinadores. Essa parte da pós-produção é importante porque além de ser uma prestação de contas para os financiadores, é também uma ferramenta para que haja uma continuidade e um interesse dessas instituições em repetir o patrocínio na próxima edição.

Apesar de dispor de um corpo técnico permanente para a pré e pós-produção do evento, e de dispor de mais profissionais durante sua realização, existe uma dificuldade de planejamento ocasionado pelo atraso nas verbas de financiamento. Apesar de tentarem fazer um planejamento e garantir recursos antecipados para a próxima edição do evento, nem sempre isso é possível. Isso porque, apesar de começarem a se inscrever em editais quando termina o evento, já no começo de agosto, muitas vezes apenas em janeiro a Casa de Cultura consegue aprovar o projeto do Encontro em algum edital. Mesmo quando aprova um edital com certa folga de tempo para a próxima edição, a burocracia faz com que o recurso chegue às vésperas do evento. É comum que, uma semana antes do evento, os recursos ainda não terem caído na conta da instituição. Esse atraso no repasse impacta a programação, pois os organizadores ficam impossibilitados de firmar compromissos com os convidados ou fechar a programação oficial.

A experiência do Encontro de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros não pode ser generalizada. Desse modo, apesar de haver pontos em comum no que tange à proposta dos encontros, a maneira de se elaborar e colocar em prática sua realização depende de cada contexto. Como vimos, no caso do Encontro de Culturas, existe um corpo de profissionais fixos que atua dentro da Casa de Cultura ao longo do ano. É esse grupo quem decide em última instância questões referentes à curadoria, alocação dos recursos, convidados e elaboração da programação. Em vista disso, a experiência do Encontro de Culturas Populares e Tradicionais organizado pela Rede pode ser um contraponto a essa experiência.

Os encontros da Rede, como argumentei, nem sempre foram grandes eventos, e nas suas sete primeiras edições se resumiam a reuniões entre sua secretaria executiva e outros membros. Contudo, em 2013 a Rede realizou um grande encontro no SESC Itaquera, em São Paulo, com seis dias de programação. A Rede, como o próprio nome sugere, é uma rede de articulação entre sujeitos, e não uma instituição. Isso implica que ela não possui um CNPJ, o que a torna inapta para fazer parcerias com o poder público e mesmo de ser proponente de projetos para se inscrever em editais. Em consequência disso, ela realizou parcerias com o Ministério da Cultura de forma a viabilizar seus encontros. Em 2013, por exemplo, o SESC foi responsável por grande parte do financiamento do evento. Essa mesma dinâmica foi reproduzida em 2015 em Serra Talhada, onde foi realizada uma parceria com Ministério da Cultura. Além disso, como o evento

seria na cidade de Serra Talhada, a prefeitura da cidade também entrou como realizadora, e outras parcerias foram sendo feitas com a sociedade civil à medida que o evento ia tomando forma.

Como os encontros da Rede nascem a partir da articulação com vários sujeitos, instituições, órgãos públicos etc., isso influenciou em sua estrutura de produção. Desse modo, não é a Rede, a partir de seus representantes, que organiza o evento, mas um comitê executivo, no qual ela ocupa um dos acentos. Sobre a elaboração da programação dos encontros da Rede, Marcelo Manzatti me descrevia o processo da seguinte maneira:

A programação [do VIII Encontro da Rede] foi uma curadoria nesse âmbito coletivo, a programação foi pensada nesse espaço. Toda parte de assessoria de imprensa, identidade visual, tudo isso foi seguido por esse comitê. Nesse de Serra Talhada [IX Encontro] foi a mesma coisa, à medida que a gente ia conseguindo apoios – a FUNDAPE de Pernambuco entrou, então a FUNDAPE indicava uma pessoa para compor o comitê, então, a prefeitura de Serra Talhada, museu do Cangaço, [ponto de cultura] Invenção Brasileira, cada um tinha o seu representante no comitê. Esse comitê de Serra [Talhada] foi gigantesco, foi bem legal. (MANZATTI, 2016)

Na experiência do Encontro da Rede era, então, um comitê executivo que tomava as decisões de âmbito geral – como a programação, os convidados, a identidade visual do evento, acessoria de comunicação etc. Por causa da diversidade de sujeitos e instituições participando da organização do evento, a programação tinha que unir as pautas e propostas de todos. Como produto desse processo, em 2013, no VIII Encontro das Culturas Populares e Tradicionais, houve reuniões dos colegiados setoriais do Ministério da Cultura que compõem o CNPC e que estão mais próximos da cultura popular, como o próprio setorial de culturas populares, o de culturas indígenas, patrimônio imaterial, artesanato e cultura afro-brasileira. Desse modo, o Ministério da Cultura aproveitava o evento para realizar as reuniões dos colegiados, que já estavam previstas, ao mesmo tempo que a Rede aproveitava a presença dos membros desses colegiados para inserí-los em outras partes da programação.

Mesmo que a produção dos encontros envolva parcerias, conhecimentos técnicos variados e uma vasta rede cooperativa, para sua viabilização, os eventos possuem uma dependência com relação a certos sujeitos. Estes são os reponsáveis pela articulação entre as diversas instituições e pelo acompanhamento das complexas tarefa que envolvem a realização dos encontros. Refiro-me aos produtores culturais, os principais agentes e mediadores nesse contexto.

Como apresentado no primeiro capítulo, o panorama desses diferentes encontros levamos a pensar numa experiência de festivais de cultura popular com precedente apenas na época de articulação e institucionalização do movimento folclórico, dada a sua abrangência pelo território nacional e o alto número de edições realizadas de um mesmo evento. Ainda que os encontros tenham sido organizados por instituições e sujeitos diversos, a exposição feita até aqui permite apontar vários pontos em comum entre eles. O primeiro é o fato de terem emergido em larga medida ao longo dos anos 2000. O segundo é o compartilhamento de modelos de programação, que reúnem momentos de apresentações, feiras de artesanato, oficinas, rodas de conversa e conferências, unindo a dimensão de um festival à de um fórum de discussões de cunho político. O terceiro ponto de aproximação entre esses encontros é o perfil diversificado dos grupos que compõem suas programações. Por fim, eles ainda compartilham o fato de terem se viabilizado, com algumas poucas exceções, a partir de financiamento público, por meio de repasses do Fundo Nacional de Cultura, de algumas empresas de economia mista e de fundações ligadas a bancos públicos.

Esse último ponto é digno de nota, pois é um sintoma da afinidade desses eventos com o campo das políticas públicas culturais do período. Foi a partir dessa aproximação com o MinC e com outras empresas afinadas com a atuação do Ministério, que esses eventos se viabilizaram e se disseminaram por vários estados brasileiros. No próximo tópico, volto-me, portanto, para pensar que lugar é esse que os encontros encontraram no discurso e na aplicação das políticas culturais pós-2003.

3.2 Encontros de Culturas Populares como ações de políticas culturais

Como argumentei no capítulo anterior, a primeira década dos anos 2000 foi marcada por um maior acesso da cultura popular às políticas culturais. Dentro desse contexto, uma das frentes de atuação do MinC foi no sentido de estimular e criar novos circuitos de trânsito da cultura popular com vista a sua valorização e difusão – circuitos estes relacionados à educação, à música e à arte.

Porém, o estímulo à mudança de contexto da cultura popular como forma de política pública não é uma novidade. No contexto do movimento folclórico, a criação de circuitos de trânsito para o folclore foi vista como um modo de preservação do mesmo. Inicialmente os folcloristas se voltaram para a criação de bibliotecas e arquivos nos quais o folclore iria circular transformado em *documento* e *registro* (estudos, pesquisas, gravações em áudio e vídeo, coleções de objetos etc.), ou ainda pela sua adoção enquanto disciplina ou pedagogia educacional nos níveis fundamental e médio de ensino (CARNEIRO, 2008b). No ensino

superior, porém, o folclore encontrou mais resistência para ser incorporado (VILHENA, 1997). Além disso, o trânsito do folclore para os circuitos educacionais acontecia principalmente através do intermédio dos folcloristas, onde os *sujeitos do folclore*, propriamente ditos, transitavam pouco.

Esse cenário muda com o surgimento de espaços de apresentação no contexto dos festivais de folclore³⁶ a partir da década de 1950 e principalmente do ano de 1965. Como argumentei, esses festivais passam a serem percebidos como uma forma de preservação do folclore. Um marco de tal entendimento é o artigo de Edson Carneiro, *Preservação e Restauração dos Folguedos Folclóricos* ([1955] 2008a). Para o folclorista, ao refletir sobre formas de preservação e restauração dos folguedos populares – além das formas tradicionais de preservação que passavam pela pesquisa e construção de acervos –, “basta multiplicar as suas oportunidades de apresentação para que tenhamos, afinal, bem vivos [os folguedos], como parte integrante da paisagem cultural” (CARNEIRO, [1955] 2008a, p.105). Isso porque, de acordo com Carneiro ([1955] 2008a, p. 101), “o intervalo de um ano entre uma e outra apresentação [como é caso da maioria das festas religiosas ou folguedos folclóricos] se revelou demorado demais em relação com o ritmo com que se processavam, sob a premência da hora, as transformações econômicas de superfície”. Como exemplo de operacionalização dessas novas oportunidades de apresentação, ele cita o desfile no Parque Ibirapuera (São Paulo), evento que marcou o encerramento do Congresso Internacional de Folclore (em 1954), como tipo de ação que não se deve perder de vista (CARNEIRO, [1955] 2008a).

Porém, Edson Carneiro ([1955] 2008a) pondera sobre esse tipo de ação de preservação/restauração. Para ele, possibilitar novos espaços de apresentação se tratava de uma intervenção, e para que esse tipo de intervenção não impactasse “o caráter de legítima expressão do povo” dos folguedos, seria necessária “uma extrema discricção” (CARNEIRO, [1955] 2008a, p. 103). Essa discricção era necessária de modo a dar liberdade para o grupo, ajudando apenas no que fosse imprescindível e promovendo sua apresentação em público (CARNEIRO, [1955] 2008a). Por isso, ele defende que o dinheiro não deveria se reverter jamais em cachê. A ajuda em dinheiro deveria ser limitada ao máximo e, quando ocorresse, apenas a fim de ajudar em coisas específicas (como compra de fardamentos, manufatura de estandartes etc.) (CARNEIRO, [1955] 2008a). Assim, essa ajuda deveria ter caráter excepcional, para nunca tornar o grupo dependente dela (CARNEIRO, [1955] 2008a).

³⁶ Experiências que abordei no primeiro capítulo.

Segundo Vilhena, o texto é marcado por um paradoxo, pois se “aos fenômenos folclóricos se atribui uma autenticidade e uma espontaneidade decorrentes de sua origem popular, qualquer interferência externa, mesmo tendo como objetivo a proteção do folgado, representaria uma potencial ameaça” (VILHENA, 1997 p. 187). O ponto crucial do artigo de Carneiro ([1955] 2008a) é, então, a definição de fronteiras que separam interferências adequadas e inadequadas (VILHENA, 1997).

3.2.1 Políticas Culturais, “valorização” e “difusão” da cultura popular

De maneira semelhante, esses circuitos de trânsito contemporâneos também serão incentivados como ações de políticas públicas. Porém, no contexto atual temos diferenças significativas com relação às suas características – apesar de haver alguns objetivos coincidentes entre os dois períodos.

Nesse sentido, um dos circuitos de trânsito que emergiu contemporaneamente foi fruto da inserção da cultura popular nas universidades, escolas e instituições de ensino de modo geral, como ocorreu no contexto do movimento folclórico. Hoje, porém, outras propostas para que os sujeitos transitem por esses circuitos educacionais têm sido experimentadas. Uma das novidades é que esse trânsito tem acontecido através da presença de mestres e mestras da cultura popular e tradicional nas instituições educacionais.

Com esse caráter, dois projetos são dignos de nota. O primeiro é a Ação Griô, desenvolvida, como vimos, através de uma parceria da Associação Grãos e Luz Griô e o MinC – a partir da Secretaria de Cidadania Cultural (SCC). Criada em 2006, a Ação se organiza como uma rede e “envolveu **130 projetos pedagógicos de diálogo entre a tradição oral e a educação formal**, mais de **750 griôs e mestres** bolsistas de tradição oral do Brasil, **600 escolas**, universidades e outras entidades de educação e cultura e 100 mil estudantes de escolas públicas” (AÇÃO GRIÔ: UMA POLÍTICA PÚBLICA..., 2017, grifo no original).

Outro projeto atual, mas voltado especificamente para o ensino superior, foi o Encontro de Saberes, que teve início em julho de 2010. Este é um projeto do Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia de Inclusão no Ensino Superior e na Pesquisa (INCTI), com sede na Universidade de Brasília, realizado em parceria com o Ministério da Cultura – através da Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural (SID/MinC) – e com o Ministério da Educação – por meio da Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade (SECAD/MEC). O projeto, coordenado pelo antropólogo José Jorge de Carvalho, busca trazer às universidades, na condição de professores, mestras(es) da cultura tradicional, com o intuito de promover um diálogo e uma experimentação pedagógica e epistêmica com os saberes tradicionais

(CARVALHO, ÁGUAS, 2015). Iniciado em Brasília, o projeto já se espalhou para outras universidades públicas brasileiras, tais como a Universidade Estadual do Ceará (UECE), Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), Universidade Federal do Pará (UFPA) e Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB) (EXPANÇÃO DO ENCONTRO DE SABERES, 2017).

Afora o trânsito da cultura popular para as instituições educacionais, o MinC também incentivou seu trânsito para os circuitos musicais e artísticos. O Plano Setorial das Culturas Populares (MINC, 2010, 2012), documento referência para a elaboração e acompanhamento das políticas culturais para este setor pós-2003, é um ponto de partida para pensarmos como o tema do trânsito da cultura tradicional para o espetáculo e o turismo aparece nesse contexto.

Dentro das diretrizes traçadas pelo Plano (MINC, 2012, p.41), há a proposta de ampliar “a visibilidade das expressões e manifestações das culturas populares na sociedade em geral como instrumento para a projeção e valorização de nossa diversidade cultural, dentro e fora do país”. Esse tema é desenvolvido principalmente no programa de Difusão das Culturas Populares presente no mesmo documento. Repetindo, de certa maneira, o que está colocado nas diretrizes do Plano, os objetivos desse programa “visam a divulgação das culturas populares em suas comunidades de origem e para além delas, dentro e fora do país” (MINC, 2012, p. 46). Por isso, como forma de viabilizar essas propostas, o MinC apostou no

fomento a festivais, festas, encontros, a veiculação de conteúdos em meios de comunicação, o intercâmbio entre seus praticantes, e outras formas que permitam ampliar a circulação dessas culturas, bem como a fruição e conhecimento da população brasileira sobre essas manifestações (MINC, 2012, p. 46).

Dessa maneira, os festivais, festas e encontros são vistos como uma forma de a) “intercâmbios entre os praticantes das culturas populares nos âmbitos local, regional, nacional e internacional”; b) de visibilidade para seus praticantes; e c) de ampliação da “circulação dos produtos culturais populares e tradicionais” (MINC, 2012, p. 46).

A legitimação dos trânsitos da cultura popular para espaços como festivais e encontros como forma de política pública foi influenciada, por sua vez, por debates e discussões realizados no âmbito do patrimônio imaterial. Prova disso é que o Decreto 3551 (BRASIL, 2000), artigo 6º, § II, afirma que ao Ministério da Cultura cabe assegurar “ampla divulgação e promoção” do bem. Nesse sentido, existe um certo entendimento de que a inserção de determinados bens patrimoniais nos circuitos do turismo e do espetáculo pode ser desejável e até mesmo funcionar

como uma estratégia para a *salvaguarda* de bens culturais de natureza imaterial. Essas reflexões remontam à perspectiva de Carneiro (2008a) sobre os festivais e a preservação do folclore.

Porém, ao contrário da linguagem da *preservação*, agora o termo acionado é *salvaguarda*. A mudança não é apenas de nome, mas de perspectiva, acarretando em implicações no entendimento da referida relação. Assim, o que é alvo de salvaguarda na política do patrimônio imaterial não são os produtos culturais em si, mas os sujeitos e relações sociais das quais eles dependem. Segundo Letícia Vianna e João Gabriel Teixeira (2008, p. 5), o “foco está, sobretudo, na valorização e garantia objetiva das condições concretas para a realização dos processos de produção, e não nos produtos culturais propriamente”. Desse modo, mais do que preservar a performance de um auto ou folguedo folclórico em si, o trânsito por eventos como festivais e encontros não é lido sob o prisma da reprodução do folclore nos festivais, mas como novos formatos estratégicos experimentados pelos sujeitos como incentivo para a continuidade de suas práticas culturais.

Um exemplo dessa perspectiva foi a discussão em torno do Kurokawa-no, ritual shintoísta realizado há mais de 500 anos na região de Kurokawa, cidade de Tsuruoka, Japão – bem cultural reconhecido como patrimônio intangível pela UNESCO. Sobre os planos de salvaguarda, produtos desse reconhecimento, Arantes (2009, p. 208-9) aponta que, além de empreenderem “mudanças relacionadas a gênero e idade nos padrões sociais de participação nas apresentações” com vista a garantir a transmissão do ritual para as novas gerações, o plano encontrou nos circuitos da arte e no crescimento do público do ritual uma forma de possibilitar uma existência contemporânea para o No. Nesse exemplo, o incentivo ao trânsito por novos circuitos foi visto como uma forma de continuidade do ritual, não porque ajudava na *preservação* de uma performance, mas porque permitia que os sujeitos detentores desta experimentassem o reconhecimento de outros públicos e ainda levantassem recursos pra a realização do ritual.

Alguns autores têm argumentado de maneira semelhante diante de contextos de trânsito de culturas tradicionais para festivais. Ilustrativo disso é o já referido trabalho de Patrícia Osório (2012) sobre a experiência do Festival de Cururu e Siriri em Cuiabá (MT)³⁷. Para a autora, as experiências com os novos contextos de performance por parte de brincantes e devotos do Cururu e do Siriri podem se converter “num canal privilegiado para o fortalecimento de sentimentos de pertença ao bairro/comunidade, para a tessitura de fluxos entre o local, o regional, o nacional e o global, bem como sua ressignificação da noção de tradição” (OSÓRIO,

³⁷ Falei mais sobre esse trabalho no primeiro capítulo desta tese.

2012, p. 253). Nesse sentido, o trânsito da cultura popular para os festivais foi entendido como uma possibilidade de ação de salvaguarda na medida que o estímulo a essa mudança de contexto tendeu a ser vista, por alguns autores, como tendo efeitos benéficos, como a possibilidade de divulgação, reconhecimento e fortalecimento dos detentores e práticas reconhecidas como patrimônio imaterial.

Porém, apesar de reconhecerem o valor estratégico dos espaços do espetáculo para a cultura popular e tradicional, alguns autores têm ponderado sobre os dilemas e desafios desse trânsito. Carvalho (2004a) se pergunta, por exemplo, se, ao produzirmos teorias enfatizando os processos de negociação e hibridismo das culturas tradicionais, “sem mencionar as monumentais desigualdades econômicas de acesso às esferas de poder e decisão” por parte dos seus detentores, não estaríamos “produzindo uma legitimação ideológica [...] dessa mercantilização sem precedentes” da cultura popular (CARVALHO, 2004a, p. 11). Como vimos, Carvalho (2010) argumenta que o deslocamento social e simbólico da cultura popular para os circuitos da indústria cultural e do turismo pode ser visto como uma forma de “espetacularização da cultura popular”. O que o autor pontua sobre esse processo é que ele, ao ser empreendido, nem sempre leva em conta questões de ordem ética e cultural.

Tendo em vista essas problematizações, no contexto em análise aqui, outros autores começam a pensar maneiras de promover esse trânsito estabelecendo certos limites e padrões éticos. Exemplo dessa discussão se deu na mesa redonda que aconteceu no I Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas Populares. A mesa se intitulava Culturas Populares, Circuitos de Difusão e Mercado e se propunha a debater exatamente os dilemas vivenciados por pesquisadores, produtores culturais e grupos diante desses circuitos de trânsitos, ligados à música e à performance, que se abriam para a cultura popular nas últimas décadas. Sobre o tema, o etnomusicólogo Carlos Sandroni (2005, p. 71), um dos convidados da mesa, afirmou: “Voltando à questão inicial, de ser contra ou a favor da difusão no mercado, temos que pensar sempre caso por caso e, sobretudo, são os próprios portadores de tradições populares que devem saber e definir se querem ou não algum tipo de difusão”. Mais à frente o autor se volta para a questão específica das apresentações em palco – “outro lugar onde não é normal ou corrente a presença de manifestações da cultura popular” (SANDRONI, 2005, p. 72). Nesses contextos de apresentação, segundo Sandroni (2005, p.72), “os grupos têm que pensar que palco é esse, onde ele deve estar, se deve ser alto, se deve ser um tablado ou estar no meio da rua”. Além disso, ele toca na questão dos produtores culturais e nas assimetrias de poder presentes nas suas relações com os grupos tradicionais. Para Sandroni (2005, p. 73), os

produtores seriam os mediadores por excelência, sendo a relação com estes um dos maiores problemas para os mestres e mestras da cultura popular, “que, muitas vezes, por serem muito carentes de recursos, se tornam submetidas[os] a tratamentos incorretos e em situações precárias nas mãos dos produtores”.

Esse tema recebeu alguns encaminhamentos ao final desse I Seminário. Dentre as diretrizes e ações, traçadas nos encaminhamentos do evento para a construção de políticas públicas para a cultura popular, algumas se destacam por tratar diretamente sobre a abertura de novos circuitos de trânsito para a cultura popular. Uma das reivindicações que apareceram foi a de dar preferência às manifestações e artistas populares para a realização de apresentações em festejos e eventos, em detrimento de artistas de visibilidade midiática. Outro ponto foi a revisão dos cachês desses grupos de cultura popular, buscando uma maior dignidade dos pagamentos por suas performances. Além disso, foi proposta a criação de meios de difusão da cultura popular, como prêmios, bolsas e a realização de festivais de arte popular (MINC, 2005).

Em 2006, na ocasião do II Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas Populares, tal debate voltou através da conferência do pesquisador José Jorge de Carvalho (2007). A fala, intitulada "Espetacularização e Canibalização das Culturas Populares" (CARVALHO, 2007), problematizava os processos a que estariam submetidos os grupos de cultura popular tradicional ao se deslocarem para estes novos contextos de apresentação. Se no ano anterior, na ocasião do I Seminário, havia uma reivindicação para a abertura de espaços de difusão da cultura popular e a existência de cachês dignos para suas apresentações, a referida conferência de 2006 sobre espetacularização levantava novas problemáticas sobre o tema. Sinal disso foram as questões formuladas pelos presentes ao final da exposição de Carvalho (2007). Duas das problematizações colocadas foram: “O que fazer para dar visibilidade aos grupos culturais, sem que percam suas características originais?” e “Como lidar com a interferência dos aspectos contemporâneos nas culturas tradicionais?” (MINC, 2007, p. 184). Observa-se que não apenas os aspectos materiais que permeiam o trânsito da cultura popular estavam sendo questionados, mas também outros aspectos da ordem do simbólico.

Em 2008, na ocasião do II Encontro Sul-Americano das Culturas Populares realizado em Caracas (Venezuela) foi redigida a Carta Sul-americana das Culturas Populares (*apud* CARVALHO, 2010), assinada por pesquisadores, produtores e mestres e mestras da cultura popular da América Latina. Na carta a questão dos novos circuitos de performance é desenvolvida levando em conta, de certa maneira, as questões colocadas em 2005 e 2006. Primeiro se argumenta: “Hoje em dia desejamos ter mais espaços onde possamos expressar

nosso sentimento” (Carta Sul-Americana..., *apud* CARVALHO, 2010, p. 73). Depois, na carta, é enfatizada a necessidade de realização de encontros, como o Encontro Sul-Americano, enquanto forma de conhecer e se articular com outros mestres, pesquisadores, produtores e entusiastas da cultura popular (Carta Sul-Americana..., *apud* CARVALHO, 2010). Por fim, numa elaboração que faz referência não apenas ao contexto do espetáculo, mas aos lugares dos mestres e mestras nos novos circuitos que eles passam a ocupar, os signatários da Carta afirmam: “E, mais que tudo, que a voz e a decisão sejam, a partir de agora e para sempre, dos mestres e artistas populares. Nesse sentido, precisamos defender a autenticidade e a autonomia das culturas populares, com um despertar para o coletivo” (Carta Sul-Americana..., *apud* CARVALHO, p. 74). Apesar da reivindicação de novos espaços de performance, como forma de promover encontros, assim como um meio de valorização e difusão da cultura popular, existe aqui uma ênfase de que tudo deve ser realizado com a participação e anuência dos mestres e mestras das tradições populares, assim como pautado por relações éticas.

Foi, então, ao longo dos anos 2000 que a discussão em torno do trânsito da cultura popular passa a incorporar temas como planos de salvaguarda, autonomia e protagonismo dos mestres e mestras, desenvolvimento de técnicas e estratégias de produção para a *apresentação* da cultura popular, cachês dignos, difusão, visibilidade e *fortalecimento* da cultura popular. É procurando colocar em prática esses preceitos que surgem os encontros de culturas populares e tradicionais ao longo dos anos 2000, a partir de iniciativas de sujeitos e instituições diversas. Desse modo, os encontros se tornam uma espécie de laboratório para pensarmos de que maneira as discussões presentes nas políticas culturais, às quais me referi acima, foram operacionalizadas.

3.2.2 A incorporação do discurso das políticas públicas nos encontros

Podemos, assim, perceber os encontros enquanto meios de difusão, salvaguarda, intercâmbio, fortalecimento e espaços de *voz* para os mestres da cultura popular. Por isso, a escolha pela palavra *encontro*, pois ela designa de maneira mais adequada os anseios dos idealizadores e produtores destes eventos. Esses diferentes objetivos dos encontros, sob a perspectiva das políticas públicas, se expressariam em diferentes níveis dos encontros, do seu discurso institucional, passando pela sua programação e chegando ao discurso de cunho mais pessoal dos produtores desses eventos. Começarei a análise pelo primeiro, argumentando como essa discussão apresentada anteriormente tem ressonância nos encontros.

No caso do Encontro de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros, ele se coloca como o “palco de manifestações e vivências únicas da cultura tradicional, promovidas através

do intercâmbio de relações humanas e artísticas”; um projeto de fortalecimento do “patrimônio imaterial da Região Centro-Oeste e do Brasil” através da divulgação de “danças e toadas tipicamente populares”, assim como seus “mantenedores”; e uma experiência que gera “aprendizado às comunidades envolvidas”, que “redescobrem o sentimento de orgulho e identidade pelo pertencimento cultural” (O ENCONTRO, 2006).

Essa ênfase no intercâmbio e na difusão se repete na proposta do Vozes de Mestres, o qual se diz “focado na valorização e na difusão da cultura tradicional como fonte da produção musical tradicional e contemporânea”, através da promoção de “intercâmbio entre artistas e seus diferentes públicos, assim como de representantes e estudiosos das várias manifestações da cultura popular no Brasil e no mundo”. (VOZES DE MESTRES, 2015). Além disso, a ideia de vivência também aparece em outras experiências. Exemplo disso é o Encontro de Culturas Populares e Tradicionais da Rede, que se coloca enquanto um lugar para se “vivenciar profundamente a diversidade cultural brasileira” (ENCONTROS DE CULTURAS POPULARES..., 2015).

Os trechos selecionados dos textos de apresentação de alguns desses eventos são relevantes quando focamos nas suas palavras-chaves. Palavras como intercâmbio, vivência, difusão, divulgação, diversidade e fortalecimento, que estão no centro do discurso das políticas culturais, se fazem presentes também aqui. Esse fato, por sua vez, não é acidental, uma vez que, como disse, os encontros surgiram como uma maneira de se colocar em prática a discussão sobre o trânsito da cultura popular apresentada no tópico anterior.

A aproximação com as políticas culturais acontece não apenas através do discurso produzido pelos encontros, como também se reflete em seu formato. Como afirmado, existe uma tendência de que o formato dos encontros misture a dimensão de um festival à de um fórum de discussões. É o caso da experiência do Encontro de Culturas do Mundo, o qual originalmente trazia “convidados nacionais e internacionais apresentando diferentes aspectos de sua música e dança”, mas que na edição de 2017 expandiu sua programação, incorporando “fóruns com uma discussão mais ampla sobre temas ligados à cultura”, buscando gerar “ainda mais visibilidade para grupos e povos que vivem em conflito” (DÉCIMA PRIMEIRA EDIÇÃO DO ENCONTRO..., 2016). Como vimos, esse evento é quase uma exceção neste universo, por ser pago. Do ponto de vista da programação, isso implicou que a dimensão do festival prevalecia na experiência do evento. Porém, em 2016, este passa a agregar, também, a dimensão de um fórum de discussão no seu formato.

Essa característica política presente na proposta dos encontros faz com que eles não sejam vistos enquanto espaços de mercantilização ou espetacularização da cultura popular, mas como espaços de “vivências”, de “reflexões” e “encontros”: O Encontro Mestres do Mundo, por exemplo, alega quebrar “a lógica da espetacularização para propor uma pedagogia que junta o lúdico ao reflexivo e possibilita o encontro entre gerações e o diálogo entre mestres e discípulos” (X ENCONTRO MESTRES DO MUNDO, 2016). Sobre a proposta dos encontros de maneira geral, Chico Simões argumentava que o “Encontro é um encontro também de pessoas, de experiências, [é um lugar onde] a gente vê que não está sozinho” (SIMÕES, 2015).

Esses eventos, assim, foram concebidos enquanto ferramentas de articulação, difusão e reconhecimento da cultura popular promovidas a partir de encontros entre diversos sujeitos ligados a esse universo. Por isso, podemos afirmar que longe de serem experiências díspares, essas propostas compartilham um modelo e se constituem numa ferramenta da política cultural. Nesse sentido, os encontros seriam propostas passíveis, e mesmo desejáveis, de serem reproduzidas em diversos contextos. Esse entendimento é defendido por Juliano Basso, produtor do Encontro de Culturas da Chapada dos Veadeiros:

Imagina que cada região, cada cidade em seu entorno possui alguma coisa do seu patrimônio imaterial, uma tradição, ou um quilombola, ou um pescador artesanal, ou um velho rezador, ou um povo indígena. Então, [seria bom] se a gente conseguisse povoar vários tipos de encontros, porque melhor do que isolado é estar em comunicado com os outros. Então os encontros são fortalecedores. Volto a repetir a palavra fortalecedores, porque já é forte a cultura popular, mas às vezes precisa de uma forcinha. Então, você vai e [se] conecta com outras coisas. É diferente do que só na comunidade, a festa. É bom ver o outro, ver o outro é muito importante nesse processo da cultura tradicional. (BASSO, 2015a)

Existe, então, de forma muito clara, um entendimento dos encontros enquanto ações de políticas públicas que têm um *impacto* social e cultural.

A visão dos encontros enquanto ação de política cultural fica clara na Carta do VII Encontro de Bonito (GO) de Culturas Populares. Em 2014, na ocasião da 7ª edição do evento, os presentes elaboraram uma carta acusando a importância da experiência dos encontros para a cultura popular, a qual foi assinado por vários sujeitos ligados a esse universo:

Nós, festeiros e festeiras, mestras e mestres das culturas populares, produtores, agentes culturais e membros do Encontro do Bonito-GO de Culturas Populares (Formosa/GO), Encontro dos Povos do Grande Sertão Veredas (Chapada Gaúcha/MG), Feito Rosa para o Sertão (Sagarana, Arinos/MG), Encontro de Folias de Reis do DF (Brasília/DF), Feira do Troca (Olhos D'Água, Alexânia/GO), Encontro dos Mestres do Mundo (Ceará), Pastoral dos Foliões (Formosa/GO), Festival Invenção Brasileira de Cultura Popular (Taguatinga/DF) e Encontro de Culturas Populares e Tradicionais (Rede das Culturas Populares e Tradicionais), dentre outros,

reunidos nos dias 05, 06 e 07 de setembro de 2014, vimos afirmar o conceito de Encontros de Cultura de Base Comunitária e seu poder de proteção, promoção, continuidade e valorização das Culturas Tradicionais e do Cerrado. Afirmar-nos como espaços de trocas, que têm como base a oralidade na produção e transmissão do conhecimento; espaços de encontro com o outro e consigo mesmo, para o fortalecimento dos laços de vizinhança, solidariedade e reciprocidade; e, também, como espaços de aprendizado mútuo, cuja concepção e produção têm sua base na organização e produção comunitárias. (CARTA DO VII ENCONTRO..., 2014).

Afinados à posição defendida por Sandroni (2005) de que o trânsito para o espetáculo deveria vir acompanhado da autonomia dos grupos, os encontros se colocam como uma proposta que, ao ser implementada, pressupõe o envolvimento comunitário, a ideia de intercâmbio cultural entre várias tradições, de fortalecimento identitário e de aprendizado no saber tradicional. Por isso, prossegue a Carta do VII Encontro de Bonito (2014), seriam necessárias “linhas de financiamento que garantam a sustentabilidade dos Encontros e Festivais de Cultura Popular dessa natureza”.

Contudo, apenas a garantia do financiamento da – e espaço nas – políticas culturais, por si só, não garantiria a realização dos encontros. Para que eles se viabilizem seria necessária ainda a figura do produtor cultural, o mediador por excelência nesse contexto. Assim sendo, no próximo tópico refletirei sobre a atuação desse profissional nesse meio, e relacionarei os discursos de alguns desses produtores com o das políticas públicas esboçadas aqui.

3.3 Mediação da cultura popular e o *ethos* do Produtor cultural

Para que a proposta dos encontros possa se viabilizar, a figura do produtor cultural é central. Como argumentado no capítulo anterior, apesar de o desenho das políticas culturais ter apostado em mecanismos de transparência e simplificado alguns procedimentos para possibilitar um acesso mais democratizado a elas, isso ainda ocorreu de maneira muito tímida. A linguagem exigida nos projetos, as complexas regras dos editais, os burocráticos mecanismos de prestação de contas, entre outros fatores, fizeram com que o acesso dos mestres, mestras e das comunidades tradicionais às políticas culturais permaneça dependente da mediação de alguns sujeitos. Dessa maneira, foram principalmente os *grupos artísticos* e as instituições e espaços culturais ligados a estes que acessaram de maneira mais fácil esses recursos públicos – mesmo que se estabelecessem parcerias com mestres, mestras e suas comunidades. Essa configuração do acesso às políticas culturais, por sua vez, deu origem a um novo perfil de mediador entre a cultura popular e o Estado, o produtor cultural.

Sobre o surgimento e a disseminação dos encontros, bem como a dependência destes com relação aos produtores culturais, em uma conversa em 2015, Marcelo Manzatti me contava:

Você teve um crescimento do número de eventos que surgiram – quase todos eles têm mais ou menos a mesma data, doze, quinze anos. Porque a cultura popular começou a criar suas demandas, e aí produtores ou pessoas que entenderam que era importante, começaram a organizar esses eventos. E aí são eventos diferentes dos eventos da cultura popular mesmo. Porque você vai numa festa de reis ela tem a dinâmica própria dela, secular, que ela desenvolveu. Aí você faz o Encontro da Chapada dos Veadeiros, aí tem no mesmo dia uma folia, uma congada, um grupo indiano e um grupo de Brasília – de classe média –, tocando no mesmo evento. Então isso, você já tem que criar uma dinâmica do evento, que é diferente do evento tradicional. Então começou a se multiplicar esse tipo de coisa, obviamente esse pessoal – os proponentes desses projetos – são pessoas que estão inseridas, pessoas de classe média, classe alta, que sabem como acessar os recursos públicos, os editais. (MANZATTI, 2016)

Destaco na fala acima a necessidade dos encontros de criar uma dinâmica do evento que seja “diferente do evento tradicional” – e, como consequência disso, sua dependência do produtor cultural, que é quem tem o conhecimento tanto de organização quanto para acessar os recursos públicos.

Sobre a figura do produtor cultural, segundo Linda Rubim (2005, p. 16), ela emerge em um cenário de “complexidade da sociedade e do sistema cultural”, no qual surgem diversos profissionais responsáveis pela organização da cultura. Neste contexto o produtor seria o responsável por “tornar viável e dar concretude aos produtos e eventos decorrentes dos processos de imaginação e invenção desenvolvido pelos criadores culturais” (RUBIM, 2005, p. 21). Segundo a autora, no mundo contemporâneo, mesmo atividades vistas como espontâneas – como a experiência de uma festa de carnaval, por exemplo – exige um intenso preparo e organização, os quais dependem, por sua vez, de profissionais que irão *produzir* a cultura. Nesse sentido, o papel do produtor seria o de transformar uma ideia cultural em uma ação viável, escrevendo projetos, elaborando orçamentos, captando recursos, realizando os pernomenores da atividade ou produto cultural, assim como prestando contas e outras atividades pós-produção. Por isso, para o produtor cultural “não se trata de criar uma obra cultural, mas de torná-la socialmente existente em uma sociedade contemporânea complexa” (RUBIM, 2005, p. 26).

A figura desse profissional no Brasil remonta aos anos 1990, com a Lei Rouanet, que reconheceu legalmente o trabalho de intermediação de projetos culturais (RUBIM, 2005). Nesse contexto, o mediador seria o responsável pela escrita de um projeto cultural a ser aprovado pelo Ministério da Cultura com vista a captar recursos por meio das Leis de Incentivo, pelo levantamento dos recursos junto ao setor de marketing das empresas, pelo orçamento da ação, assim como pela realização da atividade cultural em si (mesmo que isso implique sempre na contratação de outros profissionais de produção). Foi nesse contexto, também, que começam

a surgir cursos de graduação e especialização nas universidades brasileiras com objetivo de formar profissionais para trabalhar nessas atividades (RUBIM, 2005; JORDÃO, BIRCHE, ALLUCI, 2016).

Apesar desse esforço de profissionalização, no campo de atuação das culturas populares e tradicionais, os sujeitos que trabalham com essa dimensão da produção não se colocam como profissionais da área. Isso porque eles geralmente não vivem exclusivamente da produção cultural, desenvolvendo outras atividades – mesmo que ainda ligadas ao campo da cultura –, enquanto artistas, gestores públicos, gestores de espaços culturais, pesquisadores etc. Por isso, os sujeitos que trabalham com a produção da cultura popular não se identificam tanto com a categoria “produtor cultural”. Para eles a ideia de produtor estava ligada a um agente do mercado, que desempenharia a função a fim de ter retorno financeiro – isso seria um *professional*. Em oposição a essa atuação, o produtor da cultura popular se percebe como tendo uma motivação social, mais do que simplesmente econômica.

A atividade de produção cultural no âmbito da cultura popular é uma novidade e foi impulsionada pelas políticas culturais pós-2003, quando elas começam a atender, em partes, a especificidade da cultura popular. Foi em meio a esse contexto que cada vez mais artistas, pesquisadores e gestores ligados ao universo da cultura popular passam a atuar enquanto produtores culturais de maneira a viabilizar ações, projetos, produtos e eventos a partir de financiamento público. Dessa maneira, os produtores se tornam os mediadores entre mestres, mestras, brincantes, devotos, comunidades tradicionais, mercado e Estado.

A mediação da cultura popular para novos circuitos de trânsito feita pelos produtores culturais não é sem precedentes históricos. Como vimos no primeiro capítulo, eram os folcloristas os responsáveis pela mediação do folclore no contexto das apresentações nos festivais que se proliferaram ao longo da década de 1960. Naquela época, os folcloristas assumiam uma mediação entre folclore e Estado, reivindicando um financiamento para o movimento folclórico e suas atividades, como pesquisas, museus e a realização de congressos e festivais. A ética que guiava a atuação destes mediadores estava inserida no marco ideológico do Estado-nação, no qual o folclorista acreditava que apesar da diferença social e racial com os sujeitos objetos de sua atuação, eles estavam todos unidos na construção de uma memória e identidade nacionais (CARVALHO, 2004a). Nesse sentido, mais do que desempenhando uma profissão, os folcloristas se percebiam cumprindo uma *missão* (VILHENA, 1997)

No contexto contemporâneo de trânsito da cultura popular, contudo, emergem novos atores sociais que estabelecem agora não apenas uma mediação com o Estado, mas também

com a indústria cultural e o mercado, de modo geral. Marcelo Manzatti (2016), ao ser perguntado sobre esse novo cenário e as diferenças com relação aos folcloristas, argumentava:

Diferente porque os folcloristas têm aquele perfil mais tradicional, que é um cara ligado à alguma universidade, ou algum centro de pesquisa, ou a uma biblioteca. O cara é um bibliotecário, ou um cara que escreve textos sobre [folclore], [era] uma tentativa de produzir conhecimento. Então eram caras que acompanhavam grupos tradicionais ou mestres, e tinham aquele perfil, já pessoa bem de idade. E tinha uma moçada nova vindo, e era outra coisa. Era bem variado, porque tinha os produtores (gente que queria levar os grupos para tocar, queria apoiar as festas tradicionais), a academia renovando o interesse pelo assunto (muita gente querendo estudar [a cultura popular], fazer mestrado e doutorado), você tinha os gestores de espaços culturais e gestores de secretarias de cultura, querendo fazer coisas com esses eventos, com essas expressões [da cultura popular], e você tinha os próprios mestres, as próprias comunidades querendo ter um protagonismo maior, falar por si mesmos. (MANZATTI, 2016).

Foi na confluência desses vários sujeitos que surge um novo momento de mediação do trânsito da cultura popular. Com o crescimento de espaços de apresentação e a disseminação de gravações de CDs de cultura popular surgem agentes especializados na mediação entre mestres, mestras e esses circuitos. É enquanto um mediador entre as políticas culturais, mercado e os grupos de cultura popular (tradicionais e artísticos).

Do ponto de vista da motivação ideológica, os produtores se veem cumprindo um papel social ao inserir a cultura popular e tradicional no circuito do espetáculo e do turismo, uma vez que esse processo é tido como benéfico para seus sujeitos – ao promover retorno financeiro e capital simbólico para suas práticas culturais, ao difundi-las em circuitos frequentados pela classe média dos grandes centros urbanos etc. Sobre o papel do produtor cultural enquanto mediador no universo da cultura popular, Juliano Basso dizia:

Eu acho que a parte que a gente faz é uma ponte, um entendimento, entre dois universos que têm um diálogo muito difícil. Por exemplo, os povos indígenas, os povos tradicionais, têm uma dificuldade muito grande no Brasil de acessarem as políticas públicas, de entender essa linguagem mais moderna e mais intelectual. Então o produtor cultural trabalha numa mediação disso, tentando passar um pouco mais dessas políticas [para as comunidades] e, ao mesmo tempo, passar para a sociedade, que não entende isso, um pouco mais das ideias [desses povos]. Então eu acho que é uma mediação entre esses dois universos. (BASSO, 2015a)

A fala acima postula de maneira explícita duas dimensões que marcam a atuação do produtor de cultura popular. Por um lado, ele é um mediador entre povos tradicionais e política culturais, e, por outro, ele é um mediador entre essas populações e o mercado – uma vez que Juliano Basso assinala como sendo seu objetivo também difundir a *cultura* desses sujeitos para a sociedade de maneira geral. A difusão da cultura popular é então um dos lugares comuns

discursivos pelo qual passa a justificativa para se *produzir* cultura popular. Como vimos anteriormente, essa proposta de difusão estava em sintonia com a políticas públicas do Ministério da Cultura, que apostava na difusão como forma de *fortalecimento cultural e reconhecimento social* da cultura popular pela sociedade de maneira geral.

Sobre o trânsito da cultura popular por meio de apresentações como forma de difusão e fortalecimento para os mestres, mestras e os detentores da cultura popular, Damiana Campos (2015), que produziu durante algumas edições o Encontro dos Povos do Grande Sertão Veredas, argumenta:

Então, eu acredito que quando você faz esse movimento de deslocamento de troca de saberes, de apresentação, de rodar, de deslocar, de levar para fora, você se fortalece. É nesse sentido que eu estou falando essa palavra, do fortalecimento que vem a partir da sua saída local, para levar para fora o que você de repente acha que não tem tanto valor. (CAMPOS, D., 2015).

A fala de Chico Simões (2015), coordenador do Ponto de Cultura Invenção Brasileira, vai ao encontro da fala de Damiana Campos (2015). Sobre o momento atual de disseminação de espaços de apresentação para a cultura popular ligados ao espetáculo, ele argumenta que um dos principais ganhos para estes sujeitos é “o benefício de auto estima, de você ver que aquilo é valorizado” (SIMÕES, 2015). A fala de Simões é representativa do fato de que com o trânsito da cultura popular para novos circuitos de performance cultural se buscava, mais que retorno financeiro, reconhecimento. Isso tem ressonância com o que afirma Damiana Campos (2015), pois, para ela, os produtores teriam “uma luta até maior do que o mercado em si, [que] é [o] de sensibilizar as pessoas para o que aquelas comunidades fazem. É você ter um trânsito de pessoas e uma agenda fortalecida” (CAMPOS, D., 2015).

Além da questão da difusão, presente nas colocações dos produtores de cultura popular, outro ponto que se destaca na atuação destes é a temática de *dar voz* aos mestres, mestras, brincantes e devotos da cultura popular. *Dar voz* aqui é sinônimo de criar espaços de fala para que estes sujeitos possam “se expressar” sem a intermediação de um intelectual ou de um artista, por exemplo. Sobre esse tema, a seguinte exposição de Marcelo Manzatti é representativa:

A primeira coisa foi a sacada de que a gente não podia mais falar por eles, não podia reproduzir aquele modelo do folclorismo: vai ter um evento de cultura popular, aí ia lá e chamava o Manzatti para dar uma palestra, ou então, vamos chamar o grupo do Seu Estrelo, ou o grupo [de dança do] Cachoeira para tocar. Em vez de chamar o grupo tradicional chama um grupo da UnB, que está estudando performance que tocava o boi. Dessa primeira consciência é que a gente começou a fazer tentativas de ao invés da gente falar, a gente trazer os mestres, trazer as lideranças e os grupos tradicionais para os eventos. (MANZATTI, 2016)

Essa temática dos espaços de fala está, também, em consonância com a proposta das políticas públicas de então, a qual procurou criar espaços participativos e abertos à sociedade civil no fazer e na idealização destas políticas. Sob esse viés, o trabalho de mediação é enxergado como um trabalho de superação dessa mesma mediação. É nesse sentido que Geovana Jardim percebia sua atuação: “Eu acho que a função do produtor quando ele não explora, é exatamente dar condições para que essas pessoas possam elas mesmas realizar as suas ações e acessar esses recursos. Porque recurso existe, a gente sabe que eles estão aí” (JARDIM, 2015). Sobre esse paradoxo entre mediação e protagonismo dos sujeitos da cultura popular, a afirmação de Chico Simões é exemplar:

Ele [o mestre] aos poucos também vai sabendo dar a medida, porque também você não pode tutelar, não pode ser você. Você não vai libertar, ninguém liberta ninguém, a gente se liberta junto, se liberta em comunhão, coisa do Paulo Freire. Então não tem jeito de você ir lá defender o mestre, ficar falando em nome do mestre, não dá, deixa o mestre falar, o protagonismo é dele. [...]. Mas é lógico, eles precisam de nós, eles precisam de pessoas esclarecidas e informadas que sabem como lutar por direitos, que sabem e fazem denúncia e que enfrentam as consequências das denúncias que fazem. (SIMÕES, 2015),

Desse modo, a atuação dos produtores culturais articula uma motivação social e política, mais que mercadológica. O entendimento da atividade de produção, por parte dos sujeitos com os quais aqui dialogo, não é sinônimo de uma atividade profissional. Nesse contexto, seu sentido está associado a um fazer político, uma *militância*. Essa preocupação com o nível político da atuação na atividade de produção é colocada por Marcelo Manzatti:

A gente falava, “não podemos só vir aqui gravar, voltar lá para o nosso trabalho na cidade, ficar falando disso, sem atuar politicamente para transformar essa realidade”. A gente tem que ter compromisso ético e político de estar juntos com esses caras. Não posso vir aqui, beber nessa fonte riquíssima, vender isso como um produto, um serviço – como professor, ou como produtor cultural, ou como gestor de um espaço cultural. Eu não posso vender isso sem trabalhar para transformar a realidade, que é doentia, é injusta, no mínimo: por conta da escravidão, da pobreza material, dos preconceitos. Então a gente sempre teve muito cuidado com isso. Em devolver os registros, discutir com eles como que ia ser, por exemplo, uma viagem para apresentar. (MANZATTI, 2016).

Esse último ponto – a relação entre comercialização de produtos da cultura popular e sua devolução para as comunidades detentoras – é relevante porque toca em questões centrais da atuação dos produtores culturais. Carvalho (2004a) argumenta que nos anos 1980, internacionalmente, cada vez mais pesquisadores passaram a produzir comercialmente as músicas e performances que outrora tinham sido gravadas enquanto *registro*. Nesse contexto,

diz o autor, um novo pacto entre mediadores e detentores da cultura popular emerge. Ao contrário da atuação dos folcloristas, agora o produtor cultural vê sua atuação como eticamente orientada quando, a partir do trânsito da cultura popular para a indústria fonográfica e do espetáculo, ele passa a conseguir um retorno financeiro para as comunidades e sujeitos que estuda.

No caso específico dos produtores que citei, uma questão deve ser assinalada: o tema do retorno financeiro não é tão central em seus discursos. Isso porque o *mercado da cultura popular* só sobrevive no Brasil devido ao apoio público – ao contrário da *world music* que tem um apelo considerável na indústria fonográfica. Dessa forma, é a partir da ideia de valorização, difusão e do *dar voz* que esses produtores culturais justificam uma relação ética com a cultura popular. Assim, mais do que retorno em dinheiro, do ponto de vista discursivo, os produtores validam sua atuação a partir da ideia de “reconhecimento”. Ao promover o trânsito da cultura popular para o espetáculo, eles estariam, desse modo, ajudando na difusão de tais práticas culturais, o que, por sua vez, geraria um processo de aumento da autoestima das comunidades tradicionais, de valorização de suas práticas, além de *abrirem* novos espaços de voz e expressividade para esses sujeitos.

Apesar de as afirmações e os sujeitos com que estou dialogando não me permitirem generalizar todo o universo de produção cultural para a cultura popular no Brasil, eles apontam para algumas tendências. Nesse sentido, então, a expressão *produtor cultural* adquire conotações que estão mais próximas historicamente de outras categorias, como a de *animador cultural*. Este termo, relacionado aos movimentos sociais, tem uma conotação de militância política e social no seu fazer. O animador, segundo Rubim (2005, p. 21), “sugere uma ação nas margens – e, em muitos casos, contra – o sistema social e cultural. Além disso, o termo tem uma conotação de 'agitação e fazer avançar as manifestações culturais’” (RUBIM, 2005, p. 21). Ainda de acordo com Rubim (2005), essas características do uso corrente do termo dá um caráter ao mesmo tempo militante e amador para o trabalho de produção cultural.

Esse tipo de discurso tem paralelos com a reflexão de Aleysia K. Withmore (2016) sobre os profissionais da indústria da *world music*. Segundo a autora, “Industry personnel do not want to be seen as profit-driven business people who intentionally misrepresent musicians and cultures and take advantage of asymmetrical power dynamics purely for the sake of making money”³⁸ (WITHMORE, 2016, p. 338). Por isso, esses profissionais “are particularly attuned

³⁸ “profissionais da indústria não querem ser vistos como empresários ‘motivados pelo lucro’, os quais intencionalmente representam de maneira errônea músicos e culturas, e tiram vantagem das dinâmicas de poder assimétricas com o puro intuito de fazer dinheiro” [tradução nossa].

to making their altruism visible, to erasing business and profit motives from narratives about themselves”³⁹ (WITHMORE, 2016, p. 338).

A reflexão de Withmore (2016) levou-me a pensar como o discurso dos produtores sobre sua própria atuação tinha como intuito produzir uma narrativa de que a atividade de produção da cultura popular era uma atuação, em última instância, política. Nesse sentido, a atuação desses sujeitos mobiliza a mesma ideia de *missão* presente no discurso dos folcloristas – mesmo que o momento atual guarde especificidades.

Vale ressaltar que não estou argumentando que essa perspectiva seria um *falseamento* das verdadeiras intenções dos produtores. Apenas chamo atenção para o fato de que ao enfatizar os aspectos *positivos* da sua atuação, os produtores muitas vezes deixavam de refletir sobre as limitações de sua atuação e como sua existência enquanto mediador é em si uma das causas, e não apenas sintoma, da falta de acesso direto dos detentores das culturas popular a esses circuitos.

Argumentei ao longo deste capítulo que a discussão sobre as potencialidades e dilemas do trânsito da cultura popular e tradicional para o espetáculo foi incorporada no campo das políticas culturais a partir dos conceitos de difusão e valorização da cultura popular. A ideia de difusão está associada de perto à temática dos planos de salvaguarda do patrimônio imaterial, que têm problematizado – no âmbito das práticas culturais performáticas – que a proteção dos bens imateriais pode passar pelo estabelecimento de novos espaços e circuitos de performance. Contudo, é ponderado que esse trânsito só é aceitável na medida em que há autonomia dos sujeitos sobre a mudança de contexto de suas práticas. É através da incorporação desses debates que os encontros de culturas populares e tradicionais surgem como maneira de efetivar preceitos das políticas culturais.

Argumentei ainda que é possível pensar os encontros enquanto experiências que guardam entre si algumas similaridades estruturais. Dentre as semelhanças, podemos citar o perfil dos grupos e os atores sociais que os compõem. Praticamente todos são compostos tanto por *grupos tradicionais* como por *grupos artísticos*. As suas programações também são similares, sendo compostas por apresentações, rodas de conversa, mesas de discussões e oficinas. Outro ponto de semelhança é a origem do financiamento, pois quase todos contaram

³⁹ “estão particularmente sintonizados em fazer seu altruísmo visível, apagando motivos empresariais e de lucro nas narrativas sobre si mesmos” [tradução nossa].

com recursos, mesmo que parcialmente, do governo federal, por meio do Ministério da Cultura, e, em alguns casos, de empresas de economias mistas e fundações ligadas a bancos públicos.

Além dessas aproximações estruturais, existem também relações ideológicas entre os diversos encontros. Todos lançam mão da ideia de ser um espaço de celebração da diversidade cultural brasileira, se propõem a ser lugares de debates sobre a cultura popular e tradicional, de diálogo entre os vários sujeitos que compõem sua programação, assim como de valorização e difusão da cultura tradicional.

Foi, então, em meio às discussões sobre espetáculo, salvaguarda, autonomia e valorização da cultura popular e tradicional que os encontros se disseminaram. Esses eventos vão sendo pensados e concebidos enquanto lugares estratégicos: a) para a salvaguarda, difusão e reconhecimento da cultura popular por parte da sociedade, e b) para o encontro e articulação política entre os mestres e mestras, gestores públicos, produtores culturais, artistas, cineastas, fotógrafos, jornalistas, entre outros agentes.

Levando em conta essas características, o que procurei demonstrar ao longo deste capítulo é que existia uma aproximação entre o discurso das políticas culturais e os encontros. Tal aproximação acontece através da incorporação de valores e projetos das políticas públicas nas propostas e discursos oficiais desses eventos. Além disso, a aproximação com a política cultural opera em outro nível, com a incorporação de seus valores, conceitos e discursos por parte dos produtores culturais desse circuito. Nesse sentido, argumentei que para esses produtores a realização dos encontros é vista como uma atividade de militância política.

Em linhas gerais, procurei ao longo do capítulo mostrar como diversos eventos que levam *encontros* em seus títulos, com programações, propostas, organização e origem do financiamento semelhantes se multiplicaram ao longo dos anos 2000, incentivados pelas políticas culturais. Porém, minha apresentação dos encontros pretendeu ser abrangente. No próximo capítulo, de forma a analisar com mais detalhe a experiência desses eventos, me volto para o estudo de caso do Encontro de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros com a políticas culturais ao longo de suas 17 edições, completadas em 2017.

4. O ENCONTRO DE CULTURAS TRADICIONAIS DA CHAPADA DOS VEADEIROS



Figura 7: Turistas fotografam vestes rituais indígenas em frente a oca Yawalapiti durante o curso-vivência com a etnia Kayapó, Aldeia Multiétnica, vila de São Jorge, fevereiro de 2015 (Bruno Goulart)



Figura 8: Apresentação do grupo da Sussa Kalunga, XVII Encontro de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros, vila de São Jorge, julho de 2017 (Bruno Goulart)



Figura 9: Oficinas de danças segipanas, ministrada por Amanda Cristina e Bianca Bazo, XVII Encontro de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros, julho de 2017 (Bruno Goulart)

Surgido nos anos 2000, o Encontro de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros é uma experiência desse universo dos encontros apresentado anteriormente. Organizado pela ONG Casa de Cultura Cavaleiro de Jorge e com 17 edições realizadas até 2017, o evento se desenvolveu graças ao apoio e financiamento do poder público e da Petrobrás. Ele surgiu em meio à paisagem da Vila de São Jorge (Alto Paraíso-GO) – localizada nas portas do Parque Nacional da Chapada dos Veadeiros, patrimônio mundial da UNESCO desde 2001 – como uma proposta de incluir as populações tradicionais da região e os moradores da Vila no circuito do ecoturismo que começara a se desenvolver ali no final dos anos 1980 e começos dos 1990.

Ao longo de suas várias edições, o evento foi crescendo e incluindo novas formas de programação. Além disso, o Encontro funcionou como uma porta de entrada para a Casa de Cultura estabelecer relação com as populações tradicionais e a cultura popular da região, e, então, desenvolver e empreender outras ações e programas ligados às políticas públicas culturais. Afinado com o discurso das políticas culturais nos anos 2000, o evento buscou operacionalizar ao longo de suas edições vários preceitos destas, como as propostas de visibilidade e difusão das culturas populares e tradicionais, de participação social e de construção de espaços de voz para sujeitos marginalizados e silenciados pelo poder público. Em linhas gerais, o Encontro foi pensando enquanto um lugar onde salvaguarda da cultura tradicional e popular, turismo e espetáculo pudessem se complementar de maneira estratégica de modo a promover benefícios para os moradores da Vila de São Jorge, para os povos tradicionais e mestras e mestres da cultura popular.

Neste capítulo apresento um histórico do surgimento da Casa de Cultura e do seu Encontro. Pretendo, desse modo, apontar como se deram os financiamentos do evento, como eles impactaram na sua programação e proposta, assim como em outras atividades e experiências da Casa de Cultura com as políticas públicas. O capítulo será dividido em quatro partes. Na primeira faço uma breve apresentação do surgimento do ecoturismo na Vila de São Jorge e na região da Chapada dos Veadeiros. Na segunda, mostro como se deu o surgimento da Casa de Cultura, em 1997, em meio a esse cenário. Nesse tópico procuro apresentar as experiências precursoras que deram origem ao Encontro em 2001 e as duas primeiras edições do evento. Na terceira parte, analiso o que considero o segundo momento do evento, entre 2003 e 2010, marcado pela implementação de novas modalidades na sua programação, pelo aumento e diversificação dos grupos que se apresentaram e por uma maior disponibilidade de recursos públicos para a sua realização. Posteriormente, apresento o terceiro momento do evento, entre 2010 e 2017, marcado pelo seu reconhecimento por parte de alguns órgãos públicos e por uma

maior dificuldade para se conseguir financiamento. Por fim, na quarta e última parte procuro traçar um panorama da experiência do evento e observar como se deu a relação entre a Casa de Cultura e a Vila de São Jorge, os mestres e mestras da cultura popular, os povos e comunidades tradicionais e as empresas e órgãos públicos financiadores.

4.1 A Vila de São Jorge e o ecoturismo

A Vila de São Jorge é parte do município de Alto Paraíso. Ela foi um dos povoados que surgiu próximo aos locais de garimpo de cristal, atividade que se desenvolveu na região no início do século XX. Segundo Saraiva (2006), o primeiro registro da Vila de São Jorge data de 1912. Ao longo do século XX o garimpo se constituiu como uma das principais atividades econômicas da Vila e da região da Chapada dos Veadeiros, de maneira geral.

É apenas na década de 1970, devido à escassez de matéria prima, que o garimpo de cristal como atividade econômica declina (SARAIVA, 2006). Além disso, com a criação do Parque Nacional Tocantins (PNT) em 1961 – o qual em 1971 passaria a se chamar Parque Nacional da Chapada dos Veadeiros (PNCV)⁴⁰ –, às portas da Vila de São Jorge, os locais de garimpo de cristal tornaram-se reserva ecológica (SARAIVA, 2006). O reconhecimento das áreas de garimpo como áreas de preservação ambiental gerou vários conflitos com garimpeiros, posseiros e fazendeiros ao impedir “a realização de qualquer tipo de exploração dos recursos naturais nos seus limites [do parque]” (SARAIVA, 2006, p.136).

Reproduzindo o mito da natureza intocada, o projeto do parque excluiu a população local de sua área na convicção de que a preservação só é possível através da exclusão do elemento humano (SARAIVA, 2006). No caso específico de São Jorge, a visão do garimpeiro e sua atividade como destruidores da natureza justificou a exclusão da população tradicional dessas áreas (SARAIVA, 2006). Esse modelo de preservação ambiental é tido como paradigmático do Parque de Yellowstone nos Estados Unidos, “que procurava criar um ambiente norte-americano ‘intocado’ sem população humana”, ao invés de ver a população local como ‘parceiros das preocupações ambientais’” (ALMEIDA, CUNHA, 2009, p. 285).

Com o declínio do garimpo, a partir da década de 1980, outra atividade começa a surgir na região, o turismo na sua modalidade ecológica. Esse crescimento do turismo na região foi impulsionado pelo governo estadual de Ary Valadão (1979-1983) a partir do Programa de Desenvolvimento Integrado de Alto Paraíso (Prodiap), que objetivava incentivar a agricultura e o turismo na cidade (SARAIVA, 2006). Como produto desse cenário, Alto Paraíso passa “a

⁴⁰ O nome muda porque em 1971 a área do Parque é reduzida de 625.000 hectares para 121.000 hectares. Como o tamanho do parque não chegava mais ao rio Tocantins o nome do parque foi modificado. Em 1981, ainda, a área do parque foi reduzida pela segunda vez, agora de 121.000 para 60.000 hectares (Saraiva, 2006).

fomentar como alternativa econômica a prática do turismo ecológico voltado para o desenvolvimento não-predatório da região, tendo como elemento propulsor o Parque Nacional” (SARAIVA, 2006). Assim, no começo dos anos 1990 o turismo já era uma atividade estabelecida na região e com uma cara própria, o ecoturismo (SARAIVA, 2006).

Junto com o surgimento do ecoturismo acontece um processo de migração para a Chapada dos Veadeiros (SANTOS, 2013). Esses novos moradores vinham à região informados pelos valores da ‘Nova Era’, tais como fraternidade, ambientalismo/ecologia e espiritualismo/misticismo. Com essa leva de migrantes e visitantes começa-se a desenvolver uma imagem esotérica para a experiência turística da região, expressa na oferta de “serviços terapêuticos e de autoconhecimento: massagens, yoga, meditação, *Shiatsu*, *Reich*, magnetismo, óleos essenciais etc.” (SANTOS, 2013, p. 203). Assim, a região passa a ser consumida não só como um lugar de natureza idílica, mas também como um lugar místico e esotérico – Santos (2013) chama essa modalidade de turismo de “esoturismo”.

Os “chegantes” – como ficaram conhecidos localmente esses migrantes (SANTOS, 2013) – agravam ainda o processo de exclusão da população local, principalmente no que se refere à sua participação na economia do turismo. Grande parte das oportunidades de investimentos e de trabalho que emergiu com o ecoturismo na região foi preenchida pelos “chegantes”. Além disso, esses novos moradores da região, em geral, não estabeleceram vínculos profundos com a população local, se resumindo a uma relação patrão-empregado (SANTOS, 2013).

É preciso ponderar, porém, que algumas ações foram realizadas para incluir a população local, principalmente da Vila de São Jorge, na economia do turismo. Um exemplo foi a iniciativa do Parque de capacitar antigos garimpeiros para se tornarem guias – projeto que depois de alguns anos deixou de funcionar. Outro, foi a construção de pequenos comércios, restaurantes, pousadas e campings por parte de moradores de São Jorge para atender a demanda dos visitantes.

Entretanto, de maneira geral, a presença dos moradores locais na economia do turismo foi tímida. Segundo Santos (2013, p. 203-204), apesar do turismo, nas “suas vertentes ecológica e esotérica”, dar “força à ideia de ‘desenvolvimento sustentável’, distinguindo o município de Alto Paraíso de sua vizinhança, dominada pelo agronegócio”, assim como o projeto desenvolvimentista e agrícola do entorno, a proposta do ecoturismo excluiu a população local e seus modos de vida.

4.2 Os anos iniciais da Casa de Cultura Cavaleiro de Jorge (1997-2002)

Foi em meio a esse cenário de crescimento do ecoturismo e exclusão da população local da experiência do ecoturismo da região que é criada em 1997 a Casa de Cultura Cavaleiro de Jorge, um espaço cultural com sede na Vila de São Jorge. As origens da Cavaleiro, como é conhecida na Vila, não são muito claras. A narrativa das origens da Casa está restrita a Juliano Basso, seu coordenador atual e o único membro presente na instituição desde 1997. Segundo essa narrativa, a Casa nasceu a partir da experiência e conversas entre três amigos dos tempos em que Juliano Basso cursava filosofia na Universidade Federal de Goiás, em Goiânia, nos anos 1990. Esses amigos frequentavam tanto a Vila de São Jorge como um sítio nas suas proximidades. E aí, segundo Juliano Basso (2015), “desse grupo, dessa amizade, e de muitas ideias filosóficas culminou” a criação da Casa de Cultura⁴¹.

O grupo frequentava a Chapada motivado pelo seu apelo místico e suas belezas naturais, como a maior parte dos turistas e migrantes. Contudo, eles percebiam que apesar da forte valorização da região em termos ambientais, as festas populares, as comunidades tradicionais e a *cultura* da região de maneira geral não tinham lugar no novo consumo turístico do lugar. Segundo Juliano Basso, foi “uma situação onde se mostrava importante criar um movimento mais relacionado com os habitantes dessa região, o ser humano que aqui estava” (Basso *apud* LARA, 2016, p. 34).

Foi com o espírito de incluir uma dimensão *cultural* nesse ecoturismo que em 1997 os amigos se juntaram e começaram a construir a sede da Casa de Cultura. Esta foi edificada no terreno que pertencia à família de um dos amigos de Juliano Basso. Na época a Cavaleiro funcionava como um espaço cultural, realizando oficinas, apresentações culturais e, em 1998 e 1999, abrigando duas edições realizadas em julho de um festival de cultura popular. A programação dos festivais foi constituída por apresentações artísticas e oficinas. Sua primeira edição, contudo, não teve uma proposta voltada para a cultura tradicional e popular especificamente. Apenas na segunda edição é que o festival adquiriu esse perfil ao incluir alguns *grupos tradicionais* da região na sua programação. Esse foi um importante momento de articulação entre a Cavaleiro e as pessoas ligadas ao ritual da Caçada da Rainha de Colinas do Sul (GO), ao congo de Niquelândia (GO) e à comunidade quilombola dos Kalunga (GO). Assim, o segundo festival de Cultura Popular, em 1999, se constituiu na primeira aproximação

⁴¹ O nome dos dois amigos nunca foi pronunciado para mim durante meu trabalho de campo e o máximo que consegui saber sobre eles é que um se chama Luciano Guimarães e o outro atende pelo apelido de *Baiano*. A recusa em tratar dos nomes se devia ao fato de que atualmente o grupo não tem uma boa relação entre si, tendo se distanciado por meio de eventos traumáticos.

da Casa de Cultura dos povos, comunidades e culturas tradicionais da região. Enquanto o primeiro festival não recebeu nenhum apoio público, a segunda edição contou com uma verba de R\$ 1.500,00 da Secretaria de Meio ambiente e Recursos Hídricos do estado de Goiás (SEMARH-GO) (BASSO, 2015). Com o pouco auxílio financeiro os festivais se viabilizaram com a cobrança de ingressos.

Após a experiência inicial dos festivais, seus fundadores se afastaram por desentendimentos pessoais. Juliano Basso, por sua vez, ofereceu-se para comprar a parte dos outros dois sócios da Casa, se tornando seu único proprietário. Com o rompimento da amizade entre seus fundadores não foi realizada a terceira edição do festival nos anos 2000. Além disso, depois das duas edições dos festivais, a ambição de Juliano Basso passou a ser de fazer crescer o evento e investir na captação de recursos públicos para sua realização. No entanto, faltava uma profissionalização da Casa e de sua equipe para viabilizar o projeto, uma vez que eles não estavam familiarizados com a elaboração de projetos, prestação de conta, captação de recursos pela Lei Rouanet etc.

É com o intuito de se compreender o universo da produção cultural que Juliano Basso faz, nos anos 2000, um curso voltado para o tema em Brasília, no Instituto de Produção Cultural Brasileiro (IPCB). O Instituto trabalha com projetos culturais ligados a diversas áreas, como música, teatro, cinema, cultura popular etc. e oferecia regularmente cursos de produção cultural⁴². Nesse contato com o IPCB, Ana Paula Peigón e Joana Praia, duas produtoras do instituto, se interessaram pelo projeto do festival e uma parceria foi construída entre IPCB e CCCJ. Contudo, ainda que inspirado nas experiências dos dois primeiros festivais, o evento muda de nome e, em 2001, passa a se chamar Encontro de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros. Segundo Juliano Basso, a mudança se deu porque festival “não era o que a gente queria fazer. Porque festival sempre é uma coisa que é só uma festa, assim, o festival é tipo uma amostra, é mais um espetáculo” (BASSO, 2015). Por isso a preferência pela palavra “encontro”, pois no “Encontro a gente encontraria as comunidades, discutiria entre elas, se conheceriam. Tinha a caçada da Rainha aqui, o Congo, ninguém se conhecia, nunca ninguém tinha trocado informações, nunca nenhum tinha ido na festa um do outro” (BASSO, 2015). Além disso, ao contrário dos festivais, o I Encontro seria realizado nas ruas de São Jorge com acesso gratuito à sua programação.

⁴² Há pouquíssima informação sobre o IPCB e sua origem. A instituição não possui site oficial e o último projeto cadastrado da instituição na plataforma SALICNET data de 2011. Encontrei informações apenas sobre seus projetos culturais na referida plataforma, não encontrando nenhuma informação sobre os cursos de produção cultural.

Na primeira edição do Encontro o proponente foi o IPCB, uma vez que a Casa de Cultura não era uma fundação e não possuía CNPJ. Nessa edição se conseguiu um financiamento público, no total de R\$ 60.000,00, através do Ministério da Cultura, via Fundo Nacional de Cultura (FNC), e do Instituto Brasileiro de Turismo (EMBRATUR). Na segunda edição, em 2002, realizada ainda em parceria com o IPCB, o custo previsto do evento ficou próximo do ano anterior – em torno de R\$ 56.000,00 (ORÇAMENTO FINAL..., 2002?). Nessa edição, o evento conseguiu patrocínio do Governo de Goiás, através da AGEPEL (Agência Goiana de Cultura Pedro Ludovico Teixeira) e da AGETUR (Agência Estadual de Turismo). Além desses patrocínios, as duas primeiras edições do Encontro contaram com apoios da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), do Ministério da Cultura, do Governo de Goiás, da Associação de Moradores da Vila de São Jorge (ASJOR), além de vários comércios da região e da Vila.

Essas duas primeiras edições tiveram 16 e 9 dias, respectivamente. A programação de ambas foi composta de apresentações e oficinas, com uma média de 20 grupos e 6 oficinas por edição. O perfil dos grupos que se apresentaram foi bastante diversificado. Entre eles, há os *tradicionais*, representados pelos Kalungas de Terezina (GO), a Caçada da Rainha de Colinas do Sul (GO), o Congo de Niquelândia (GO), Congo de Monte Alegre (GO), Catira de São João D'Aliança (GO), Catira de Natividade (TO), o Bumba meu Boi do Seu Teodoro (DF) e os índios Krahô (TO). Há também músicos ligados ao movimento da viola caipira, como Juraildes da Cruz, Zé Mulato & Cassiano e alguns grupos de forró – principalmente na primeira edição. Além disso, na segunda edição, há uma presença significativa dos *grupos artísticos* – tanto aqueles que Ikeda (2013) chamou de *grupos contemporâneos de vitalização das expressões populares* (IKEDA, 2013) como daqueles que hibridizam gêneros da cultura popular com outros internacionais, tais como as bandas Casa de Farinha (DF) e Umbando (GO). E, por fim, em 2002, houve também a presença do músico percussionista Naná Vasconcelos. As oficinas, por sua vez, foram voltadas para temáticas ambientais e teatrais. Realizaram-se oficinas de papéis reciclados, teatro, circo, brinquedos reciclados e uma de percussão ministrada pelo próprio Naná Vasconcelos.

Sobre os patrocínios dessas duas primeiras edições vale assinalar a presença de órgãos públicos ligados ao turismo. Essa relação não é acidental, uma vez que, como vimos, a concepção do Encontro se dá no sentido de inserir a cultura tradicional e popular no circuito turístico da região da Chapada. É em meio à discussão sobre turismo cultural, então, que o evento lança as bases ideológicas para sua fundação, como deixa claro o relatório sobre as duas

primeiras edições do evento: “o Encontro tem atendido a uma necessidade premente da atividade ecoturística na Chapada dos Veadeiros, que quase não oferece opções culturais para seus visitantes, notadamente aquelas de caráter tradicional” (DOSSIÊ I E II ENCONTRO..., 2003, p. 14).

Nesse sentido, através da realização do Encontro, que promove a “vinda até São Jorge de grupos de Catira, Lundu, Batuque e Sussa, todos residentes em torno do Parque Nacional”, a Casa de Cultura busca “a divulgação, por meio do Ecoturismo, das cores locais, o que contribui para a sobrevivência cultural dos valores e tradições dos habitantes do cerrado” (DOSSIÊ I E II ENCONTRO..., 2003, p. 14). Essa aproximação com o turismo pode ser explicada pelo contexto local da Chapada dos Veadeiros. Entretanto, para entender essa relação com os órgãos de turismo é necessário também se voltar para o cenário das políticas públicas culturais da época e se perguntar: por que um evento direcionado à cultura tradicional aposta no discurso do turismo para conseguir financiamento?

Isso acontece porque no Brasil, como vimos anteriormente, as políticas públicas culturais não contemplaram a cultura popular e tradicional. Desse modo, uma das possibilidades de financiamento público para esse perfil foi através do turismo. As instituições públicas vinculadas ao turismo (nos níveis municipal, estadual e federal) se firmaram como locais importantes de financiamento da cultura popular nesse período. Segundo Csermak (2013, p. 103), essa relação com o turismo é um sintoma de como “o acesso das culturas populares ao Estado é permeado pela submissão destas à lógica do mercado, [...] especialmente, no caso de políticas públicas voltadas para o fomento turístico”. O autor ainda prossegue argumentado que “as culturas populares muitas vezes cumprem um papel de um produto exótico a ser consumido pelos turistas, ávidos por uma experiência turística ‘com cores locais’” (CSERMAK, 2013, p. 103).

Apesar desse contato maior com instituições públicas ligadas ao turismo, o Encontro ainda contou com recursos provenientes da cultura, através do Ministério da Cultura, via Fundo Nacional de Cultura (FNC), e da Agência Estadual de cultura de Goiás, a AGEPEL. Essa aproximação, mesmo que ainda tímida, com o campo das políticas culturais nesse período encontrava ressonância no discurso produzido sobre o evento pela Casa de Cultura. Nesse sentido, desde as suas primeiras edições, o Encontro já se apropriava dos recentes conceitos das políticas do patrimônio imaterial. Assim, o discurso do registro e da salvaguarda passa a ser incorporado pelos então produtores do evento como mais uma justificativa para sua existência e realização. Nesse sentido, o Encontro se coloca como afinado “com a iniciativa do Ministério

da Cultura de fomentar e apoiar as políticas de estados e municípios que promoverem o reconhecimento e o registro de bens imateriais e elaborarem políticas públicas de valorização e de apoio à diversidade cultural” (DOSSIÊ I E II ENCONTRO..., 2003, p. 12). Essa associação do Encontro com as políticas do patrimônio imaterial é estratégica para o sucesso das outras edições, pois foi a partir daí que o evento encontrou uma linha de diálogo com as políticas culturais.

Além dessas aproximações com os campos governamentais do turismo e da cultura, esse período contou com apoios importantes, como a ASJOR, comércios e pousadas locais etc. Essas contribuições mostram que a articulação da Casa de Cultura não se dava apenas com os órgãos governamentais, mas também localmente, através de parcerias com os comerciantes da Vila – que davam diárias, refeições ou descontos para os convidados do Encontro. Assim, essas duas edições do evento foram importantes para a construção de um formato inicial que irá se desenvolver ao longo dos anos posteriores.

4.3 O Encontro e as Políticas Culturais (2003-2010)

Entre 2003 e 2010 o Encontro tem seu momento áureo. Um dos pontos que marcam esse momento é a presença de um maior volume de financiamento, o qual está relacionado com a aproximação entre a Casa de Cultura e o Ministério da Cultura, algumas empresas, instituições não governamentais, instituições de ensino, organismos internacionais etc. Esse quadro refletiu no evento, que passou a reunir um maior número de grupos de diversas partes do país e do mundo, no surgimento de novas modalidades de programação, no desenvolvimento por parte da Casa de Cultura de outras ações vinculadas às políticas culturais e numa visibilidade nacional do evento.

Logo em 2003, por exemplo, o evento passa a ser de conhecimento nacional a partir de reportagem feita por Marcelo Canelas, jornalista da rede Globo, para o Jornal Nacional (DANÇAS, RITMOS E SONS..., 2003) e para a Globo News (NA CHAPADA DOS VEADEIROS..., 2003?). Foram 3 minutos de reportagem no Jornal Nacional e 30 minutos de programa no Globo News, ambos exibidos no mês de agosto de 2003. Com a visibilidade gerada, o evento adquire certa projeção e passa a atrair mais público para as edições posteriores.

Do ponto de vista do financiamento, podemos perceber um aumento expressivo do custo do evento. No ano de 2003 o valor projetado para sua realização aumenta para R\$ 200.000,00. Em 2004 esse número sobe para algo em torno de R\$ 280.000,00. Em 2005 o valor salta para R\$ 800.000,00. Em 2006 esse valor atinge o patamar máximo e se estabiliza em torno de R\$ 1.300.000,00. Em 2007, com a criação da Aldeia Multiétnica – uma nova modalidade na

programação que irei apresentar mais à frente – se soma a esse valor mais R\$ 400.000,00⁴³. Desse modo, a partir de 2007 a programação completa do evento já tinha uma projeção orçamentária de R\$ 1.700.000,00.

O aumento expressivo do custo do evento no período é produto principalmente do patrocínio da Petrobrás, que se transformou na apresentadora do evento entre 2003 e 2009. A relação com a petrolífera se deu através de José Samuel Magalhães, seu gerente de comunicação nas regiões Centro-Oeste, Norte e Minas Gerais. Nessa época (2003), a empresa acabava de lançar o Programa Petrobrás Cultural (PPC), que foi um dos responsáveis por transformar, em 2007, a Petrobrás na maior incentivadora da cultura através das Leis de Incentivo (SANTOS, 2011). No que diz respeito à cultura popular e tradicional, como vimos, a empresa apoiou e financiou diversas ações voltadas para esse setor.

O PPC anualmente abre “seleções públicas nacionais, voltadas às mais diversas manifestações e segmentos da cultura brasileira” e seleciona também alguns eventos e ações para serem diretamente financiados pelo programa (COSTA, 2012, p. 132). Essa modalidade de financiamento direto era realizada para eventos e ações inseridas na categoria “projeto convidado” no contexto do programa, e foi enquanto tal que o Encontro recebeu o patrocínio da Petrobrás ao longo desses anos.

Além da presença da Petrobrás, 2003 também marca uma aproximação entre o Encontro e o Ministério da Cultura. Essa relação não é acidental, ela foi possível devido a um novo cenário das políticas públicas culturais inaugurado a partir de 2003 – como examinado no segundo capítulo deste trabalho. Nesse sentido, ao longo do período aqui analisado, o Ministério apoiou ou patrocinou o evento em diferentes edições. Em 2010, o evento recebeu por volta de R\$ 400.000,00 provenientes do Fundo Nacional de Cultura (FNC), transformando o MinC em um dos realizadores dessa edição (em parceria com a Casa de Cultura).

Além da centralidade da Petrobrás e do Ministério da Cultura, a Casa de Cultura, ao longo desses anos, construiu outras articulações com empresas e órgãos públicos. Desse modo, o evento teve também outros patrocinadores e apoiadores, como as Centrais Elétricas Brasileiras S/A (ELETROBRÁS) – a empresa foi a sexta maior incentivadora da cultura pelo mecanismo do mecenato (SANTOS, 2011) –, a Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos (ECT) e a Caixa Econômica Federal. Além das empresas estatais e de economia mista, encontramos também apoios e patrocínios de instituições ligadas ao turismo, como a Agência

⁴³ O valor de R\$ 1.300.000,00 para o Encontro e R\$ 400.000,00 para a Aldeia é estimado pelo próprio coordenador da Casa de Cultura (Basso *apud* LARA, 2016).

Goiana de Turismo (AGETUR) e a EMBRATUR. Há, ainda, a presença de outros ministérios e secretarias, tais como Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial (SEPPIR-Ministério dos Direitos Humanos), Ministério do Desenvolvimento Agrário (MDA) e Ministério do Turismo. Afora os já citados, também aparecem como apoiadores a Fundação Nacional do Índio (FUNAI), a INFRAERO, a Fundação Nacional de Saúde - MS (FUNASA), a UNESCO, a Agência Goiana de Cultura Pedro Ludovico Teixeira (AGEPEL), SEBRAE (GO), Governo do Estado do Tocantins, Governo de Goiás, Governo Federal, Prefeitura de Alto Paraíso (GO), ONGs e fundações (como a Fundação Aroeira⁴⁴ e o Ponto de Cultura Pulsando o Brasil), entre outros.

A diversidade de patrocinadores e apoiadores mostra os diferentes níveis de articulação da Casa de Cultura, que dialogava com o governo municipal, estadual, federal, organismos internacionais, diversas secretarias, ministérios e algumas empresas. É importante perceber ainda como nesse período a articulação com o governo federal vai além do próprio MinC, passando pelos Ministérios do Meio Ambiente e do Desenvolvimento Agrário – órgãos responsáveis, entre outras coisas, por políticas públicas que contemplam os povos e comunidades tradicionais.

A maior visibilidade do Encontro, sua aproximação do MinC e um maior recurso financeiro disponível para sua realização levaram à modificações substanciais na sua programação. No que se refere à duração do evento, este permaneceu dentro da mesma variação das duas primeiras edições, isto é, com duração entre 9 e 16 dias. Do ponto de vista das apresentações dos grupos, temos a presença de um perfil diversificado, em algumas edições predominaram os grupos tradicionais e em outras com número igual de grupos com perfis *artísticos e tradicionais*.

Sobre a presença dos grupos tradicionais, 2003 merece destaque. Nessa edição foram 24 grupos tradicionais, sendo um número considerável de apresentações de dança de roda, como Dança de São Gonçalo, Dança do Tamanduá, Dança do Quatro, e um número (menor) de folias, das regiões da Serra das Araras e de Ribeirão de Areia. Os grupos citados se apresentam anualmente no Encontro dos Povos do Grande Sertão Veredas, de Chapada Gaúcha (MG).

Além disso, o período de 2003 a 2010, de modo geral, foi marcado pela incorporação de outros grupos tradicionais à programação anual do evento – como é o caso do Terno de Moçambique do Seu Júlio (Perdões-MG) e da Folia de Crixás (GO) –, e pela aproximação com

⁴⁴ Fundação ligada à Pontífice Universidade Católica de Goiás (PUC-GO) que desenvolve projetos de contrato com fins de produzir laudos de impactos arqueológicos e ambientais.

os Kalungas – através de convites a vários territórios da comunidade (como Vão de Almas e Vão do Moleque) para que fossem ao Encontro. O período contou também com a diversificação regional dos *grupos tradicionais*, expressa na presença do Maracatu Leão Coroado (PE), do Boi de Ribamar (MA), do Samba Chula de São Braz (BA), do Siriri e Cururu (MT), dos Índios Xavantes (MT), dos Índios Krahô (TO), do Coco de Zambê (RN), do Candombe (Uruguai), dos Índios Maxacali (MG), do Tambor de Crioula Santa Rosa dos Pretos (MA), Mãe Beth de Oxum (PE) e Lia do Itamaracá (PE). Afora esses grupos, destaco a presença de músicos como Roberto Corrêa, Décio Marques, Doroty Marques, Badia Medeiros, Pereira da Viola, Elomar e, novamente, Juraildes da Cruz. Temos também os grupos artísticos, como o Pé de Cerrado (DF), Bongar (PE), A Barca (SP), Cordel do Fogo Encantado (PE) e Tambores de Tocantins (TO). O músico de maior renome no circuito nacional que se apresentou no período (na terceira edição, especificamente) foi Hermeto Pascoal. Em 2007 e 2010 aconteceram ainda algumas apresentações internacionais de grupos provenientes da Índia, Colômbia, Uruguai, República da Guiné e Nigéria. Desse modo, se nas edições anteriores a 2003, o perfil geográfico dos grupos estava restrito principalmente a Goiás e Distrito Federal, agora o Encontro passa a reunir grupos de diversas regiões do Brasil e, em algumas edições, do mundo.

Porém, o fato mais significativo são as novas modalidades da programação. Como apresentei no capítulo anterior, vários desses eventos intitulados encontros procuravam unir a dimensão de um festival de cultura popular com a de um fórum de discussões sobre políticas culturais para a cultura popular e temáticas afins. Contudo, na experiência do Encontro, essa proposta não estava presente – pelo menos não de forma tão clara – desde o início e foi sendo incorporada gradualmente nesse período.

Em 2004, por exemplo, o Encontro passou a realizar os Laboratórios de Memória Oral. Os Laboratórios eram mediados pelo músico e produtor cultural Roberto Corrêa e por mestres e mestras que compunham a programação do evento. Esse aspecto da programação se propunham a ser um “ponto de encontro e diálogo” com o intuito de “otimizar as políticas públicas no sentido de beneficiar os grupos de Cultura Popular” (RELATÓRIO FINAL V ENCONTRO..., 2005?). A experiência dos Laboratórios de Memória Oral foi o primeiro passo do Encontro para se constituir, além de num festival, em um fórum de discussões sobre políticas culturais.

Em 2006 surgem as Rodas de Prosa. Essa modalidade da programação foi vista como herdeira dos Laboratórios, e concebida como “uma oportunidade para grupos, mestres e público trocarem experiências e confrontarem suas visões de mundo, priorizando a abertura de um

espaço de encontros e diálogos entre os povos” (RODAS DE PROSA E OFICINAS, 2015, p.1). As Rodas foram tidas, também, como espaços de discussão para a “formulação de políticas públicas voltadas aos povos e comunidades tradicionais de forma ampla e popular” (RODAS DE PROSA E OFICINAS, 2015, p. 1). Essas propostas se expressaram nas temáticas das Rodas da 6ª edição do Encontro, quais sejam: Registros Audiovisuais em Patrimônio Imaterial; Biodiversidade, diversidade cultural e turismo; Pontos de Cultura e Culturas Tradicionais. As diferentes discussões foram mediadas, principalmente, por pesquisadores, artistas, gestores e produtores. Como exemplo, podemos citar as presenças do músico e professor/pesquisador da Universidade Federal de Goiás, Sebastião Rios; do artista e produtor cultural, Chico Simões; de Célio Turino, que era o então Secretário de Programas e Projetos do Ministério da Cultura; da ministra da Secretaria Especial de Políticas de Promoção da Igualdade Racial, Matilde Ribeiro; e do gerente Setorial da Petrobras, José Samuel Magalhães (RELATÓRIO FINAL VII ENCONTRO..., 2007). Esses diferentes nomes mostram que a articulação institucional da Casa de Cultura com órgãos diversificados se expressou também no comparecimento de pessoas ligadas a eles na programação do evento.

A respeito das oficinas, apesar de presentes desde a primeira edição do Encontro, ao longo desse período (2003-2010) elas vão mudando de perfil e inserindo cada vez mais os mestres e grupos de cultura popular e tradicional enquanto professores. Em 2006, por exemplo, as oficinas se voltam majoritariamente para a temática da cultura popular, o que é expresso em propostas como: Maracatu de Baque Virado, ministrada pelo Mestre Afonso e Dona Olga; Danças de Terreiro, com Mãe Beth de Oxum; Máscaras da Caçada da Rainha, com Joamilton Pereira; e Boneco Gigante, com Chico Simões (do Ponto de Cultura Invenção Brasileira – Taguatinga - DF). Nesse contexto, as oficinas se tornam uma “tentativa de aprofundar o conhecimento” nessas tradições culturais para “além do que é apresentado no palco do Encontro” (RELATÓRIO FINAL VII ENCONTRO..., 2007, p. 23).

Ainda sobre as inovações na programação, em 2006 temos a primeira referência à feira que o Encontro promove: a Feira de Oportunidades Sustentáveis, “um espaço às artes e ofícios ligados à cultura popular e, em especial, ao trabalho dos artesãos da Chapada dos Veadeiros e de outras regiões do Brasil” (PROGRAMAÇÃO VI ENCONTRO..., 2006). A feira busca ser uma “exposição ‘viva’, onde alguns mestres artesãos demonstram, em tempo real, a transformação de matérias-primas em produtos artesanais, comuns no dia-a-dia das comunidades, podendo comercializar as peças manufaturadas” (PROGRAMAÇÃO VI ENCONTRO..., 2006). Na feira podemos encontrar mestres e mestras que manufaturam e

comercializam objetos diversos, como ornamentos indígenas, plantas tradicionais para culinária e medicina, bordados, instrumentos musicais, cachaças, roupas etc. Organizada em parceria com SEBRAE, a feira se tornou parte constituinte da programação do Encontro.

A mais expressiva das mudanças na programação, porém, ocorreu em 2007. O ano marca a primeira edição da Aldeia Multiétnica, que trouxe a presença indígena de forma substancial para o evento. A Aldeia foi concebida como um espaço de encontro entre etnias, mas, também, entre indígenas e turistas (um *espaço de vivência* na linguagem da Casa de Cultura). Ela nasceu a partir do contato entre Juliano Basso e o indigenista da FUNAI, Fernando Schiavini – o qual desde então é o coordenador geral da Aldeia Multiétnica. Esta sempre foi realizada em lugares mais afastados da Vila de São Jorge. Entre sua primeira e quarta edição (2007-2010), ela foi realizada na Pousada Aldeia da Lua – um espaço que ficava a 5 km de São Jorge e era composto por alguns chalés em formato circular e com cobertura de palha, um grande refeitório circular, piscina, uma área verde e acesso para um rio. A princípio o espaço abrigava os povos indígenas pela noite e durante o dia oferecia programação para os visitantes e indígenas. Assim como na programação geral do Encontro, na Aldeia foram realizadas rodas de prosa, exibição de vídeos, oficinas, danças e cantos indígenas. Na sua primeira edição estavam presentes dez etnias diferentes: Krahô, Xavante, Xerente, Kaiapó, Kayamurá, Tukano, Carajá, Maxakali, Tapuya e Avá-canoeiro (ALDEIA INDÍGENA..., 2017). Em 2008 esse número aumentou para 17 etnias (ALDEIA, 2017) e nos anos subsequentes se estabilizou em torno de nove etnias, das quais destaco as 4 mais frequentes: Fulni-ô, Krahô, Kayapó, Yawalapiti. A duração da Aldeia (entre 2007 e 2010) variou entre 6, 7 e 9 dias (incluídos na programação geral do Encontro).

A presença dessas etnias se refletiu nos temas discutidos durante o evento, que além das temáticas associadas à questão do patrimônio imaterial, cultura popular e tradicional, passou a contemplar, também, agendas mais próximas à questão indígena. Vale destacar ainda que a realização da Aldeia aproximou a Casa de Cultura a instituições como a FUNAI e a algumas lideranças e etnias indígenas.

Além dessas inovações na programação, o aumento do financiamento implicou também em uma maior preocupação com as áreas de marketing e comunicação do evento. Se em 2004 o valor reservado para divulgação e mídia foi de apenas 4.510,00 (CRONOGRAMA FÍSICO-FINANCEIRO..., 2004?), no ano de 2006 o orçamento projetado para marketing e comunicação passa a ser de R\$ 87.106,00 (ORÇAMENTO FÍSICO-FINANCEIRO, 2006?). A assessoria de comunicação do evento em 2006 foi composta de uma equipe de alunos do curso de jornalismo

da UFG. Pela primeira vez o evento contava com um corpo de profissionais empenhados na divulgação e cobertura do evento. A equipe começou a trabalhar na divulgação do evento há duas semanas do seu início e durante o evento ela se deslocou para São Jorge para fazer a cobertura de comunicação.

A atuação da área de comunicação se expressou num número superior de reportagens sobre pessoas, grupos e tradições presentes no Encontro e em um maior acervo audiovisual da experiência dessa edição. Com esses novos formatos de registro do evento, uma preocupação maior passou a ser dada à questão dos direitos autorais e audiovisuais. Isso fez com que, desde 2005, a Casa de Cultura passasse a redigir contratos para que os grupos cedessem seus direitos audiovisuais à instituição (TERMO DE CESSÃO..., 2005). Além disso, essa preocupação com a área de comunicação implicou numa produção considerável de material publicitário do evento.

Outro ponto que marca esse período foi a implementação de ações de políticas públicas culturais por parte da Casa de Cultura Cavaleiro de Jorge. Uma das primeiras experiências da Cavaleiro nesse âmbito aconteceu em 2003, quando a instituição desenvolveu um projeto ligado ao IPHAN para aplicação da metodologia do Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC) na região da Chapada dos Veadeiros. Na ocasião, foi a antropóloga Lara Amorim a contratada para realizar o inventário, o qual, segundo expectativa dos organizadores, deveria culminar com o registro, pelo IPHAN, da Caçada da Rainha (festa religiosa que ocorre na comunidade de Colinas do Sul), o que nunca ocorreu. O projeto foi possibilitado através da sua aprovação no primeiro edital do IPHAN, o qual tinha como finalidade a realização de inventários sobre o patrimônio imaterial brasileiro. Foram nove projetos aprovados no Brasil, incluindo o da Casa de Cultura, para a qual foram repassados R\$ 70.000,00 (BASSO, 2010). Segundo a antropóloga Lara Amorim (2006, p. 494), o “projeto de inventário significava para este grupo de produtores a consolidação de um trabalho de valorização da cultura tradicional da região, eles sabiam que implementá-lo agregaria ainda mais valor ao trabalho cultural que vinham fazendo no povoado”.

No ano de 2005 foi aprovado ainda um projeto para a criação do Ponto de Cultura Cavaleiro de Jorge, dentro do escopo do Programa Cultura Viva⁴⁵. O repasse para o projeto foi de aproximadamente R\$ 150.000,00 via Fundo Nacional de Cultura. A proposta do ponto de cultura era “implantar a partir do V Encontro Cultural, atividades contínuas de inclusão digital, produção artística e registro de patrimônio imaterial, na região de São Jorge, abrangendo uma

⁴⁵ Para mais informações sobre o programa, ver capítulo II.

área de 7 municípios de 9 comunidades” (SALICNET, 2016). Apesar de bastante abrangente nas suas atividades e escopo geográfico, foi na Vila de São Jorge e em Alto Paraíso que o programa teve mais atuação, estando voltado principalmente para o trabalho de produção artística e musical com jovens e crianças. Segundo a Casa de Cultura, o projeto atendia em 2006 “100 jovens da região, diariamente, sendo 50 de Alto Paraíso e 50 de São Jorge” (PROJETO EXECUTIVO VI ENCONTRO..., 2006?).

As ações do ponto de cultura foram desenvolvidas no contexto do projeto Turma que Faz. Sobre a experiência do Turma que Faz, Juliano Basso afirma que esta é “uma ideia do nosso Ponto de Cultura para desenvolver os jovens da região. Esse projeto trabalha com as crianças de quatro anos até jovens de 22 anos. [...] Os jovens têm aula de viola, violão, aprendem a fazer animais do cerrado em argila e a criar tambores. No final, a gente faz uma ópera popular, que envolve os pais e os jovens” (BASSO, 2010, p. 3). As operetas populares do Turma que Faz se tornaram parte da programação anual do Encontro.

O Turma que Faz é coordenado desde seu início pela cantora e ativista social Doroty Marques. A primeira experiência dela com o Encontro foi em 2003, quando se apresentou no evento junto ao seu irmão, o músico Décio Marques. Após essa experiência inicial ela se simpatizou pela proposta do evento e se mudou para a Vila de São Jorge de modo a coordenar ações com os jovens e crianças da região a convite de Juliano Basso. Doroty Marques já tinha uma experiência de atuação em projetos sociais com jovens desde a década de 1960, tendo trabalhado junto a comunidades tradicionais e periferias das grandes cidades. Segundo ela me explicou em entrevista, nessas ações ela sempre procurava criar, junto aos jovens e crianças, operetas populares, que seriam uma forma de conquistar a simpatia da comunidade onde atuava e se aproximar das novas gerações (MARQUES, 2017).

Jefferson Pereira Passos, hoje com 20 anos, que é membro da equipe permanente da Casa de Cultura, fez parte da segunda geração do Turma que Faz, em 2006. De acordo com ele, de início as atividades do Turma estavam restritas à Vila de São Jorge e aconteciam na sede da Casa de Cultura e depois na sede da ASJOR – a Associação de Moradores da Vila de São Jorge. Eram três horas de aulas por dia (além dos horários escolares regulares) nas quais as crianças podiam escolher entre aulas de dança, música e esportes. O projeto, posteriormente, foi realizado em Alto Paraíso e houve uma tentativa de levá-lo ao município de Cavalcanti (GO). Porém, ainda segundo Jefferson Passos, nesse último município o projeto não avançou.

Além disso, a Casa de Cultura ainda produziu CDs de música tradicional, livros e documentários. Em 2007, por exemplo, a Casa de Cultura lançou, durante o Encontro, um CD

com gravações de alguns grupos tradicionais que se apresentaram na edição de 2006 (CHAPADA DOS VEADEIROS..., 2007) bem como o livro e documentário homônimos, *Caçada da Rainha: A festa da fé* (2007), os quais foram produtos da experiência com a metodologia do INRC de 2003 (IX ENCONTRO DE CULTURAS..., 2009). Em 2009, é lançado o documentário *Cada Terra tem um Uso, Cada Roda tem um Fuso* (2009), que reúne imagens do acervo da 1ª à 6ª edição do Encontro focadas nos diferentes grupos e pessoas que passaram pelo evento. O documentário foi produzido a partir da parceria da Casa de Cultura e da produtora Olho Filmes, por meio de patrocínio do Fundo Nacional de Cultura (FNC) e apoio do SEBRAE. O projeto foi orçado inicialmente em R\$ 74.610,00, mas foram aprovados e financiados apenas R\$ 50.648,00.

Nesse período, então, ocorre uma maior profissionalização da Casa de Cultura, que passa a dominar melhor os conhecimentos e procedimentos para captação de recursos públicos, assim como uma aproximação da instituição com a Associação de Comunitária da Vila de São Jorge (ASJOR). Como argumentei, a Casa de Cultura não tinha, nessa época, se constituído oficialmente enquanto uma fundação. Por isso, desde a criação do Encontro, a Cavaleiro sempre estabeleceu parcerias com outras instituições de modo a viabilizar o projeto do evento. Em 2001 isso implicou uma aproximação da Casa de Cultura com o IPCB. Contudo, em 2004, um novo parceiro é incorporado na realização do evento, a ASJOR e, em 2005, o IPCB deixa de realizar o Encontro, ficando apenas a parceria entre ASJOR e Casa de Cultura. Apesar de Ana Paula Peigón, vinculada ao IPCB, continuar atuando em várias edições posteriores do evento, Joana Praia se desligou completamente da sua realização. A entrada da ASJOR no evento, segundo Juliano Basso, se deu no intuito de trazer a gestão do mesmo para mais perto da população local. A inclusão da ASJOR, por exemplo, levou a presidenta da instituição, Aristelina Avelino (mais conhecida como Tila) para dentro do quadro administrativo da Casa de Cultura – hoje ela é a responsável pela parte administrativa da Casa de Cultura e suas ações.

Em 2010, a Casa de Cultura Cavaleiro de Jorge se transformou oficialmente em uma fundação. Desse modo, observa-se que no período analisado (2003-2010) a proposta da instituição vai se modificando e se centrando no discurso das políticas públicas. Com isso, o objetivo da Casa passa a ser: proporcionar “encontros que valorizem a sociobiodiversidade, possibilitando a troca de saberes e fazeres” (CASA DE CULTURA..., 2016). Assim, apesar do ECTCV ser o projeto de maior envergadura da Cavaleiro, ela passa também a realizar, “periodicamente, várias atividades sócio-culturais, sempre em vistas ao incentivo do exercício da cidadania de grupos minoritários, orientando-os na defesa dos seguintes valores: qualidade

de vida, proteção do meio ambiente e preservação de referências culturais” (CASA DE CULTURA..., 2016).

Entre 2003 e 2010 temos então o segundo momento do evento. Esse período foi marcado por uma aproximação do Encontro com o Ministério da Cultura, assim como por experiências com ações e programas do Governo Federal. Essa relação é fruto de um novo momento da atuação do MinC, que passa a contemplar de forma mais enfática a cultura popular e tradicional.

A partir de 2003, com a aproximação do MinC, tanto o discurso da diversidade cultural como a questão da participação social se tornam motes recorrentes nos relatórios finais e projetos executivos do Encontro (RELATÓRIO FINAL XI ENCONTRO..., 2011?; RELATÓRIO FINAL X ENCONTRO..., 2010?; PROJETO EXECUTIVO X ENCONTRO..., 2010?; PROJETO EXECUTIVO VIII ENCONTRO..., 2008?). Além disso, no âmbito da sua programação, o Encontro também buscou construir espaços de diálogos políticos e culturais entre mestras e mestres, povos e comunidades tradicionais, gestores públicos, produtores culturais, pesquisadores etc. operacionalizados a partir da criação dos Laboratórios de Memória Oral e das Rodas de Prosa. Nesse contexto ocorre, também, uma aproximação temática das oficinas com a cultura popular e tradicional e, para ministrá-las, são convidados mestres, mestras e artistas.

Além dessa aproximação com o Ministério da Cultura, que é facilmente notada ao examinarmos a programação, esses anos marcam também uma aproximação do Encontro com outros ministérios e órgãos públicos responsáveis por políticas para povos e comunidades tradicionais. Em meio à aproximação dessas diversas instituições públicas e sob influência do debate sobre diversidade cultural, patrimônio imaterial, povos e comunidades tradicionais, desenvolvimento sustentável e participação social, o Encontro se junta a algumas empresas de economia mista dispostas a financiar propostas com esse perfil, tais como a Petrobras e a Eletrobras.

Essa aproximação permitiu um maior recurso para o evento, o que por sua vez fez com que ele experimentasse e desenvolvesse novas formas de programação, convidasse grupos provenientes de diversas regiões do Brasil e do mundo para se apresentar e contasse com a presença expressiva de gestores públicos, pesquisadores da cultura popular tradicional, produtores culturais etc. Além disso, o maior recurso permitiu uma organização e complexidade de tarefas da equipe de produção, incorporando assessoria de imprensa, fotógrafos, produtores executivos, produtores de palco, logística de hospedagem, de alimentação, de transporte etc. Como vimos no capítulo anterior, no ano de 2007, que contou com recursos expressivos, a

equipe de produção e comunicação era composta de mais ou menos 40 pessoas. Por isso, podemos afirmar que ao longo desse período a produção do Encontro vai se tornando mais *profissionalizada*.

Em linhas gerais, foi a partir das discussões sobre diversidade cultural, participação social e salvaguarda da cultura tradicional/popular, assim como da possibilidade de financiamento do evento a partir de verbas públicas e de empresas de economia mista, que o Encontro ocupou um espaço garantido no cenário das políticas culturais ao longo dos anos 2000. Isso implicou numa modificação das propostas e discursos institucionais do Encontro. A questão do turismo, central durante a primeira e segunda edições, agora perde essa centralidade. Além disso, o Encontro passa a ser visto pela Casa de Cultura como uma ação de política pública dentro de um universo de outras ações que deveriam ser desenvolvidas por ela.

Porém, como vimos, se vivenciamos um otimismo com relação às políticas culturais voltadas para a cultura popular nesse período (2003-2010), com o primeiro mandato da presidenta Dilma Rousseff a expectativa sobre elas é frustrada. Nos anos seguintes, o cenário do financiamento para a cultura no Brasil trouxe novos desafios para o Encontro, como veremos a seguir.

4.4 Os Novos desafios do Encontro (2011-2017)

A partir de 2011 temos o surgimento de um novo período que foi marcado por dois movimentos contraditórios: a) o reconhecimento do Encontro por parte de órgãos públicos enquanto experiência bem-sucedida de políticas públicas culturais, especificamente no que tange a cultura tradicional e popular, e b) a queda no volume do financiamento.

Sobre esse último ponto, o evento foi progressivamente diminuindo sua projeção orçamentária. Em 2010, esta já havia ficado em torno de R\$ 900.000,00. Porém, em 2011 e 2012 o valor ainda fica próximo de edições anteriores, em torno de R\$ 1.300.000,00 (sem contar as despesas da Aldeia Multiétnica). Em 2013, apesar da projeção de orçamento permanecer a mesma, foi possível arrecadar apenas R\$ 800.000 (BASSO, 2015). Posteriormente a 2013 (e até 2017), todavia, o valor do evento nas planilhas orçamentárias cai vertiginosamente para R\$ 400.000,00 (ainda sem contar as despesas da Aldeia). Contribuindo para agravar esse cenário, no ano de 2016, a verba que seria repassado para o evento via governo de Goiás (R\$ 200.000,00) não tinha chegado até o início da edição de 2017.

A oscilação e posterior diminuição da projeção de custo do Encontro são sintomas da dificuldade de acesso a recursos por parte do evento no período. Em 2011 temos o começo do primeiro mandato da presidenta Dilma Rousseff, sendo que, no campo das políticas culturais

para a cultura popular e tradicional, esse período foi marcado por certos retrocessos, como a priorização de setores historicamente favorecidos por essas políticas, a redução do orçamento para o Ministério da Cultura, a fusão de secretarias que dialogavam com a cultura popular etc. Apesar do Encontro em si não ter sido tão impactado em 2011, seus organizadores, por outro lado, já encontravam dificuldades. Fazendo um balanço entre o governo Dilma e a gestão anterior, Juliano Basso afirma:

O encontro foi até 2010 numa ascensão, e aí quando chegou 2010 eu acho que impactou na animação mesmo de você fazer as coisas, depois ficou uma coisa mais difícil, porque a gente queria empoderar as comunidades e realmente os quatro anos que mudou o governo isso não houve. Não existiu ministério da Cultura nesses quatro anos [de governo Dilma]. Não existiu ministério do Turismo, que tinha edital – a gente participava –, parou as conferências... (BASSO, 2015).

Diante dessas dificuldades, a produção do evento intensifica a diversificação de patrocinadores e apoiadores. Dessa forma, apesar das dificuldades, o Encontro ainda estabeleceu parcerias, recebeu apoios e financiamento de uma heterogeneidade de instituições. O evento reuniu recursos por meio de leis de incentivo estaduais (a Lei Goyazes), recursos da Petrobras (agora num volume menor do que foi em outra época, girando em torno de R\$ 100.000,00), Universidade de Brasília, Instituto Federal de Goiás (IFG), Governo de Goiás (por meio da AGETUR e da SECULT), FUNAI, MinC, a empresa de telefonia OI e uma concessionária de carros, a NAVESA (BASSO, 2015). Além desses apoios mais expressivos, houve ainda apoios da Prefeitura de Alto Paraíso, da ASJOR, da Rede Cerrado, Fundação Darcy Ribeiro, Fundação Palmares, Museu do Índio, MMA, MDA, Ministério das Comunicações, SEBRAE, Embaixada da França no Brasil, Embaixada do México no Brasil, Vozes de Mestre e o Centro de Estudos Universais.

Contudo, apesar dessas diversas parcerias, esse momento foi de redução no financiamento, o que acontecerá gradualmente a partir de 2013. Nesse ano, por exemplo, todos os colaboradores do evento colocaram-se apenas como apoiadores, não havendo nenhum patrocinador. Em 2014 o MinC, pela primeira vez desde 2003, não apoia o evento. E, em 2015, a Petrobras não repassa nenhuma verba para o Encontro. O fim do financiamento via Petrobras estava atrelado à diminuição das verbas do Programa Petrobras Cultural. Se em 2012 o valor disponível para o PPC foi de R\$ 67.000.000,00, em 2014 esse valor foi de apenas R\$ 10.000.000,00 (PROGRAMA PETROBRAS CULTURAL, 2017).

Uma das estratégias de que o evento lançou mão diante desse contexto foi a tentativa de financiar parte da programação da edição de 2014 da Aldeia através do site Catarse. O site tem sido um importante instrumento de financiamento direto, através de pessoas físicas e jurídicas,

a projetos culturais. Porém, ele tem funcionado melhor para projetos que precisam de baixas quantias para sua realização (em torno de R\$ 20.000,00 segundo um levantamento feito no site). No caso da Aldeia, o valor fixado era de R\$ 80.000, 00, dos quais foram arrecadados somente R\$ 13.570,00⁴⁶ (ALDEIA MULTIÉTNICA, 2014?). A disparidade do arrecadado em comparação com o que foi solicitado mostra a dificuldade que o evento encontrou para conseguir novas fontes de financiamento.

Em contraste com essa queda do financiamento público e empresarial do evento, a Casa de Cultura experimentou um reconhecimento por parte de órgãos vinculados à cultura nesse período. Na 14ª edição do Encontro, a Casa de Cultura recebeu do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) o Prêmio Pontos de Memória 2014, que contemplava “ações desenvolvidas por iniciativas de memória e museologia social, visando reconhecer, incentivar e fomentar a continuidade e sustentabilidade na perspectiva do Programa Pontos de Memória” (EDITAL DE CHAMAMENTO..., 2014, p. 1). O prêmio, pago através do Fundo Nacional de Cultura, implicava o repasse de R\$ 30.000,00 para a Cavaleiro. O projeto da CCCJ premiado foi o Encontroteca: Museu Digital das Culturas Tradicionais do Brasil, que reúne a memória audiovisual e textual dos grupos que passaram pelas edições do Encontro. Esse projeto existe pelo menos desde 2007 e reúne informações sobre os grupos e tradições culturais de todas as edições do encontro. Sobre a Encontroteca, esta serviria enquanto um espaço de registro e de divulgação da cultura popular e tradicional por meio de uma biblioteca digital. Sobre o projeto, a Casa de Cultura acredita que “essa documentação e divulgação das origens de cada uma das manifestações” ajudaria a “fortalecer a cultura local, intensificando o fluxo turístico e, conseqüentemente, a sustentabilidade para as comunidades, além de ajudar na manutenção das tradições para as novas gerações” (A ENCONTROTECA, 2016).

Em 2015 foi a vez do próprio Encontro ser premiado. Nesse ano ele recebeu do IPHAN o Prêmio Rodrigo Melo Franco de Andrade, edição 2015.1, na Categoria II – Iniciativas de excelência em promoção e gestão compartilhada do Patrimônio Cultural, que “visa valorizar e promover iniciativas referenciais que demonstrem o compromisso e a responsabilidade compartilhada para com a preservação do patrimônio cultural brasileiro, envolvendo todos os campos da preservação e oriundas do setor público, do setor privado e das comunidades” (EDITAL DE CONCURSO Nº 1/2015, 2015, p. 1). O prêmio, no valor de R\$ 30.000,00, foi utilizado para ajudar no custo da edição de 2016.

⁴⁶ Dinheiro este que, pelas regras do site, se converte em crédito para os apoiadores, mas que não pode ser utilizado pelo projeto.

Apesar do valor de ambos os prêmios serem irrisórios diante do custo do evento, eles capitalizam prestígio e reconhecimento. Nesse sentido, as premiações podem ser vistas enquanto uma forma de legitimação da experiência do Encontro e de outras iniciativas da Casa de Cultura enquanto ações de políticas públicas. No caso do prêmio cedido pelo IPHAN é relevante que ele reconheça o Encontro enquanto uma ação de “preservação do patrimônio cultural brasileiro”. Desse modo, fica claro como esses festivais foram legitimados pelas políticas públicas do período enquanto ações de salvaguarda da cultura tradicional.

Diante desse cenário de reconhecimento do evento e de redução das verbas para sua realização, a Casa de Cultura deu prosseguimento às suas ações, a partir do desenvolvimento de alguns projetos, e promoveu certas modificações na programação do Encontro. A respeito da programação, ela continuou tendo entre 9 e 16 dias de atividades e se manteve mais ou menos constante no que diz respeito à realização da Aldeia Multiétnica, da feira, das Rodas de Prosa, das apresentações e oficinas. Porém, nesse período um tipo de estratégia começou a se alçar: a incorporação, pelo Encontro, de outros eventos, como seminários e mesmo outros encontros dentro da sua programação. Esta já era uma estratégia presente no Encontro. Em 2008, por exemplo, o evento abrigou o Encontro da Rede de Culturas Populares e Tradicionais – como já assinalado. Porém, agora essa proposta parece tomar mais força diante desse quadro de escassez de recursos.

Sintoma disso é que em 2011, paralelo ao evento, ocorre o Encontro Gastronômico, uma mostra de cinema e o IV Encontro de Capoeira Angola. Em 2012, o Encontro congregou na programação o V Encontro de Capoeira Angola, o I Encontro de lideranças Quilombolas e o seminário Diálogos Inter-culturais sobre água. Em 2013 houve o VI Encontro de Capoeira Angola, o Encontro Cultura Viva dos Povos e Comunidades Tradicionais, o II Encontro de Lideranças Quilombolas do estado de Goiás e o Encontro da Rede Cerrado. Em 2014 foi realizado ainda o VII Encontro de Capoeira Angola e o III Encontro Quilombola. Em 2015 o Encontro abrigou o IV Encontro Quilombola, o VIII Encontro de Capoeira Angola e a Reunião da Comissão Nacional de Pontos De Cultura.

Esses diferentes eventos foram importantes ao trazer para o circuito do Encontro lideranças quilombolas, mestres de capoeira, gestores públicos e produtores culturais. Além disso, eles foram uma estratégia para contornar a falta de patrocinadores e de verbas. Desse modo, ao abrigar esses eventos, a Casa de Cultura estava fazendo uma negociação. Ela se comprometia a dar a infraestrutura para a realização de tais eventos e, em contrapartida, os organizadores destes repassariam verbas ou dariam apoios para o Encontro. A estratégia se

assemelha àquela adotada pelo Encontro da Rede nas edições de 2013 e 2015. Na ocasião a Rede estabeleceu uma parceria com o MinC, na qual ele repassaria verbas para realizar o Encontro de Culturas Populares e Tradicionais e utilizaria o espaço do evento para realizar os fóruns e eleição dos colegiados de culturas tradicionais.

Do ponto de vista da programação, ainda outras mudanças foram sendo adotadas. Desde 2009 a Casa de Cultura promove, durante o Encontro, shows noturnos e pagos dentro da sede da instituição. A ideia de shows com cobrança de ingresso foi adotada pela Casa de Cultura enquanto uma possibilidade de levantar recursos extras para pagar algumas despesas do evento. Essa estratégia permaneceu nas edições subsequentes, se tornando uma parte constante da programação do evento. Com o mesmo intuito, outras partes da programação passam a não ser gratuitas. Algumas oficinas, por exemplo, começam a exigir uma contribuição em torno de R\$ 20,00, como foi o caso, em 2017, das oficinas ministradas pela cantora Alessandra Leão e pelo grupo paulista Mawaca.

Esse foi o caso, também, da Aldeia Multiétnica, para a qual o acesso passa a ser cobrado. Em 2014 esse valor era de R\$ 10,00, mas em 2015 e 2016 o preço da entrada estava em R\$ 20,00. A cobrança do acesso à Aldeia acontece agora no novo espaço de sua realização, pois a partir de 2011 a Aldeia não foi mais realizada na Pousada Aldeia da Lua, mas numa Reserva Particular do Patrimônio Natural (RPPN), criada em 2001. A reserva era de propriedade de Dioclécio Luz e foi arrendada pela Casa de Cultura. Nesse novo espaço não havia nenhuma infraestrutura, a qual foi sendo edificada aos poucos. Entre 2012 e 2015 foram construídas três ocas de etnias diferentes: Yawalapiti, Kayapó e Funil-ô. Além disso, foram feitos um estacionamento, uma lanchonete, um refeitório, uma casa para os coordenadores do evento se hospedarem, banheiros e área de camping. Desse modo, já em 2016 foi permitido que visitantes pudessem ficar acampados na Aldeia.

A ideia era de transformar o espaço da Aldeia num espaço de vivência entre indígenas e turistas. Nesse sentido, mediante pagamento, os visitantes teriam acesso à programação da Aldeia e a oportunidade de se hospedar junto com as etnias indígenas convidadas para o evento. Em 2017 o espaço desta muda mais uma vez devido a uma indisposição entre a Casa de Cultura e o proprietário da terra onde a Aldeia se realizava. Essa indisposição já vinha sendo assinalada desde 2016, quando em uma reunião com o proprietário este demonstrou a intenção de não renovar o contrato de arrendamento da área. Desse modo, em 2017, um novo espaço começa a ser construído para a Aldeia. Nessa edição, foi replicada a experiência do ano anterior, que permitia que visitantes acampassem na Aldeia. O valor do pacote completo para os sete dias de

vivência em 2017 era de R\$ 1.400,00, incluindo também alimentação. Vale assinalar que ainda em 2017 a Casa de Cultura transformou um lote e uma casa de sua propriedade no *Camping do Encontro*. Em 2017, o pacote para a programação do Encontro (sem acesso à Aldeia) com a hospedagem nesse camping ficava em R\$ 450,00.

Além das mudanças no acesso à programação, outro impacto da falta de recursos para o evento foi a mudança no perfil dos grupos convidados. Entre 2010 e 2013 esse perfil não se alterou muito, apesar do progressivo aumento de músicos e *grupos artísticos* em comparação aos *grupos tradicionais*. Essa diferença irá atingir dimensões significativas em 2014, quando apenas 3 grupos *tradicionais* estiveram presentes, enquanto houve 11 músicos e grupos *artísticos*. Em 2015 essa proporção foi de 9 e 29 respectivamente. E em 2016 e 2017 o número de grupos *tradicionais* fica em torno de 5. Desse modo, se no período analisado anteriormente, o evento incorporou na sua programação grupos *tradicionais* provenientes de diversas partes do Brasil, agora (2011-2017) esses grupos são minoria.

Porém, ainda existem uma presença regional diversificada e novos nomes, como as Caixeiros do Divino da Casa Fanti-Ashanti (MA). Contudo, a diversificação regional e o número de grupos vão diminuindo a ponto de, em 2017, grupos que já tinham se tornando parte da programação permanente do evento, como o Terno de Moçambique do Seu Júlio e a Folia de Crixás, não estivessem presentes⁴⁷. Por outro lado, os *grupos artísticos* não tiveram uma diminuição nesse período, permanecendo seu número mais ou menos constante.

Sobre os grupos com esse último perfil cito a presença de pessoas e bandas recorrentes em edições anteriores, tais como Pereira da Viola, Sérgio Pererê, Juraildes da Cruz, A Barca e Bongar. Cito também grupos reconhecidos nesse circuito que pela primeira vez se apresentam no Encontro, como o grupo PontoBR e Vozes Bugras (SP). Além desses, o evento já teve a presença de músicos famosos, como Naná Vasconcelos, Lenine, Ile Aiyê e Chico César.

Esse desbalanceamento na proporção entre grupos *tradicionais* e os de outros perfis pode ser explicado se nos voltarmos para a questão do financiamento. Com a pouca verba para a realização de algumas edições (principalmente a de 2016 e 2017), a Casa de Cultura esclareceu para os grupos que se apresentariam que não haveria possibilidade de cachê e, em alguns casos, nem mesmo de ajuda de custo, sendo que a Casa de Cultura garantiria apenas alimentação e hospedagem na Vila de São Jorge. Como o Encontro já tinha se tornado um evento reconhecido nacionalmente, muitos grupos aceitam essa situação por respeitarem a

⁴⁷ A ausência de alguns desses grupos não deve ser explicada, contudo, apenas com base na questão financeira do evento, mas por problemas pessoais dos mestres e por falta de disponibilidade na agenda para se apresentar nos dias sugeridos pelos organizadores do evento.

proposta do evento e por acharem que sua presença nele poderia trazer reconhecimento e divulgação das suas tradições ou trabalhos artísticos. Contudo, são os grupos de perfil *para-folclórico* aqueles que reúnem mais condições de financiar de maneira própria seu deslocamento até São Jorge. Os grupos *tradicionais*, por outro lado, não podem arcar com tais despesas – que são altas devido ao alto número de integrantes desses grupos –, dependendo de prefeituras, por exemplo, para viabilizar seu deslocamento. Isso, ao meu ver, foi um dos motivos que explica porque nas edições de 2016 e 2017 houve uma redução significativa dos grupos *tradicionais*.

A escassez de recursos ainda impactou na organização, planejamento e nos materiais publicitários do Encontro. Em 2016 isso ocasionou o atraso da divulgação da programação oficial do evento, porque, como o recurso esperado para aquela edição ainda não havia sido repassado – a verba seria recebida via SECULT (GO) –, os produtores do evento não tiveram como fechar a programação com antecedência. Em 2017 esse fato se repetiu de forma mais grave, fazendo com que a Casa de Cultura divulgasse apenas a programação diária do evento, com um dia de antecedência. Além disso, ao longo dessas edições (2011-2017) podemos notar uma perda da qualidade de impressão e design gráfico dos *flyers* da programação, a ponto de em 2017 estes já não existirem mais.

Apesar das dificuldades com relação a financiamentos para as edições do Encontro, a Casa de Cultura realizou ao longo desse período várias atividades e ações. Em 2013 a instituição fez o lançamento do livro *Arte do Encontro das Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros* (2013?). O projeto de publicação do livro começou em 2012 com o levantamento do orçamento para sua impressão, mas apenas em 2013 ele é viabilizado. O livro é de realização da Casa de Cultura e do Governo de Goiás, através da SECULT. Ele reúne a memória fotográfica, a partir das lentes de vários profissionais (ao menos 14 fotógrafos), das diversas edições do Encontro; a arte gráfica do evento feita por Moacir Soares de Assis, artista residente na Vila; além de contar com textos de Fernando Schiavinni, Gisele Dupin e Célio Turino.

Outra ação desenvolvida nesse período foi o Todos Nós: A Cadeia Produtiva da Cultura, apoiado pela Petrobras no valor de R\$ 200.000,00 no ano de 2015 (PROJETO TODOS NÓS..., 2015). Visto como uma continuidade do projeto Turma que Faz – apresentado anteriormente –, a proposta desse novo projeto é “dar prosseguimento às atividades realizadas para os adolescentes, jovens e adultos do município de Alto Paraíso e São Jorge, ampliando as atividades de fortalecimento cultural que envolvem o planejamento, criação e produção de 1

espetáculo que será apresentado 7 vezes, buscando a formação para o mercado cultural turístico atual” (PROJETO TODOS NÓS..., 2015, p. 4).

Em 2015 a Casa de Cultura também conclui as atividades iniciadas em 2013 referentes ao projeto do Inventário do Kuarup, ritual em homenagem aos mortos realizado pelas populações indígenas da região do Xingu. O inventário deveria culminar no reconhecimento do ritual como patrimônio imaterial através do IPHAN (KUARUP PODE SE TORNAR..., 2015). Contudo, por indisposição entre gestores públicos, Casa de Cultura e os povos indígenas do Xingu o registro nunca ocorreu.

No ano de 2016 a Casa de Cultura realizou o Cavaleiro na Estrada: “um projeto da Casa de Cultura Cavaleiro de Jorge que dividirá com o público que fielmente nos acompanha pelas redes sociais as festas e celebrações das comunidades que sempre recebemos na ocasião do Encontro de Culturas, mas em seus territórios” (A ESTRADA QUE TRAZ..., 2016). A ideia era publicar reportagens, fotos e vídeos produzidos pela equipe de comunicação da Casa de Cultura sobre as diferentes festas tradicionais que ela acompanhou no ano de 2016, como a Romaria de Nossa Senhora da Abadia, no Sítio Histórico Kalunga (GO); a II Feira Mebengokré (Kayapó) de Sementes Tradicionais (PA); e a Festa de Nossa Senhora do Rosário, em Perdões (MG).

O projeto foi possibilitado através do edital Cultura de Redes – Fomento a Redes Culturais do Brasil – Categoria Nacional/Regional, do Ministério da Cultura, que visava a “fomentar 20 (vinte) projetos destinados ao fomento, desenvolvimento e a criação de redes relacionadas ao setor cultural em todo o Brasil” (EDITAL DE SELEÇÃO PÚBLICA Nº 04, 2015, p. 1). A Casa de Cultura foi contemplada dentro da categoria nacional com o projeto Rede Encontro de Culturas & Aldeia Multiétnica: 15 anos de colaboração cultural. O edital contemplou 20 iniciativas (10 nacionais e 10 regionais), sendo que as de escopo nacional recebiam um repasse “no valor de R\$ 200.000,00 (duzentos mil reais), que contemplem redes de caráter temático, identitário ou de colaboração artística e cultural, que articulem iniciativas em no mínimo 5 (cinco) estados da federação” (EDITAL DE SELEÇÃO PÚBLICA Nº 04, 2015, p. 1).

Em 2016, a Casa de Cultura passa a organizar também, na praça do Encontro⁴⁸, a Feira da Vila aos sábados. A feira de São Jorge foi criada em parceria com o SEBRAE-GO, como um desdobramento da feira do Encontro, e tem como intuito receber artesões da região e seus

⁴⁸ Local onde acontece a Feira de Oportunidades Sustentáveis durante o Encontro.

produtos “que colaboram com a valorização e preservação da cultura local e do bioma Cerrado” (É COM ORGULHO..., 2016).

Além disso, ao longo desse período a Casa de Cultura procurou realizar atividades que pudessem gerar caixa para a fundação. É o caso da abertura da Cavaleiro para shows e festas nos finais de semana e feriados. Essa prática já existia desde a criação da instituição, enquanto um espaço cultural, em 1997, contudo ela tem se potencializado devido ao aumento do fluxo do turismo para a vila de São de Jorge e para a Chapada dos Veadeiros nos últimos vinte anos.

Outra estratégia para levantar caixa para a Casa de Cultura foi a criação, a partir de 2013⁴⁹, dos Cursos Vivência com etnias indígenas. Estes são eventos à parte, fora da época do Encontro, cuja proposta era realizar ao menos duas edições do curso por ano, no espaço da Aldeia Multiétnica. O objetivo dos cursos era incorporar os participantes “à dinâmica e ao cotidiano de uma aldeia, convivendo entre líderes, xamãs, artesãos, agricultores, jovens, homens, mulheres e crianças indígenas” (ALDEIA MULTIÉTNICA...,2016). Os Cursos ainda prometiam oferecer “conhecimentos históricos, culturais e sociais da etnia convidada e das populações indígenas em geral, além do aprendizado da língua, da culinária, da medicina e do artesanato tradicionais (ALDEIA MULTIÉTNICA...,2016).

Em 2015 participei de duas dessas *vivências* realizadas no Carnaval e na Semana Santa com as etnias Kayapó e Yawalapiti, respectivamente. As vivências são compostas de mais ou menos cinco dias de programação, com propostas semelhantes à da Aldeia Multiétnica, havendo venda de artesanato e pinturas corporais, apresentação de danças e rituais indígenas, rodas de conversa com gestores e lideranças sobre temas afeitos à questão indígena, oficinas etc. Porém, esses cursos têm caráter mais intimista, com menos representantes indígenas (durante a Aldeia são ao menos cinco etnias presentes) e com menos fluxo de visitantes. Os cursos são pagos e os seus valores giram entre R\$ 800,00 e 1.000,00, a depender da sua extensão. No preço está incluso, além do acesso à programação, área de camping e alimentação. Esta modalidade de vivência, como já vimos, passa a ser replicada a partir de 2016 na IX edição da Aldeia, que permitiu, por meio de inscrição e pagamento, que visitantes ficassem acampados junto com as várias etnias indígenas convidadas.

Outros dois pontos marcam esse período. O primeiro foi que a Casa de Cultura passa a ser, sozinha, a realizadora do evento. Desde a primeira edição, em 2001, ela vinha estabelecendo parcerias com outras instituições. A primeira foi com o IPCB, que ocorreu até 2004 e foi firmada tanto porque faltava conhecimento e perícia à Casa de Cultura para viabilizar

⁴⁹ Primeiro ano que a Petrobras não entra como financiadora, mas como apoiadora do Encontro.

a proposta do Encontro, como porque lhe faltava um CNPJ. Como a Casa, então, não era oficialmente uma fundação, ela estava impedida de concorrer em editais públicos, firmar convênios etc. Em 2005, como a ASJOR (que tinha CNPJ) já estava na organização do evento, a presença do IPCB deixa de fazer sentido. Além disso, a proposta era aproximar o evento da Vila.

No entanto, ponderei que essa aproximação nunca ocorreu de fato. É verdade que a antiga presidenta da associação – Tila Avelino – é hoje uma figura central tanto da Casa de Cultura como no Encontro. Entretanto, a Vila como um todo nunca realmente participou do processo de realização, organização e gestão do evento (a não ser na figura dos apoiadores). Juliano Basso, inclusive, foi presidente da associação durante boa parte do tempo que a ASJOR esteve à frente da realização do Encontro. Contudo, em 2010, quando a Casa de Cultura se oficializa enquanto uma ONG, a parceria com a ASJOR, do ponto de vista da viabilização do Encontro, não era mais necessária. A partir de 2011, então, a Casa de Cultura passa a sozinha realizar o evento. Nesse cenário, a ASJOR torna-se apenas uma apoiadora.

Além dessa ascensão da Casa de Cultura enquanto proponente oficial do Encontro, outra característica desse período é a aproximação do Encontro de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros a outros eventos semelhantes e a seus produtores. A primeira aproximação é com Geovana Jardim, idealizadora do Vozes de Mestres e da Jardim Produções⁵⁰. Juliano Basso e Geovana Jardim se conheceram durante o II Seminário de Políticas Públicas para as Culturas Populares, organizado em 2006, em Brasília. A partir dessa convivência e do conhecimento de seus respectivos eventos, Juliano Basso convida, em 2013, Geovana Jardim para trabalhar na Casa de Cultura como produtora executiva do Encontro.

Em 2015 a Casa de Cultura ainda firmou uma parceria com o produtor e realizador da Festa da Lavadeira, Eduardo Melo. A Festa da Lavadeira surgiu em Recife (PE) na década de 1980 na praia do Paiva. A Festa procura reunir “manifestações da nossa identidade cultural [brasileira], com o propósito de mostrar às pessoas sua cultura, unir o povo às suas tradições e criar um espaço para os artistas populares e sua arte” (HISTÓRIA DA FESTA..., 2017). A tradicional Festa, que já vinha sendo realizada há 28 edições em Recife, não foi mais realizada na cidade por falta de incentivo público (SEM APOIO POLÍTICO...,2015). Em meio a essa dificuldade, Eduardo Melo faz uma parceria com a Casa de Cultura e realiza pela primeira vez a Festa da Lavadeira fora de Recife, na Vila de São Jorge.

⁵⁰ Para mais informações do evento ver capítulo anterior.

Em 2016, a Casa de Cultura se aproxima do Centro de Estudos Universais (CEU) – associação que promove em janeiro o Encontro de Danças e Músicas do Mundo, em Imbassá (BA) –, a partir da interlocução com Glaucia Rodrigues, coordenadora do referido evento. Através dessa parceria, em 2017, o CEU realizou um encontro multiétnico nos moldes da Aldeia de São Jorge dentro da programação do Encontro de Culturas do Mundo.

Sobre essa aproximação com produtores ligados ao universo da cultura popular e tradicional destaco a realização, na edição de 2016, da roda de prosa *Manutenção das festas tradicionais: valorização e proteção do patrimônio cultural imaterial*, na qual estavam presentes Eduardo Melo (Festa da Lavadeira), Juliano Basso (Casa de Cultura Cavaleiro de Jorge), Paulo Dias (Instituto Cachuera!) e Glaucia Rodrigues (Centro de Estudos Universais), para citar alguns nomes que estiveram envolvidos com a produção de eventos, projetos e ações voltados para a cultura popular e tradicional no período que analiso neste trabalho (anos 1990, 2000 e 2010).

Desse modo, entre 2011 e 2017, podemos ver um processo paradoxal. Por um lado, é um momento de reconhecimento, por parte do Estado, do projeto do Encontro, através de diferentes premiações, como a do IPHAN e a do IBRAM. Porém, ao mesmo tempo, podemos perceber uma redução significativa dos patrocínios⁵¹. Nesse contexto, a redução do financiamento público do evento tem sido a principal dificuldade enfrentada. Apoiado num modelo de gestão que contava, principalmente, com o repasse de recursos públicos e privados, com a escassez destes se tornou necessário e urgente repensar o modelo do evento.

Perguntado sobre os desafios desse novo cenário e as alternativas de financiamento, Juliano Basso afirma estar “procurando essas saídas” (BASSO, 2015). Uma destas foi que “o Encontro de Culturas se abriu e nos feriados a gente faz pílulas deles – sustentáveis – para buscar essa maneira. Ver se isso dá dinheiro ou não dá. Cobrando das pessoas, uma coisa segura (uma festa lá no Cavaleiro), então vai cobrir o que deu aqui” (BASSO, 2015). Segundo o coordenador da Casa de Cultura essa seria uma forma de tentar “achar a fórmula da sustentabilidade” (BASSO, 2015). Como narrado acima, essas “pílulas” do Encontro se expressam principalmente através da abertura da Casa de Cultura nos finais de semana para promover eventos pagos, além dos cursos Vivência, que acontecem no espaço da Aldeia Multiétnica durante feriados prolongados.

⁵¹ Como demonstrado anteriormente, de uma projeção de orçamento que girava em torno de R\$ 1.000.000,00 esse valor cai para R\$ 400.000,00. Isso não implicou, necessariamente, em um distanciamento dos órgãos federais, como o MinC, mas apenas um repasse de recurso menor proveniente tanto do governo como de empresas.

Desse modo, entre 2011-2017 podemos notar uma aproximação da Casa de Cultura do discurso da economia do patrimônio e do turismo de base comunitária. Nesse sentido, a proposta dos Cursos Vivências e da Aldeia nas últimas edições dialoga com as experiências de turismo de base comunitária (TBC), que passa a se desenvolver em meados da década de 1980 na América Latina (MALDONADO, 2009). Segundo Maldonado (2009, p. 26), o turismo comunitário “contrasta com o padrão convencional do turismo de massa”. Isso porque a proposta do TBC é construir um tipo de relação que não reduza as comunidades objeto do turismo ao papel de exotismo e de entretenimento. Por isso, “o ‘encontro’ representa uma condição essencial para o turismo de base comunitária, e ocorre através do compartilhamento e aprendizagem mútua entre visitantes e visitados” (PINHEIRO; MORAES, 2016, p. 96). A partir dessa proposta, emergem no Brasil inúmeras *vivências turísticas* com povos e comunidades tradicionais nos mais diferentes formatos e contextos. É em diálogo com o discurso do TBC que essas novas partes da programação do Encontro e atividades da Cavaleiro são concebidas. Por isso a escolha da palavra *vivência*, pois essas experiências se colocam como um espaço de encontros multiculturais, e por isso mais que uma experiência distanciada com o tradicional, o evento procura promover *vivências culturais*.

Porém, o Encontro não poder ser apontado como uma experiência de turismo de base comunitária estrito senso, pois as comunidades tradicionais não são gestoras do evento, apenas convidadas, e o turismo não toma lugar nos seus próprios territórios, mas na Vila de São Jorge. Não obstante, o Encontro se apropria da ideia de vivência presente no discurso do TBC e a aplica na experiência do evento como uma forma de emoldurar o tipo de proposta turística que ele buscou promover ao longo desse período.

No âmbito do discurso institucional, ainda, a Casa de Cultura tem colocado seus diversos projetos enquanto ações de políticas públicas. Como vimos, a atuação da Casa de Cultura no âmbito do patrimônio imaterial foi operacionalizada através dos projetos de inventários culturais. Nesse sentido, a Casa de Cultura vinha contribuindo para o fazer do patrimônio imaterial por meio de práticas de registro. Contudo, agora o discurso sobre o patrimônio começa a se articular à ideia de salvaguarda. Sob esse viés, mais que um lugar de registro do patrimônio imaterial, o Encontro passa a se colocar como iniciativa de salvaguarda e proteção dos bens patrimoniais.

Podemos perceber essa mudança se examinarmos os relatórios sobre o evento produzidos nesse período. Entre as contrapartidas sociais, culturais e econômicas colocadas nos relatórios podemos ler:

Valorização das expressões tradicionais, das comunidades, seus mestres e artistas populares; Estímulo à continuidade das tradições culturais e à cidadania; Visibilidade aos grupos populares e estímulo a sua autonomia; Remuneração dos grupos tradicionais, aproximadamente 800 artistas, pela participação no projeto; Inserção do artista popular nas indústrias culturais criativas, possibilitando que o mesmo gere no âmbito do projeto e em ações futuras, trabalho e renda para sua família e para a sua comunidade. (PROJETO EXECUTIVO XIII ENCONTRO..., 2013?, p. 12).

Assim, o próprio Encontro tem se colocado como uma forma de ação de salvaguarda patrimonial ao ajudar na difusão da cultura popular e tradicional, gerar renda para os grupos e estimular a continuidade das suas tradições. Esta percepção do Encontro é legitimada pelo próprio IPHAN ao premiá-lo em 2015.

É essa associação entre salvaguarda, espetáculo e turismo que o Encontro empreende ao se propor a *estimular, difundir* e gerar renda para as culturas populares e tradicionais. Ao mesmo tempo, é importante destacar que isso se dá em meio a um contexto de arrefecimento dos patrocínios e lançamento de novas estratégias de autofinanciamento.

4.5 O Encontro e suas várias dimensões

Realizado esse histórico sobre o Encontro e a Casa de Cultura, agora de me voltarei para os diferentes aspectos do evento, como a relação com o público e com a Vila de São Jorge, assim como o lugar das empresas, instituições públicas e dos povos e comunidades tradicionais no evento. Meu intuito é abordar como a Casa de Cultura e o Encontro têm se relacionado e abrigado esses diferentes sujeitos.

4.5.1 O público do Encontro e tensões do consumo cultural

A história dos 20 anos da Casa de Cultura e as 17 edições do Encontro praticamente se confundem com o aumento do fluxo turístico para São Jorge. Segundo estimativas da própria Cavaleiro, algumas edições do evento chegaram a reunir, no pequeno povoado de 500 habitantes, entre 5.000 e 10.000 pessoas durante os dias do evento. O perfil destes visitantes é de jovens, entre 19 e 34 anos (que representam 75% do público do Encontro), provenientes majoritariamente de Goiânia, Brasília, Rio de Janeiro e São Paulo (PESQUISA ENCONTRO DE CULTURAS 2014 - PÚBLICO, 2014). Esse público provém da classe média, com renda acima de R\$ 2.000,00 (81% do público), e, em sua maioria, têm ensino superior completo (31%) ou são estudantes universitários (40%) (PESQUISA ENCONTRO DE CULTURAS 2014 - PÚBLICO, 2014). Eles vão à Vila motivados pelas belezas naturais da região, mas também no intuito de se aproximar do universo e modo de vida que consideram tradicional. Nesse sentido, o Encontro cumpre um papel central ao oferecer possibilidades de apresentações de grupos de cultura popular, vivências com etnias indígenas e oficinas sobre conhecimentos tradicionais.

Sobre a motivação do público, a fala de um dos participantes do Curso Vivência, que conheci na Semana Santa de 2015, sobre o tema é ilustrativa. Perguntado sobre o que o levou a participar do curso, o paulista M.H., de 27 anos, se expressa da seguinte maneira: “[Eu queria] Conhecer mais a cultura brasileira. Porque os povos indígenas têm uma puta influência na cultura e tudo que a gente faz. Então eu achei que fosse uma boa conhecer a originalidade dessa cultura” (M.H., 2015). Especificamente a respeito de sua experiência durante o Curso Vivência ele assinala a possibilidade de se aproximar dos indígenas e participar de sua rotina:

eu me vesti como eles, eu me pintei, toquei a flauta também, que eles têm do ritual. Muito foda. E de ficar conversando com eles, de perguntar, de ver como elas fazem as redes, como fazem o trabalho manual. Isso aí é bem interessante de descobrir. [...] Então estar dentro da rotina deles, foi bem legal (M.H., 2015).

A fala nos levanta algumas especificidades sobre a proposta de turismo étnico/cultural oferecida pela Casa de Cultura. Uma delas se refere ao modo de experimentar o exótico. Aqui mais do que *consumir cultura* de forma distanciada, o turista se vê vivenciando-a. A distinção entre *viajantes* e *turistas* de Errington e Gewetz (2010), quando tratam do contexto da Papua Nova Guiné, pode ser interessante para efeitos de compreensão da experiência turística do Encontro. Segundo os autores, a distinção é feita pelos *viajantes*. Estes se percebem como os que têm nas suas motivações a busca por uma experiência autêntica e um maior contato e aprendizado nos costumes exóticos/nativos/tradicionais. Os *turistas*, por outro lado, seriam aqueles que ficam em hotéis de luxo e querem consumir o exótico a partir de uma experiência pasteurizada, controlada e distanciada (ERRINGTON E GEWETZ, 2010). De maneira geral é com a categoria de viajantes que o público do Encontro de maneira geral se identifica.

Não se trata aqui de corroborar com a ideia de que sua experiência é mais ou menos autêntica. Em última instância, todas as formas de consumo cultural presentes no contexto do Encontro podem ser lidas como formas de *staged authenticity* [autenticidade encenada] (MACCANNEL, 1973), uma vez que são práticas do dia a dia reencenadas como *cultura* para um público que não compartilha das mesmas referências sócio-histórico-culturais. O que quero demonstrar com o exemplo dado é que o discurso do público está em consonância com o oferecido pela Casa de Cultura sobre suas atividades. Como vimos, ao longo da história do Encontro o discurso do turismo cultural sempre mobilizou conceitos como vivência e encontro. Então, foi por perceberem nas propostas da Casa de Cultura a possibilidade de experimentar outras formas de turismo, mais próximas da ideia de um turismo de base comunitária, que grande parte dos visitantes participa das atividades da fundação.

Apesar desse discurso da Casa de Cultura e do público no que diz respeito à aproximação deste aos povos e culturas tradicionais, a relação entre esses diferentes sujeitos não é harmônica, havendo momentos de tensão. No caso da experiência dos indígenas no evento, estes nem sempre estão motivados pelo mesmo ideal celebratório do público e muitas vezes participam do evento não apenas como forma de conhecerem outras etnias, pesquisadores, artistas e pessoas de maneira geral com as quais criaram vínculos, mas também para vender seus artesanatos e conseguir alguma fonte de renda. Assim, sobre as referidas tensões, em 2015 houve alguns impasses na relação entre público e indígenas. Durante o Curso com o povo Kayapó, no Carnaval do referido ano, uma das questões que ocorreu foi com relação às fotos, as quais os indígenas só autorizavam mediante pagamento. Um dos participantes reclamava ainda da falta de padronização dos preços dos artesanatos e pinturas corporais, que eram dadas ao gosto dos indígenas e de acordo com cada situação. Outros participantes me confidenciaram que faltou uma “vivência” realmente “autêntica”.

O problema com o uso das imagens dos indígenas por parte dos turistas antecedia essa experiência. No passado, durante uma edição da Aldeia Multiétnica alguém teria tirado a foto de uma mulher indígena e depois a estampado em uma camiseta vendida nas ruas de São Jorge. Com o intuito de remediar esses conflitos a Casa de Cultura passou a instruir os participantes e visitantes da Aldeia e dos Cursos Vivência a tirar menos fotos e, quando o fizessem, que pedissem permissão para a pessoa a ser fotografada. Além disso, a Casa de Cultura pedia que os visitantes assinassem um termo se comprometendo a enviar à Casa de Cultura as imagens feitas na Aldeia, e a não fazer uso comercial das mesmas.

Essas tensões entre público e povos tradicionais acontecem também em outros contextos do Encontro, como no caso das apresentações. Muitos dos grupos tradicionais que se apresentam no palco levam performances culturais vinculadas, geralmente, a contextos de devoção. O público, por outro lado, aprecia muitas das vezes essas apresentações enquanto um *show*, como em qualquer outro festival. Isso implica o consumo de bebidas alcoólicas e outras formas de sociabilidade nem sempre de acordo com as expectativas dos mestres e mestras. Os mestres e mestras, contudo, toleram em certa medida esses comportamentos, por entenderem que aquele não é um espaço deles. A Casa de Cultura tentou, também, em 2016, sensibilizar o público de que tudo tem seu lugar e sua hora, por meio de um discurso realizado por Juliano Basso no palco do evento. Porém, isso pareceu surtir pouco efeito no público.

4.5.2 O Encontro e os impactos sociais e econômicos na Vila de São Jorge

Esse alto número de turistas na Vila durante a segunda quinzena de julho impacta de forma significativa o lugar. Além do aumento do fluxo de automóveis pelas pequenas ruas do povoado, é comum, durante o Encontro, se deparar com filas nos supermercados e padarias. Há alguns anos era comum que o pão e outros produtos se esgotassem no comércio local como consequência da alta demanda. Além disso, até mais ou menos 2013, com o aumento temporário de pessoas na Vila, era comum que faltasse energia, uma vez que a rede não suportava o consumo. Além disso, como a Vila é pequena e tem poucas pousadas e áreas de camping, é comum não encontrar vagas em vários estabelecimentos.

Na sua maioria, alguns proprietários de estabelecimentos têm destacado que com o Encontro ocorre um aumento do fluxo turístico, o que leva a um maior movimento e em consequência um aumento das atividades comerciais da Vila. Por outro lado, outros têm argumentado que o Encontro não influencia no aumento do fluxo turístico, e que, por causa das férias de julho, os visitantes estariam ali com ou sem o Encontro. Nesse sentido, esses comerciantes argumentam que talvez fosse melhor fazer o Encontro fora de temporada, de modo a estimular o turismo para a Vila em outras épocas. Alguns donos de pousada, por sua vez, têm reclamado do barulho e do *tipo de público* que o Encontro reúne. De maneira geral, entretanto, o comércio local tem se beneficiado com a realização do Encontro e apoiado o evento.

Os moradores, por outro lado, têm apontado que o aumento do fluxo turístico para a Vila ocasiona no aumento dos preços de imóveis na área⁵². Com esse aumento, muitas das casas e lotes da cidade têm sido compradas ou alugadas por pessoas de fora, com maior poder aquisitivo. Já as atividades realizadas pela Casa de Cultura, em especial o Turma Que Faz, foram abraçadas pelos moradores de São Jorge. No caso do Turma, como vimos, grande parte dos jovens da Vila estiveram ou estão vinculados ao projeto, o qual tem sido, ao longo dos seus mais de 10 anos de existência, uma importante experiência de ação contínua, voltada para a inclusão social e formação humanística das crianças e jovens do local. No começo ele era realizado na Cavaleiro, mas posteriormente suas atividades passam a acontecer na sede da ASJOR – o que é um sintoma dessa adoção do projeto pela Vila.

Assim, é válido ressaltar que apesar do impacto do Encontro em São Jorge, existe uma carência de espaços de diálogos institucionais entre a fundação, moradores e comerciantes. Na

⁵² Certo dia, conversando com a garçonete de um restaurante, ela me explicava a dificuldade de achar casas para alugar na vila, e que acabara por optar por um pequeno quarto, ainda a um preço alto (segundo ela, R\$ 500,00).

Vila há o Grupo de Trabalho do Parque Nacional da Chapada dos Veadeiros, no qual a ASJOR, a prefeitura de Alto Paraíso e a Casa de Cultura têm assento, entretanto, inexistente um espaço oficial de diálogo específico entre a Casa com a população local. Desse modo, os moradores e comerciantes da Vila têm pouco ou nenhum controle sobre as atividades da Casa.

Como vimos, uma tentativa de aproximação com a população ocorreu em 2005, quando a ASJOR se tornou realizadora do Encontro em parceria com a Casa de Cultura. Porém, como destaquei, essa parceria se deu muito mais como forma de viabilizar o projeto do evento, do que enquanto um modo de incluir representantes da cidade na organização. Tanto é que em 2011, quando a Cavaleiro se tornou oficialmente uma fundação, a ASJOR se tornou uma mera apoiadora do evento. Nesse sentido, o evento, do ponto de vista da gestão, não tem incluído a população de São Jorge no seu fazer – nem através da criação de um comitê executivo, nem trazendo a ASJOR enquanto realizadora com poder de voz e decisão no Encontro.

4.5.3 O lugar dos grupos tradicionais no Encontro

Como vimos, a experiência do Encontro reuniu os mais variados grupos. Apesar disso, no discurso do evento são os grupos tradicionais os protagonistas. Desse modo, ao longo de suas edições, o evento construiu uma ampla rede de relações com povos tradicionais, indígenas, mestres e mestras da cultura popular. Algumas dessas aproximações merecem destaque, como com a folia de Crixás, o Terno de Moçambique de Perdões (MG), o congo de Niquelândia, a Caçada da Rainha de Colinas do Sul, a comunidade quilombola dos Kalungas, o povo Krahô, os Yawalapiti e os Funil-ô. Essa aproximação resultou, no caso das etnias indígenas, em convites para participarem da Aldeia e dos Cursos Vivências e em ações, como o inventário do Kuarup. No caso dos grupos de cultura popular esse vínculo também se revertia em convites para que eles participassem do evento e em ações, como gravação de CDs, apoio e participação nas suas festas, bem como na divulgação dos grupos.

Porém, apesar do esforço de *valorização* dos grupos tradicionais, alguns paradoxos devem ser apontados. O primeiro que destaco é com relação à questão do cachê e da presença de grandes músicos em algumas edições do evento, como Lenine, Naná Vasconlos, Hermeto Pascoal, Ile Ayê e Chico César. É preciso reconhecer que a presença dos referidos músicos no contexto do Encontro faz parte da sua estratégia de autodivulgação. Desse modo, incluir esses nomes na programação é uma maneira de chamar o público e a atenção dos meios de comunicação para o evento. Ilustrativo disso foi a manchete no jornal Correio Brasiliense sobre o show de Lenine, em 2013: “Lenine é a grande atração de encontro cultural na Chapada dos Veadeiros” (2013). Essa estratégia não é específica do Encontro de São Jorge. A equipe de

produção do Encontro dos Povos do Grande Sertão Veredas, em 2015, por exemplo, contratou cantores de música sertaneja para todos os dias encerrar as apresentações no palco como forma de aumentar o apelo do evento entre o público da cidade de Chapada Gaúcha (MG).

Porém, ao contrário da maioria dos grupos, que não recebe cachê ou recebe um baixo valor pelas apresentações, esses músicos mais famosos cobram cachê. No caso do Encontro da Chapada, este sempre procurou negociar com os músicos conhecidos para pagar um cachê menor, diante da proposta e recurso do evento – o que, geralmente, foi aceito por eles. Contudo, mesmo abrindo mão de parte do pagamento, os valores acertados transitam entre R\$ 10.000 e R\$ 20.000, isto é, somas altas quando comparadas às que grupos tradicionais recebem. No caso desses últimos, nas edições em que houve cachês para eles, este ficava em torno de R\$ 1.000-1.500. No caso dos grupos indígenas, o valor era um pouco mais elevado e com grande variação – entre R\$ 4.000 e R\$ 14.000 – a depender da etnia e de quantas pessoas viajassem. Esses valores, geralmente, ainda serão distribuídos e divididos entre todos os membros do grupo.

Em comparação com os *grupos artísticos* algumas questões também podem ser levantadas. Apesar de, muitas vezes, eles estarem dispostos a se apresentar sem cachê ou recebendo cachês semelhantes ao dos grupos tradicionais, o tratamento que os diferentes perfis de grupos recebem não é isonômico. Essa diferença de tratamento começa na hospedagem. Observe-se o exemplo da experiência da comunidade quilombola dos Kalungas, que participa do evento desde sua primeira edição. Os Kalungas vão em grande número, por volta de 40-50 pessoas, e ficam acampados no quintal de uma casa, localizada na rua acima da sede da Casa de Cultura. Natalina dos Santos Rosa (ou Dona Dainda, como é conhecida), de 69 anos, me confessava em 2017 que estava muito feliz porque naquele ano iria dormir em cama, e não acamparia mais. Com sua avançada idade, ela me dizia que estava tendo dificuldades para ficar acampada e chegou a cogitar nem ir ao evento caso precisasse ficar em barraca. Por outro lado, os grupos artísticos, mesmo se apresentando sem cachê, costumam ficar em pousadas e quartos compartilhados com duas ou, no máximo, três pessoas.

Um acontecimento que me chamou a atenção sobre essa diferença de tratamento entre os grupos de distintos perfis foi com relação à alimentação, na 17ª edição do Encontro. As refeições nessa edição era servida para todos os convidados na escola municipal da Vila de São Jorge. O grupo Mawaca, no entanto, reclamou para a equipe de produção do evento sobre a qualidade da comida, argumentando que esta não estava muito boa. A coordenação do evento, como solução, ofereceu um jantar para o grupo – pago por conta própria pelos organizadores do evento – na Risoteria do Cerrado, um dos restaurantes mais caros da Vila de São Jorge. A

comida servida para todos, entretanto, continuou a mesma. Assim, a reclamação, que poderia ter levado a uma melhoria coletiva, foi remediada de maneira individual. Por outro lado, os grupos tradicionais, por não estarem acostumados com esse tipo de relação e experiência com grandes eventos, jamais fariam uma reclamação nesse sentido – e inclusive tenderiam a achar uma falta de tato social reclamar da comida oferecida pelo seu anfitrião.

Outro ponto refere-se à proposta do evento, se ele se coloca como um espaço de encontro para os grupos tradicionais, isso não tem ocorrido de maneira efetiva. Enquanto os grupos artísticos podem participar do evento para além do momento da sua apresentação, os grupos tradicionais, na maior parte das vezes, vão para fazer sua performance e já regressam para seus locais de origem. Grupos como a Caçada da Rainha, a Folia de Crixás e o Congo de Niquelândia, por exemplo, vão ao Encontro e retornam no outro dia ou às vezes no mesmo dia, logo após a apresentação. Isso implica que apesar de o discurso oficial do evento estar centrado no encontro desses grupos entre si, na prática isso muitas vezes não ocorre.

Entretanto, é preciso ponderar que a Casa de Cultura também vem estabelecendo parcerias com instituições e movimentos sociais, de forma a abrir espaços para que estes realizem seus próprios encontros e reuniões na programação do Encontro. Sobre a articulação deste com os movimentos sociais, cito novamente as várias edições realizadas do Encontro de Capoeira Angola, do Encontro Quilombola e de um encontro da Rede de Culturas Populares e Tradicionais. Essas experiências têm sido importantes no sentido de fazer do Encontro de Culturas um espaço de articulação política capaz de gerar repercussões interessantes.

Um exemplo foi a realização do I Encontro de Lideranças Negras, na edição de 2016 do Encontro – viabilizada a partir de uma parceria com Universidade Federal de Goiás. Reunindo lideranças negras, em sua maioria provenientes de comunidades quilombolas de Goiás, esse encontro dentro do Encontro foi um fórum importante para discutir a realidade dos quilombos do estado, assim como para tirar alguns encaminhamentos a fim de refletir sobre a atuação dessas lideranças com vista a garantir os direitos da população quilombola. Com esse intuito, ao final do Encontro de Lideranças Negras, foi realizada uma plenária que apresentou 16 metas para a atuação do coletivo (GRUPO DE TRABALHO DISCUTE..., 2017).

Esse tipo de experiência não é uma particularidade do Encontro de São Jorge. Outro exemplo digno de nota ocorreu na edição de 2013 do Vozes de Mestres, quando ao evento se incorporou o Seminário sobre o Congado de Belo Horizonte, o qual reuniu vários representantes de irmandades negras de Minas Gerais e pesquisadores acadêmicos do tema com vista a discutir a realidade dessas irmandades e as políticas públicas destinadas a elas. O Seminário gerou um

pequeno livro com a transcrição das falas de cada mesa, constituindo-se num importante documento da memória sobre a articulação coletiva e as reivindicações dessas irmandades negras de Minas Gerais (VOZES DE MESTRES, 2013).

Contudo, iniciativas como o livro produto do “Seminário sobre o congado de Belo Horizonte” são escassas. No caso da experiência das rodas de prosa no âmbito do Encontro de São Jorge, por exemplo, não há ninguém que esteja empenhado no trabalho mais formal de anotar o que está sendo discutido para construir as atas do que foi debatido. Na minha experiência pessoal no evento, apesar de notar que algumas rodas de conversa são gravadas em vídeo, esse material nunca foi disponibilizado. Isso implica que grande parte do que foi discutido em determinadas edições do evento – seja na forma de vídeo, áudio ou transcrições – não seja disponibilizado para o público de maneira geral. Esse fato faz com que temas que foram debatidos em determinadas edições não avancem por falta, em parte, dessa documentação.

Segundo me foi relatado, na experiência do VIII Encontro de Culturas Populares e Tradicionais da Rede, apesar de haver pessoas responsáveis por fazer as pautas das mesas, registrá-las em áudio e vídeo com a intenção de transcrevê-las depois, o conteúdo dessas mesas não está disponibilizado.

Isso pode depender, muitas das vezes, de verbas para pagar pessoas para transcrever esses diálogos ou editar os vídeos. Porém, a ausência da divulgação dos registros das falas e conversas dos mestres e mestras pode ser explicada, também, pelo tipo de proposta das rodas, que tentam criar um ambiente informal, de conversa. Como a ideia era abolir a formalidade, a dimensão do registro é relegada a segundo plano.

Todavia, a ausência do registro pode levar à mesma justificativa que serviu de pretexto para deslegitimar a experiência dos “talleres de cultura popular” na Venezuela (GUSS, 2000). Os *talleres* foram uma iniciativa da multinacional do tabaco Biggot, que na década de 1980 sofria um revés do governo Venezuelano, que acabara de proibir propagandas de cigarro. Com isso a empresa passa a investir, a partir da fundação de mesmo nome, em projetos sociais e culturais como forma de melhorar sua imagem social e fazer publicidade dentro da lei. É a partir daí que se formam os *talleres*, espaços que ofereciam oficinas de música e dança tradicionais e folclóricas venezuelanas. A experiência dos *talleres* foi revolucionária no sentido de levar representantes de diversas tradições da cultura popular venezuelana para ministrar cursos sobre suas tradições, danças e instrumentos.

Espalhada por quase todo território nacional venezuelano, chegando a um número de 80 *talleres* com 1.300 alunos no total, a proposta ganhou visibilidade nacional. No começo de seu funcionamento, os *talleres* tinham uma considerável autonomia em relação à fundação Biggot – que era responsável pelo seu financiamento. Do ponto de vista da gestão dos *talleres*, segundo David Guss (2000), “Large meetings, bureaucracies, and paperwork were to be avoided at all costs”⁵³ (2000, p. 108). Porém, segundo o mesmo autor, a “distate for publishing anything, from long-term project goals to class plans, would eventually contribute to their undoing”⁵⁴ (GUSS, 2000, p. 108). Essa ausência de *registro* sobre o que ocorria nos *talleres* fez com que sua direção fosse substituída e que a fundação passasse a exercer um maior controle sobre eles.

Assim, apesar dos encontros terem conseguido construir espaços sem precedentes de diálogos e fala para os mestres e mestras, grande parte desse esforço pode ser esquecido pela ausência da disponibilização dos registros. Em períodos de desmantelamento das políticas públicas culturais, como o que se vive em 2017, tal fato pode dar embasamento para deslegitimar a experiência do Encontro de Culturas da Chapada e dos vários encontros, em geral.

Além dessas questões, outro ponto crítico da experiência dos grupos de cultura popular e povos tradicionais no Encontro é com relação ao seu lugar na gestão deste. Apesar de participarem de várias modalidades da programação, sua presença na organização do evento é tímida, para não dizer ausente. A única comunidade que participa de maneira mais próxima da organização do evento é a dos Kalungas. Porém, sua participação na organização ainda é restrita aos lugares historicamente reservados ao povo negro no Brasil. Desse modo, os Kalungas trabalham no evento construindo a sua ambientação ou, principalmente no caso das mulheres, enquanto cozinheiras, atendentes da lanchonete, pessoal de limpeza etc. Assim, apesar de estarem presentes desde a primeira edição do evento, os Kalunga nunca foram incorporados de maneira efetiva na realização, produção e organização deste.

A gestão do evento é um ponto de tensão não apenas entre a Casa e os moradores e comerciantes da Vila, mas também entre a Casa e povos indígenas e tradicionais convidados. Em 2016, por exemplo, acompanhei uma mesa na Aldeia Multiétnica com lideranças indígenas dos povos Yawalapiti, Krahô, Funil-ô e Kayapó, com Fernando Schiavini (o coordenador da Aldeia), Juliano Basso (coordenador geral do Encontro), e outros interessados. A mesa discutia sobre o futuro da Aldeia, uma vez que o espaço onde esta vinha sendo realizada há alguns anos,

⁵³ “Grandes reuniões, burocracias e papelada eram evitadas a qualquer custo” [tradução nossa].

⁵⁴ “aversão por publicar qualquer coisa, dos objetivos de longo prazo a planos das aulas, eventualmente iria contribuir para seu fim” [tradução nossa].

era, como vimos, uma terra arrendada e o dono não queria mais a parceria com a Casa de Cultura.

Além desse tema da viabilidade estrutural das próximas edições da Aldeia, outro assunto colocado pelas lideranças indígenas presentes era no sentido de garantir seu maior envolvimento na organização desta. Uma das sugestões – dada por Fernando Schiavini – foi a criação de um comitê executivo da Aldeia, no qual algumas lideranças tivessem assento e voz na decisão sobre quais etnias seriam convidadas, sobre a distribuição de recursos e aspectos da programação. Apesar de apoiado pelas lideranças presentes e pelo coordenador da Aldeia, a ideia não foi colocada em prática. Não posso precisar se esta conversa chegou a ser discutida posteriormente, mas em 2017 a forma de organização da Aldeia continuava a mesma e essas reivindicações não haviam sido incorporadas. Desse modo, apesar de existirem demandas, nenhuma das propostas com vista a uma maior democratização do processo de pré-produção do evento foi implementada. Sobre essa crítica, o coordenador geral do evento explica que “a gestão do Encontro tem algumas coisas ainda difíceis de serem feitas de uma forma mais compartilhada” por causa, segundo ele, da falta de garantia de recursos para a realização do evento (BASSO, 2015a).

4.5.4 A influência de empresas e órgãos públicos no evento

Porém, se nesses 20 anos de experiência, a Casa de Cultura não construiu espaços de gestão compartilhada do Encontro – nem com os povos indígenas e tradicionais convidados, nem com os moradores da Vila –, as empresas e instituições financiadoras têm grande poder de decisão no evento.

Como vimos, o Encontro foi financiado principalmente pelo Ministério da Cultura e pela Petrobras. Repassando uma contribuição financeira para o evento, o Ministério da Cultura – assim como no encontro da Rede ao qual me referi no capítulo anterior – aproveitava o Encontro para pautar seus temas e agendas. Isso gerou experiências interessantes, como a reunião dos Pontos de Cultura, que ocorreu junto à 15ª edição do Encontro, além da presença de gestores do MinC nas Rodas de Prosa. Por outro lado, com a forte presença do MinC na programação corre-se o risco de esvaziar um debate mais crítico e significativo sobre as políticas públicas.

Sobre a atuação específica das empresas, estas às vezes extrapolam seu lugar de financiadoras e passam a pautar a programação do evento. É o que ocorreu com a Petrobras. A empresa passou a ver no Encontro uma possibilidade para divulgar sua marca e outras ações que ela também financiava por meio do Programa Petrobras Cultural. Assim, o evento passou

a incorporar na sua programação eventos como a “Mostra de cinema Petrobras”, ou ainda grupos e músicos que a empresa petrolífera apoiava. Um exemplo extremo dessa captura do evento pela empresa foi a construção do “espaço Petrobras”, que abrigava as oficinas da programação⁵⁵. O relato cômico de Chico Simões sobre sua experiência no Encontro de São Jorge é ilustrativo desse loteamento do evento por parte de seus financiadores:

[Um dia, durante o Encontro de São Jorge] fui na pousada [que estava hospedado] dormir de tarde, e saí já era noite. Eu virei a esquina assim vi uma lua, cara, pensa numa lua assim. São Jorge, a lua imensa. Eu falei, “caralho, que lua”. Quando eu olhei assim, não era lua não, era um balão da Petrobras, aquele balão branco. Ele estava virado o símbolo para lá e do lado de cá estava só o branco. Quando o vento bateu que ela virou, apareceu Petrobras na lua. Ou seja, a Petrobras apareceu até na lua. (SIMÕES, 2015).

Ainda sobre a atuação das empresas no contexto do Encontro, para além da benevolência dos financiamentos, elas procuravam promover sua marca através desses projetos. Isso é feito através da presença da sua logomarca nos materiais publicitários, mas também através da nomeação de partes e locais da programação inteiras do Encontro. Essa forma de associar a marca ao evento não seria tão paradoxal e irônica não fosse o fato das mesmas empresas que patrocinam um evento de cultura popular e tradicional estarem envolvidas em práticas que trazem prejuízos para essas populações. É o caso dos impactos sociais e econômicos para as populações indígenas causados pela Petrobras no município de Coari (AM) (O DESRESPEITO DA PETROBRÁS..., 2014). Ou ainda a atuação da Eletrobras na construção das usinas dos Tapajós, um projeto polêmico que irá impactar de forma substancial e diretamente os povos indígenas e comunidades pesqueiras da região (USINAS DOS TAPAJÓS..., 2016).

A ironia dessa prática das empresas está em que os patrocínios culturais funcionam como uma forma de elas se legitimarem e construírem uma imagem de *amiga dos povos tradicionais*, apesar dos estragos ambientais e sociais que elas causam para essas populações. Talvez aqui estejamos diante de mais um caso do tipo Vale do Rio Doce-*Gênesis*. *Gênesis* é um livro de fotografia de Sebastião Salgado em homenagem ao planeta em seu estado natural (SALGADO, 2013). A Vale patrocinou o projeto fotográfico a partir de 2008 (PROJETO GENÊSIS, 2016), sendo que a mesma empresa, alguns anos depois, seria uma das responsáveis pelo maior desastre ambiental brasileiro, ocorrido no Rio Doce (MG) (TSUNAMI DE LAMA TÓXICA..., 2015).

⁵⁵ Com o fim do financiamento da Petrobras, o espaço mudou de nome em 2017 para Espaço Moacir – nome do artista que faz a arte visual do encontro e que reside em frente ao espaço.

A tensão com os patrocinadores também ocorre no contexto de outros encontros. Esse foi o caso do IX Encontro da Rede em 2015. Como vimos, o evento foi organizado a partir de um comitê executivo, no qual várias instituições tiveram assento. Porém, na edição de 2015 do evento a dinâmica do comitê não funcionou muito bem, sendo marcada por alguns embates. Um dos primeiros sintomas explícitos da falta de consenso entre o comitê executivo foi a renúncia de Marcelo Manzatti, representante da REDE, ao posto já perto da realização do evento. Isso aconteceu, segundo Manzatti (2016), porque um produtor de Pernambuco, cujo nome não foi revelado, entrou no comitê e queria levar apresentações para compor a programação de “coisas, assim, nada a ver com o espírito do processo de trabalho da Rede” (MANZATTI, 2016) – Manzatti se referia à proposta de levar grandes shows para a programação do evento.

Esse ponto, contudo, não foi o maior motivo de tensão no evento. O principal conflito foi entre a Rede e o MinC. Assim como em 2013, o evento de Serra Talhada incorporou em sua programação a reunião dos colegiados, e agora, também, a eleição desses mesmos colegiados. Com a eleição ocorrendo dentro e paralelamente ao encontro, as outras partes da programação se tornaram secundárias. Isso fez com que grande parte do público presente no evento ficasse envolvida com a questão da eleição durante a maior parte do dia, esvaziando as apresentações e as próprias conferências e rodas de conversa. Por exemplo, a mesa “O protagonismo cultural e o diálogo entre os saberes” – que fazia parte do Seminário Cultura e Pensamento, uma iniciativa do próprio Ministério da Cultura – teve que ser reagendada, porque na hora marcada para seu início não havia quase ninguém para acompanhar a mesa, uma vez que a grande maioria das pessoas estava nas eleições dos colegiados setoriais. Sobre a experiência do IX Encontro, Tião Soares (membro da secretaria executiva da Rede) se posiciona:

E o MinC, na época em Brasília, ele já estava assim, “olha, nós vamos participar, já para facilitar, [...] nós temos como colaborar, nós vamos fazer o Seminário de Cultura e Pensamento, em vez de fazer em outro lugar, a gente faz em Serra Talhada. [Ia] fazer o seminário de qualquer jeito, então a gente leva algumas pessoas para o seminário e custeia a passagem e a hospedagem, essas coisas, traslado etc. E vamos fazer a eleição do Fórum dos setoriais lá também”. Então essas pessoas já garantem a ida dos delegados nacionais, já é uma ajuda, já tinha presença nesse sentido. Então, isso posto, eles garantiram o seminário e a política dos setoriais, mas não garantiram a questão do encontro. Então eles realizaram as suas questões muito bem, agora a Rede mesmo, o Encontro mesmo, não teve. É tanto que você viu o crachá do setorial. Aquilo é simbólico, um crachá em cima do nosso crachá. Porque não teve o encontro. Então eu estou aqui e você, nós não temos uma pasta, nós não temos um crachá, nós não temos nenhuma simbologia de que estamos participando do encontro. Quem está participando do encontro é quem é delegado. Então eles vieram para a eleição do CNPC, não vieram para o encontro. Então é isso, é um pouco dessa leitura que tenho. Porque o encontro ele prevê diálogos infinitos entre mestres e mestrás, expressões simultâneas de diversos locais, sem necessariamente ir para o palco. Todos os nossos

encontros foram assim, tinha palco, mas também estaria acontecendo agora cantorias, repentis, gente se expressando na rua, com perna de pau, com poesia, com congado, ou com qualquer uma outra roda de conversa. Isso a gente não viu aqui. O que está havendo aqui não é mais encontro, são pessoas dentro de salas, com ar-condicionado, discutindo a eleição, metodologia e os princípios da eleição para o Conselho Nacional de Política Cultural. (SOARES, 2015).

A referência sobre o crachá, narrada por Tião Soares, foi simbolicamente relevante para entender esse processo de apropriação do evento pelo Ministério da Cultura. No primeiro dia foram distribuídos crachás para todos que iriam participar do Encontro. No crachá estava estampada a identidade visual do IX Encontro de Culturas Populares e Tradicionais. Contudo, no mesmo dia, mais tarde, esses crachás foram recolhidos, pois apenas os delegados dos colegiados deveriam utilizá-los – parece-me que eles haviam sido distribuídos por engano. Além disso, foi impresso um adesivo do tamanho do crachá, a ser colado por cima do antigo, agora com a identidade visual do Fórum Nacional das Culturas Populares e Tradicionais. Este foi o último ato, que mesmo simbólico, ajudou a estremecer ainda mais as relações da Rede com o MinC no contexto desse Encontro.

Esses tipos de conflitos, ainda que em menor grau, também estiveram presentes no IX Encontro dos Povos do Grande Sertão Veredas, em 2015. Nesse ano os proponentes Encontro foram a ADISC (Agência de Desenvolvimento Local, Integrado e Sustentável de Chapada Gaúcha), em parceria com a prefeitura de Chapada Gaúcha e o SEBRAE. A parceria estabelecida com a prefeitura levou-a a ter assento também na comissão organizadora. Isso impactou na programação, que teve nomes de músicos distantes do contexto da cultura popular e tradicional, como foi o caso das duplas e cantores de sertanejo universitário que encerravam as apresentações no palco em todos os dias da programação. Em uma conversa com Meiry Gobira (2015) – que cuidava da organização do evento como representante da ADISC –, ela me relatou que a escolha por esses cantores foi uma imposição da prefeitura, com vista a atrair o público da cidade para o Encontro.

Esse panorama da experiência das várias edições do Encontro e da atuação da Casa de Cultura Cavaleiro de Jorge teve como objetivo problematizar e refletir sobre a experiência dos encontros a partir de um estudo de caso. Demonstrei, ao longo deste capítulo, como o Encontro implementou na sua programação vários preceitos das políticas culturais, como se aproximou de diferentes instituições, sujeitos e povos ao longo dos anos, e, assim, procurei evidenciar limitações e paradoxos da atuação da Casa de Cultura.

Como vimos, o Encontro surge em 2001 num contexto marcado pelo ecoturismo na região da Chapada dos Veadeiros, a partir de uma iniciativa da Casa de Cultura – que por sua vez foi criada em 1997. Essa modalidade de turismo impactou e excluiu do seu mercado os moradores locais e as populações tradicionais da região. A ideia do evento era, então, inserir a população local e tradicional no circuito turístico, e, também, oferecer atividades culturais para os visitantes de São Jorge.

A partir de 2003 o Encontro começa um movimento de aproximação com o MinC. Essa aproximação pode ser vista a partir dos apoios e financiamentos, mas também através da presença de representantes do Ministério na programação do evento. Além disso, a Casa de Cultura concorreu e ganhou diversos editais do MinC para desenvolver ações e projetos, como o Ponto de Cultura Cavaleiro de Jorge, o Inventário da Região da Chapada dos Veadeiros, documentários, livros etc. Outro importante agente financiador das ações da Casa de Cultura a partir de 2003 foi o Programa Petrobras Cultural, vinculado à empresa homônima. O Encontro, nesse momento, passa a receber uma quantidade maior de recurso e a ter um custo progressivamente maior. O maior financiamento implicou num aumento da diversidade da programação, que passou a incorporar as rodas de conversa, com uma forte presença de representantes de órgãos públicos, e na criação da Aldeia multiétnica, a qual trouxe de maneira expressiva a presença indígena para o evento.

De 2011 em diante o Encontro começa a sofrer com a redução das verbas disponíveis para seu financiamento, o que acarretou na progressiva diminuição do custo do evento. Por sua vez, isso se refletiu na cobrança de entrada para algumas atividades (até então gratuitas) do Encontro e numa presença maior de *grupos artísticos*. Ao mesmo tempo, esse período foi de reconhecimento do evento, que recebeu vários prêmios aos quais concorreram por meio de editais.

De maneira geral, o evento foi se construindo por meio de uma grande rede de relações que envolveu órgãos públicos, instituições de ensino, ONGs, Fundações, empresas, pontos de cultura, comércio local, assim como parcerias com outros encontros e festivais voltados para a cultura popular e tradicional. Essa rede implicou na participação de diferentes agentes no Encontro, como produtores culturais, agentes governamentais, povos e comunidades tradicionais, jornalistas, fotógrafos, cineastas, professores/pesquisadores, mestres e mestras de cultura popular, turistas e população local da Vila de São Jorge.

Seguindo a experiência de atuação de vários grupos artísticos e espaços culturais que foram criados no Sudeste nos anos 1990, a atuação da Casa de Cultura não ficou restrita à

organização do Encontro, e ela desenvolveu também vários projetos e ações de cunho social e cultural. Desse modo, a experiência de quase duas décadas de Encontro é importante para refletirmos sobre esse momento, iniciado em 2003, das políticas públicas culturais voltadas para a cultura popular e tradicional.

Assim, o primeiro ponto a ser salientado diz respeito ao perfil dos grupos que se apresentam. Como vimos, uma das características do Encontro de Culturas, e dos encontros no geral, é a ideia de trazer músicos e artistas mais conhecidos para se apresentarem no mesmo palco e evento que os grupos de perfil tradicional. Contudo, essa prática leva a certos paradoxos, uma vez que os encontros são construídos com base nas relações de mercado. Nesse sentido, trazer músicos famosos para se apresentar significa consumir uma quantidade significativa de recursos para o pagamento de seus shows, enquanto os grupos tradicionais, geralmente, são os que recebem os menores cachês.

Em segundo lugar, é preciso pensar a preeminência do produtor cultural na organização dos encontros. Como argumentei, na realização desses eventos, os produtores são estrategicamente importantes como intermediários entre poder público, grupos tradicionais, artistas etc., além de se constituírem como seus idealizadores. Apesar do desenho das políticas públicas pós-2003 ter apostado na autonomia dos sujeitos da cultura popular no seu acesso ao Estado, essa proposta não eliminou a dependência destes com relação à figura do produtor, principalmente no caso dos encontros. Isso implica que no caso do ECTCV o que ocorreu é que apesar de este ser um evento voltado para a cultura popular e tradicional, os seus sujeitos não participam da concepção, elaboração da programação, distribuição dos recursos etc., sendo apenas convidados e não gestores do Encontro.

Por fim, a experiência do Encontro ainda levanta questões éticas sobre o financiamento empresarial da cultura popular e tradicional. Como argumentei, a presença das empresas evidencia um paradoxo, uma vez que essas mesmas empresas estão envolvidas com práticas que causam impactos ambientais e sociais para os povos e comunidades tradicionais.

Meu intuito não foi prover respostas sobre a experiência do Encontro de São Jorge, mas levantar algumas questões que pude vivenciar ao longo do meu trabalho de campo e que de certa forma permeiam a experiência de outros eventos – como tentei mostrar no último tópico deste capítulo. De todo modo, ainda que o ECTCV tenha enfrentado dilemas e desafios, é fato que ele se estabeleceu como um importante festival de cultura popular, um local estratégico de debates sobre políticas públicas, por congregar um perfil diversificado de sujeitos ligados a este universo, e numa ação de política cultural.

Contudo, se até aqui enfatizei na experiência dos encontros o diálogo com as políticas culturais, de modo a explicar o que permitiu a emergência destes e como foram concebidos e projetados, a dimensão de festival desses eventos recebeu pouca atenção. De modo a refletir sobre essa dimensão da programação dos encontros de culturas populares e tradicionais, no próximo capítulo problematizo os espaços de apresentação e reflito sobre o processo pelo qual a cultura popular se transforma em performance musical.

5. CULTURA POPULAR, PERFORMANCE MUSICAL E *AUTENTICIDADE*



Figura 10: Altar construído dentro da Feira do XVI Encontro de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros, vila de São Jorge, julho de 2016 (Bruno Goulart)



Figura 11: Palco-circo do IX Encontro de Culturas Populares e Tradicionais, Serra Talhada (PE), novembro de 2015 (Bruno Goulart)



Figura 12: Palco do XVII Encontro de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros, vila de São Jorge, julho de 2017 (Bruno Goulart)

Apesar de os encontros de culturas populares e tradicionais serem compostos por oficinas, rodas de conversa, conferências, palestras, feiras de artesanato e apresentação, é esta última dimensão de sua programação que tende a ter mais destaque. Tomando os moldes de um festival, esses momentos de performance eram concebidos, como vimos, enquanto uma forma de salvaguarda da cultura popular, a partir de sua difusão e valorização. Essa difusão e valorização ocorreriam a partir da sensibilização do público para esse universo através das apresentações de grupos de cultura popular com propostas e perfis diversificados, indo daqueles considerados *artísticos* até os *tradicionais*.

Entretanto, promover a mudança de contexto da cultura popular para espaços de apresentação, como os dos encontros, envolve inúmeros processos de ordem técnica, estética, política e cultural. Desse modo, o deslocamento da cultura popular para esses novos circuitos – seja por meio dos mestres e mestras, seja por meio de grupos de pesquisa com objetivos artísticos-musicais – envolve processos de formatação e seleção de elementos performáticos de determinadas tradições e a construção de um espaço para a performance. Com o intuito de promover a passagem da cultura popular para contextos de performance musical foram sendo experimentadas nos encontros diversas técnicas, formatos e cenários de apresentação de forma a construir uma *paisagem adequada* para sua performance. Essa paisagem adequada pode ser lida como uma maneira de inserir as práticas da cultura popular em circuitos não convencionais sem que ela perca sua *autenticidade*.

Neste tópico, procuro problematizar as motivações e estratégias de produção das performances nos encontros de culturas populares e tradicionais. Para isso, faço uma breve análise da experiência de produção das apresentações no contexto dos festivais de folclore, mostrando como a construção desse cenário passava por discursos e entendimentos específicos de autenticidade. Posteriormente, me volto mais detalhadamente para a experiência de produção nos encontros, mostrando a relação entre produção das apresentações e autenticidade. Porém, antes de começar essa análise etnográfica levantarei algumas questões sobre os trânsitos da cultura popular para contextos de performance musical e cultural de forma a apresentar alguns entendimentos que estruturam este capítulo.

5.1 Mudança de contexto da cultura popular e os campos musicais

Quando, no primeiro capítulo deste trabalho, falei sobre a mudança de contexto da cultura popular para os circuitos da performance musical e do turismo nas últimas décadas, me referi a situações como a performance de 30 minutos de um grupo de cavalo-marinho no centro histórico de Recife, ou um álbum de cantos de uma irmandade negra de Minas Gerais.

As duas manifestações culturais acima estão associadas a celebrações sagradas ou *brincadeiras*. Desse modo, a performance do cavalo-marinho ou o álbum com cantos de congado são *elementos* de paisagens culturais mais amplas – como um ritual, uma festa de santo, um momento de celebração ou de divertimento etc. Nesse sentido, um canto de congado ou os passos do cavalo-marinho tradicionalmente só têm significado dentro do complexo cultural e social do qual fazem parte. Desse modo, quando trato de mudança de contexto da cultura popular infiro que essas práticas, classificadas como cultura popular, não foram *concebidas* sob o formato de uma apresentação ou de um produto sonoro, mas passam a circular por determinados formatos a depender do momento histórico.

Levando em conta os diferentes formatos e contextos nos quais a cultura popular tem circulado no Brasil desde o movimento folclórico e seus festivais, mostra-se pertinente a reflexão de Thomas Turino (2008) sobre os diferentes campos musicais. Baseado no conceito de campos sociais de Bourdieu (*apud* Turino, 2008), o autor fala em campos musicais enquanto forma de questionar o entendimento da música como “a single art form”⁵⁶ e explicitar que esta, entendida como um conceito da etnomusicologia, é extremamente variada em seus objetivos, efeitos, experiências e funções sociais (TURINO, 2008, p. 20).

Dessa forma, o autor sugere a existência de dois grandes campos musicais: o da performance e o das gravações. Ambos se desdobrariam, por sua vez, em mais dois: performance participação (*participatory performance*) e performance apresentação (*presentational performance*), de um lado; e gravações de alta fidelidade (*high fidelity*) e arte sonora de estúdio (*studio audio art*), de outro (TURINO, 2008). Cada um desses campos estaria, por sua vez, associado a maneiras específicas de vivenciar a música.

Buscando definir cada um desses campos, Turino (2008, p. 26) toma como base o campo da performance participativa, o qual ele entende como “a special type of artistic practice in which there are no artist-audience distinctions, only participants and potential participants performing different roles”⁵⁷. Em oposição, a performance apresentação diz respeito a “situations where one group of people, the artists, prepare and provide music for another group, the audience, who do not participate in making the music or dancing”⁵⁸ (TURINO, 2008, p. 26).

⁵⁶ “uma única forma de arte” [tradução nossa].

⁵⁷ “um tipo especial de prática artística na qual não há distinções entre artista-público, somente participantes e potenciais participantes performatizando diferentes papéis” [tradução nossa].

⁵⁸ “situações onde um grupo de pessoas, os artistas, preparam e apresentam música para outro grupo, a audiência, a qual não participa do fazer musical e nem dançando” [tradução nossa].

Já sobre os campos musicais da gravação, o da alta fidelidade se refere “to the making of recordings that are intended to index or be iconic of live performance”⁵⁹ (TURINO, 2008, p.26), enquanto a arte Sonora de estúdio “involves the creation and manipulation of sounds in a studio or on a computer to create a recorded art object (a ‘sound sculpture’) that is not intended to represent real-time performance”⁶⁰ (TURINO, 2008, p.27). Tomando de empréstimo esses diferentes campos musicais e suas características, me foco, por ora, nas duas modalidades de performance musical.

Sugiro, assim, que podemos pensar a música no contexto das práticas da cultura popular enquanto associada a momentos de performances participativas. Isso implica que uma das principais características desses contextos de performance é que, como vimos, não existe uma diferenciação entre artistas (ou performer) e audiência (ou público), mas apenas participantes e potenciais participantes (TURINO, 2008). Turino (2008, p. 28) argumenta que “In participatory music making one’s primary attention is on the activity, on the doing, and on the other participants, rather than on an end product that results from the activity”⁶¹. Nesse sentido, do ponto de vista musical, “the success of a performance is more importantly judge by the degree and the intensity of participation than by some abstract assessment of the musical sound quality”⁶² (TURINO, 2008, p. 33).

Em momentos de performance participativa, então, a música funciona de modo a incentivar a participação de todos e ressaltar os vínculos sociais entre aqueles que participam da performance (TURINO, 2008). Participar aqui significa não apenas tocar um instrumento, ou cantar, mas uma infinidade de outras ações que podem ser definidas como participação a depender do contexto. Além disso, a performance musical seria integrada, no sentido de que música, dança e devoção, por exemplo, seriam inseparáveis.

Gostaria de exemplificar essa perspectiva da música a partir de um pequeno relato. Em 2016 participei de uma disciplina oferecida dentro do projeto de Formação Transversal da UFMG, Os Cantos Afro-brasileiros dos Arturos – ministrada por mestres e contra-mestres da comunidade quilombola dos Arturos. Em uma das aulas acompanhamos um dia da festa do Rosário da comunidade. Na festa, uma frase que eu escutara recorrentemente de Mestre Bengala

⁵⁹ “ao fazer de discos que procuram ser um index ou icônicos de uma performance ao vivo” [tradução nossa].

⁶⁰ “envolve a criação e manipulação de sons em um estúdio ou um computador para criar um objeto artístico gravado (uma ‘escultura sonora’) que não tem como intuito representar uma verdadeira performance” [tradução nossa].

⁶¹ “No fazer musical participativo a atenção da pessoa está na atividade, no fazer e em outros participantes, mais do que no produto que resulta da atividade” [tradução nossa].

⁶² “o sucesso da performance é julgado pelo grau de intensidade e participação, mais do que algum conceito abstrato de qualidade musical sonora” [tradução nossa].

(José Bonifácio da Luz, professor da disciplina), *por sentido*, começava a realmente ganhar significado. A expressão *por sentido* remetia à ideia de que nada feito durante a festa do Rosário era acidental. A posição dos corpos, a evocação de cantos em determinados momentos e os menores gestos, por trás de tudo isso havia um sentido. *Por sentido* implicava entender a festa do Rosário como um ritual e uma forma comunicacional sagrada altamente complexa, nos quais o acesso aos significados dependia de determinadas vivências, conceitos e experiências. Dessa maneira, os cantos, parte central do ritual da festa, só adquiriam valor para os sujeitos uma vez que eles pudessem colocar sentido nas circunstâncias e sujeitos para quem e por quem são evocados. Como explicou uma vez Jorge Antônio dos Santos, capitão do terno de Moçambique da comunidade dos Arturos, o “canto é um universo imenso”⁶³.

Contudo, quando esses elementos são deslocados singularmente para o contexto de um festival eles ficam diante de um novo lugar, com suas próprias regras, formatos e aparatos. Segundo Turino (2008) esses contextos podem ser nomeados de performance apresentação e são marcados, principalmente, por uma separação entre artista e público. Isso implica uma atitude de distanciamento, na distinção entre aqueles que se apresentam e aqueles que assistem (KIRSHENBLATT-GIMBLETT, 1991). Assim, se nos contextos de performance participativa os “individuals have many alternatives for participation”⁶⁴ (STOELTJE, 1992, p. 266), na apresentação, por outro lado, é estimulada uma atitude contemplativa. Ao contrário das performances participativas, aqui a performance estaria a serviço do público. E, por isso, mais importante do que o processo de “fazer” seria o produto final da performance (TURINO, 2008). Além disso, o “frame for presentational performance is typically cued by devices like a stage, microphones, and stage lights that clearly distinguish artists and audience”⁶⁵ (TURINO, 2008, p. 52).

No caso dos festivais de cultura, folclore e/ou cultura popular, como os que estou discutindo aqui, estes se propõem a serem lugares de trânsito de um campo da performance participativa para um espaço orientado pelos valores da performance apresentação. Barbara Kirshenblatt-Gimblett (1991), quando reflete sobre a experiência dos festivais de cultura, argumenta que o que está em jogo nesses contextos é o ato de retirar práticas sociais religiosas, lúdicas etc. e levá-las para um novo espaço de apresentação. Para que essa operação ocorra é preciso, todavia, selecionar o que é passível de ser performatizado nesse novo espaço, formatar

⁶³ Agradeço à professora Glaura Lucas pelo relato sobre a definição dada por Jorge Antônio dos Santos dos cantos do congado.

⁶⁴ “indivíduos têm muitas alternativas para a participação” [tradução nossa].

⁶⁵ “enquadramento para a performance apresentação é tipicamente percebido por dispositivos como um palco, microfones e luzes de palco que claramente distinguem artistas e audiência” [tradução nossa].

as performances, e incrementar, em alguns casos, esteticamente e visualmente as apresentações de forma a aumentar seu apelo diante do público. Esse processo pode ser visto como uma operação de disjunção, pela qual elementos performáticos de uma festa de santo, por exemplo, que nas ocasiões rituais/festivas são simbióticos, sejam explorados de forma independente e atomizada – como dança e música.

Desse modo, esse deslocamento implica um processo de formatação e disjunção de práticas culturais. Barbara Kirshenblatt-Gimblett (1991) chamou de *poetics of detachment* [poéticas do destacamento] o conjunto destes procedimentos que envolvem a fragmentação de um complexo ritual em produtos independentes e autônomos, como música e dança, por exemplo.

Porém, nesses contextos de passagem da performance participação para a performance apresentação, os indícios do deslocamento tendem a ser apagados. O procedimento é parecido com o que James Clifford (2003) descreve sobre as exposições de objetos etnográficos em museus. Segundo o autor as coleções etnográficas trabalhariam por meio de uma mistificação que equaciona objeto e cultura. Dessa forma, as coleções museológicas, ao tirar objetos de contexto específicos, apagam esse movimento e os colocam em novos circuitos, onde passam a ser representativos de uma cultura – povo, etnia, região, país etc. (CLIFFORD, 2003).

A lógica do deslocamento de determinadas práticas culturais enquanto *apresentação* opera de maneira análoga. Isto é, as apresentações podem ser compreendidas como momentos de performance cultural alegórica. Dessa forma, em festivais de cultura, Richard Kurin (1991) afirma que “Music, narrative, craft making, and other actions are abstracted from their usual context and injected into another”⁶⁶ (KURIN, 1991, p.338). Esse processo, de acordo com o autor, implica que pessoas e coletivos “become signs of themselves; a dance becomes a sign of a larger performance, in itself a sign of a larger community, culture, or country”⁶⁷ (KURIN, 1991, p. 338). Esse processo, à maneira dos museus etnográficos, apaga essa mudança de forma a oferecer ao público uma *performance autêntica*.

5.2 Produzindo performance e autenticidade nos festivais de folclore

Levando em conta o que foi exposto até aqui, neste tópico serão levantadas algumas características que permearam a produção das performances do folclore no contexto dos festivais a que me referi no primeiro capítulo.

⁶⁶ “Música, narrativa, manufatura de artesanato e outras ações são abstraídas do seu contexto usual e injetados em outro” [tradução nossa].

⁶⁷ “se tornem sinais deles mesmos; uma dança se torna um sinal de um performance maior, e, em si mesma, um sinal de uma comunidade maior, uma cultura ou país” [tradução nossa].

Como argumentei, os festivais de folclore foram vistos como uma ação de política pública voltada para a preservação do folclore. Vimos ainda que essa perspectiva foi defendida por Edson Carneiro (2008a), para quem, esses eventos, apesar de poderem ser pensados enquanto lugares de proteção do folclore, este deveria ser resguardado para que seu trânsito nos festivais não afetasse a *autenticidade* dessas práticas culturais. Como argumenta Vilhena (1997) a questão estaria em estabelecer limites entre as interferências adequadas e as inadequadas⁶⁸. Dessa maneira, os folcloristas tiveram que lidar com várias questões para que se preservasse o caráter *autêntico* do folclore nos festivais.

Um dos pontos pelo qual passava a discussão sobre a manutenção da autenticidade do folclore no contexto dos festivais era com relação ao perfil dos grupos convidados. Um primeiro ponto é que os festivais de folclore foram compostos principalmente por práticas relacionadas ao que ficou conhecido como folguedos. Além da facilidade de apropriação dos folguedos como performance artística ou cultural, o interesse por eles se deveu à grande projeção que tiveram dentro do movimento folclórico brasileiro – como já argumentei no primeiro capítulo.

Além disso, existia uma discussão sobre quais grupos deveriam se apresentar. Nas resoluções dos folcloristas geradas pelo artigo de Edson Carneiro ([1955] 2008a), a comissão de folclore tratou do perfil desses grupos. Para os folcloristas, as apresentações não teriam que ser exclusivamente de mestres, ligados tradicionalmente ao universo do folclore. A restauração dos folguedos folclóricos poderia se dar “através dos grupos que primitivamente os realizavam” ou “através de brincantes não tradicionais (estudantes, artistas etc.)” (CNFL *apud* CARNEIRO, 2008a, p. 110). Assim, os *grupos artísticos* eram vistos como uma forma a mais de oportunidade para a preservação dos folguedos. Contudo, quando essa discussão é retomada na década de 1970, o tema do perfil dos grupos toma outra direção. Renato Almeida (1970) foi um dos folcloristas convidados a falar na década de 1970 no Seminário Folclore e Turismo Cultural, realizado em São Paulo. As colocações de Almeida foram incorporadas pela Comissão Estadual de Folclore e Artesanato (CEFA), que na edição 29 da RBF (CEFA, 1971) publicou as “Conclusões do Simpósio sobre Folclore e Turismo Cultural – SP – 1970”. Nesse contexto, é interessante perceber uma preferência pelos grupos vistos como *tradicionais*. Essa polarização entre o folclore autêntico tradicional e o folclore para o espetáculo pode ser ilustrada no debate sobre o Centro de Tradições Gaúchas:

Ficou bem esclarecido que o movimento tradicionalista dos Centros de Tradições Gaúchas nada tem de folclórico, se bem que se apresentem esses centros como

⁶⁸ Esse tema foi melhor desenvolvido no terceiro capítulo.

representantes do folclore gaúcho. Trata-se, no caso, de projeção folclórica ou aproveitamento de folclore, com finalidades de dar espetáculo. (CEFA, 1971, p. 127).

Sob esse viés, apenas o perfil *tradicional* dos grupos não garantiria a autenticidade da performance. Um ponto digno de nota diz respeito aos incrementos visuais dos grupos folclóricos que as apresentações nos festivais e em outros contextos de maneira geral poderiam gerar. Revestido de uma “retórica da perda” (GONÇALVES, 1996), Almeida (1970, p. 202) argumenta sobre um assunto de “importância capital”, que seria “o caráter autêntico de quanto for exibido nos festivais ou exposições”. Segundo o autor, ele já teve “dificuldades com departamentos de turismo que, para efeito de apresentação, enfeitam o folclore, alterando sua legitimidade” (ALMEIDA, 1970, p. 202).

Seguindo a colocação de Almeida (1970), as conclusões do CEFA sobre o Simpósio apontam que uma das estratégias para se evitar esse tipo de incremento visual é “deixar de lado as projeções, ou melhor dizendo, o aproveitamento do folclore, para espetáculo de turista ou ‘para inglês ver’ [...] e mesmo as competições e concursos entre grupos, que estão ocorrendo em nossos festivais” (CEFA, 1971, p.128). Assim, a autenticidade dos grupos estaria vinculada tanto ao perfil destes (que deveriam ser *tradicionalis* e representantes *legítimos* das tradições que apresentam), como à estética das suas apresentações (que deveria se manter o mais próximo possível do seu contexto *original*).

A *autenticidade* das apresentações, então, não seria atingida apenas através da seleção dos grupos, mas também a partir de uma vigilância sobre os possíveis incrementos visuais que poderiam emergir, da escolha dos locais de performance e do formato das apresentações. Por isso, os folcloristas cuidavam para que os festivais tivessem lugar em espaços públicos e, preferencialmente, abertos, tais como ginásios, anfiteatros, praças, ruas e largos de igrejas. Em algumas ocasiões, contudo, eles poderiam acontecer em teatros ou auditórios, mas em menor grau. Além disso, o momento das apresentações nesses eventos foi marcado por uma ausência de técnicas e tecnologias de amplificação do som. Quando essas técnicas de amplificação foram incorporadas nos festivais isso era feito de maneira discreta, e se restringia geralmente à amplificação da voz. É evidente que nessa época os aparelhos de amplificação e equalização de som não eram tão acessíveis e não tinham a mesma qualidade que nos dias de hoje, mas defendo que essa ausência estava ligada ainda a uma estética específica compartilhada pelos folcloristas.

Numa pesquisa no acervo fotográfico do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular pude ter contato com a memória visual desses eventos. Por meio das fotografias, nota-se como as apresentações dos festivais de folclore eram realizadas em locais com grande capacidade de

público, como ruas e ginásios. Na Semana Nacional de Folclore, em Maceió, no ano de 1952, podemos ver uma procissão acompanhada por uma multidão nas ruas da cidade. No Congresso Brasileiro de Folclore, realizado em 1972 em Brasília, as apresentações ocorreram num ginásio, onde os grupos se apresentavam aos olhos de um grande público que lotava as arquibancadas. Invariavelmente esses festivais costumavam terminar com grandes desfiles que reuniam diversos *grupos folclóricos*. Essa estética do espaço parece estar presente ainda hoje em alguns festivais de folclore, como no caso do Festival de Folclore de Olímpia (SP) de 2017 e do Festival de Folclore de Jequitibá (MG) de 2015, pois ambos se encerraram com um grande desfile dos grupos das suas respectivas regiões.

Essa arquitetura dos espaços de apresentação nos festivais de folclore dava um ar de rito cívico para o momento das performances. Assim como a leitura de DaMatta (1997, p. 56) sobre o dia da pátria no Brasil (o Sete de Setembro), os festivais de folclore eram ritualizações em que havia “uma nítida separação entre o povo, as autoridades [...] e os [...] que desfilam”. No caso, as *autoridades* eram representadas pelos folcloristas e os que *desfilam* pelos grupos folclóricos. Ao adotar essa arquitetura para os festivais de folclore, os folcloristas estavam empreendendo um deslocamento de sentido dessas tradições, agora apropriados enquanto símbolos e alegorias da identidade nacional brasileira.

Contudo, a construção dessa arquitetura era percebida enquanto um ato transparente e uma maneira de possibilitar a expressão da *estética tradicional* dos folguedos. Nesse sentido, na experiência dos festivais de folclore a concepção dos espaços de apresentação se guiava pela ideia de *registro*, que por sua vez mobilizava a percepção de que era possível registrar e armazenar essas práticas por meio de gravações e vídeos sem que ocorresse uma *perda da autenticidade*.

Os festivais, desse modo, seriam apenas mais um espaço de performance do folclore, com a vantagem de trazer reconhecimento nacional e preservar sua existência no futuro. Por isso, para Renato Almeida (1970, p. 201), realizar festivais ou apresentações folclóricas não seria “organizar shows, mas [...] revelar uma realidade viva, que traduza os modos de pensar, sentir e agir da gente do povo” (ALMEIDA, 1970, p. 201).

Apresentado, de maneira geral, como esse processo de produção das apresentações por parte dos folcloristas no contexto dos seus festivais acontece, nos próximos tópicos discutirei como se dá a produção desse espaço de apresentação nos encontros contemporâneos de culturas populares e tradicionais.

5.3 A produção da autenticidade nos encontros

Como argumentei acima, o perfil preferencial dos grupos nos festivais de folclore era daqueles *tradicionais*, por serem considerados mais autênticos que os *para-folclóricos*. No caso dos encontros de culturas populares e tradicionais, porém, o perfil dos grupos, como vimos, é bastante heterogêneo, reunindo tanto os *tradicionais* como aqueles de proposta artística – o que não implicou num abandono da noção de autenticidade, tão forte no discurso do folclore, mas em novas e duais acepções do termo. Assim sendo, discutirei à frente como se associa nesse contexto a noção de autenticidade ao perfil dos diferentes grupos que participam dos encontros.

Começo meu argumento esclarecendo que se todos os grupos que se apresentam nos encontros são abarcados pela categoria *culturas populares*, existem nos encontros subclassificações – que podem ser oficiais ou não – de forma a distinguir esses grupos de perfis variados.

Dessa maneira, um olhar atento aos folhetos de divulgação e sites dos encontros nos mostra como eles reconhecem e classificam sub variedades de grupos de cultura popular. Na programação da 15ª edição do Encontro de Culturas de São Jorge, disponível na Casa de Cultura, por exemplo, os grupos que se apresentavam eram classificados como *grupos de cultura tradicional* e *artistas convidados*. O primeiro termo se refere majoritariamente aos grupos formados por mestres(as), brincantes e devotos, que procuram *apresentar* suas tradições (como o congado ou a folia) nos contextos do espetáculo. Enquanto a segunda categoria, a princípio, designava os grupos constituídos com propostas estritamente artísticas e musicais que se inspiram na estética dos primeiros para construir apresentações para o palco. Essa última subcategoria também é associada a uma expressão bastante difundida nesse meio, qual seja, “aqueles que bebem da fonte” – em oposição aos *tradicionais* que seriam a própria “fonte”.

No folheto de divulgação do Vozes de Mestres de 2010, edição de Ouro Branco, categorias diferentes também foram usadas para diferenciar os grupos, embora aqui os termos adotados fossem *espetáculos* e *grupos populares*. A Rede de Culturas Populares e Tradicionais (proponente do encontro homônimo) elabora melhor essas subcategorias a partir da distinção (feita no âmbito dos sujeitos, mais que de grupos) entre *Mestres* e *Artistas populares*. Na sua carta de princípios a Rede define os primeiros como pessoas “de conhecimentos artísticos, religiosos e/ou técnicos complexos, relacionados a saberes ancestrais que ele(a) corporifica e expressa integralmente após uma longa permanência nesta atividade” (CARTA DE PRINCÍPIOS, 2017). Enquanto os artistas populares “são pessoas, amadores ou profissionais, [que] expressam por diferentes linguagens (música, dança, teatro, literatura, artes plásticas,

dentre outras) as matrizes estéticas das culturas populares e tradicionais, de forma adaptada e modificada em relação à origem” (CARTA DE PRINCÍPIOS, 2017).

No contexto da *world music* categorias semelhantes também são criadas para se referir a perfis e propostas musicais diversificadas. No festival Uma Casa Portuguesa, em Porto (Portugal), 2009, por exemplo, existia “a gradation of features distinguishing music of the world and world music, the first being more faithful ‘to roots’, ‘to traditions’, and the latter being regarded as a ‘mix of influences’”⁶⁹ (CAMPOS, 2015, p.191). Lúcia Campos afirma que a dicotomia não é específica desse festival e toma diversas formas em outros eventos do gênero. Segundo ela, ainda, apesar da diferença de termos, eles tendem a contrapor o que se consideram experiências musicais “tradicionais” àquelas que são uma “mistura de influências” (CAMPOS, 2015).

Foi com esse espírito que, segundo Thimoty D. Taylor (2012), em 2003 foram empreendidas mudanças com relação ao prêmio de melhor disco de *World Music*, concedido no *Grammy Awards*. De acordo com o autor, a premiação do gênero foi subdividida em duas, *Best Traditional World Music Album* e *Best Contemporary Music Album* (TAYLOR, 2012). A diferença das duas categorias se daria entre “music the West thought of as ‘authentic’ in the sense of being ‘pure’ or unspoiled”⁷⁰ e “music that is heard as ‘hybrid’”⁷¹ (TAYLOR, 2012, p. 178). O foco é, portanto, na oposição entre música “pura” e “híbridos”. Além disso, essas categorias ainda adquirem uma conotação temporal, visto que o termo “contemporâneo” se contrapõe a “tradicional”. Steven Feld (1991) aponta ainda para a diferenciação entre as subcategorias *world music* e *world beat*. Segundo o autor, o primeiro termo se refere a qualquer música comercialmente disponível de origem não-ocidental ou de minorias étnicas do mundo ocidental. O segundo termo, por sua vez, foi usado desde a década de 1980 para se referir a “all ethnic-pop mixings, fusion dance musics, and emerging syncretic populist musical hybrids from around the world”⁷² (FELD, 1991, p. 266). Para Feld (1991), *world beat* sugere uma nova espécie de *autenticidade pós-moderna*, que se constitui não por características como isolamento, tradicionalidade etc., mas por meio de valores como hibridismo e fusão (entre diversos gêneros musicais do mundo). O autor afirma que a relação entre esses dois termos

⁶⁹ “uma gradação de características distinguindo músicas-do-mundo e world music, a primeira sendo mais fiel às ‘raízes’, ‘tradições’, e a outra sendo percebida como uma ‘mistura de influências’. [tradução nossa].

⁷⁰ “música que o ocidente pensa como ‘autêntica’, no sentido de ‘puro’ e não contaminado” [tradução nossa].

⁷¹ “música que é escutada como ‘híbrida’” [tradução nossa].

⁷² “toda mistura etno-pop, fusão de músicas dançantes e o populismo musical híbrido sincrético emergente de diversas partes do mundo” [tradução nossa].

deve ser vista como complementar do ponto de vista da indústria fonográfica, uma vez que as “sales of world beat promotes sales of world music and vice versa”⁷³ (FELD, 1991, p. 272).

Desse modo, se a *world music* tem se estabelecido como uma categoria na indústria fonográfica – que na verdade comporta uma infinidade de propostas provenientes de várias partes do mundo –, os sujeitos que operam dentro e a partir da categoria têm adotado outras subdivisões, buscando diferenciar experiências musicais com base não em afinidades sonoras e estéticas, mas com base na *pureza* ou *hibridismo* dessas músicas. Isso implica na elaboração de discursos variados e noções de autenticidade distintas para as experiências musicais que habitam essas subcategorias.

Na experiência dos encontros, como vimos, existe uma tendência semelhante no que se refere a adoções de subcategorias. Estas, inclusive, se voltam para a diferenciação do perfil e da proposta musical dos grupos, mais do que no sentido de agrupar propostas musicais afins – como ocorre nas classificações tradicionais por gêneros da indústria fonográfica. O paralelo com o contexto da *world music* não é só este, pois as subcategorias no contexto dos encontros de culturas populares e tradicionais também mobilizam percepções diferenciadas de autenticidade. De modo a ilustrar essas diferentes acepções de autenticidade, tomo como base a comparação entre os grupos Passarinhos do Cerrado e da Folia de Crixás – ambos são de Goiás e participaram do Encontro de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros em várias edições.

No caso do grupo da Folia de Crixás é relevante apontar que a própria ideia de grupo é uma novidade. Isso implica que no contexto de um “giro de Folia” não faz sentido falar em *grupo*, pois a princípio todos os presentes seriam foliões. A ideia de grupo nasce por meio da seleção de devotos do universo da Folia com o intuito de fazer uma *performance apresentação*. Assim, só faz sentido falar em grupo quando essa prática é levada para um outro contexto, no qual nem todas as pessoas que presenciam a performance são foliões e devotos. Sob esse viés, a ideia de grupo poder ser vista como uma forma de organização social que se constitui na relação com os contextos de apresentações (CSEMARK, 2017). Ainda, a nomenclatura do grupo é geralmente uma escolha dos produtores e curadores dos encontros e faz referência à tradição que se está apresentando.

Uma das consequências disso é que existem casos de variação na nomenclatura de um mesmo grupo. Nas primeiras edições do Encontro de São Jorge, por exemplo, o grupo da Caçada da Rainha de Colinas do Sul era nomeado como Lundu e Batuque da Rainha de Colinas

⁷³ “vendas da world beat promove as vendas da world music e vice versa” [tradução nossa].

do Sul e o referido grupo da Folia de Crixás já foi apresentado em algumas edições como o grupo da Catira de Crixás. Por outro lado, a nomeação do Passarinhos do Cerrado é feita pelo próprio grupo e expressa sua identidade individualizada e artística. Neste caso, mesmo que o grupo se inspire, por exemplo, em aspectos musicais do universo da folia, ele existe para além dessa inspiração.

A diferença entre os dois grupos se dá não apenas na nomeação, mas também na definição das propostas musicais e performáticas de cada um. Na Encontroteca – o museu digital criado e gerido pela Casa de Cultura que reúne informações dos diferentes grupos que passaram pelo Encontro da Chapada dos Veadeiros –, podemos perceber a diferença de representação entre os dois. Com relação à Folia de Crixás, este é definido não como um grupo artístico, mas como uma festa religiosa, ou uma “manifestação cultural”:

Em Crixás, até 1962, a festa da Folia do Divino Espírito Santo era organizada da seguinte maneira: o imperador, sempre um fazendeiro, vinha para a cidade um mês antes da festa, acompanhado de sua família. A equipe das folias era estabelecida no ano anterior. Logo o imperador se encarregava de fazer as compras em Goiás Velho. Açúcar, pinga, cravo, canela, pimenta-do-reino, talheres, pratos e vasilhames eram itens indispensáveis. Neste mesmo período, era preparada a carne-de-sol para a “Maria Zabé”, prato típico na mesa da festa.

Durante os festejos, danças e coreografias eram apresentadas. Batuque, ponto, catira, roda inteira, carneiro, saia preta, engenho novo, buzuntão, moçambique, caburé, chorada, veadeiro e cururu eram alguns dos ritmos mostrados. Essas danças também eram apresentadas após a janta de entrega das folias. A participação da igreja na festa do Divino Espírito Santo envolvia a presença do padre no último domingo de festa para celebrar a missa, os batizados e casamentos. No final, parte da renda da festa ia para a igreja e outra parte para as despesas do imperador. (FOLIA DO DIVINO..., 2015).

Na exposição acima não há referência ao nome das pessoas que compõem o grupo, ou mesmo à especificidade da performance quando a *folia* é levada para o evento. A folia do Divino, que é uma prática religiosa que acontece ao longo de 13 a 15 dias na região da cidade de Crixás (GO), ao ser deslocada para o Encontro, operacionaliza uma conjunção entre grupo e prática devocional.

O caso do grupo da folia de Crixás não é uma exceção. Apresentações semelhantes são feitas para outros grupos tradicionais, como o Congo de Niquelândia, “que homenageia Santa Efigênia”, a Caçada da Rainha, “festa [que] é encenada anualmente na cidade [de Colinas do Sul-GO] [...], quando os escravos libertos comemoravam a recém-alcançada liberdade”, e a Sussa Kalunga, que “faz referência à dança sagrada de pagamento de promessas, geralmente feita em pedido de prosperidade da lavoura” (CONVIDADOS, 2017). É interessante como o Encontro apresenta esses grupos fazendo referência ao contexto sagrado e tradicional das suas

performances. Dessa maneira, esses grupos passam a fazer sentido no evento enquanto performances culturais de ritos, festividades e celebrações mais complexas, temporalmente mais longas, compostas por sujeitos diversos e que desempenham papéis variados.

Por outro lado, no caso do grupo Passarinho do Cerrado, seu texto de introdução enfatiza os artistas individuais e a criação/inação artística destes:

Fortes agentes no cenário cultural do Estado de Goiás, eles compõem poesias, melodias e arranjos que mesclam o ritmo nordestino à realidade goiana, que se faz presente nas letras das músicas. O grupo também incorpora em seu trabalho manifestações artísticas da região, como a catira. Isto cria uma aproximação ente as culturas tradicionais de todo o país e permite o surgimento de uma musicalidade inédita. / O Passarinhos do Cerrado é formado por seis integrantes, sendo dois percussionistas, são eles: Bruna Junqueira, na voz e pandeiro; Mariana Nascimento, na voz e mineiro; Nádia Junqueira, na voz, bombo e triângulo; Iúna, na voz e matraca; Rodrigo Kaverna, na voz, bombo, bombinho e zabumba; e Cléber Carvalho, na voz, pandeiro, cuíca e atabaque. O grupo parte da valorização dos ritmos brasileiros para transcender as barreiras territoriais, reunindo peculiaridades culturais de cada região do país. (PASSARINHOS DO CERRADO, 2015).

Ao contrário do grupo da Folia de Crixás, caracterizado como um representante atemporal de uma tradição complexa que se desenrola por vários dias no município de Crixás, o Passarinhos do Cerrado é visto enquanto um *grupo artístico*. Assim, apesar de ele incorporar, por exemplo, aspectos do universo musical da catira em suas performances, isso é feito em diálogo com outras tradições da cultura popular – principalmente com o coco. Dessa forma, o fato de serem experiências musicais *híbridas* implica que o grupo não é lido enquanto representante de determinada tradição da cultura popular, mas enquanto detentor de uma experiência estética inédita.

Definições semelhantes se repetem nas apresentações de certos nomes presentes na edição de 2017 do Encontro da Chapada dos Veadeiros. É o exemplo de Alessandra Leão, “percussionista, compositora e cantora” que iniciou “sua carreira em 1997 com o grupo Comadre Fulozinha” e, em “2006, [...] deu início ao seu trabalho autoral com o elogiado Brinquedo de Tambor” (CONVIDADOS, 2017). Ou ainda do grupo Mawaca, “um grupo que pesquisa e recria a música das mais diversas culturas do mundo. Com arranjos inovadores e criativos, o Mawaca apresenta uma música vibrante, pérolas do repertório mundial que foram transmitidas de geração em geração pela tradição oral” (CONVIDADOS, 2017). É importante perceber nesses trechos a presença de expressões como “trabalho autoral” ou “arranjos inovadores e criativos”, que remetem por sua vez à ideia de criação *artística-musical*.

Desse modo, apesar de tanto os *grupos tradicionais* como os *artísticos* serem classificados enquanto grupos de cultura popular, e mesmo que suas apresentações aconteçam

nos mesmos espaços, do ponto de vista representacional esses grupos são ofertados para o público de maneiras distintas. Assim, na apresentação dos grupos *tradicionais* é enfatizado o complexo cultural do qual aquela performance faz parte. Isso implica que eles devem ser apreciados por sua *autenticidade cultural*. Por outro lado, o discurso sobre os grupos *artísticos* tende a dar atenção para o produto musical autoral, inovador, híbrido e inédito de suas performances. Desse modo, o público é convidado aqui a apreciar a qualidade musical, que, à sua maneira, também funciona como um indício de distinção e autenticidade. Autenticidade esta que poderíamos nomear, em oposição à *cultural, artístico-musical-comercial*.

Essas distinções feitas entre os grupos de perfis diferentes implicam, então, na construção de discursos e formas de autenticidade diferentes. Porém, assim como no caso dos festivais de folclore, apenas o perfil e propostas dos grupos não bastam para que sejam autênticos, dependendo também de outros aspectos relacionados à produção das performances. Por isso, no próximo tópico, refletirei sobre como os produtores e técnicos de som concebem os espaços de apresentação para os *grupos tradicionais*, procurando sempre contrapor as experiências destes com as dos *grupos artísticos*.

5.4 Construindo uma paisagem adequada para a cultura popular

Nas minhas conversas com alguns organizadores e produtores dos encontros foi interessante perceber que apesar da ideia do palco como estratégico para a visibilidade e difusão da cultura popular, este não era colocado enquanto um lugar convencional do espetáculo. Essa percepção passava pela ideia de que o palco e os espaços de apresentação que estavam sendo propostos não estavam em consonância com a arquitetura da indústria cultural e dos grandes shows, sendo, ao contrário, um espaço diferenciado, planejado para a especificidade da cultura popular.

Sobre a presença de *palcos convencionais* para a cultura popular – ao qual os encontros buscam se contrapor –, o artista e produtor cultural de Brasília, Chico Simões, lamentava-se em uma conversa comigo: “Eu olho para um palco assim, eu vejo montando a estrutura, quando eu vejo um palco alto que a gente não enxerga nem o pé das pessoas eu fico pensando, ‘onde vão nossas danças’” (SIMÕES, 2015). Isso porque, para Simões, “as nossas danças são feitas para serem vistas ou você participar delas no mesmo chão” (SIMÕES, 2015). Por isso, para ele, esse “palco retangular, quadrado, este espaço onde o artista fica lá em cima, num pedestal, ou como um semideus no microfone, eu não gosto. Isso aí faz parte da espetacularização” (SIMÕES, 2015).

Para Juliano Basso, produtor do Encontro da Chapada dos Veadeiros, a “indústria de massa sempre tem a ideia do palco para levar esses shows quadrados, que já fazem parte de um processo de dinheiro e político. Então, às vezes, ele pode ser maldoso o palco. Mas depende como você coloca” (BASSO, 2015a). Segundo ele, porém, a “forma como a gente vem colocando e discutindo o palco aqui no Encontro, ele tem sido um bom palco” (BASSO, 2015a). O segredo desse “bom palco” para Basso, está no “cuidado de saber equilibrar a música, ter melhores técnicos que entendam a musicalidade que vem das comunidades tradicionais, que não é o normal de banda” (BASSO, 2015a).

Entretanto, como os encontros são experiências recentes, esses modelos do que seria a melhor forma para *apresentar* a cultura popular estão ainda sendo construídos e testados nas suas programações. Sobre esse caráter experimental da produção musical nos encontros, Damiana Campos me narrou algumas experiências implementadas ao longo das edições do Encontro dos Povos do Grande Sertão Veredas, em Chapada Gaúcha (MG). Segundo ela, nos “primeiros Encontros, realmente a gente teve muita dificuldade. Porque primeiro a gente aprendeu a fazer isso. A gente não sabia que tinha diferença de microfone, e a microfonia era enorme” (CAMPOS, D., 2015). Isso foi mudando aos poucos quando contrataram “profissionais que já estão nesse ramo, nesse *métier* de produção cultural, já conhecem, são sensíveis. E isso difere do pessoal que trabalha apenas com grandes shows, muitas vezes mais com teclado, guitarra” (CAMPOS, D., 2015). Desse modo, segundo Campos, a “partir do momento que a gente identificou que o som de boa qualidade é importante, a gente começou também a selecionar mais quem produzia o Encontro”. Como consequência houve uma melhora da “qualidade do som, a microfonia não existiu mais” (CAMPOS, D., 2015).

5.4.1 O palco da cultura popular

Especificamente sobre a concepção do palco, Geovana Jardim, que produziu o Vozes de Mestres e o Encontro de Culturas de São Jorge, argumenta que procura sempre tomar o cuidado para que estes não sejam “tão altos para manter uma distância do público, e [procura] tentar fazer algo mais próximo” (JARDIM, 2015). Na experiência de algumas edições do Encontro dos Povos do Grande Sertão Veredas essa arquitetura de palco também foi adotada. Segundo Damiana Campos (2015), que já produziu o referido evento, foi proposta no Encontro dos Povos a redução do palco dos 4 metros de então para um palco mais baixo, de 1,5 metros de altura.

No Encontro de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros o palco também é relativamente baixo, tendo altura máxima de 1,5 metros, mas com um espaço considerável,

medindo 8 metros de largura e 13 metros de profundidade, de modo a abrigar uma diversidade de grupos, que podem chegar a dezenas de pessoas. Muitas vezes, além disso, são instaladas escadas na frente do palco permitindo que os grupos desçam do palco e interajam com o público. Essa arquitetura de palco se repetiu em algumas edições do Vozes de Mestres e no IX Encontro de Culturas Populares e Tradicionais – no último, apesar do palco principal adotado ser relativamente alto, foi instalado, também, outro palco mais baixo, montado dentro de uma tenda de circo.

Esse formato de palco não é específico desse contexto e tem paralelos com a arquitetura projetada em alguns festivais de *world music*, especificamente no contexto dos *showcases* – apresentações em palcos menores, que servem para a divulgação de novas bandas. A experiência do grupo de samba de roda do recôncavo baiano, Samba Chula de São Braz⁷⁴, no WOMEX (World Music Expo, Copenhagen, Dinamarca), em 2010, é emblemática dessa preocupação com a arquitetura do local da performance no cenário da *world music*.

Lúcia Campos (2015) relata as instruções dos programadores desse evento para a apresentação do grupo e para a construção do espaço de performance de modo a permitir uma apresentação mais *próxima possível* do que é feito no contexto tradicional. No exemplo, a estratégia adotada pelos produtores a fim de respeitar a estética do samba de roda foi colocar uma escada que ligava o palco ao público, assim como reservar o palco mais baixo do evento para tal apresentação (CAMPOS, 2015). A tática aqui foi possibilitar a interação entre público e *performers* de forma a *borrar* as fronteiras entre eles, criando, assim, o simulacro de um ambiente de performance participativa (TURINO, 2008).

De modo geral, esse modelo de palco tem sido adotado também nos encontros, pois é visto como permissível à passagem mais *natural* da performance dos grupos tidos como *tradicionais*. Contudo, os palcos são ocupados não apenas pelos grupos tradicionais, mas, também, pelos grupos *artísticos*. No caso destes, contudo, a arquitetura do palco também teria uma função importante nas suas propostas performáticas, pois imprimiria um ar mais intimista e participativo para as apresentações – supostamente rompendo com um padrão do espetáculo (ou de performance apresentação), contra o qual esses grupos se insurgem, como visto no segundo capítulo.

Esse espaço de interação entre artistas e público é uma constante nas apresentações que compõem a programação dos encontros. Na experiência do Encontro da Chapada as

⁷⁴ Grupo que inclusive já se apresentou na programação do VIII Encontro de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros, em 2008.

apresentações da Sussa Kalunga e da Caçada da Rainha – dois grupos classificados como tradicionais – costumam se encerrar num momento de entrosamento entre os grupos e o público, em que os primeiros convidam o segundo a entrarem na roda e dançarem juntos. Na apresentação dos grupos *artísticos* essa forma de interação também é reproduzida, sendo comum que se formem, durante a apresentação, rodas de ciranda, de cocos e outras danças.

Um exemplo ocorreu em 2017 no Encontro de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros, na ocasião da gravação do DVD da banda de Goiânia (GO) Passarinhos do Cerrado. Durante a apresentação do grupo dois dos músicos, Rodrigo Kaverna e Nádia Junqueira, desceram por uma escada que levava o palco ao chão e entraram no meio de uma roda de coco que o público fazia. Eles dançaram no centro da roda por um tempo e depois voltaram para suas posições no palco. O exemplo ilustra como os grupos artísticos procuram reproduzir esse ar participativo presente na experiência dos grupos tradicionais. No caso do evento com a banda Passarinhos do Cerrado, a interação com o público estava prevista no *script*, ou seja, o ato aparentemente espontâneo fazia parte do show e os técnicos de som estavam todos avisados do momento.

Diante do que foi exposto, é válido pontuar que o palco, no âmbito dos encontros, é concebido em oposição ao que é considerado como uma arquitetura do espetáculo. Nesse sentido, ele é paradoxal, pois, por um lado, está baseado num modelo de apresentação próprio da indústria do espetáculo. Por outro lado, entretanto, procura-se desconstruir esse ar espetacular a partir da adoção de certa estética e de dispositivos que procuram romper com um padrão do espetáculo. Quando trato da adoção de uma estética e de dispositivos me refiro particularmente à concepção de um palco baixo e da instalação de escadas na frente do palco. Ambos os procedimentos, apesar de simples, são percebidos como uma forma de quebrar a lógica do espetáculo, borrar as fronteiras entre público e grupos, além de dar um ar participativo às performances nesse contexto.

5.4.2 Amplificação, equalização e a busca do som limpo e equilibrado

Outra dimensão da produção das apresentações é o som, que passa por procedimentos como amplificação e equalização. A produção de som no contexto dos encontros se dá em meio a uma maior presença, nas performances musicais ao vivo, de tecnologias e equipamentos associadas aos contextos de gravação da música em estúdio. Segundo Simon Frith (1996), o desenvolvimento de tecnologias de gravação sonoras ao longo do século XX irá influenciar e transformar de forma significativa a música em contextos performáticos. Como exemplo, ele

cita a estética do rock, “much based on the technology of concert amplification as on studio equipment”⁷⁵ (FRITH, 1996, p. 239).

Nos encontros também ocorre a incorporação de equipamentos como microfones, amplificadores, mesas de som e equalizadores. O uso desses equipamentos, contudo, “is rarely neutral or transparent in the experience of musicians and listeners. Instead, technology's presence bears important meanings, and often leads to significant transformations in musical and aesthetic ideals”⁷⁶ (GREENE, 2004, p. 9). Nesse sentido, Frith (1996) argumenta que as tecnologias de gravação levaram a um novo entendimento de autenticidade e originalidade musical. Segundo o autor a busca pela alta fidelidade das gravações em estúdio, entendida como a reprodução fiel e original do som original ao vivo, tem sido enganadora. No contexto do desenvolvimento das tecnologias de gravação, o *som ideal* deixou de se basear num *evento real* para se tornar uma meta – passível de ser aproximadamente reproduzida em ambientes controlados, como os estúdios de gravação (FRITH, 1996). Dessa forma, podemos entender que hoje a referência do som se deslocou da performance ao vivo para a música de estúdio, e isso tem criado impactos nos ideais estéticos do que seria a música ao vivo.

É em meio a essas mudanças nos parâmetros de produção musical que devemos pensar o contexto de produção de som nos encontros. Dessa maneira, para que os grupos se apresentem numa paisagem adequada, além da concepção do palco, muito depende dos técnicos e profissionais de produção de som, que devem estar *sensibilizados* para a estética da cultura popular. Segundo Geovana Jardim (2015), “o técnico de som tem que ser uma pessoa que já tenha trabalhado com grupos tradicionais porque consegue compreender que para equalizar aquele som tem que ter um certo cuidado, que tem que ter alternativas”. Segundo a produtora, esses cuidados existem devido a especificidade desse universo, no qual, por exemplo, os instrumentos tendem a ser acústicos, em grande parte percussivos e pouco convencionais, e, por isso, eles exigem cuidados específicos para sua amplificação e equalização.

Para ilustrar algumas estratégias dos técnicos de som para a amplificação dos instrumentos nos encontros, tomo como emblemática a experiência de *grupos tradicionais* de congado e catira no Encontro de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros. A performance de ambas as práticas culturais envolve dos seus sujeitos o engajamento tanto na música quanto na dança – o que implica em movimentos corporais. No referido Encontro uma

⁷⁵ “largamente baseada na tecnologia de amplificação de concertos como também em equipamentos de estúdio” [tradução nossa].

⁷⁶ “é raramente neutro ou transparente na experiência de músicos e ouvintes. Ao contrário, a presença da tecnologia guarda importantes significados, e frequentemente leva a transformações significativas nos ideais musicais e estéticos” [tradução nossa].

das soluções encontradas foi a adoção de microfones sem fio tanto para a voz quanto para os instrumentos de corda e percussão, o que permitia uma maior liberdade de movimentação para os grupos. A solução para a amplificação do som no caso desses grupos partiu do produtor de som do evento, Eric de Oliveira Lima:

Eu fico com quatro *head set* – aqueles microfones *head set* – e três sem fio ligados. Então é com esses, que eu já dei uma equalizada antes, que [eles] ficam. Apareceu um grupo, eu vou com os microfones, agarra os sem fio e os *head set*, e eles ficam livres. [Porque] a postura com estes grupos não é de banda. [...] A viola, por exemplo. A viola, ela não fica com o fio, eu coloco ela sem fio. Não sei se você percebeu, eu fico colocando neles. Para poder eles ficarem do jeito que é a coisa deles. Se eles ficarem parados num canto já não é o que eles fazem. Isso eu aprendi aqui. Na primeira vez que eu fiz não tinha, aí quando eu vi que precisava, eu comprei. (LIMA, 2017).

Outro exemplo diz respeito às apresentações de catira, que contam com o sapateado e as palmas como elementos musicais importantes. Assim, um dos desafios dos técnicos é amplificar esses sons nas apresentações no palco. Aqui a solução encontrada foi a instalação de microfones condensadores – que têm uma captação mais sensível e definida – debaixo do palco, de forma a amplificar o som do sapateado sobre o tablado de madeira. Para as palmas são instalados microfones pendurados – uma técnica muito utilizada em contextos de apresentação de corais.

Apesar de terem sido citados exemplos do universo dos *grupos tradicionais*, tais técnicas de captação e amplificação do som também atendem à experiência dos *grupos artísticos* – ou *bandas*, como nomeia o produtor de som –, uma vez que estes também incorporam na sua musicalidade instrumentos provenientes do universo da cultura popular, como rabecas, viola, tambores etc., e em muitos casos exibem movimentos de dança.

Além da amplificação, a experiência de produção de som nos encontros envolve a busca por equalização. O equalizador é um equipamento proveniente do contexto do estúdio e “constrói um equilíbrio sonoro dos vários instrumentos de um conjunto e sua relação com as vozes” (CARVALHO, 1999, p. 58). Segundo Carvalho (1999, p. 58), o equipamento compensa “sons agudos com sons médios e graves e a dinâmica específica no interior de cada canal gravado e entre os vários canais, com a finalidade de que tudo se ouça com facilidade e que a massa sonora resultante seja agradável, segundo o gosto do produtor da gravação”. Segundo o autor, essas “tecnologias de gravação e reprodução [...] baseiam-se num gosto padronizado” (CARVALHO, 1999, p. 57) e, por isso, essa “padronização sonora” segue “uma fórmula de equilíbrio que tem uma origem precisa” (CARVALHO, 1999, p. 58).

Nesse sentido, na “maioria dos casos, é o canal da voz a referência principal para os demais, pois, salvo raríssimas exceções (como em alguns estilos de rock), espera-se que o ouvinte possa escutar com clareza as palavras do texto” (CARVALHO, 1999, p. 58). Esse tipo de equalização é realizado a partir de técnicas e procedimentos de gravação nas quais se gravam os instrumentos e a voz separadamente para depois montá-los juntos numa mesa de edição. Apesar de mais comum em contextos de gravação em estúdio, algumas dessas técnicas, equipamentos e procedimentos têm sido replicadas, também, em contextos de apresentações ao vivo (CARVALHO, 1999; FRITH, 1996).

Os desafios dos encontros com relação à equalização podem ser examinados através da presença de instrumentos percussivos na apresentação de diferentes grupos. Dentro dos padrões sonoros referidos acima, os instrumentos percussivos tendem a ser percebidos como acompanhamento e geralmente seu som é relegado ao fundo, sem muito protagonismo. Um dos desafios para os técnicos de som no contexto dos encontros é, então, dar protagonismo ao som desses instrumentos, mas, ao mesmo tempo, construir uma paisagem sonora que seja agradável aos ouvidos do público – ou seja, que lhes dê protagonismo sem que eles se sobreponham a outros instrumentos e, principalmente, à voz.

Sobre o trabalho de equalização e mixagem do som, novamente é o técnico de som do Encontro de Culturas Tradicionais de São Jorge, Eric Oliveira Lima, quem me explicava o que ele buscava na equalização do som dos grupos:

A voz é o começo de tudo. Se você não entender a voz, o cara não está passando a mensagem. Porque eu priorizo justamente a voz com entendimento. Quando o cara estiver cantando lá, o cara que está aqui embaixo tem que entender o que ele está falando, por mais que não conheça a língua, o que fala no local. Mas ele está entendendo a palavra. Essa é a ideia. Isso faz através do equalizador. O equalizador é que deixa essa voz mais nítida ou não. (LIMA, 2017).

É a partir da voz que o técnico equaliza os outros instrumentos, procurando equilibrar instrumentos percussivos e harmônicos. Dessa maneira, através da equalização ele *tira* as frequências indesejáveis dos instrumentos e os *equilibra* entre si, dando um aspecto *limpo* para o som.

A questão da equalização enfrenta desafios, pois os padrões estabelecidos na indústria cultural não dão conta da diversidade e do protagonismo de certos instrumentos presentes no contexto da cultura popular. Desse modo, os técnicos de som têm que construir um padrão para o que seria a equalização desejável desses instrumentos, agora amplificados, que muitas vezes acabam de conhecer. É com base no repertório de instrumentos com que teve contato ao longo

das edições do Encontro de São Jorge que Eric Lima foi construindo um conhecimento e uma padronização da equalização dos grupos que se apresentam no evento. Ao mesmo tempo que buscava dar protagonismo para determinados instrumentos e construir uma paisagem sonora adequada para a cultura popular, o técnico de som se guiava por padrões de equilíbrio e som desejável – como a nitidez da voz e dos instrumentos.

Isso implica que apesar dessa intermediação ser entendida como um ato neutro e transparente, ela altera significativamente a paisagem sonora que essas performances teriam em contextos de performance participação. Através de tal intermediação, o efeito se aproxima daquele apontado por José Jorge de Carvalho (1999) na experiência do disco dos Congos da Paraíba. Segundo ele, “para benefício do ouvinte, o equilíbrio sonoro da execução ao vivo foi inteiramente desfeito” (CARVALHO, 1999, p. 79).

Como exemplo, o autor compara a experiência sonora de um espectador dos congos e o de um ouvinte do disco. Levando em consideração a voz, no caso da experiência do espectador, este ouviria “de um modo indistinto o coro masculino, e conseguiria talvez reconhecer a última palavra de cada semi-estrofe cantada”, mas, prossegue Carvalho (1999, p. 80), seria “extremamente improvável que [...] fosse capaz de seguir o texto da canção”. Isso, ainda de acordo com o autor, é proposital, no sentido de que o texto do canto “pertence à irmandade dos dançantes” e é “uma mensagem que os músicos dizem para eles mesmos” (CARVALHO, 1999, p. 80). No caso da gravação, assim como em apresentações como a dos encontros, esse equilíbrio sonoro é desfeito. Isso implica, para Carvalho (1999, p. 80), que a performance foi subordinada “à estética sonora da transparência e da equanimidade, própria de gêneros clássicos como o trio ou o quarteto”.

5.4.3 *Passagem de som e os grupos tradicionais*

Além dos desafios com a amplificação dos instrumentos e equalização do som, outra questão com que os técnicos têm que lidar diz respeito especificamente à experiência dos *grupos tradicionais*. Isso porque esses grupos não costumam ter o momento da passagem do som tão comum no contexto de shows e apresentações.

Segundo Lúcia Campos (2015, p.192), a passagem do som seria importante para construir “this globalized space we call the stage and this musical presentation format we call a show”⁷⁷. Segundo a autora, esse momento poderia ser visto enquanto um rito de passagem, envolvendo objetos como instrumentos, cabos, microfones, mesas e amplificadores. Esse ritual

⁷⁷ “esse espaço globalizado que chamamos de palco e essa apresentação musical que chamamos de show” [tradução nossa].

seria, então, realizado por uma rede de cooperação entre “musicians and sound technicians”⁷⁸ e permitiria que “sounds played in the private sphere (in studios and rehearsals) or on the streets (in fanfares, cirandas and sambadas de maracatu) achieve the status of ‘music’ played in a festival, a public event”⁷⁹. (CAMPOS, 2015, p. 192).

Como a performance dos grupos tradicionais no contexto dos encontros não envolve esse momento de passagem do som, o processo de amplificação, equalização e disposição dos instrumentos no palco tem que ser pensado, em última instância, pelos técnicos de som durante as apresentações. Desse modo, na experiência dos *grupos tradicionais* os momentos de passagem do som e de apresentação são sincrônicos e não envolvem o grau de cumplicidade tradicional entre bandas e técnicos.

Sobre a ausência da passagem do som e os desafios que isso coloca, Eric Lima novamente me explicava:

Passar o som das bandas é muito importante, porque é o único jeito de você conseguir acertar uma microfonia, um problema maior – até de não sair o instrumento na hora certa. [...] Então para funcionar algo que não tenha passagem de som eu tenho que conhecer o instrumento, para poder fazer na minha cabeça, já na mesa, no canal – que cada canal corresponde a uma equalização, um processo de sonorização. E aí eu preparo isso antes para quando ele começar eu só mixar, [mexer no] volume [dos instrumentos]. Por isso que tem aquela mesa com aqueles *faders* – que são aqueles botões que vão para cima e para baixo –, e com isso eu só faço a mixagem de volume. E aí aos poucos eu vou resolvendo o resto. (LIMA, 2017).

Muitas vezes esses grupos não estão acostumados ou desconhecem os equipamentos e técnicas de produção musical, o que faz com que o padrão e a orientação estético-sonora valorizada pelos profissionais do ramo prevaleçam. Além disso, os grupos tradicionais não têm um repertório estruturado e não seguem uma *playlist* do que irão apresentar. Isso, por sua vez, coloca para técnico de som o desafio de prever o que irá acontecer durante a apresentação a fim de produzir o som de maneira satisfatória.

5.4.4 Tempo e o sagrado na mudança de contexto da cultura popular

Além das dificuldades elencadas acima, de ordem técnica, os produtores também têm que lidar com questões de ordem ética, como a viabilidade e os limites do que pode ser transformado em apresentação nesse contexto. Essas questões tocam especificamente a experiência dos grupos tradicionais.

⁷⁸ “músicos e técnicos de som” [tradução nossa].

⁷⁹ “sons tocados na esfera privada (em ensaios de estúdio) ou nas ruas (em fanfarras, cirandas e sambadas de maracatu) adquiram o status de ‘música’ tocada em um festival, um evento público” [tradução nossa].

Sobre a viabilidade do que pode ser apresentado, o primeiro ponto diz respeito ao tempo. Geralmente, em performance participação o tempo tem uma lógica interna própria, que não obedece aos padrões do espetáculo. Já em performance apresentação o tempo tem um padrão próprio e preciso (tem hora para começar e terminar, com uma pequena margem de erro). É o caso da experiência dos encontros, que contam com uma programação estruturada e com horários a serem seguidos. Nesse contexto, lidar com o tempo de apresentação dos *grupos tradicionais* pode ser um desafio para os profissionais da produção. Sobre o tempo das apresentações dos grupos tradicionais, Marcelo Manzatti afirma:

Então, [outra coisa é] como os grupos vão se apresentar? Porque lá na festa toca a noite inteira. Começa oito da noite e vai até às seis da manhã, a hora que aparece o sol a gente canta a despedida e vai embora. Lá [em apresentações como no SESC, em encontros e festivais] vai ser meia hora. Como que a gente faz? Às vezes o cara cantava o “boa noite” e já tinha que cantar o “adeus, adeus”. Aí os caras [os grupos] ficavam completamente desconcertados, ou revoltados. Os caras vinham lá de Pernambuco muitas vezes, para tocar meia hora de Cavalo Marinho. Como assim? [eles pensavam] Cavalo Marinho são doze horas, eu nem suei [com essa apresentação de meia hora]. (MANZATTI, 2016).

Pude perceber esse tipo de sentimento por parte dos mestres e dos grupos tradicionais na XV edição do Encontro de São Jorge, na apresentação do grupo do Congo de Cariacica (ES), formado por representantes de seis grupos de congo de Cariacica. O grupo fez o trajeto da sua cidade de origem à vila de São Jorge de carro, uma distância que equivale a mais de 20 horas de viagem. Eles chegaram próximo da hora de sua apresentação, que estava programada para ocorrer às 19 horas no espaço em frente à Casa de Cultura. O grupo assim que chegou já se apresentou. Porém, como ainda era cedo (o público começa a se concentrar ali a partir das 20 horas), quase não havia ninguém para assistir. Além disso, o grupo se apresentou apenas por meia hora. Apesar de não terem feito uma crítica objetiva, era notável a sensação de falta entre os membros do grupo, que provavelmente esperavam mais público e mais tempo para se apresentar.

O mestre da viola do grupo da Folia de Crixás, Severiano Dias Seabra (o Seu Severo), ao falar sobre as apresentações também traz à tona um sentimento de falta. Segundo ele, “nós já inteiramos sete anos que viemos aqui [no Encontro], mas ainda não deu condição de nós mostrar o que nós somos, não deu prazo” (SEABRA, 2015). Para ele, em contextos de apresentação, como existem muitas pessoas e uma programação a ser seguida, eles não poderiam se expressar da maneira que gostariam. Esse sentimento é compartilhado por Dona Fiota (Deusamir Francisco da Conceição), uma das mestras do grupo da Sussa Kalunga, que também se apresenta no Encontro da Chapada dos Veadeiros. Quando perguntei se gostaria de

ficar mais tempo dançando a sussa, ela me respondeu: “Nós gostaríamos de ficar, mas aí não fica porque tem muita gente. Aquelas pessoas que vem, cada um tem um grupo, porque é muita gente que chega aqui [...]. É por isso que não pode ficar muita hora” (CONCEIÇÃO, 2015).

Respondendo sobre o tempo das apresentações e como cuidar para que se não exceda o limite do planejado, Geovana Jardim me explicou as estratégias da organização do evento:

É um pouco maleável. Porque eu para dizer *não* eu tenho um pouco de problema. Então eu sou difícil para dizer isso. Mas a gente coloca pessoas na linha de frente para fazerem isso, que são os produtores de palco. Que aí a gente fala, “olha, tem um limite, tem um horário”, conversa antes, e na hora fala um pouco, “então, a última música”, aí depois a última vira outra. Mas assim, a gente tenta primeiro dizer que o tempo é o mesmo para todo mundo e tenta garantir. (JARDIM, 2015).

Sobre o tema do tempo nas experiências de trânsito da cultura popular, Carvalho (2004a, p. 8) argumenta que nos contextos de apresentação “o grupo de artistas populares é pago” para fazer uma performance “em um tempo menor do que o mínimo necessário para que os próprios artistas saiam [...] satisfeitos de haverem cumprido com a missão expressiva a que se dispuseram internamente”. O autor argumenta que nesses contextos certa condensação das performances é exigida para que outras apresentações, igualmente condensadas, também possam acontecer durante o período de um evento – como um festival. Assim, os grupos têm que se adaptar ao tempo dado pelos produtores e organizadores dos eventos. Diante desse cenário, a “performance é sacrificada como linguagem expressiva porque o público exige um entretenimento rápido” (CARVALHO, 2004a, p. 8). Ao contrário da lógica capitalista de tempo é dinheiro, Carvalho (2004a) argumenta que os artistas populares costumam ser pagos exatamente para não se expressarem, para ocuparem menos tempo em comparação às performances em contextos participativos.

Outro ponto que toca a experiência das apresentações de *grupos tradicionais* diz respeito ao que pode ou não ser levado para o palco, principalmente nos casos em que se *apresentam* tradições sagradas e devocionais. Isso porque, nessas circunstâncias, a questão sobre o que pode ser exposto obedece não apenas a critérios de viabilidade, mas também cosmológicos. Segundo Carvalho (2010, p. 59), as danças “rituais de origem africana como o candomblé, o congado, o maracatu, as ‘taieiras’, por exemplo, são performances de extrema sofisticação estética, porém profundamente devocionais”. Isso implica, segundo o autor, que elas “ocorrem de acordo com um calendário religioso e segundo as conexões mitológicas e rituais que dão sentido e colocam limites às expressões artísticas deles derivadas” (CARVALHO, 2010, p. 59).

Preguntado sobre o trânsito das práticas sagradas para contextos de apresentação, Marcelo Manzatti responde:

Esse sempre foi o mais difícil, aqueles aspectos da expressão cultural tradicional que às vezes você não consegue reduzir ou transformar para estar num ambiente de performance artística. Porque ali não é só arte, tem religião, tem militância política, tem uma série de coisas por trás daquilo ali que não dá para o cara recortar ou adaptar. (MANZATTI, 2016).

Assim, um dos desafios que se coloca aqui é o que levar para as apresentações ou mesmo como levar. Geovana Jardim, na sua atuação como produtora, reconhece que “tem algumas culturas que elas não vão para o palco mesmo”, mas pondera que “parte das tradições que elas fazem podem ir para o palco” (JARDIM, 2015). Nesse sentido, seu papel seria o de “cuidar um pouco desse limite do que pode ser palco, o que não pode, e as formas de respeito e de pedir licença” (JARDIM, 2015). Porém, apesar de admitir que existem limites ao que pode ser exibido em contextos de apresentação, a produtora sugere o desenvolvimento de outros formatos de apresentação de modo a recriar, nos encontros, uma dimensão do *sagrado* nos espaços de performance. Segundo Geovana Jardim (2015), o Encontro de Culturas de São Jorge procura “ter o cuidado de fazer um palco baixo, que as pessoas olhassem no olho, ou que o grupo também apresentasse um pouco em forma de cortejo”.

Nesse sentido, se o palco é um elemento central da cenografia das apresentações, não necessariamente estas dependem dele. Como argumentei, no processo de produção das apresentações o intuito é construir uma arquitetura de palco que permita a passagem de um contexto de performance para outro da forma mais *natural* e *transparente* possível. Sob tal perspectiva, outra maneira de *respeitar* a estética da cultura popular – principalmente no caso das tradições sagradas aqui em discussão – tem sido a de desenvolver diferentes formas e modalidades de apresentação que não impliquem necessariamente o palco.

Dessa maneira, a produção do Encontro de São Jorge procura reservar momentos de apresentação na forma de procissões e cortejos. Essas modalidades de apresentação seriam uma estratégia para *intervir minimamente* nas performances dos grupos tradicionais, assim como para lhes conferir uma ambientação sagrada. Isso se dá, por exemplo, com a realização da procissão da comunidade quilombola dos Kalungas na abertura do evento. No ano de 2016, também, o grupo da Folia de Crixás se apresentou fazendo um pequeno *giro*⁸⁰ pelas ruas da Vila de São Jorge e *entregou a folia* num pequeno altar construído num dos estandes da feira

⁸⁰ Termo que se refere ao momento de visitação das casas pela folia.

do evento - ornamentado com bandeiras, fitas e imagens de santos. Esse foi o caso, também, das apresentações do Terno de Moçambique de Seu Júlio (Perdões - MG), em que subir ao palco é uma continuidade dos vários cortejos que o grupo faz pelas ruas da vila. Outros grupos, como a congada de Niquelândia (GO), apesar de utilizar os equipamentos de amplificação dos instrumentos, não se apresentam no palco, preferindo permanecer no chão e realizar um cortejo caminhando até a igreja de São Jorge.

Na experiência específica do Encontro da Chapada dos Veadeiros, então, mesmo que se admitam certos limites do trânsito de práticas sagradas para o contexto do evento, procura-se recriar uma ambientação do sagrado a partir da instalação de indícios de religiosidade nos espaços do evento. Isso acontece, como vimos, a partir da instalação de altares em alguns pontos e espaços onde ocorre o evento, mas também ao se trazer a Igreja da Vila para o circuito dos vários cortejos e procissões que passam pelas ruas do povoado.

Apesar de tais estratégias, o trânsito dessas tradições performáticas da ordem do sagrado para o espetáculo pode desencadear no que Carvalho (2010) chama de *profanação*: “que consiste em empurrar para o campo do profano aquilo que antes pertencia ao campo do sagrado” (CARVALHO, 2010, p. 60). Trazendo o conceito do autor para o contexto do Encontro de Culturas de São Jorge, é válido pontuar que uma das soluções do evento frente à ameaça da *profanação* é reproduzir indícios do sagrado na cenografia do evento. Contudo, cabe perguntar como os mestres percebem esses espaços e como negociam essa passagem do sagrado para o espetáculo⁸¹.

5.5 Novas estéticas e velhos discursos

A reflexão sobre a produção das apresentações nos festivais de folclore e nos encontros de culturas populares e tradicionais nos permite traçar contrastes e aproximações entre esses dois momentos. Primeiro, vale lembrar que se os festivais foram concebidos como ações de políticas públicas, isso ocorria porque eles eram vistos enquanto espaços de preservação cultural, o que fazia com que os folcloristas se guiassem por certos preceitos de forma a manter o *caráter autêntico* do folclore. Isso era feito pela adoção de certos procedimentos, como a) a preferência pelos *grupos tradicionais* em detrimento dos *artísticos*, b) através da construção de espaços de performance ao ar livre e sem o intermédio de tecnologias de amplificação – reproduzindo em certa medida a estrutura dos rituais cívicos, e c) buscando a não modificação das performances em relação ao contexto tradicional (o que ocorreria com a adoção de incrementos visuais ou modificações de ordem estética). Essas três dimensões da produção nos

⁸¹ Essa discussão será feita no próximo capítulo.

festivais (curadoria, estrutura e as apresentações em si) eram vistas como formas de não intervir ou modificar o ambiente *natural* dessas performances. Assim, o trabalho de produção era, paradoxalmente, entendido como uma maneira de *não produção* e, por isso, enquanto um ato neutro. Essa *não intervenção* na cenografia das apresentações era necessária, na experiência dos festivais, como forma de manter a *autenticidade* do folclore.

Nos encontros de culturas populares e tradicionais, parece haver também uma busca por autenticidade guiando a produção das apresentações. Porém, ao contrário dos festivais, aqui isso levou à existência de um duplo critério do autêntico, que deveria refletir a diversidade do perfil dos grupos. Assim, por um lado, havia a *autenticidade cultural* – os grupos eram autênticos pela carga cultural e histórica das tradições que apresentavam – e, por outro, a *autenticidade artística-musical-comercial* – o que era valorizado nesses grupos era sua *qualidade musical* como entendida pela indústria fonográfica. Mostrei anteriormente que essa dupla acepção de autenticidade não era uma especificidade desse contexto, estando presente no universo da *world music*. Além desses critérios que se referem à representação e ao discurso para a criação da autenticidade, nos encontros esta depende também da atividade de produção do palco e do som, como demonstrado acima.

Nesse sentido, o contraste entre as duas experiências de eventos nos permite traçar algumas aproximações e distanciamentos. O primeiro ponto de aproximação é que tanto festivais como encontros se guiam, na produção dos espaços de apresentação, pela ideia de autenticidade. Ainda, em ambos os casos, a preservação desta passava pela curadoria dos grupos e pela construção dos espaços de apresentação. Porém, no caso dos festivais essa produção era vista como uma forma de não intervenção – a paisagem deveria ser minimamente modificada –, enquanto que nos encontros ela se dava por intermédio de tecnologias de som e arquitetura de palco. Mais do que uma forma de *contaminação*, a produção dos espaços é vista nos encontros como uma atividade essencial de modo a criar uma ambientação considerada mais *natural* (no caso dos *grupos tradicionais*) ou *menos comercial* (no caso dos *grupos artísticos*). Assim, em certo sentido, os objetivos da produção nos festivais de folclore e nos encontros contemporâneos são coincidentes, apesar do processo para se chegar até eles não o ser.

De modo a explicitar o que intento argumentar – que existem diferenças de procedimentos nos festivais e encontros para se conseguir um mesmo objetivo –, examinarei duas experiências de trânsito da cultura popular para o campo das gravações (TURINO, 2008). Assim, compararei adiante duas experiências de gravações de álbuns de cultura popular, quais sejam: a coletânea em discos *Mapa Musical do Brasil*, e o CD *Fluoresta do Samba* (de Siba e

a Fluoresta). Apesar de a coletânea não estar inserida dentro das ações do movimento folclórico, ela é relevante para se pensar determinadas convenções estéticas compartilhadas com o movimento folclórico.

A coletânea *Mapa Musical do Brasil* foi “um projeto de coleta, adaptação e mapeamento de gêneros musicais realizado pela gravadora Discos Marcus Pereira entre 1972 e 1976” (SAUTCHUK, 2012, p. 261). Os sócios da gravadora (Marcus Pereira e Aluizio Falcão) conceberam o projeto a partir da questão da identidade nacional e influenciados pelas experiências da esquerda brasileira com a cultura popular – nesse caso, especificamente com o Movimento de Cultura Popular (MCP) vinculado à Prefeitura de Recife (PE) e criado em 1960⁸².

As gravações presentes no *Mapa* eram constituídas tanto por gravações de *artistas do povo, in situ*, como de reinterpretações em estúdio de músicas e gêneros folclóricos por músicos de renome. Essa foi uma estratégia dos produtores para conciliar “documento e produto, registro e consumo, valor documental e qualidade técnica” (SAUTCHUK, 2012, p. 270). Segundo João Miguel Sautchuk (2012, p. 280) o “objetivo de salvamento da música popular, formulado em termos de seu registro e difusão em disco, indica que esse contato midiático com a cultura popular era considerado meio para a emergência de uma consciência nacional”. Esse contato aconteceria, esperava-se, por meio do ato de se ouvir o disco, o que desencadearia um processo de união entre ouvinte, povo e cultura brasileira. Assim, a proposta dos discos nasce na intersecção entre mercado, folclore, discurso nacional.

Desse modo, a coletânea em disco era vista como uma missão pedagógica através da sensibilização da sociedade a respeito da importância do folclore na constituição da nacionalidade brasileira por meio da circulação deste enquanto um produto sonoro. Assim, apesar de ser lançado como um disco comercial o “Mapa Musical do Brasil foi concebido como uma ‘pesquisa’, termo que era recorrente no contexto da Música Popular Brasileira da época, valorizado por sua capacidade de aglutinar simbolicamente modernidade e tradição” (SAUTCHUK, 2012, p. 268). Essa proposta de pesquisa, vinculada à ideia de registro, é perceptível nas estratégias de construção das partes textuais do disco e das técnicas presentes na gravação e equalização das músicas gravadas por mestres e grupos tradicionais *in situ*. Toda a coleção foi acompanhada de partes textuais que explicavam um pouco sobre as tradições

⁸² Segundo João Miguel Sautchuk (2012, p. 264): “Entre as ações do MCP, estavam o projeto de alfabetização elaborado por Paulo Freire e o uso de linguagens artísticas, como o teatro, enquanto forma de propaganda política e instrumento de mobilização popular. Seus integrantes realizavam pesquisas sobre as artes de camponeses e de trabalhadores urbanos com o intuito de elaborar uma estética que ao mesmo tempo traduzisse a cultura do povo e pudesse falar a ele”.

musicais gravadas, identificando influências de tradições indígenas, africanas ou ibéricas – o que dava um ar didático para o *Mapa* (SAUTCHUK, 2012).

Nos dois últimos discos da coleção (*Música Popular do Norte e Música Popular do Sul*) são predominantes as gravações “autênticas” de “músicos do povo realizadas ao ‘ar livre’” (SAUTCHUK, 2012, p. 270). A gravadora achou por bem apostar nos dois últimos discos nas gravações *autênticas*, diminuindo as faixas gravadas em estúdio e por músicos profissionais – as quais eram consideradas *não autênticas* (SAUTCHUK, 2012). Segundo Carolina Andrade (*apud* SAUTCHUK, 2012, p. 271), que dirigiu a gravadora Marcus Pereira entre 1975 e 1977, “essa elaboração da música rústica fazia parte do espírito das coleções. [...] A gente pensava em mostrar alguns diamantes não lapidados, algumas coisas assim mais cruas, mais rústicas mesmo”.

Segundo Sautchuk (2012), nessas gravações *in situ* a qualidade técnica dos registros era limitada pela tecnologia existente e pela capacidade financeira da gravadora. Nem sempre era possível, por exemplo, gravar todos os instrumentos em canais separados, tendo-se que escolher quais instrumentos ganhariam destaque e quais poderiam ficar dentro de um mesmo canal de gravação (SAUTCHUK, 2012). Desse modo, nessas gravações era comum ouvir ruídos externos, como foguetes, barulhos de carros, latidos de cães, e outros sons não desejáveis num produto musical comercial. Apesar de serem utilizadas algumas técnicas para apagar ou diminuir o volume desses *ruídos*, eles ainda estavam presentes nas gravações e em alguns momentos foram inclusive desejáveis (SAUTCHUK, 2012). Segundo Sautchuk:

Vimos que um dos grandes problemas das gravações *in loco* era o risco de que *ruídos do ambiente* inutilizassem uma gravação. Entretanto, nas coleções do Norte e do Sul, há casos em que eles funcionam como índices das contingências que cercam as práticas musicais enfocadas e são utilizados com o *intuito de significar a espontaneidade e a autenticidade cultural dessas performances*. Em *Música Popular do Norte*, a gravação de um dos grupos de bumba meu boi do Maranhão é antecedida por apelos em um alto-falante para que a polícia ajude a organizar o público no teatro de arena onde o boi iria se apresentar, *dando ao ouvinte uma ideia do contexto e do “clima” da apresentação*; em *Música Popular do Sul*, um cachorro late enquanto Ataíde Barros e Sadí Cardoso tocam um xote sentados num banco no terreiro de uma casa [...]. Enfim, nesses casos, *transpõem-se para o disco também indícios do contexto em que a música é executada, que se agregam a ela na construção da gravação como um documento “autêntico”*. Assim, no conjunto das quatro coleções, a representação da autenticidade cultural é fabricada ora pelo distanciamento implicado por uma visão idílica do povo, ora pela aproximação produzida pelo ruído e pelos registros visuais que explicitam o “aqui” e o “agora” de suas performances musicais. (SAUTCHUK, 2012, p. 277, grifos meus).

É importante notar que os *ruídos*, que em alguns contextos são considerados indesejáveis, sejam entendidos, em algumas faixas da coletânea, como agregadores de um valor

documental ao disco – em oposição ao seu valor comercial. Do ponto de vista do disco enquanto produto, os *ruídos* diminuiriam seu valor artístico e, por isso, a gravadora tinha que fazer seu trabalho de equalização para tornar sua proposta mais vendável. Porém, no disco enquanto registro e documento a presença desses sons funcionava como uma espécie de certificado de autenticidade da gravação.

A proposta da coleção *Mapa Musical do Brasil* tentava se equilibrar entre esses dois extremos: o produto/mercadoria e o documento/registo. Sob esse viés, os *ruídos* podem ser lidos como um espaço musical dessa disputa de sentido em torno do disco: por um lado, agregava autenticidade documental ao disco, mas, por outro, diminuía seu valor e apelo no mercado fonográfico. Assim sendo, os *ruídos* eram associados ao campo do registro e do valor documental e eram tidos como um empecilho para a constituição de seu valor comercial. Dessa maneira, bem como nos festivais de folclore, na experiência do *Mapa* a autenticidade era sinônimo de gravações não manipuladas ou editadas.

Pensando ainda no lugar dos *ruídos*, é relevante comparar a experiência descrita acima com a da gravação do primeiro álbum *Fluoresta do Samba* (2003), da banda Siba e a Fluoresta. Sobre o primeiro disco do grupo, Lúcia Campos argumenta que somando-se ao “rustic sound of the well-played orchestra horns, and of the nearly martial percussion, one can hear the warm city colors, framed by the sounds of crickets, birds, a procession that passes, bells, fireworks, a remnant of feedback, people talking, [and] a voice singing in the megaphone”⁸³ (CAMPOS, 2015, p.193). Esse relato sobre o CD mobiliza até certo ponto a mesma ideia de autenticidade da experiência do *Mapa Musical do Brasil*. Assim como nessa coletânea da Discos Marcus Pereira, os *ruídos* presentes nas faixas de *Siba e a Fluoresta* são vistos como indícios do contexto onde essas tradições acontecem no dia-a-dia.

Entretanto, nos discos do *Mapa Musical do Brasil* os *ruídos* existiam nas gravações originais e se optou por não os apagar (talvez apenas equalizá-los, harmonizando-os com a música, na medida do possível) como forma de manter a *aura* de registro da proposta da coletânea. Já no caso de *Fluoresta do Samba* (2003) todas as músicas foram gravadas em um moinho da cidade de Nazaré da Mata e os *ruídos* foram incorporados cuidadosamente, em estúdio, posteriormente à gravação das músicas. Desse modo, o que estou chamando aqui de *ruídos* são sons captados separadamente por Siba Veloso, Beto Villares e John Murphy (SIBA,

⁸³ “som rústico de uma boa orquestra de sopros, e a percussão quase marcial, alguém pode escutar as cores quentes da cidade, enquadrada pelos sons de bombinhas, pássaros, procissões que passam, sinos, foguetes, o retorno do som, pessoas conversando [e] uma voz cantando num megafone” [tradução nossa].

2017)⁸⁴, não se constituindo num ruído no sentido estrito – de um som musicalmente não desejável.

Em ambos os casos (*Mapa Musical* e *Fluoresta do Samba*) os ruídos servem para endossar uma ideia de autenticidade, pois acredita-se que eles remetem a essas práticas musicais no seu contexto tradicional. Contudo, no segundo exemplo a autenticidade é construída por meio da manipulação dos sons em estúdio, criando-se um simulacro dos ruídos. Além disso, no último caso os ruídos trabalhados em estúdio funcionam não apenas para endossar a *autenticidade cultural* do disco com indícios do *contexto de performance original*, mas também para afirmar sua *autenticidade artística-musical-comercial* – uma vez que o ruído passa a ser um elemento importante de sua estética musical. Assim como na concepção dos espaços de apresentação nos encontros, no álbum, a reprodução do contexto tradicional é conseguida por meio da inserção de indícios do *verdadeiro contexto* de performance na gravação.

Dessa maneira, ao contrário da convenção estética do *Mapa Musical do Brasil* e dos festivais de folclore, para os quais o intermédio técnico era visto como forma de perda de autenticidade, nos encontros contemporâneos e no álbum de Siba e a Fluoresta a autenticidade nas apresentações e gravações é construída através do uso desses recursos tecnológicos – essenciais para (re)criar essa ambientação (performática e sonora) *adequada* para a cultura popular.

Argumentei ao longo deste capítulo que o trânsito de determinadas tradições performáticas da cultura popular para o contexto dos encontros implica o deslocamento para um espaço orientado pelos valores e arquitetura da *performance apresentação*. Com vista a adaptar esse contexto de *performance apresentação* para experiências que se desenrolam em ocasiões de *performance participação*, os produtores culturais e técnicos de som lançam mão de estratégias e técnicas de forma a produzir um simulacro da segunda no espaço da primeira. Isso envolve, por exemplo, a instalação de palcos baixos, que buscam borrar as fronteiras entre público e *performer*. Além disso, com vista a respeitar o tempo, a estética e a dimensão sagrada de determinadas tradições performáticas, os organizadores dos encontros muitas vezes criam momentos de apresentação em cortejo. No caso do Encontro de São Jorge, ainda são inseridos objetos e instalações que sugerem indícios de religiosidade. Já na utilização de tecnologias de

⁸⁴ A ficha técnica do disco está disponível em: <<http://sonsdepernambuco.com.br/artistas/siba/>> Acesso em 13 jan. 2017.

amplificação e equalização do som, busca-se construir um som *limpo e equilibrado*, a fim de tornar as apresentações palatáveis para o público.

Apesar dessa ampla variedade de estratégias, técnicas e equipamentos utilizados para intermediar a mudança de contexto da cultura popular, a agência desses processos tende a ser negada. Nesse sentido, esses procedimentos são vistos principalmente como esforços para tornar a mudança de contexto o mais *transparente* possível, e não tanto como modificações na estética, sentido e contexto de determinadas tradições. Por isso, essas diversas estratégias analisadas acima são percebidas enquanto forma de *reproduzir* esse ambiente da cultura popular no contexto dos encontros. Nesse sentido, apesar do uso dessas técnicas e tecnologias serem produto do contexto histórico do qual os encontros são parte (o que procurei apresentar no capítulo segundo), os discursos que justificam a sua adoção têm ressonância na perspectiva dos folcloristas sobre as apresentações folclóricas nos seus festivais.

Porém, como vimos, ao contrário do contexto dos festivais de folclore, nos encontros, a *ambientação* das apresentações é construída, majoritariamente, por intermédio de recursos técnicos e tecnológicos. Dessa forma, nos encontros a autenticidade é construída não pela negação e/ou purificação de recursos técnicos no ambiente de apresentação, mas justamente por meio deles. Foi nesse sentido que sugeri estarmos diante de uma nova estratégia de construção e de critérios de *autenticidade*.

No próximo capítulo, tendo em vista o que foi exposto não apenas neste capítulo, mas ao longo do trabalho, farei uma leitura da experiência de trânsito de quatro mestres de diferentes tradições culturais. Meu intuito é pensar como e por que eles estão transitando por esses circuitos, assim como as estratégias de negociação política, simbólica, estética e ética envolvidas no deslocamento de suas práticas culturais para os novos circuitos que a cultura popular tem ocupado nas últimas décadas.

6. EXPERIÊNCIAS DO TRÂNSITO DA CULTURA POPULAR E TRADICIONAL



Figura 13: Encenação da abolição da escravidão pelo grupo Arturos Filhos de Zambi, Festa da Abolição dos Arturos, Contagem (MG), maio de 2017 (Bruno Goulart)



Figura 14: Mestra da sussa Deusamir Francisco da Conceição (Dona Fiota), na sua barraca de produtos artesanais de produção própria, XVII Encontro de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros, vila de São Jorge, julho de 2017 (Bruno Goulart)



Figura 15: Capitão Júlio Antônio Filho, do terno de Moçambique de Fagundes (Santo Antônio do Amparo-MG), durante cortejo no XVI Encontro de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros, vila de São Jorge, julho de 2016 (Vinícius Fernandes)



Figura 16: Severiano Dias Seabra, ou Seu Severo, mestre da viola da folia de Crixás, na entrega do giro da folia durante o XVI Encontro de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros, vila de São Jorge, julho de 2016 (Vinícius Fernandes)



Figura 17: Mestre Jorge Antônio dos Santos do congado dos Arturos em apresentação em cortejo com o grupo Arturos Filhos de Zambi, XV Encontro de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros, julho de 2015 (cena de A Noite Mais Curta)

Em 2015, realizei em parceria com o cineasta e fotógrafo Vinícius Fernandes o documentário *A Noite Mais Curta* (2015). Filmado durante o XV Encontro de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros, o curta se propunha a refletir como mestres e mestras de certas tradições populares performáticas vivenciam e intermediam as suas apresentações em palco. O palco, na proposta do filme, era ao mesmo tempo um lugar físico e metafórico do novo circuito, ligado ao espetáculo, por onde esses mestres e mestras estavam transitando. Dentre os grupos tradicionais que compuseram a programação do Encontro naquela edição, escolhemos alguns que estavam presentes há mais tempo na história do evento ou que tinham uma experiência de longa data com o palco. Alternando imagens das falas dos mestres e suas respectivas performances na programação do Encontro, o curta se focou na experiência de três mestres, uma mestra e suas tradições: Deusamir Francisco da Conceição (Dona Fiota) e a sussa da comunidade quilombola Kalunga (GO), Severiano Dias Seabra (Seu Severo) e a Folia do Divino de Crixás (GO), o Capitão Júlio Antônio Filho, do terno de Moçambique de Fagundes (MG) e Jorge Antônio dos Santos e o grupo artístico-cultural Filhos de Zambi, da comunidade quilombola dos Arturos (Contagem-MG).

A grande maioria dessas experiências está associada, na história do Brasil, às populações negras, quilombolas e camponesas e, em maior ou menor grau, ao universo da religiosidade – em específico, ao que foi rotulado como catolicismo popular. Neste sentido, entrevistamos os referidos mestres dessas tradições questionando-lhes sobre o lugar do sagrado no contexto do espetáculo, a presença do dinheiro nesses circuitos, seus anseios e expectativas com relação a esses espaços de apresentação, assim como sobre as estratégias que eles lançam mão para construir suas performances.

Baseado nas entrevistas feitas para o filme, em trabalho de campo e pesquisas bibliográficas realizadas ao longo da pesquisa, este capítulo procura abordar a experiência dos quatro mestres com o *palco*. Nesse sentido, minha análise não se resumirá aos grupos e seus mestres no Encontro de Culturas, mas buscará discutir os diferentes caminhos que estes percorrem para chegar a tais espaços de performance musical. Pensar a experiência dos mestres em termos de trajetória foi a maneira encontrada por mim para compreender as motivações que os levaram a estar ali, e para problematizar o circuito no qual vários mestres e mestras estão transitando – o qual emerge no início dos anos 1990 e do qual os encontros de culturas populares e tradicionais são produto.

Além disso, procuro focar na mediação realizada pelos mestres para levar a *sua cultura* a diversos espaços e em diferentes formatos. Esse foco se justifica porque os mestres são os

intermediários privilegiados responsáveis pela passagem de um contexto performático para outro. Como argumenta Gilberto Velho (2001, p. 20), certos indivíduos não só estão submetidos a trânsitos entre contextos sociais distintos, “mas desempenham o papel de mediadores entre diferentes mundos”. A capacidade de transitar entre *diferentes mundos* – que estão em diálogo e interação –, significa possuir a “habilidade para manipular diferentes códigos” (VIANNA, 2001, p. 85). Desse modo, os sujeitos a que me refiro são mestres não apenas no sentido habitual – de possuir uma maestria em tradições reconhecidas por coletivos e/ou comunidades –, mas também no sentido de que manipulam diferentes códigos e transitam por vários circuitos.

Assim, se ao longo do trabalho tenho me centrado no surgimento dos encontros e em como foram e são projetados, concebidos, organizados e produzidos, agora abordarei a experiência de trânsito da cultura popular – em que os encontros se constituem enquanto um dos cenários possíveis – a partir da perspectiva dos mestres e grupos tradicionais. Essa abordagem permite não apenas pensar os encontros de uma outra perspectiva – a dos sujeitos para os quais alegadamente os encontros são realizados –, mas também perceber a interconexão entre os contextos de apresentação, rituais e festas tradicionais, e gravações de CDs. Interconexão esta que envolve dimensões econômicas, políticas e culturais.

6.1- Dona Fiota e a Sussa Kalunga

Eu não conhecia ainda Deusamir Francisco da Conceição (ou Dona Fiota, como prefere ser chamada), apesar de seu nome já ser conhecido por causa da sussa. Cheguei com o cineasta Vinícius Fernandes a Dona Fiota após termos ido à casa onde se hospedavam várias pessoas da comunidade quilombola Kalunga, dos quais tínhamos assistido uma apresentação de sussa no dia anterior. Fomos procurar especificamente Dona Dainda, uma senhora que apesar de não dançar mais a sussa, coordena o grupo e é tida como uma liderança importante entre os Kalungas. Contudo, conversando com algumas mulheres que estavam por ali – Dona Dainda estava ocupada dentro da casa –, elas indicaram Dona Fiota como alguém que poderia se interessar em dar uma entrevista sobre a sussa.

Dona Fiota, além de dançar a sussa, faz produtos artesanais e naturais, os quais vende durante a feira do Encontro. Perguntamos, então, se ela poderia nos dar uma entrevista, ela se mostrou muito simpática à ideia, e logo marcamos nossa conversa para dali algumas horas. Foi sentada sob o alpendre de uma casa, onde se hospedavam voluntários da produção do Encontro, que ela nos falava da sussa e de sua comunidade num final de tarde.

A comunidade quilombola dos Kalungas, no norte de Goiás, se apresenta anualmente no Encontro de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros desde sua primeira edição, em

2001. O termo *kalunga* faz referência a uma planta medicinal (*Aristolochia cymbifera*) abundante na região, mas foi utilizado como um estigma para nomear os habitantes negros-camponeses que chegaram à região por volta do século XVII para trabalhar nas minas de ouro e acabaram fugindo de sua condição de escravidão para a região onde hoje se localiza a comunidade quilombola (SIQUEIRA, 2006; CHIANCA, 2010). Assim, *kalunga* designava pejorativamente os habitantes de uma extensa localidade composta de várias áreas: o Vão do Moleque, Ribeirão dos Bois, Vão das Almas, Contenda e Kalunga (ou Vão do Kalunga) (SIQUEIRA, 2006). Era a partir da moradia em cada um desses lugares que as pessoas construía seu sentimento de pertencimento – e não através da nomenclatura *kalunga*, que era uma categoria externa e de conotação racista (SIQUEIRA, 2006; CHIANCA, 2010).

É apenas nas últimas décadas que o termo passa a ser gradualmente incorporado pelos vários habitantes dessas localidades (SIQUEIRA, 2006; CHIANCA, 2010). Essa apropriação da palavra *kalunga* pela comunidade coincide com a realização dos primeiros trabalhos de pesquisadores sobre o quilombo (os quais utilizavam a categoria *kalunga* para nomear as pessoas que habitam o vasto território citado acima); com o processo de reconhecimento da comunidade enquanto quilombola⁸⁵ pelo poder público estadual, na década de 1990 (SIQUEIRA, 2006); e com a luta por titulação territorial.

A despeito do reconhecimento e delimitação de sua área, a comunidade, porém, ainda não possui titulação do seu território. Esse cenário faz com que ela conviva com inúmeros problemas fundiários, como os ocasionados por grilagem, que tem levado a escassez das suas terras para plantio (SIQUEIRA, 2006). Além desses problemas, os Kalungas enfrentam uma migração dos jovens, que vão para as cidades próximas, ou para grandes cidades, como Brasília e Goiânia, em busca principalmente de escolarização e trabalho. Em 2015, na cidade de Cavalcanti (GO), foram denunciados vários casos de exploração e violência sexual por parte de empregadores de algumas dessas jovens da comunidade dos Kalungas que foram à cidade em busca de trabalho e melhores condições de vida (COMISSÃO APURA..., 2015).

Apesar dos desafios, os Kalungas têm conseguido uma visibilidade considerável nas últimas décadas, o que se expressa por meio de ações de extensão universitária, acesso a políticas públicas, parcerias com o setor privado e na presença de pesquisadores e curiosos que têm cada vez mais visitado a comunidade e suas festas religiosas e tradicionais. Dessa maneira, com “a frequente ‘entrada’ de pessoas de fora na região, inclusive de turistas que visitam a

⁸⁵ O reconhecimento da comunidade e sua área como quilombo data de 1991, com a lei estadual número 11.409, a qual delimitou como território Kalunga 202.000 Hectares dentro dos municípios de Cavalcante, Monte Alegre e Teresina de Goiás (SIQUEIRA, 2006).

Chapada dos Veadeiros, as festas adquirem um novo significado de representá-los perante a sociedade envolvente” (SIQUEIRA, 2006, p. 50).

Além dos impactos na comunidade, a visibilidade dos Kalungas tem se expressado em inúmeros convites para que eles apresentem suas tradições culturais em festivais, semanas culturais e eventos diversos nas cidades vizinhas à comunidade (como Monte Alegre, Terezina de Goiás e Cavalcante), em Goiânia e Brasília. É em meio a essa paisagem que em 2015 assisti pela primeira vez à já referida apresentação dos Kalungas no Encontro de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros, na Vila de São Jorge. Apesar de ter contato apenas mais recentemente com o grupo, a participação da comunidade Kalunga no evento é mais antiga e coincide com essa projeção do quilombo no estado goiano e no Brasil, de modo geral.

Segundo o coordenador geral do evento, Juliano Basso (2017), a participação da comunidade no evento acontece desde 1998, quando a Casa de Cultura realizou o II Festival de Cultura Popular. A primeira articulação aconteceu com a comunidade da Ema – uma das várias que compõem o território Kalunga – por meio da então vereadora quilombola do município de Terezina de Goiás, Ester Fernandes de Castro. Após esse contato inicial, Juliano Basso foi conhecendo outras localidades e lideranças, sendo que hoje o grupo dos Kalungas que se apresenta no Encontro é composto por pessoas provenientes dos três municípios do território Kalunga (Terezina de Goiás, Cavalcanti e Monte Alegre).

Desde o início da participação dos Kalungas no Encontro, eles apresentam uma tradição específica, a sussa. A sussa pode ser definida enquanto um gênero musical coreográfico, pois inclui “um repertório musical, uma forma de tocar e cantar e uma forma de dançar” (SIQUEIRA, 2006, p. 95) e sua performance está relacionada ao divertimento, podendo, a princípio, ser realizada em qualquer ocasião. Porém, tradicionalmente, a dança se realiza nos momentos profanos e de confraternização das festas religiosas da comunidade, especialmente durante as folias (de Reis e do Divino), na romaria de Nossa Senhora de Aparecida, que ocorre em maio, e na romaria de Nossa Senhora d’Abadia, em agosto (SIQUEIRA, 2006). O nome sussa, assim como ocorreu com o termo kalunga, tinha uma conotação pejorativa, sendo sinônimo de agrupamento de pessoas de má índole (SIQUEIRA, 2006). Esse termo, porém, foi sendo incorporado pelos Kalungas e por outras comunidades que *fazem a sussa*, para dar nome a esse gênero.

A performance da sussa, como vimos, é composta por dança, música e de um repertório de cantos. A música é acompanhada pelos instrumentos usuais da Folia (violão, caixa, sanfona) e a buraca. A buraca é uma mala de couro que adquire o status de instrumento percussivo e é

tocada preferencialmente pelas mulheres. A dança, mesmo que composta por homens e mulheres, é caracterizada pelos giros das mulheres que levam uma garrafa na cabeça, numa demonstração de equilíbrio, vestidas com saias e um lenço na cabeça.

É essa sussa, então, que tem se tornado um “gênero que os identifica e valoriza perante a sociedade envolvente (e até nacional)” (SIQUEIRA, 2006, p. 87). Nesse sentido, esta tem se constituído como uma forma pela qual os Kalungas performatizam sua “cultura” (CUNHA, 2009) para os de fora, como estratégia para conseguir certa visibilidade, sensibilizar o poder público, e reverter estigmas racistas construídos sobre a comunidade e seus moradores.

As apresentações da sussa despertam, ainda, interesse por outras tradições da comunidade, como as festas tradicionais – que, como dito anteriormente, têm atraído cada vez mais visitantes. Na experiência do Encontro, por exemplo, a participação do grupo começou com a apresentação da sussa, exclusivamente, mas desde a edição de 2005 os Kalungas têm estado presentes em outros momentos da programação e, desde então, eles são os responsáveis pela encenação do Império do Divino Espírito Santo no evento – que tradicionalmente acontece em agosto, mês da romaria de Nossa Senhora d’Abadia. A encenação, que dura dois dias, se dá por meio da recriação da procissão com candeias pelas ruas da Vila de São Jorge, do hasteamento do mastro do Divino Espírito Santo ao final da procissão, e também por meio do cortejo do império do Divino, com seus reis, rainhas, corte e público geral pelas ruas da cidade, terminando com o tradicional almoço.

Contudo, a projeção que a sussa tem tido se dá de maneira paradoxal. Por um lado, os mais jovens têm se interessado por outros gêneros musicais, como o forró, em detrimento da sussa (SIQUEIRA, 2006). Ao mesmo tempo, como a sussa tem se tornado um sinônimo da “cultura” Kalunga, há uma preocupação das lideranças e dos mais velhos em *resgatar a tradição* para que ela não se *perca*. Isso tem ocasionado modificações com relação ao processo de transmissão da sussa. Se antes ela era ensinada tradicionalmente pelos mais velhos (as mães, as avós etc.), hoje a sussa tem sido ensinada para as novas gerações nas escolas da comunidade (SIQUEIRA, 2006).

Esse contexto de modificação dos modos de transmissão da sussa para os mais jovens e de sua *apresentação* em novos circuitos gerou alterações na performance do gênero, principalmente na dança. Segundo Siqueira (2006), essas mudanças são explicitadas principalmente pelas dançadoras de sussa mais antigas, que reclamam que hoje esta se modificou muito e que as meninas mais novas só sabem dançar pulando – e não sapateando, como era antigamente.

Essas mudanças na performance estão relacionadas às demandas por apresentações. Isso acontece porque nos contextos de apresentação tendem a ser valorizados gestos e passos mais expansivos e rápidos, de modo a despertar um interesse maior do público (GUSS, 2000). Porém, a incorporação de certos gestos em contextos de apresentação tem ressonância também nos contextos tradicionais. Em outras palavras, a estética da sussa adotada nos contextos de apresentação influencia a sua performance em contextos participativos.

Além disso, apesar da sussa ser concebida como uma dança de homens e mulheres, são as últimas que roubam a cena nos contextos de apresentação – como é o caso de Dona Fiota. A mestra da sussa – que conheci em 2015 – reside no Vão de Almas, um dos locais que compõem o território da comunidade e é constantemente “invocado como o lugar em que as coisas ainda são como eram” no passado (SIQUEIRA, 2006, p. 100). Dona Fiota, hoje com seus 40 anos, dança a sussa na comunidade desde os 10 anos de idade. Segundo me contou, ela veio a ter contato com a tradição a partir da relação com seus familiares. Porém, há mais ou menos 16 anos, Dona Fiota tem se apresentado cada vez mais fora da comunidade, em festivais, encontros e eventos no geral, o que tem rendido um reconhecimento do seu nome: “E aí foi rendendo e o nome foi muito grande. O povo chamava eu em Cavalcanti [para dançar sussa]. Daí tinha esse senhor, Juliano [Basso]⁸⁶ – eu agradeço Juliano –, através de Juliano que eu vim para cá [para o Encontro em São Jorge]” (CONCEIÇÃO, 2015).

Foi, então, a partir dessas apresentações, principalmente no contexto do Encontro, que Dona Fiota se consagrou como uma professora da sussa, tendo seu nome e maestria reconhecidos. Ela se torna assim, uma das responsáveis por levar um grupo de pessoas da sua localidade (o qual se reunirá a pessoas de outros lugares da comunidade) para compor o grupo da sussa kalunga. Desse modo, Dona Fiota é uma das intermediárias do processo de deslocamento da sussa pra novos contextos de performance.

Sobre esses contextos de apresentação em palco e em festivais, um dos pontos discutidos na entrevista para o documentário (A NOITE MAIS CURTA, 2015) por Dona Fiota é com relação ao tempo, que, segundo ela, é muito curto. Ainda de acordo com a mestra, apesar de o grupo querer dançar mais tempo eles precisam desocupar o palco para que outros grupos também se apresentem. Perguntada sobre os motivos de tão pouco tempo para dançar, Dona Fiota aponta, além da quantidade de grupos, que isso se deve ao fato de a noite parecer muito

⁸⁶ Juliano Basso é o principal e mais antigo produtor do *Encontro*, assim como coordenador da instituição organizadora do evento, a *Casa de Cultura Cavaleiro de Jorge*.

curta: “A noite é muito curta, também. Você sabia que a noite, tem hora, que é mais – para gente pensar –, é mais curta do que o dia? Assim, pra gente sentir” (CONCEIÇÃO, 2015).

Outro tema abordado pela mestra é com relação ao dinheiro. Com o surgimento de novos espaços de performance, associados a festivais e apresentações em contextos de espetáculos e turismo, é comum que as pessoas que se apresentem recebam cachês ou pelo menos uma ajuda de custo. Geralmente esse dinheiro é repartido entre os integrantes do grupo. Contudo, muitas vezes esse cachê não é negociado com o grupo, e a decisão sobre os valores recai sobre aqueles que fazem os convites. Refletindo sobre esse tema Dona Fiota se posiciona:

Uma coisa que eu já pensei em falar com as pessoas é o seguinte, eu deveria [ganhar], por esse convite – que meu nome está longe, está grande – um registramento, para mim ganhar ao menos um valezinho pelo que eu faço. Assim, ter uma lista, uma concorrência que falasse assim: Fiota tem um cartão para ganhar tanto – nem que fosse 10 reais, mas eu estou sabendo dele lá para passar o cartão e eu ganhar. Mas eu não ganho. Porque igual eu danço deveria ter. Pois é, aí passou daí eu não ganho nada. Ganho 100, 200, 300. Que que 300 reais é? Para sair de uma comunidade de lá para vir dançar aqui. E a gente tem que mostrar tudo na vida. E eu mesmo faço tanta força para todas as pessoas amar eu pela dança. [Então eu] já pensei em falar para as pessoas que me chamam para dançar – não conversei com Juliano ainda – mas eu fico muito impressionada [porque] o povo me chama para dançar. [Então] eu deveria ganhar esse valezinho por mês. [Mas] eu não ganho. Só ganho igual aí, estou dançando amanhã, hoje, só no puxado, né, é explorado. Aí [eu acho que eu] deveria. Esse aí é o sentimento que eu sinto: [que eu] pudesse ser mais valorizada, pela força que eu faço. Eles também estão fazendo força para me ajudar, mas eu também estou fazendo força para ajudar eles. (CONCEIÇÃO, 2015).

Dona Fiota pondera sobre os valores do pagamento e reivindica que sua maestria na sussa seja reconhecida também financeiramente. Além dos valores em si, a mestra ainda reclama da intermitência dos pagamentos. Ela reivindica para si, então, uma espécie de bolsa (que ela chama de “valezinho”, derivado da palavra vale) que pudesse ser recebida mensalmente. Essa intermitência dos cachês, que ocorrem apenas quando há apresentações, faz com que a valorização e o reconhecimento por meio da cultura experimentados por Dona Fiota esbarrem em certos limites. Assim, ela tem consciência de que a valorização cultural existe em regime intermitente, por isso desenvolve outras atividades para seu sustento e da sua família, fazendo e vendendo produtos naturais, raizada de remédio e trabalhando na sua roça (CONCEIÇÃO, 2015).

Dona Fiota ainda vai além de seu caso individual e mostra os limites da valorização cultural para toda a comunidade Kalunga. Ela expõe sua insatisfação com o poder público, personificado, na sua fala, pelo prefeito de Cavalcanti, e argumenta que a celebração da cultura Kalunga, através da sussa, não se reverte em melhorias estruturais para a sua comunidade:

O prefeito que entrou agora há pouco tempo não tem muita boa vontade com a gente. Nós queríamos, por exemplo, colocar mais coisas especiais [...]. Colocar uma escola muito boa, colocar uma escola para não deixar as crianças sair para fora, ter aquele estudo daquela série grande. Mas aí na hora que não tem o jeito é os filhos... porque que meus filhos estão fora? Porque lá não tem [escola]. Se tivesse um estudo grande, aquelas séries, eles não saíam. [...] [Mas] Tem que sair, tem que sair. [...] [Então,] Eu acredito que deveria ser assim, né. Ter escola lá. Mas aí eles têm que... pelo que nós fazemos, os Kalunga fazem para ele, tem que dar mais o valor lá na comunidade Kalunga, para nós. Mas está meio difícil, né. (CONCEIÇÃO, 2015).

6.2 – Seu Severo e a Folia do Divino de Crixás

Meu primeiro contato com o grupo da Folia de Crixás também ocorreu durante a XV edição do Encontro de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros, quando eles chegavam à Vila de São Jorge num fim da tarde, já perto da sua apresentação no palco do evento. Na ocasião, falei com Manuel Dias e Sebastião Dias, dois irmãos que faziam parte do grupo. Contamos que estávamos fazendo um documentário sobre a experiência da cultura popular no palco, e queríamos saber se poderíamos entrevistá-los. Ao que Manuel e Sebastião, apesar de serem simpáticos à ideia, disseram que tudo tinha que ser acertado com Seu Severo (Severiano Dias Seabra), o mestre violeiro do grupo e o irmão mais velho dos dois. Fomos então apresentados a Seu Severo, um senhor com ar tão severo quanto sugeria seu nome, de bigode, usando chapéu de boiadeiro e óculos tipo aviador. Seu Severo disse que poderia dar a entrevista, mas não naquele dia, pois logo iriam se apresentar.

No outro dia, pela manhã, voltamos para realizar a entrevista. Pegamos o grupo já guardando as malas no carro para sua volta à cidade de Crixás. Realizamos a entrevista nos fundos da Casa de Cultura Cavaleiro de Jorge, enquanto o grupo esperava para assinar o contrato e receber o cachê pela apresentação feita no dia anterior. A ideia no começo era fazer uma entrevista coletiva com os três irmãos (Manuel, Sebastião e Seu Severo), que eram os membros mais velhos do grupo. Contudo, Seu Severo dominou a cena, tomando o espaço de fala para si. Assim, uma entrevista com o grupo da Catira de Crixás se converteu numa entrevista com um personagem, Seu Severo.

O grupo da Folia de Crixás é formado por pessoas ligadas à Folia do Divino Espírito Santo da cidade de Crixás (GO). A folia é uma tradição de mais ou menos 150 anos na cidade, girando nos meses de junho e culminando na festa do Divino Espírito Santo, realizada no domingo de pentecostes. Para Câmara Cascudo (1988, p. 336), as folias do Divino no Brasil são “bando precatório que pede esmolas para a festa do Divino Espírito Santo”. Já Mario de Andrade (ANDRADE, 1989, p. 229) define as folias, de modo geral, como um grupo “de

peessoas que nas datas litúrgicas de Reis, Espírito Santo e mais alguns santos, sai a louvar os seus patronos”.

O giro da folia do Divino de Crixás é composto por três grupos que percorrem a região nas semanas que precedem a festa do Divino Espírito Santo. Sabe-se que a folia sofreu alterações ao longo dos anos, se antigamente o giro durava em torno de 30, 35 dias, e era antecedido por mutirões que visavam a colocar as roças dos foliões em ordem, de modo a permitir que estes saíssem para a folia, hoje o giro dura apenas 15 dias e os foliões recebem um pagamento específico a depender de sua função no giro, como me explicou Seu Severo⁸⁷:

Por exemplo, lá no Crixás, nós giramos agora quinze dias – no mês de junho –, aí eles pagam para mim, violeiro mestre, R\$ 800,00, para os ajudantes, também R\$ 800,00, aí caixeiro, palmeiro, R\$ 650,00. Aí lá tem seis foliões contratados – [por exemplo] contratou você, hora que eu entrar aqui nessa porta com a viola você tem que entrar junto, você está contratado, não pode vacilar que é chamado a atenção –, então aí R\$ 500,00, R\$ 550,00, para esse folião – 15 dias. / Porque hoje, mesmo a gente tendo a fé, sendo devoto, o trem hoje está muito difícil. Porque, para mim – eu vou falar logo de mim porque aí você já entende mais rápido –, eu tenho uma terrinha, tenho um gadinho, eu saio, abandono meus trem tudo, para vim para a Folia. Só volto lá quando termina. Meus trem fica lá entregue na mão dele [aponta para o céu], ele que olha para mim. Então, eles dão esse dinheirinho, não dá para saltar córrego, mas já serve, já concerta alguma coisinha. E aí a gente é devoto, vamos seguir o trabalho. (SEABRA, 2015).

O giro da folia de Crixás é constituído de várias partes, sagradas e profanas, que se repetem pouso após pouso. Cada uma dessas partes é marcada por uma musicalidade específica. Aos cantos sagrados, Seu Severo chama de *divindade*. Esses cantos são entoados em circunstâncias específicas: de chegada, de partida e de agradecimento pelo pouso. Segundo o mestre, esses momentos e os cantos estão sempre acompanhados da presença do Divino Espírito Santo, representado pela sua bandeira – que o alferes tem como responsabilidade carregar. Outros gêneros musicais coreográficos como o batuque, a catira e a veadeira são associados aos momentos e a uma musicalidade profanos e, por isso, são vistos a partir da categoria *brincadeira*. É Seu Severo quem narra o lugar de cada um destes acontecimentos na folia:

Deixa eu te falar, deixa eu explicar [para] você. Tem a casa aí, não tem? O dono da casa vai dar um pouso, o... como é que chama? O homem está bem aí e eu esqueci... Juliano [Basso]! Juliano. Eu sou alferes da Folia e estou pedindo pouso, “preciso de um pouso aqui na sua casa, você pode dar o pouso para mim?”, “Posso tal dia”, “Tal dia nós estamos aqui”. Aí chega o dia que você marcou para ele, nós chegamos aí. Aí chega, aí ele arruma arco, arruma altar, nós chegamos e **saldamos o arco, saldamos o altar**, aí pede pouso. Até a hora do pouso **você está com a bandeira**, que é o alferes [quem segura]. Aí nos cantos, chegando ao final, nós mandamos você **entregar a**

⁸⁷ Na sua fala, porém, Seu Severo não especifica quem seria responsável por esses pagamentos.

bandeira para o dono da casa – você entrega a bandeira. Aí nós **terminamos o canto e brinca batuque**, batuque de chegada, acabou de brincar o batuque, aí você vai agasalhar, amarrar rede, desarrear a tropa – se for a cavalo, vai desarrear, colocar [os cavalos] no pasto –, aí vai jantar. Acabou de jantar tira esmola, vai pedir a oferta. Acabou de pedir a oferta, **aí agora vamos para o catira**. Aí o dono da casa chega em você, “Oh, alferes, a sala está desocupada”, você vem em mim, “violeiro, o dono da casa disse que a sala está desocupada, vamos lá”, “bora folião”, aí entra lá para dentro e **chega o dedo na corda da viola e a “foliãozada” pé no chão**, até lá tantas horas. Aí para, vai dormir. No outro dia cedo levanta, beija a bandeira, toma café e monta os lugares para você **brincar de novo, depois do café**. Aí você brinca um pouco, aí vem o almoço. Almoçou, aí tira a oferta do dono da casa, aí despede. Lá no alto tem **um canto, um bendito de saída**, esse eu já canto ele lá tudo já montado e vamos embora. Então, a origem da folia é esse aí. (SEABRA, 2015, grifos meus).

A Catira (ou cateretê, como também é conhecida) é lembrada popularmente como uma dança. É realizada, majoritariamente, apenas por homens – apesar de em contextos de apresentação alguns grupos integrarem mulheres. Desde a época de Joaquim Bueno de Assunção (o Sansão), mestre catireiro e da viola da Folia de Crixás na década de 1970, apenas os homens dançavam a catira – costume mantido ainda hoje mesmo em contextos de apresentação. O que marca a catira é o sapateado, que além de dar um aspecto coreográfico à performance, funciona como um acompanhamento da música. A dança se desenrola mais ou menos assim: “duas filas, [...], uma diante da outra, evoluem, ao som de palmas e de bate-pés, guiados pelos violeiros que dirigem o bailado” (CASCUDO, 1988, p. 205). O batuque, por sua vez, é uma “dança de sapateado e palmas, ao som de cantigas acompanhadas só de tambor [...], ou também de viola e pandeiro” (CASCUDO, 1988, p. 114), como é o caso de Crixás. E a veadeira parece ser específica de Crixás, e é um gênero coreográfico em que se usam apenas as palmas, sem a presença do sapateado, e que tem movimentos rápidos, com as pessoas trançando entre si. Seu Severo não faz referência à veadeira em sua fala, mas ela também é realizada nos momentos da catira.

Desde a década de 1970, pelo menos, esse complexo musical-coreográfico da Folia de Crixás tem sido incorporado em novos circuitos, levando ao surgimento de novos espaços de performance, e à sua circulação por outros formatos. Esse processo induziu à organização de um grupo da folia, formado por pessoas ligadas a essa tradição, mas variando na quantidade e na presença de seus integrantes.

Sobre o trânsito do grupo da Folia de Crixás para novos contextos, em 1978, por exemplo, o grupo se apresentou na semana do folclore na cidade de Goiânia. Além disso, o grupo foi convidado para se apresentar em Goiânia diversas vezes pelo Instituto Goiano de Folclore (SILVA, 2008). Afora essas experiências com apresentações, o grupo ainda figurou em dois discos de uma coletânea de cinco sobre música tradicional de Goiás, encomendada pelo

governo estadual de Ary Valadão, em parceria com a Marcus Pereira Discos, no ano de 1979. O projeto dos cinco discos foi concebido como uma forma de “valorização do folclore, como parte do passado histórico de Goiás” (SILVA, 2008, p. 219). A presença do grupo de Crixás na coletânea se deu, segundo Mônica Martins da Silva (2008), porque o ex-governador de Goiás, ex-deputado federal e ex-senador pelo mesmo estado, Irapuan Costa Junior, que havia incorporado a questão do folclore na sua atuação política, era natural da cidade de Crixás.

Para a coletânea o então nomeado *grupo folclórico de Crixás* gravou um total de quatro músicas: um canto de despedida da folia do Divino, presente no primeiro disco, *Música do Povo de Goiás* (1979); uma catira; uma veadeira e um batuque, os três últimos no disco *Danças e Instrumentos Populares de Goiás* (1979). É importante ressaltar que esses cantos representam os principais gêneros presentes no contexto da folia de Crixás.

Hoje, apesar do enfraquecimento do movimento folclórico em Goiás, e nacionalmente, o grupo ainda circula por Encontros de Folias, festivais de cultura popular e, desde 2006, se apresenta também no Encontro de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros. Juliano Basso, o coordenador do evento, teve contato com o grupo a partir de Luís Fernando Clímaco, integrante da banda goiana Umbando. Essa banda frequentava o festival de São Jorge desde suas primeiras edições, e Luís Fernando, que tinha família na cidade de Crixás, comentou com Juliano Basso que seu tio, Joaquim Xavier Maciel, era quem conduzia a folia do Divino da cidade. Interessado em agregar mais tradições do estado à programação do evento, Juliano Basso resolve ir até Crixás e fazer o convite a alguns integrantes da folia. Inicialmente estava à frente dela Joaquim Xavier Maciel, porém, em 2008, quando ele faleceu em um acidente, foi Seu Severo quem ocupou essa posição de mestre.

Entre 2006 e 2016, então, *a folia de Crixás* passa a compor a programação anual do Encontro. Essa experiência rendeu ao grupo a gravação de um CD junto com outros grupos tradicionais que se apresentaram no evento – trata-se do *Chapada dos Veadeiros – Culturas Tradicionais do Norte de Goiás* (2007). Nesse CD o grupo gravou dois cantos sagrados (um de chegada e outro de partida) em homenagem ao Divino e uma catira, repetindo em certa medida a escolha do repertório dos discos de 1979.

Vale pontuar que a escolha desse repertório se faz presente também nas apresentações do grupo no Encontro – as quais procuram mesclar as *brincadeiras* com as *divindades*. Ainda, *a reprodução da folia* nesses novos contextos não se dá apenas na escolha do repertório musical, mas também na da estética das apresentações. Em 2016, por exemplo, o grupo realizou no Encontro um *mini giro da folia* (de um dia) na Vila de São Jorge, entoando cantos sagrados e

brincadeiras nas casas do povoado. Além disso, normalmente, o grupo de Crixás vai ao Encontro como quem vai para um pouso do giro da folia e, por isso, respeita todo o protocolo presente nesse contexto. Desse modo, é um compromisso dos integrantes da folia, assim que chegam em São Jorge, ir até a Casa de Cultura, de modo a pedir licença e agradecer a Juliano Basso, o organizador do Encontro – o mesmo Juliano que Seu Severo toma como exemplo para me explicar o que acontece num pouso de folia.

Em 2015, especificamente, o grupo apresentou apenas a catira, pois os *cantos de divindade* não poderiam ser evocados, uma vez que a bandeira do Divino não havia sido levada a São Jorge. Como me explicou Seu Severo:

Ali não “coisou” [não cantaram divindade] porque agora nós não trouxemos - porque nós, todas as vezes que viemos, nós trazemos a bandeira do Divino Espírito Santo, e agora nós não trouxemos porque ela é lá da Igreja, e aí o Padre não estava para entregar ela para nós. [Por isso] Eu vou chegando e falando para o Juliano [Basso], “Nós viemos somente mesmo para o catira e uma veadeira” – vocês viram ontem, né?! (SEABRA, 2015).

Para o mestre, então, os cantos de divindade só poderiam ser feitos na presença da bandeira – como é a regra na experiência da folia. Por isso, em 2015, o grupo optou por mostrar apenas a *brincadeira*. Esse acontecimento demonstra que mesmo nas apresentações que se desenrolam no palco, ou em contextos do espetáculo, certos procedimentos e interdições não podem ser descumpridos. Isso porque as *apresentações* da folia são inseparáveis de seu contexto de performance sagrada. Os cantos, tanto os sagrados como as brincadeiras, compõem um universo devocional o qual é impossível ser totalmente esvaziado ou neutralizado nas apresentações no Encontro. Isso fica claro na fala de Seu Severo sobre o entendimento que ele tem sobre seu conhecimento na viola:

Se você vir com o dom, você vai cumprir aquele dom. Se você não tiver aquele dom, não precisa querer colocar na sua cabeça que não fica, não entra. Só quando você vê a pessoa com a coisa é porque ele já trouxe o dom de nascença. Aquilo é uma coisa que ele lá [aponta para o céu] deu. Porque, por exemplo, o violeiro, tem muitos violeiros, tem André & Andrade, Galvão & Galvãozinho, Liu & Leo, Jacó & Jacozinho, Tonico & Tinoco – são violeiros profissionais, famosos –, mas dentro desse ramo da folia, eles são violeiro, mas já não resolve. Por quê? Eu sou violeiro, eu afino a minha viola – porque você para falar que você é vaqueiro, você tem que ser um bom cavaleiro, se você não for um bom cavaleiro você não é vaqueiro. Então violeiro tem que aprender a afinar uma viola, afinar um violão, os instrumentos que for, para ele tocar a música dele. E aí, nós violeiros, se nós não estudarmos a bíblia, nós não sabemos contar a obra do Pai, que foi o primeiro, que criou o mundo (vocês sabem disso), não sabe contar. Não sabe contar a vida do Filho, que veio ao mundo, sofreu, morreu por nós. Então para vocês saberem contar e ninguém falar que você está mentindo, você tem que buscar na bíblia. Então é uma coisa muito complicada. Porque lá na bíblia está a leitura, aí o que que acontece, eu vou pegar a bíblia, vou ler

aquela leitura, pegar uma palavra aqui numa página, a outra [palavra] na outra [página], a outra na outra, para resumir um verso, você entendeu? [faço sinal com cabeça que sim] Então é por aí é que vamos. [...] (SEABRA, 2015).

Sobre seu conhecimento na viola e na folia, inseparáveis para ele, Seu Severo o interpreta como um dom divino e não apenas como um conjunto de conhecimentos técnicos, como deixa evidente na sua narrativa, acima. Desse modo, apesar do grupo se apresentar em contextos artísticos, folclóricos e de espetáculo, Seu Severo marca uma posição de distância com relação aos violeiros profissionais, que de acordo com ele para a folia “já não resolvem” (SEABRA, 2015). Isto porque o conhecimento na viola, para ele, é um conhecimento também do sagrado. Assim, ser um mestre violeiro não envolve somente saber tocar viola, mas saber a divindade. Por isso, a apresentação no Encontro nunca está apartada dos códigos e dos aspectos simbólicos presentes no giro da folia.

Talvez, por esse motivo, espaços que se abrem a partir de eventos como o Encontro são vistos como formas de reconhecimento de sua devoção, e não como uma maneira de transformar a religião em espetáculo. Para Seu Severo apresentar no Encontro é percebido como uma honra e um apoio:

Isso para nós, menino, é uma honra. Da gente vir, apresentar e as pessoas sentir emoção por aquilo, por essa tradição, pela brincadeira dela, então para nós é uma honra, é um respeito muito grande. Então é isso aí, lá no palco a presença é essa. A gente fica satisfeito com a presença de todo mundo, com o apoio (SEABRA, 2015).

Por outro lado, Seu Severo é bastante perspicaz com relação aos limites desses espaços de apresentação. Sobre a questão do tempo de apresentação em comparação com o do contexto tradicional, o mestre se pronuncia:

Bom, lá é diferente pelo seguinte, lá você está no pouso todo dia, todo dia o pouso... a festa é nova, você pouso aqui, amanhã acolá, depois pra acolá, todo dia a festa é nova. Agora aqui ontem a gente vem só para essa finalidade, só de brincar. Porque já inteiro sete anos que nós viemos aqui, mas ainda não deu condição de nós mostrar o que nós somos, não deu prazo. Porque sempre vem coisa quando abre a sessão, tem muito compromisso, né?! Pronto, apresentação. Aí não dá prazo da gente mostrar o que é. (SEABRA, 2015)⁸⁸.

Essa fala, acima, se tornou emblemática para mim no ano de 2016, quando, fazendo trabalho de campo no Encontro, revi uma apresentação do grupo. Como dito anteriormente,

⁸⁸ Um trecho dessa fala de Seu Severo se encontra no capítulo anterior. Resolvi repetir a frase porque a citação aqui não foi tão editada, dando uma dimensão mais aprofundada para a fala do mestre.

nesse ano foi organizado um giro da folia de um dia pelas ruas e casas de São Jorge. O giro, composto pelo grupo da Folia de Crixás e da Folia de São Jorge, começou e terminou num altar construído dentro da Feira de Oportunidades Sustentáveis que compunha a programação do evento. Como as folias não podem cruzar durante o giro, foram escaladas algumas pessoas que trabalhavam na produção do evento para guiar as duas folias pela cidade de modo que elas não se encontrassem. Na entrega da folia – no altar – Seu Severo evocou cantos sagrados por mais ou menos duas horas. Os cantos foram tão longos que algumas pessoas se mostravam impacientes – principalmente os produtores do evento, que tinham um horário a cumprir –, mas era como se em 2016 Seu Severo estivesse determinado a mostrar “tudo o que é”.

No geral, Seu Severo busca se adaptar aos espaços que se abrem para ele e o seu grupo (os quais do ponto de vista estético, temporal, e do público são muito diferente dos contextos tradicionais em que gira a Folia), mesmo que ainda respeitem certos procedimentos e interdições do universo tradicional. Entretanto, essa dificuldade do processo de adaptação envolvida na passagem de um contexto para o outro pode ser percebida no comentário de Seu Severo sobre sua apresentação no Encontro em julho de 2015:

Porque ontem eu dei um “trupicãozinho” [esqueceu a letra do canto] ali, não sei que que foi. Parece que eu estranhei... me deu um branco ontem. Mas parece que eu fiz foi estranhar sabe o quê? Foi a viola, colocou a coisa [a amplificação], ela ficou muito alta. Que eu gosto de “coisar” [tocar] assim, escutar o som da viola para mim encaixar a minha voz, [mas ontem] ela ficou alta, eu batia a mão devagarzinho e o trem tinha. Em cima me deu um branco lá, eu perdi a toada na hora que a moda tem um “baixão” para fazer, na hora do “baixão” eu passava direto. Foi o que deu lá (SEABRA, 2015).

E é de *trupicãzinho* em *trupicãozinho* que Seu Severo e a folia de Crixás vão ocupando estes espaços que trazem visibilidade, reconhecimento, mas também outros dilemas inesperados.

6.3 – Capitão Júlio Antônio Filho e o Terno de Moçambique de Fagundes

Era fim de tarde quando avistei um senhor um pouco curvado, vestindo roupas brancas e um paletó cinza jogado por cima dos ombros, ele estava rodeado por senhores e jovens com uniformes brancos e azuis, alguns usando gungas e outros segurando os patangomes e as caixas. Era o Capitão Júlio Antônio Filho e o terno de Moçambique de Fagundes – um povoado que fica no município de Santo Antônio do Amparo (MG). O grupo acabara de chegar à Vila de São Jorge depois de viajar mais de mil quilômetros desde o seu município de origem. Ao descer do micro-ônibus que os trazia, já seguiram em cortejo para a Casa de Cultura Cavaleiro de

Jorge, uma vez que seu primeiro compromisso era chegar na casa de quem os convidava para estar ali, isto é, a Casa de Cultura, personificada pela figura de Juliano Basso.

Feitos os rituais da chegada, seu Júlio segue com seu grupo em cortejo pelas ruas de São Jorge até a pousada onde ficam hospedados. Mais tarde, Seu Júlio sai da pousada com seu terno, de novo em cortejo, e se dirige para a rua onde se encontra montado o palco. Com o ritmo devagar, devagarinho, próprio dos ternos de Moçambique – que é o terno que conduz a imagem de N. Sra. do Rosário durante os cortejos e procissões das festas de congado –, o grupo de Seu Júlio chega na frente do palco. Lá eles evocam cantos sagrados, cantados em português e no que seu Júlio chama de língua da Costa – em referência aos idiomas falados na costa do continente africano, especificamente as línguas bantas⁸⁹.

Lentamente o grupo caminha em direção ao palco e, ainda no chão, ao mesmo tempo que tocam, o técnico de som começa a amplificar os instrumentos através de microfones instalados cuidadosamente nas caixas. Em Seu Júlio o técnico coloca um microfone *headset* (aquele que se encaixa na cabeça). Terminada essa amplificação inicial, o grupo sobe ao palco, e as gungas e os patangomes encontram microfones baixos, instalados no palco estrategicamente para captar seus sons.

O grupo não passou o som antes, como o fazem outros grupos de perfil mais artístico, mas o técnico de som já conhece de outras edições os instrumentos e a formação do Terno de Moçambique de Fagundes. Começa a apresentação, mas Seu Júlio a interrompe pedindo um pouco mais de voz (aumentar o volume de seu microfone). Agora sim, terminados os preparativos, a amplificação e a equalização, o grupo segue com a apresentação no palco.

Ao contrário do que acontece nas apresentações projetadas para o palco (nas quais a performance é dirigida para o público e, de frente para ele, os músicos se posicionam em busca de sua cumplicidade), Seu Júlio dá as costas para o público, enquanto os outros membros do grupo fazem um círculo em volta do seu capitão. Terminados os trabalhos no palco, o grupo desce e segue novamente em cortejo para a pousada. Se, quando o palco foi desocupado, a *apresentação* tinha terminado para quem a assistia, os trabalhos para seu Seu Júlio só terminam quando o grupo encerra o cortejo – do qual a apresentação no palco era apenas um momento.

Seu Júlio parece bem à vontade em contextos como o palco, e apesar disso sua experiência com apresentações é bastante recente. Ao contrário de outras irmandades negras e festas de congado de Minas Gerais, como a dos Arturos e a do Jatobá, a irmandade e a festa de

⁸⁹ Alguns dos cantos entoados pelo Capitão Júlio Antônio, que mesclam português e banto, foram reunidos no livro *Vissungos no Rosário* (QUEIROZ, 2016).

congado de Fagundes não recebeu tanta atenção de pesquisadores e folcloristas. O único trabalho acadêmico sobre os ternos, a festa e a irmandade de Fagundes foi realizado apenas em 2011 (MOLINA, 2011). Outro artigo aborda a prática de “curandeiro” – termo adotado nesse contexto – do capitão Júlio Antônio Filho (VIANA, 2013). Existem outros trabalhos que fazem referência a Seu Júlio, mas se voltam para a pesquisa em diferentes contextos (VIANA, 2014).

Vale notar, contudo, que essa produção acadêmica surge depois das experiências iniciais de Seu Júlio e o Terno de Moçambique com a produção audiovisual, gravação de CDs e apresentações em festivais e semanas culturais. O histórico desse trânsito do grupo de Seu Júlio coincide com a sua participação no Encontro de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros, que ocorreu pela primeira vez em 2005. A articulação para o grupo se apresentar na 5ª edição do evento se deu por meio do músico e produtor Roberto Corrêa – que realizava os Laboratórios de Memória Oral, parte constituinte da programação do Encontro da Chapada dos Veadeiros até 2005. Como ele entrou em contato com Seu Júlio não é muito claro, escutei que ele havia presenciado a festa do Rosário de Fagundes em 2004 e disse para Juliano Basso que teria ficado encantado com a festa e com a pessoa de Seu Júlio, que era “um cantador e também um curador” (BASSO, 2017). Outra narrativa conta que ele havia conhecido Seu Júlio na festa do Rosário de Itapeverica (SP), na qual Seu Júlio estava como convidado. O que importa é que Juliano, então, pediu o contato de Seu Júlio e o convidou para participar do evento na edição de 2005. Após o aceite de Seu Júlio é que Juliano e ele se viram pela primeira vez, já na Vila de São de Jorge. Hoje o produtor do evento tem uma certa proximidade com Seu Júlio, frequentando sua festa anualmente, além de recorrer às práticas de cura de Seu Júlio vez por outra.

Sobre o convite para a sua primeira apresentação no Encontro, Seu Júlio se pronuncia:

E a gente veio aqui pela primeira vez foi para apresentar o trabalho que a gente faz, que é uma tradição, uma coisa que a gente já vem trazendo há mais de 300 anos. E o que a gente veio apresentar aqui foi justamente isso. Foi nosso trabalho, quer dizer, a nossa cultura, por exemplo, a nossa tradição, a raiz das coisas que a gente acompanhou. Então foi isso que foi o trabalho da gente aqui, foi o que a gente veio aqui fazer. (ANTÔNIO FILHO, 2015)

Essa experiência inicial com o Encontro irá se somar a algumas outras, como a produção de um documentário sobre o terno de Seu Júlio, *Cê me dá licença* (2008), produzido pelo Clube da Viola Caipira de Brasília. Também pela mesma instituição, em parceria com a produtora Viola Correa e patrocínio da Petrobrás, em 2008 foi lançando um CD com cantos do Terno de Moçambique de Fagundes intitulado *Foi o que me trouxe – Moçambique do Capitão Júlio*

Antônio Filho (2008). O CD foi composto por dez cantos, sendo que dois deles aparecem transcritos no livro sobre vissungos de Sônia Queiroz (2016). Com exceção de uma música, as faixas do álbum foram gravadas especificamente para o CD.

Foi nesse contexto que assisti à apresentação do Terno de Moçambique no palco do Encontro, em 2015. No outro dia, eu e o cineasta Vinícius Fernandes procuramos Seu Júlio para uma entrevista. Ele pediu para que passássemos no seu hotel no final daquela tarde. Fomos e, então, a conversa se realizou na sala de entrada da pousada onde ele e seu grupo se hospedavam. Seu Júlio começou sua fala expondo as origens da sua tradição e como esteve em contato com ela a partir de seu avô, seus tios e seu pai.

O Terno de Moçambique, ele é um grupo que vem muito do lado religioso. Porque o Terno de Moçambique foi criado por Nossa Senhora do Rosário e ela, vamos supor assim, é uma patrona dos negros. E foi ela que... o principal da festa que foi criado, o Moçambique, geralmente é um grupo que ela mais a dedicou, foi que consagrou o Moçambique... foi consagrado por ela, desde quando ela apareceu. Então o Moçambique representa, dentro de uma festa de Congado, ele representa um grupo de primeiro lugar, um grupo de mais poder, um grupo de mais sabedoria, um grupo de mais fundamento. Então é isso que o Moçambique representa dentro da festa de Congado.

Eu comecei no Congado desde o tempo do meu avô. O meu avô foi escravo e ele veio para Perdões, para Minas [Gerais]. Eles contavam que ele tinha oito para nove anos, e ele era uma pessoa diferente, que ele vinha da costa de Moçambique. E esse comboio que veio e que trouxe ele – que ele veio como menino. E ele chegando em Minas, em Perdões, que ele foi comprado... esse grupo de escravos, que era um comboio (que eles falavam na época) e ele veio. Mas como ele era uma pessoa, assim, completamente diferente, aí a Dona Anita que era a mulher do Seu Joaquim Moreira, que era o dono da fazenda, tirou ele da senzala e pôs ele para fazer mandato para ela em volta da fazenda: cuidar de jardim e essas coisas assim.

O meu avô, ele era moreno, assim, um moreno roxo e tinha o cabelo muito preto, o cabelo muito corrido. O cabelo dele parecia cabelo japonês. E ele tinha os olhos verdes, ele tinha os olhos verdes, mas... os olhos azuis mesmo. Então ele era uma pessoa diferente, por essas características dele, ele era uma pessoa diferente. E aí o fazendeiro lá, o Seu Joaquim Moreira, tinha criado uma bugre – então índio eles chamavam de bugre. E quando ele completou 16 anos eles se juntaram – meu avô com essa bugre, chamava Ana Antônia. E aí ele adquiriu família com ela. Aí depois acabou a escravidão, essas coisas e ele ficou...

Antes de terminar [a escravidão], quando ele ainda era feitor de escravos, ele tinha um grupo, mais ele, que saiu do Sertão de Buretana, que é na costa da África, no Congo. Aí veio um grupo. E um dia ele veio – ele tinha por obrigação de todo dia entre 8 a 9 horas [da noite] ir na senzala para ver como é que eles estavam lá e depois ele ia embora para a casa dele para dormir. E lá um belo dia – ele até contava que foi um dia de lua cheia, a lua estava muito bonita – e ele estava indo [para a senzala] e escutou um dueto, uma cantoria, [aí] ele foi e parou, ouviu aquilo, e estava até muito bonito. Ele tentou chegar lá que era um... os negros que estavam debaixo de uma árvore de Moreira – que até essa árvore de Moreira está lá até os dias de hoje – e quando ele aproximou deles, eles correram. Aí ele foi e ficou quieto. Ele foi até lá na senzala, olhou tudo lá, eles estavam tudo quietinho. Mas ele percebeu que era porque eles estavam muito assustados. Depois esperou mais um mês e tantos, quando foi um dia ele lá ia na senzala de novo e escutou a cantoria. Aí ele falou, “hoje eu pego eles”, e tinha um vale que beirava a árvore de Moreira, onde eles [os negros] estavam cantando, e ele veio muito devagar pelo vale, assim, até chegar perto deles. [Aí] Ele saiu de uma vez [de] dentro do vale. Eles quiseram correr, aí ele falou, “Não, vocês

não precisam correr não. Não corre não, que eu quero conversar com vocês”. Aí eles foram e se aquietaram, chorando muito, pedindo [a] ele pelo amor de deus para não fazer nada com eles e que aquilo era uma brincadeira deles. Aí ele [meu vô] foi e falou, “Não. Eu estou falando com vocês porque eu gosto, quero participar com vocês”.

Foi muito difícil, mas muito difícil mesmo. Com o tempo eles passaram a ir para a casa dele, eles cantavam lá, dançava, essa coisa toda. Mas aí veio a perseguição, espalhou a notícia e veio a perseguição dos fazendeiros, que aquilo ali [que eles estavam fazendo] era macumbaria, era bruxaria, que era coisa de magia negra, que era coisa de cangereiro. E aí teve uma perseguição em cima dele muito forte.

Mas com o tempo foi se ajeitando, foi se ajeitando. Aí foi o que aconteceu: essa cantoria que eles tiveram lá foi o Terno de Moçambique. Até que depois ele começou a ir para Perdões, foi fazendo as outras festas, foi indo e a coisa foi... sabe?! Mas era assim, era um preconceito tão grande, era tão difícil, que ninguém faz ideia de como é que era. A gente não podia passar perto de igreja, a gente não podia andar na rua, que se viesse uma daquelas pessoas – os fazendeiros – eles tinham que correr, que eles mandavam bater. Era um negócio assim, de muito preconceito mesmo. Aí foi, até que Deus abençoou, as coisas foram melhorando e tudo.

Eu, por exemplo, eu tive muito sofrimento disso. Porque eu, a partir de 7 anos, 7 anos e pouco, eu carregava bandeira no Terno de Moçambique, que era do meu pai. E quantas vezes eu corri com essa bandeira, quantas vezes eu enfiei até debaixo de cama dos outros com essa bandeira... foi muito difícil. E dentro dessa história a gente tem um lado de fé, um lado de acreditar no poder de Nossa Senhora do Rosário, nas misericórdias dela sobre os negros, sobre as coisas da gente. E a gente faz isso aí dentro de uma via da fé muito grande, uma confiança enorme, uma coisa assim que a gente ama Nossa Senhora do Rosário mesmo, de coração. (ANTÔNIO FILHO, 2015).

É a essas situações pregressas de racismo e discriminação com relação a sua cor e suas práticas religiosas que Seu Júlio contrapõe hoje a sua experiência em apresentações como a do Encontro. Para ele, se apresentar para um público é uma forma de reconhecimento social da legitimidade religiosa de suas práticas:

É tanto que dentro dessa história toda aí na minha vida, eu, hoje, por exemplo, eu sinto assim – tem coisa que eu até não gosto de falar muito não, pelo sofrimento que eu já tive dentro disso, eu costumo ficar meio emocionado e às vezes nem dou conta de falar as coisas direito. Porque hoje eu acho assim, a gente tem uma vitória. E eu só acredito nessa vitória pelo poder dela. Porque vocês não têm noção – porque vocês são muito novos –, vocês não têm noção da dificuldade, como que era a dificuldade para gente trazer isso até onde a gente trouxe. Então hoje, por exemplo, a gente ver, conforme eu vejo, tem dia que... conforme ontem lá no palco [durante a sua apresentação no palco do encontro] teve um momento que mexeu demais comigo. Porque é uma coisa assim que... quando que eu podia esperar de um dia eu ver o meu povo dentro da sociedade, a gente sendo recebido, a gente sendo assim aplaudido. Porque a gente sabe que tinha tantas pessoas da sociedade ali. Então esse negócio mexe demais com a gente.

Então hoje sinto assim, eu falo, “Mãe, eu venci uma guerra, e que não foi fácil, a luta foi muito grande”. A gente foi espraguejado, a gente era assim, completamente discriminado em tudo, mas a gente foi e hoje a gente está aqui, em nome do Senhor Jesus e nossa mãe do Rosário. (ANTÔNIO FILHO, 2015).

Desse modo, para Seu Júlio, estar no palco é mais um dos lugares que ele pode ocupar hoje, assim como as igrejas e as ruas da sua cidade. Desse modo, sua *apresentação* é vista em última instância como uma performance religiosa:

É uma coisa que é essa benção que a gente acredita nela, aonde a gente está, ela está junto com a gente. É por isso que a gente sempre carrega a bandeira dela para cima e arrasta a bandeira dela, que ela está ali junto da gente.
E o problema do palco, por exemplo, eu acho que isso é uma coisa assim mesmo de lembrança, de sentimento. É uma coisa que mexe com a gente. Eu acho que tanto faz eu estar num palco aqui, como em qualquer um outro lugar, a sensação da gente é a mesma. (ANTÔNIO FILHO, 2015).

Porém, apesar dessa percepção, Seu Júlio pondera certas diferenças entre o contexto da festa do congado e as apresentações no palco:

A gente lá [na festa] tem horário para tudo, tem o horário da alvorada, de manhã, o horário da gente ir na casa das rainhas, dos reis, o horário da gente puxar as coroas para fazer o mesário na igreja. Então lá a gente já tem os horários tudo esquematizado, o roteiro da festa todinho. E aqui não. Aqui é uma coisa que você faz mais um trem popular, digamos assim. Você não tem uma obrigação fixa de cumprir com uma missão sua dentro do palco. (ANTÔNIO FILHO, 2015).

Depreende-se dessa fala que mesmo não vendo uma *perda da religiosidade* na passagem de um contexto para o outro, Seu Júlio reconhece certas diferenças entre os dois contextos, percebendo as apresentações em palco, e em festivais e encontros, de maneira geral, como mais flexíveis e sem muitas “obrigações fixas”. Não obstante, ele não reduz sua apresentação a uma espécie de brincadeira, pois os cantos que evoca são sempre na presença e para Nossa Senhora do Rosário (representada pela sua bandeira), e nunca para o público. O lugar do público, para o capitão do terno, é apenas o de reconhecer a importância desses cantos sagrados. Isso encontra ressonância clara nas suas apresentações, que, como já dito, são feitas de costas para o público, numa mensagem clara que os cantos realizados não são para o entretenimento deste, mas uma homenagem à Nossa Senhora do Rosário.

É por perceber sua performance enquanto expressão de religiosidade que Seu Júlio procura purificar suas apresentações por meio do distanciamento com relação ao dinheiro. Questionado sobre o recebimento de cachês, ele, um tanto ressentido com a pergunta, assim se pronuncia:

Não tem a ver. Isso aí a gente faz uma coisa que não faz pensando em dinheiro. A gente não faz, não tem nada a ver. É uma coisa que não existe isso. Não tem isso dentro de nada. É a mesma coisa, eu estou aqui, eu rodo aqui 1.300 km para poder vir aqui. Quer dizer, eu também não acho justo – que eu acho que é mais de 4.000 reais

[para vir aqui] –, então eu não acho justo eu desembolsar 4.000 reais para poder vir aqui. E geralmente eles dão a passagem para a gente vir, e aqui eles dão o que comer, então não tem mais nada com o que gastar. [Então], Isso aí não tem nada a ver comigo. Eu não entro nisso, eu não mexo... não tem nada a ver. O Juliano liga lá para o dono da empresa [de transporte], combina com ele, passa o dinheiro para ele. (ANTÔNIO FILHO, 2015).

No acerto sobre as apresentações de Seu Júlio, ele nunca trata de valores e, como deixa bem claro, ele não recebe cachê pelas apresentações. Aos produtores do evento é exigido apenas que cubram os custos do deslocamento do grupo de Fagundes até São Jorge. Assim, o cachê aqui se converte em uma ajuda de custo. Seu Júlio recebe hospedagem, comida e transporte, mas enfatiza que em nenhum momento pega no dinheiro. Assim, quando vai ao Encontro, Seu Júlio não se percebe enquanto um artista contratado, mas enquanto um Capitão de um Terno de Moçambique que faz uma visita a alguma casa ou à festa de outra irmandade, por exemplo, e por isso obedece muitos dos protocolos exigidos nesses contextos.

Por outro lado, Seu Júlio conhece bem os procedimentos e o universo das apresentações no Encontro. Desse modo, sua preocupação também se volta para o aspecto artístico da sua performance quando, por exemplo, informa o técnico de som sobre o volume preferencial de sua voz na apresentação, entre outras preocupações de ordem estética.

6.4 – Mestre Jorge, o *Filhos de Zambi*, Congado e a comunidade dos Arturos

Era maio de 2016 quando acompanhei pela primeira vez a Festa da Abolição da comunidade quilombola dos Arturos. Até então conhecia a comunidade apenas de nome e havia conversado em julho do ano anterior com dois Arturos, pai e filho, Jorge Antônio dos Santos e Thiago Antônio Silva dos Santos, respectivamente, quando eles se apresentaram no XV Encontro de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros e ministraram uma oficina de construção de instrumentos de congado. Jorge era na época diretor executivo da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Contagem (a instituição jurídica que representa os Arturos), coordenador de um grupo artístico-cultural da comunidade, o Arturos Filhos de Zambi, e tinha uma microempresa de confecção de instrumentos de congado.

Num domingo, dia 8 de maio de 2016, último dia da Festa da Abolição dos Arturos, acordei por volta das sete da manhã e fui para a igreja onde estava marcada a reunião das guardas, a Igreja Matriz de Nossa Senhora do Rosário – que fica localizada perto da comunidade –, na cidade de Contagem (MG). Eu estava um pouco impaciente, pensando que tinha errado o lugar, quando por volta das 9:30 escutei o som de caixas. Era a guarda de Jardim Industrial que chegava na rua abaixo. Pouco a pouco foram chegando várias guardas, que iam entrando no largo da igreja para prestar reverência aos mastros e depois se dispersavam. Logo vieram os

ternos de Congo e Moçambique da comunidade dos Arturos, acompanhados do grupo da comunidade responsável pelo desfile dos escravos.

O desfile dos escravos é realizado especificamente na Festa da Abolição e seu ponto alto se dá na encenação teatral sobre a abolição. O enredo dessa encenação já teve vários formatos ao longo do tempo. Até a década de 1970, essa parte não existia, e a Festa da Abolição acontecia apenas dentro do espaço da comunidade, no dia 13 de maio (IEPHA, 2014). Contudo, a partir da década de 1970, ela passa a ser realizada no segundo sábado e domingo de maio em espaços extracomunitários (como na Igreja do Rosário da cidade de Contagem) e, por isso, passa a reunir mais público externo, assim como prefeitos, vereadores, agentes culturais etc. (IEPHA, 2014). É nesse contexto que começa a ser realizado o tradicional desfile dos escravos.

Segundo me relatou a etnomusicóloga Glauro Lucas, há alguns anos essa encenação consistia em alguns membros da comunidade se fantasiarem de escravos, enquanto algumas pessoas brancas se fantasiavam de sinhás, feitores e, é claro, de Princesa Isabel. O clímax da encenação era no final, com a Princesa decretando a abolição e os negros saudando-a, assim como a Nossa Senhora do Rosário, por intervir por eles. Essa encenação, no entanto, sofria uma pressão para ser renovada, uma vez que agentes políticos, artistas, militantes etc. a consideravam ingênuo e paternalista.

Apenas recentemente, em 2009, porém, a encenação foi reestruturada, devido a um interesse da própria comunidade, principalmente dos mais jovens. Nesse momento, o desfile dos escravos passa a ficar a cargo do grupo artístico-cultural da comunidade, o Arturos Filhos de Zambi. Esse grupo, por sua vez, foi criado nos anos 1990 como uma estratégia dos Arturos para proteger suas práticas tradicionais sagradas frente às demandas por suas apresentações em contextos não religiosos.

Ao tomar a frente da produção do desfile dos escravos, os Filhos de Zambi, contaram com a ajuda de um grupo de teatro de Contagem, o Trama. Este, além de espetáculos, desenvolve o que chama de ações “além palco”, que “incluem atividades de intercâmbio com outros grupos e valorização da cultura popular” (HISTÓRIA DO GRUPO DE TEATRO TRAMA, 2013). Assim, foi através dessa proposta que em 2007 o Trama entra em contato com os Filhos de Zambi (Idem, *ibidem*), sendo que em 2009 essa parceria se volta para a criação de uma nova encenação para a Festa da Abolição (AREDES, 2011).

No novo roteiro eram apenas as pessoas da comunidade que participavam da encenação – interpretando inclusive os personagens brancos, como a Princesa Isabel. A princesa, no contexto da encenação de 2009, foi representada como uma branca debochada e mimada que

teve pouco protagonismo na abolição da escravidão. Apesar de ter marcado um momento de reflexão da comunidade sobre racismo, discriminação e estereótipos, esse acontecimento gerou certos atritos entre algumas pessoas da comunidade, principalmente entre mais velhos e mais jovens. Isso porque, ao contrário destes, aqueles cultuavam a Princesa Isabel como uma santa, levantando o mastro em seu louvor e, por isso, aquela encenação debochada foi vista como uma forma de falta de respeito com os antepassados e suas tradições (LUCAS, 2014).

Em 2010 a encenação muda mais uma vez como consequência do embate geracional ocasionado do ano anterior (AREDES, 2011). Apesar da presença do mastro da Princesa Isabel nos atos que marcam o início da festa, e da própria representação da Princesa no reinado – considerada a parte mais sagrada nos rituais do congado –, na encenação feita pelos Filhos de Zambi ela desaparece, ou é feita a ela somente uma referência distante e tímida.

Na encenação da abolição em 2016, esta foi composta por homens sem camisa, descalços, vestindo calças brancas, enquanto as mulheres usavam turbantes e vestidos brancos com bordados. Todos eles portavam objetos que faziam referência à cultura negra, bem como instrumentos de tortura e dominação empregados contra negros escravizados, tais como a máscara *de flandres* e as correntes. No desfile que antecede a encenação, esse grupo acompanhava dois carros de bois. Quando o desfile chegava no largo da Igreja é que a encenação da abolição propriamente dita começava. Na encenação se homenagearam várias personalidades negras da história nacional e internacional, como Zumbi dos Palmares, representado por Thiago Antônio Silva dos Santos.

Em 2017, a encenação já foi diferente, abordando a violência dos feitores contra os escravos e a repressão à cultura negra, exemplificada pela capoeira. Em determinado momento, a condição de escravidão do passado era relacionada ao presente de comunidades e sujeitos negros do Brasil, e foram lembrados os negros mortos pela polícia na periferia, os crimes de racismo, homofobia e discriminação de gênero praticados contra a população negra em específico.

Foram o desfile dos escravos e a encenação da abolição, vistos agora sob a perspectiva dessas mudanças que ocorreram ao longo dos anos na Festa, que marcaram essa minha primeira experiência na comunidade e com suas tradições. A história da reconstrução do enredo do desfile se constitui para mim num exemplo microscópico da imagem que eu fazia da comunidade. O que já tinha lido e ouvido falar sobre ela era que esta já tinha sido fartamente pesquisada, sendo convidada a apresentar suas tradições em diversos circuitos e contextos. Esse trânsito por novos circuitos (educacionais e teatrais/culturais) rendeu aos Arturos

reconhecimento, apoio público e visibilidade, mas, ao mesmo tempo, levou a diversas experiências traumáticas por causa dessa superexposição. Por isso, nas últimas décadas, os Arturos vêm lutando para ter autonomia sobre essas relações com pessoas de fora e seus produtos (pesquisas, documentários, fotos, gravações de seus cantos etc.).

Sobre o contato com pesquisadores, agentes públicos, produtores culturais e a abertura de novos espaços de trânsito para os Arturos, mestre Jorge me havia narrado alguns efeitos dessas experiências em 2015, em São Jorge:

Então, assim, os negros aqui escravizados, e toda sua vida, toda sua tradição, perante um preconceito, uma discriminação enorme, teve grandes dificuldades para poder manter todas essas tradições. As dificuldades foram enormes. E no passado, o entorno da cidade, assim como a Igreja e também o poder público, tinham uma grande discriminação com as nossas tradições. A gente tinha muita dificuldade para poder manifestar, realizar as nossas festividades. De maneira que nós éramos taxados numa questão muito inferior. Como as pessoas até hoje tem uma grande intolerância religiosa, em relação às questões das religiões de matriz africana, da mesma maneira para com o Congado. Então, no passado nós tivemos uma dificuldade muito grande. Eu cheguei a sentir na pele essa dificuldade, a sentir na pele esse preconceito, o racismo, a discriminação, a desigualdade social, racial. A gente sofreu tudo isso na pele. (SANTOS, 2015).

Foi com o passar do tempo que, segundo Jorge Antônio,

O município, assim como toda a sociedade, foi tendo um novo olhar para com os Arturos. De maneira que os Arturos foram crescendo de população e crescendo todo o valor das suas tradições, as pessoas foram valorizando mais. E principalmente a partir do momento que começou os intelectuais a frequentarem a comunidade. A partir do momento que a comunidade começou a ser pesquisada [ela passou a] ser mais divulgada, ela foi obtendo uma visibilidade maior perante a sociedade [e] todo o entorno. De maneira que hoje o olhar de toda a sociedade é bem diferente do que antigamente. Hoje a comunidade ela vem, ao longo desse tempo, desse período, conquistando seu espaço – aonde a comunidade ela teve, através do governo federal, o reconhecimento como comunidade remanescente quilombola, e, recentemente agora, fomos também reconhecidos como patrimônio artístico cultural imaterial do estado [de Minas Gerais]. Então isso são conquistas que a comunidade vem obtendo ao longo desse tempo. E a demonstração do reconhecimento da sociedade, do poder público e até mesmo da Igreja, de tudo o que representa a comunidade. Então hoje [nós] ainda sofremos uma desigualdade, o preconceito, a discriminação, o racismo – ainda sofremos. Mas em relação há alguns anos anteriores, hoje a situação melhorou bastante, mas a gente ainda continua na luta por uma igualdade melhor. (SANTOS, 2015).

Uma “igualdade melhor” era sobre o que mestre Jorge me dizia em relação ao que deveria ainda ser feito. Isso porque a valorização, visibilidade e apoio que a comunidade conquistou esbarravam em certos limites:

Olha, rapaz, antigamente a comunidade, ainda em perímetro rural – que a cidade de Contagem era pequena –, e ela, a comunidade, foi crescendo e junto com ela crescendo as suas tradições. E aí começaram a surgir os pesquisadores, os antropólogos. E aí as pessoas nos procurando desde o ensino fundamental até o ensino superior, passando pelas monografias, dissertação de mestrado, doutorado, tese de doutorado, e tudo. E aí foram chegando os intelectuais na comunidade. E a comunidade por sua vez, sem estar preparada para isso. É claro que muitas pessoas fizeram seu trabalho respeitando a comunidade e não a explorando. Mas uma grande parte sim, explorando. Explorando pela imagem, pelo histórico, pela musicalidade. Enfim, de diversas formas a comunidade sendo explorada, sabe?! E explorada, assim, escandalosamente. E quando a gente começou a ter uma formação um pouco melhor, nós começamos a ver que algo estava errado. E aí a gente começou a avaliar melhor todos os trabalhos externos que estavam indo para a comunidade. E a partir daí nós começamos a nos organizarmos, começamos a avaliar tudo que fosse para a comunidade.

E eu me lembro quando eu, particularmente, participando já da liderança da comunidade e de frente a uma solicitação, num determinado momento uma pessoa chegou lá na comunidade e disse para o meu sogro, [que é] mais velho, “Eu vim aqui para vocês assinarem um documento para gente.” Eu vou contar uma pequena história – “vim aqui para você assinar um documento para a gente, nós estamos com um projeto que é bom para a comunidade, para os Arturos, a gente vai fazer um documentário, e aí o documentário ele é só mesmo a nível de educação, vai ser distribuído para as escolas, e a gente vai deixar uma quantidade para vocês fazerem o que vocês quiserem”. E aí meu sogro, me chamou, eu fui lá e pedi para a pessoa para [eu] avaliar o projeto. Quando eu fui ver o conteúdo do projeto, ele era muito mais do que o que a pessoa disse para o meu sogro. E aí eu fui dizendo a ele [a pessoa do documentário], “Olha, vem cá, e a aquisição desse material de audiovisual aqui? Qual o objetivo desse material ao final do trabalho?”, [a pessoa responde], “Ah, vai para a produção”, “Quem é a produção?”, “Somos nós”, “E essa aquisição de automóvel?”, “Ah, é para a produção”, “Ah, isso...”. Enfim, tudo para a produção. Aí eu virei para a pessoa e disse, “Escuta, e a comunidade?”, [ele(a) responde], “A comunidade vai ter os DVDs para ela poder até comercializar para quem quiser”. Aí eu disse para a pessoa, “Olha, a posição da comunidade é: tudo que é de benefício dentro do projeto é 50% Arturos, 50% produção”. E aí a pessoa não aceitou. E aí eu lendo o projeto, aí eu já vi lá o número do PRONAC, tudo direitinho, anotei na minha cabeça [e] depois fomos lá [e] fizemos um documento, em nome da nossa instituição, e mandamos para o órgão que era competente – que era, me parece, a Fundação Palmares – um documento não autorizando nenhuma anuência dos Arturos na conclusão daquele material.

A comunidade já foi tão explorada, já foi encontrado material nosso sendo comercializado em Tóquio. A poderosa, a Abril Cultural, foi lá [na comunidade] para fazer uma cartilha, um documentário, para montar um kit, dizendo que era também para a educação, para as universidades, e aí ofereceu lá um recurso que só deu para fazer um saiote dos nossos uniformes, e o material uns dez anos depois foi encontrado sendo comercializado em Tóquio, na Inglaterra [etc.]. E aí, a comunidade sem até poder requerer os seus direitos autorais, porque inocentemente a pessoa que estava à frente da instituição na época assinou uma autorização qualquer. (SANTOS, 2015).

O discurso de Jorge não é singular dentro da comunidade, se expressando também na voz de outras lideranças, como é o caso do mestre João Batista da Luz na sua fala durante o I Seminário de Polícias Públicas para as Culturas Populares, realizado em 2005, em Brasília:

Falar dos Arturos, então, é falar de uma família composta de Arturos de primeira linha, que é formada pelos dez filhos diretos de Artur, seus netos, seus bisnetos e hoje estamos na quinta geração. Falar das dificuldades dos Arturos é falar da necessidade ou da falta de compreensão que acontece às vezes com quem dirige as Secretarias de

Educação e Cultura, por não levar as nossas tradições para as escolas, para fazer com que as crianças tenham conhecimento do nosso trabalho e da nossa cultura.

Essa cultura é às vezes explorada e usada pelo poder público. Muitas vezes, até chegam pesquisadores e antropólogos de dentro e de fora do Brasil para pesquisar nossa comunidade e o poder público os direciona para nós, sem nem oferecer condições necessárias para que a gente mantenha nossa cultura.

Nossa reivindicação, então, é que se estreite a relação da esfera federal com a municipal, principalmente em relação aos grupos de tradição religiosa, porque o Congado é considerado uma tradição religiosa das mais aproximadas à Igreja Católica. É sempre importante também que a gente possa fazer trocas de experiências, que aconteça uma barganha ou negociação entre a classe dominante e a classe produtora da cultura religiosa, que tem intervenções de várias naturezas. E mesmo sem ajuda, nós não deixamos nossa tradição, que está regada por nossa fé, por nossa religiosidade, por tantos grupos como o dos Arturos, do Moçambique, do Congo, do Batuque e das Folias-de-Reis. Recentemente, também foi criada uma opção para a juventude de um grupo de dança afro que está fora da religiosidade, mas que pode se apresentar em qualquer lugar e contar a história da família africana.

O Congado em Minas, portanto, está caminhando para uma afinilada e, se não contarmos com o apoio das esferas federal, estadual e municipal, dificilmente, ao longo dos quinze anos vindouros, os pesquisadores terão condições de fazer seus trabalhos nessas comunidades de culturas tradicionais. É muito fácil aglomerar um grupo de Congado dentro de um espaço universitário para servir de objeto de consumo ou de cobaias, e nós sentimos na pele isto que fazem com os grupos de cultura tradicional. Mas não vamos desistir por encontrarmos essas dificuldades, porque somos mais fortes do que a classe dominante, que às vezes explora e não nos dá retorno. (LUZ, 2005, p. 53-4).

Foi depois desses relatos que pude compreender um pouco melhor meu primeiro contato com Jorge Antônio na Vila de São Jorge, em 2015, quando o entrevistei no contexto da produção do documentário *A Noite Mais Curta* (2015). Para que a entrevista ocorresse foram necessárias muitas conversas com Jorge. Na primeira vez que Vinícius Fernandes, o cinegrafista, e eu falamos sobre a entrevista, dissemos que seria para a realização de um documentário. De imediato Jorge quis saber qual era o tema, onde seria exibido, o que seria feito com o dinheiro de eventuais prêmios, se ficaria restrito ao ambiente acadêmico, se tivéssemos alguma fonte de financiamento etc. Explicamos que se tratava de um documentário que abordava o trânsito da cultura popular para o palco, a ser disponibilizado na internet e que não recebeu nenhuma forma de financiamento. Além disso, expliquei quem era eu, o que estudava, assim como as relações que estabelecia com pessoas conhecidas dos Arturos.

Depois de detalharmos a finalidade do documentário, Mestre Jorge aceitou realizar a entrevista, mas sob uma condição: que redigíssemos um contrato especificando os usos que faríamos da sua imagem (a comercialização era a maior preocupação de Jorge). Fomos pegos um tanto quanto despreparados, pois na nossa falta de experiência não havíamos planejado nem calculado a necessidade de nenhum contrato. Entretanto, achamos legítima a reivindicação de Mestre Jorge e saímos pela Vila à procura de um computador com internet e de uma impressora para podermos pesquisar um modelo, redigir e imprimir o contrato. Graças à boa vontade da

Casa de Cultura Cavaleiro de Jorge, conseguimos viabilizar o contrato e apenas depois disso é que conversamos com Mestre Jorge, na escola municipal da Vila, onde ele ministrava uma oficina de construção de instrumentos de congado.

Essa precaução de Mestre Jorge se mostrou bem fundamentada diante dos seus relatos. Mais do que uma questão que tocava apenas a ele pessoalmente, o controle sobre a imagem e representação da comunidade era algo compartilhado por diversas lideranças dos Arturos. Foi a partir de alguns contatos não muito felizes com produtores, pesquisadores e agentes públicos, que os Arturos passaram a se organizar cada vez mais, como me explicou Jorge:

A partir dali nós começamos a nos organizarmos. Criamos lá em nossa festa até uma identificação para as pessoas que fossem lá filmar. Então todo mundo que chega lá fotografando, filmando, [a gente fala], “Vem cá, quem é você? O que que você trabalha? Vem cá, vem cá. Me dá seu documento, vamos fazer um cadastro seu aqui, vamos falar para o que é o seu trabalho, vamos colocar aqui num formulário de cadastro [com] contato seu, e aí você pode fazer o trabalho”. 40% das pessoas foram embora, os que ficaram fizeram e depois a gente procurou rastrear, e a partir daí a gente vem nos preservando em relação a isso. Então hoje tudo é avaliado, hoje a gente procura... ainda não temos uma grande formação para isso, ainda não temos condições de rastrear e de fiscalizar todo o trabalho que é feito, porque realmente é muito difícil. Mas aquilo que a gente tem condições a gente fiscaliza. E aquilo que a gente às vezes encontrar que a gente ver que cabe um direito autoral, a gente pretende entrar. Até o presente momento o que tem acontecido é o seguinte, a gente vê um material sendo divulgado, a gente procura a pessoa e fala, “olha, como que é isso”, aí a gente procura primeiro negociar com a pessoa: para o trabalho ou se vai continuar vamos discutir, a gente discute. Até hoje não chegamos numa situação de entrar na justiça, mas porque a gente consegue amigavelmente estabelecer um acordo. Agora a comunidade cresceu nesse sentido, de maneira que a gente hoje tem uma organização para poder se preservar dessa questão dos produtores culturais.

E aí, eu, que estou mais ligado às questões externas, eu sempre falo, prego, nas palestras, nas minhas falas, que os nossos irmãos quilombolas tem que se informar e formarem – ter uma formação e informação –, para que eles possam se proteger dos produtores culturais, dos exploradores culturais. Todos os descendentes afros que estão nas comunidades remanescentes quilombolas, a até mesmo os indígenas, tem que pensar-se dessa forma, tem que se proteger. Porque a Indústria Cultural é muito grande, a indústria da exploração cultural é muito maior ainda, e temos que procurar nos protegermos dessa febre, que infelizmente se apodera dos nossos conhecimentos para auto se promoverem. (SANTOS, 2015).

Mestre Jorge pondera que há muito a ser feito para que haja uma autonomia e um mínimo de controle sobre as pesquisas, as imagens, a produção de narrativas sobre eles mesmos, o acesso a recursos públicos etc. Essa busca por autonomia tem surtido efeitos, como no caso do projeto que culminou no CD-livro *Cantando e Reinando com os Arturos* (2006). Trata-se de um projeto do Instituto Jardim coordenado pelo então presidente da Irmandade do Rosário da comunidade, José Bonifácio da Luz, em parceria com a etnomusicóloga e professora da UFMG, Glaura Lucas. Todo o repertório e versões dos cantos do CD foram escolhidos em conjunto com representantes da comunidade, fazendo do projeto uma iniciativa coletiva que contou com

o engajamento direto dos Arturos. Esse tipo de experiência tem norteado outros projetos e parcerias firmados com produtores culturais, acadêmicos e poder público – embora isso nem sempre ocorra da maneira desejada pela comunidade.

Em meio a esse cenário de maior visibilidade dos Arturos – o que inclui entrada de recursos públicos por meio de projetos, interesses comercial e artístico por suas práticas e luta por autonomia –, o caso do congado tem sido representativo. Enquanto uma comunidade quilombola e tradicional, os Arturos são detentores de inúmeros saberes e práticas. Especificamente na esfera da religiosidade, a comunidade realiza folias de reis, a festa da Abolição, a festa de Nossa Senhora do Rosário e a festa do João do Mato. Desse universo, as guardas do congado são responsáveis por duas comemorações, a festa da Abolição e a do Rosário. Além disso, a comunidade possuiu duas guardas, a de Moçambique e a de Congo, que se diferenciam pelo seu ritmo, dança e vestuário (LUCAS, 2014).

Foi principalmente essa tradição do congado que começou a ser motivo de interesse de pesquisadores, produtores, cineastas etc. Esse movimento fez com que surgisse uma demanda crescente por *apresentações do congado* dos Arturos, o que os levou a se apresentarem em semanas de folclore, no Festival de Inverno da UFMG, no Vozes de Mestres (encontro internacional de culturas populares), em festivais internacionais de *world music* (como o OlliKahn, no México), teatros, shopping centers etc. Dessa maneira, quando se apresentaram pela primeira vez no Encontro de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros com o grupo artístico-cultural Arturos Filhos de Zambi, em 2015, a comunidade já tinha um longo histórico com o palco.

Frente à crescente demanda por espetacularização (CARVALHO, 2010) de suas práticas sagradas, a comunidade tem lançado mão de duas estratégias. A primeira foi optar por apresentar gêneros musicais coreográficos tradicionais que não estivessem ligados às suas práticas sagradas. Foi o que ocorreu com o batuque – “prática de música e dança tradicional da comunidade, sem a profundidade espiritual do Congado” (LUCAS, 2006, p. 397) –, que antes estava restrito aos contextos comunitários, mas que passou a ser objeto de espetacularização como forma de resguardar outras tradições que são sagradas.

A segunda estratégia de circulação de suas práticas sagradas em contextos artísticos e do espetáculo, a qual parece ter tido mais força e repercussão, foi a criação, em 1992, de um grupo artístico-cultural da comunidade, os Arturos Filhos de Zambi (IEPHA, 2014). Segundo mestre Jorge, o grupo foi criado inicialmente tendo como preocupação

Trabalhar a autoestima dos jovens da comunidade, que participam do grupo, em prol da preservação e participação deles nas tradições originais da comunidade. Então, o que a gente faz, nesse mundo aonde a gente tem ainda o preconceito, a discriminação, a desigualdade, a dificuldade de nos inserirmos na sociedade, o preconceito que ainda se tem quando a gente vai concorrer na universidade com a pessoa de pele clara – isso tudo hoje tem que ser trabalhado na mentalidade dos jovens, porque a sua mentalidade hoje é diferente, a sua formação hoje é diferente. Na minha época a gente sabia entender tudo isso, a gente sabia entender tudo isso e a gente ia em busca do objetivo. Hoje, os jovens, eles sabem, mas eles têm que aprender a lidar com essas questões externas [à comunidade], eles têm que, ao mesmo tempo que eles são Arturos, eles têm que estar lá fora também, para a sua formação, para a sua condição de vida. E até mesmo para buscar lá fora todo o apoio para sustentar o que tem na comunidade. E aí o que que a gente faz, a gente procura dentro desse grupo [Filhos de Zambi], buscar formação para esses jovens, colocá-los em contato com as questões externas da comunidade, para que eles aprendam a lidar com elas, buscando condições de preservar o original, o tradicional que a gente tem. Então isso é um trabalho também que é desenvolvido dentro do grupo Arturos Filhos de Zambi, que eu considero muito importante para que eles [os jovens] não se percam e para que nós também não percamos eles para o mundo lá fora. Então é isso o trabalho que a gente desenvolve com a juventude. (SANTOS, 2015).

Além disso, o grupo se transformou também numa estratégia de preservar as tradições sagradas dos Arturos das demandas externas por apresentações artísticas e culturais⁹⁰. Sobre os motivos para expor o congado a novos contextos, a diferença entre apresentação cultural/artística e performance sagrada, as estratégias para se transitar de um contexto para o outro, e o lugar que os Filhos de Zambi ocupam em meio a tudo isso, Jorge explica:

No palco você tem ali toda uma maneira de apresentação dentro de uma apresentação artística. E o público que está vendo ali, eles esperam um show – uma apresentação artística – e [essa] não é a identidade do Congado, do Reinado. O Reinado tem todo um sentido, ele tem um motivo para acontecer, ele não acontece em vão. Se o Congado está na rua, se está numa igreja, seja lá aonde ele está, ele está ali pelo propósito dele, e não pelo propósito de quem quer assistir. Essa é uma diferença. Então o nosso Reinado, nosso Congado, nós cantamos, dançamos e louvamos os nossos ancestrais, os nossos santos de proteção, as nossas entidades, e entre nós mesmos. É para isso que a gente toca tambor, dança e canta. E aí, uma vez que a gente tem toda uma vida realizando o Reinado dessa forma, quando a gente sobe num palco é como se a gente estivesse sem chão – e realmente sem chão –, a gente está ali sem um motivo, sem um significado. Então, essa é a grande diferença.
[Agora,] Muitas das vezes, hoje o que acontece [é que], dos meios que se tem para poder preservar o Congado, para poder manter o Congado, muitas das vezes temos

⁹⁰ A primeira vez que li sobre os Arturos foi em referência ao surgimento do grupo. O fato ocorreu durante minha pesquisa de mestrado, no ano de 2012, quando me deparei com um texto de José Jorge de Carvalho (2010) que tratava do processo de *espetacularização* da cultura popular e no qual havia a seguinte passagem: “Algumas irmandades tradicionais já estão experimentando soluções próprias no intuito de proteger os aspectos sagrados de seus rituais [frente à exploração da indústria cultural]. A comunidade dos Arturos de Contagem – Minas Gerais, famosa pelo seu Congado, preparou recentemente um grupo jovem de dança e percussão especificamente para apresentações, denominadas de “bizarria”, fora do calendário religioso da comunidade. Em um caso como este, é a própria comunidade que começa a controlar o grau de ‘espetacularização’ de suas tradições, colocando um limite aos aspectos que podem ou não expor ao público em situações profanas”. (CARVALHO, 2010, p. 63). Lendo esse texto eu ainda não sabia que esse “grupo jovem de apresentação e percussão” era o Arturos Filhos de Zambi, o grupo de apresentações artísticas e culturais da comunidade encarregado do *desfile dos escravos* e da apresentação no XV Encontro de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros.

uma necessidade de apresentar em palco. Pelos Arturos às vezes a gente leva o Congado para apresentar em palco, por quê? A gente não tem o apoio necessário que a gente precisa ter. E muita das vezes a condição que nos aparece para a gente ter um recurso para poder custear um material – para construir um tambor, um uniforme, alimentação para as nossas festividades tradicionais – é buscá-lo em palco.

Aí os Arturos tiveram um encaminhamento de seus ancestrais, que é a orientação que vem dos nossos ancestrais, de criar um grupo para poder fazer essa questão [das apresentações artísticas]. Então, o que que acontece, é o que nós fizemos. Nós fizemos aqui [no Encontro] uma apresentação de Reinado, Congado. Procuramos fazer o máximo original possível, mas viemos com um grupo jovem, que é um grupo que trabalha a parte artística da comunidade. Esse grupo tem outras condições, através da dança, da percussão, do teatro, de mostrar todo o histórico dos Arturos no palco. Mas é um grupo que foi criado especificamente para isso, que é o grupo artístico Arturos Filhos de Zambi – o grupo de percussão e dança afro, Arturos Filhos de Zambi. É um grupo que vem representando as tradições dos Arturos no palco, no teatro, para shows. E o que é tradicional, que é o nosso Reinado, que é os nossos mais velhos, que é toda a nossa indumentária, que tem todo o significado para nós, que é todo os nossos instrumentos sagrados, estão lá guardados. E isso a gente vem com as bênçãos de todos os nossos ancestrais, conseguindo fazer de uma maneira bem profissional. Eu tenho aqui uma prova viva disso, eu tenho meu filho que faz parte do grupo artístico e é um capitão de congado. Se você ver ele fazendo uma pequena apresentação de Candombe lá no teatro e depois você vê ele lá no Candombe original você vai ver a diferença daquilo que é profano pelo original. E é assim que os Arturos conseguiram uma forma de se apresentar em torno do seu histórico, em palco, em shows, em teatro, por um objetivo, que é angariar recursos para manter o seu tradicional. Então é dessa forma que a gente age, é essa maneira que nós encontramos para que pudéssemos nos mantermos e mantermos as nossas tradições. (SANTOS, 2015).

Sobre a estética das apresentações do grupo, segundo Glaucia Lucas (2006, p. 395), de início “os Arturos pensaram em criar um grupo para-folclórico com algo do repertório congadeiro, com vestimentas e instrumentos musicais que não fossem os consagrados: um simulacro de si mesmos que pudesse ser mais facilmente negociado”. A autora argumenta ainda que outra estratégia também foi colocada em prática: a construção de apresentações autorais inspiradas em tradições musicais e coreográficas afro-brasileiras de outros contextos, como o Jongo (LUCAS, 2006). Entretanto, o “que pretende ser um mecanismo de proteção também pode se tornar uma armadilha quando o interesse externo não é seduzido pelo novo, atendo-se ao tradicional” (LUCAS, 2006, p. 397). Isso, ao meu ver, foi o que acabou ocorrendo. As apresentações autorais e artísticas do grupo muitas vezes não suprem a demanda do tradicional e, por isso, além dessas apresentações autorais, os Filhos de Zambi realizam *performances de congado*.

Foi o que ocorreu durante a apresentação dos Filhos de Zambi, em 2015, na ocasião do XV Encontro de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros. No evento o grupo realizou duas apresentações: uma na forma de cortejo e outra no palco. Na apresentação do palco foi feita uma performance que reunia elementos de danças afro (como o Jongo) acompanhada por um instrumento percussivo, o djambe. Os homens estavam sem camisa, enquanto as mulheres vestiam saias rodadas e floridas que se harmonizavam com os movimentos da dança. Essa

apresentação era uma performance artística do grupo, criada com o propósito específico de se apresentar em palcos e teatros.

Na apresentação em cortejo, por outro lado, o grupo incorporou principalmente elementos do terno de Moçambique, como as indumentárias, as cores e o conjunto dos instrumentos. Esse cortejo aconteceu pelas ruas da Vila de São Jorge, reunindo uma multidão de seguidores, na sua maioria jovens brancos e universitários (como eu) que estavam visitando a Chapada dos Veadeiros e/ou participando do evento. Ao final do cortejo a então produtora de palco daquela edição, Giovanna Caldas, perguntou se o grupo desejava subir ao palco, dando seguimento a outra apresentação programada para os Arturos e cumprindo de uma vez as duas apresentações. Então Jorge e Thiago declinaram o convite e explicaram para ela que a apresentação do palco seria algo diferente, uma performance artística construída para aquele ambiente.

Se existe uma demanda que faz com que os Arturos apresentem suas práticas sagradas em contextos não religiosos, como em contextos de apresentações artísticas-culturais, no Encontro uma das estratégias traçadas foi não levar a performance do congado para o palco – optando por uma apresentação nos moldes estéticos tradicionais (o cortejo). Essa estratégia, entretanto, nem sempre é possível de ser colocada em prática. Na apresentação de 2008 no Ollin Kan, um festival internacional de músicas de resistência, que ocorre no México, os Filhos de Zambi se apresentaram no palco em três ocasiões diferentes: levando uma performance da guarda de Congo, uma de Moçambique e um de dança Afro.

Entretanto, vale ponderar que ainda que em alguns casos seja possível negociar os lugares e os formatos das *apresentações do congado*, isso não implica, simplesmente, que a performance realizada por membros dos Arturos seja investida da mesma importância que numa festa de congado na sua comunidade. Quando perguntei a Mestre Jorge sobre a diferença dos aspectos performáticos e simbólicos de um contexto de apresentação em comparação com o de devoção (referindo-me especificamente à apresentação em forma de cortejo que eles haviam realizado), ele me respondeu com um sorriso no canto da boca, como se esperasse a pergunta já há algum tempo:

O nosso cortejo na Festa de Nossa Senhora do Rosário ele não é simples cortejo, ele é uma procissão. Nós estamos ali não só o grupo dos Arturos, como todos os demais grupos que a gente convida, imbuídos e dentro de toda uma questão sagrada, e aí vem aquilo que é o mais importante, que é o nosso Reinado – os nossos reis, as nossas rainhas, com suas coroas – e conduzindo a imagem do santo de nossa devoção. Só essas duas questões representam a parte sagrada, religiosa, do que acontece original nas nossas festividades: o Reinado e a procissão em devoção, em louvação aos santos de nossa devoção. E falando de Arturos os santos são Nossa Senhora do Rosário, São

Benedito, Santa Efigênia e demais santos de devoção de cada situação que acontece na comunidade. Então lá na comunidade, o que a gente chama de cortejo é uma procissão, é totalmente sagrada e religiosa. E aqui, sim, um cortejo, sem Reinado, sem procissão e sem aquela essência da religiosidade, aqui é simplesmente alegoria – é o cortejo, é dançar, pular, cantar e tocar tambor, é o que o povo quer ver, é isso. Agora lá não, lá é o que os nossos ancestrais querem ver – lá nós estamos dançando para os nossos ancestrais, lá nós estamos dançando para os nossos santos de devoção. E aqui a gente está apresentando para o povo. É diferente, não é isso?! (SANTOS, 2015).

Porém, o fato da apresentação ser voltada para o público e ser vista como uma performance alegórica, não implica, por outro lado, uma ausência da presença do sagrado naquele momento e contexto. Como me explicava novamente Mestre Jorge,

A religiosidade ela está presente em cada membro da comunidade dos Arturos, 24 horas por dia, a todo momento, em tudo que a gente vai fazer. Eu vim para aqui fazer a oficina, eu faço a minha oração, eu peço proteção para mim, peço proteção para as pessoas que estão convivendo com a gente. Porque o mundo ele é feito de espiritualista. Então em cada momento, em todo lugar, nós estamos ligados à espiritualidade, ao sagrado, ao religioso. E isso não é diferente com o grupo Arturos Filhos de Zambi. Nos momentos que antecedem as apresentações, a gente faz as nossas orações, a gente reza, a gente pede proteção para todo mundo. E aí, desde o momento que a gente sai da comunidade até chegar no local e até apresentar, é assim. Quando entra no palco, ou que faz um cortejo, ou que seja a apresentação seja ela qual for, a gente vai fazer ela conforme foi programada, conforme é para ser feita, conforme é para ser executada. Mas estamos ali protegidos pelo nosso sagrado. Porque a gente não dorme e o nosso sagrado vai embora. Ele dorme junto com a gente, e a gente levanta junto com ele. (SANTOS, 2015).

Pela fala acima, percebe-se que apesar de os dois momentos de performance (a religiosa e a artística/cultural) serem considerados ocasiões distintas, isso não significa que as apresentações dos Filhos de Zambi possam ser feitas sem as bênçãos dos antepassados e dos mestres da comunidade. Como Jorge deixou claro, a própria criação do grupo foi um encaminhamento dos antepassados. Por isso há que pedir proteção e permissão sempre, mesmo que a performance não acontece em um contexto sagrado.

A aproximação entre sagrado e espetáculo nas performances dos Filhos de Zambi não acontece só através das bençãos que têm que ser dadas antes de cada apresentação, mas também durante as próprias apresentações. No cortejo realizado pelos Filhos de Zambi no XV Encontro, por exemplo, foi respeitada uma série de protocolos próprios do universo da performance sagrada do Moçambique e do Congo. Quando o grupo chegou a São Jorge a primeira coisa que fez foi ir em cortejo à Casa de Cultura para agradecer a Juliano Basso pelo convite. Porém, quando estavam quase chegando na Casa, se encontraram com o Terno de Moçambique de Fagundes e seu capitão, Seu Júlio Antônio. Então, os grupos prestaram todas as reverências uns aos outros, para depois prosseguir com as obrigações cerimoniais de cada um.

Esse exemplo não parece ser um caso isolado da circunstância que presenciei e não é exclusivo dos Arturos. Segundo Glauro Lucas:

O comportamento dos congadeiros nessas apresentações assemelha-se a quando saem para participar de festas de Congado de outras comunidades. Apesar de haver um maior relaxamento em relação às obrigações, as guardas não dispensam um conjunto de atos rituais preliminares que começa na capela da própria comunidade, como ocorre em qualquer ocasião ritual. Oram e entoam cantos de pedido de bênçãos e proteção para a saída. Tornam a rezar na chegada aos locais de apresentação e, por vezes, adentram esses espaços cantando e tocando, pedindo licença, como o fez, por exemplo, o Moçambique da Irmandade do Jatobá de Belo Horizonte no SESC Vila Mariana, em São Paulo, quando se apresentou no evento “Percussões do Brasil” em 1999. Afinal, não se entra na casa dos outros sem pedir licença. Ou seja, para os congadeiros, nem sempre os espaços e tempos de performance se restringem àqueles determinados pela organização dos eventos. Outros são incluídos para satisfazerem as suas próprias necessidades, as quais são regidas pelos significados que se encontram ainda profundamente vinculados aos sentidos rituais. Também não há escolha pré-determinada de repertório. Cantam aquilo que venha à mente, enviado por Nossa Senhora, conforme a necessidade do momento. (LUCAS, 2006, p. 394-395).

Além das obrigações e procedimentos rituais, presentes também em contextos de apresentações, a própria construção da performance parte de concepções e métodos tradicionais da comunidade. O que determina o repertório dos cantos realizados, por exemplo, não é o que se ensaiou de uma lista pré-estabelecida, mas as circunstâncias e as situações que se desenrolam durante a apresentação, as quais *pedem* determinados cantos e gestos.

Além disso, ainda sobre a relação espetáculo/religião, os Filhos de Zambi são incorporados também dentro do próprio ritual do Congado. Como discutido, a Festa do Rosário é composta por dois ternos, o Moçambique o Congo, além do ritual do Candombe, que marca os ritos inaugurais das festas, em que os capitães dos ternos de Congo e Moçambique tocam os tambores sagrados (o Santana, o Santaninha e o Jeremias). O lugar do Candombe, do Moçambique e do Congo no universo ritual do congado está relacionada ao mito de origem da devoção dos negros por Nossa Senhora do Rosário. Segundo o mito escolhido para compor a faixa de abertura do CD-livro *Cantando e Reinando com os Arturos* (2006), a aparição de Nossa Senhora do Rosário aconteceu no mar, nos tempos da escravidão. Num primeiro momento foram os brancos que tentaram tirar a santa do mar, mas ela permaneceu no mesmo lugar. Então os negros pediram que os senhores brancos os deixassem tentar resgatar a santa do mar. Apesar de caçoar do pedido, os brancos permitiram. Foi então que se juntaram três grupos, o Candombe, o Moçambique e o Congo. O Congo foi na frente tocando as caixas, e a santa começou a se mexer e se aproximar da costa. Depois chegou o Moçambique, composto pelos mais velhos, que andavam devagar, e o Candombe, que vinha ainda mais atrás, porque, diferentes das caixas, os tambores não têm cordas para serem pendurados junto ao corpo e, por

isso, são difíceis de carregar. Foi apenas quando o Moçambique e os tambores do Candombe se aproximaram da santa que esta saiu efetivamente do mar, saltando num dos três tambores do Candombe, o Santana. Aí os tambores já não foram mais tocados, e o Moçambique ficou responsável por conduzir a santa em cima do tambor (CANTANDO E REINANDO COM OS ARTUROS, 2006).

Esse mito é o que explica o lugar ritual do Candombe, do Moçambique e do Congo na festa do Rosário. O Candombe, por exemplo, só é tocado dentro da capela da comunidade, na abertura das festas do Rosário e da Abolição para a comunidade⁹¹. Os ternos de Moçambique e Congo, por sua vez são os que participam dos cortejos, procissões, missas e outros ritos da festa. O Moçambique tem o papel de conduzir a santa, enquanto o terno de Congo vai na frente, abrindo e limpando os caminhos para o Moçambique, o Reinado e a santa passarem (LUCAS, 2014). Ao Congo também é permitida uma maior abertura na incorporação de brincadeiras e ritmos provenientes de outros contextos (as bizzarras), mas sempre respeitando os momentos adequados para serem realizadas (LUCAS, 2014).

A partir do entendimento da hierarquia dos ternos no complexo simbólico do congado é que podemos compreender o lugar do Filhos de Zambi no contexto dos rituais sagrados da comunidade. Neste sentido, Glaura Lucas (2006, p.6) sugere que o grupo artístico-cultural tem cumprindo socialmente “a função de protetor do sagrado que o Congo exerce ritualmente em relação ao Moçambique e ao Candombe”.

Interessado na sua função de proteção do sagrado e o lugar dos Filhos de Zambi no complexo ritual do congado dos Arturos, voltei à Festa da Abolição em maio de 2017 para prestar atenção em alguns detalhes da participação do grupo, que começa suas atividades no último dia da festa. Foi importante notar nessa ocasião como, apesar do papel do grupo no ritual estar associado mais ao aspecto cultural do que ao religioso da festa, ele cumpria certas obrigações e adotava procedimentos próprios da esfera do sagrado.

Desse modo, antes de começarem o *desfile dos escravos* é comum que todos rezem juntos, pedindo proteção aos santos e aos antepassados, além de prestar reverência, durante as procissões que ocorrem na festa, aos ternos do Congo e Moçambique. Contudo, as obrigações religiosas e a inserção dos Filhos de Zambi na esfera do sagrada da festa ficam mais claras durante a procissão que ocorre ao final da missa conga, percorrendo o caminho de volta da Igreja do Rosário de Contagem (MG) para a comunidade dos Arturos.

⁹¹ Abertura *para a comunidade* pois o candombe não aparece na programação oficial das festas divulgada para o público.

Um fato relevante que pude observar é que, na procissão, o desfile dos escravos, organizado e realizado pelo grupo Filhos de Zambí, vai na frente de todas as guardas, inclusive do Congo – que tradicionalmente ocupa esse lugar. Desse modo, a configuração da ordem da procissão era: primeiro o desfile, logo atrás o Congo, depois as várias guardas convidadas, e por último o Moçambique da comunidade acompanhado do Reinado. Quem comandava o desfile dos escravos era Thiago Antônio Silva dos Santos (filho de Mestre Jorge), que, assim como os capitães, carregava um apito pendurado no peito de modo a organizar o grupo, marcar o final de um canto, começar outro, estabelecer uma formação etc.

O fato do grupo ter tomado à frente da procissão me marcou porque o associei ao que foi colocado por Glaura Lucas (2006), isto é, a ideia de que o grupo cumpriria uma função social de proteção próxima ao papel ritual exercido pelo Congo em relação ao Moçambique. Dessa forma, se o Congo estabelece uma proteção e abre os caminhos para o Moçambique, os Filhos de Zambí ocupam esse mesmo lugar simbólico de proteção em relação tanto ao Congo como ao Moçambique, e ao complexo ritual do congado, de maneira geral.

Esse lugar de proteção das práticas sagradas da comunidade que os Filhos de Zambí desempenham, então, é reforçado dentro do próprio complexo ritual do congado e por isso, na procissão, o grupo tomou a dianteira – lugar reservado tradicionalmente ao Congo. Os paralelos com o terno do Congo se estendem, uma vez que aos Filhos de Zambí também é dada maior liberdade na incorporação de certos cantos. Sobre o repertório de cantos do desfile dos escravos (integrado pelo grupo Arturos Filhos de Zambí), este incorpora letras de músicas conhecidas, como o *Canto das Três Raças*, consagrado na voz de Clara Nunes. Isso, porém não impede que façam outros cantos que também são realizados pelo Congo, como no caso do canto:

Negro veio da África
Veio no navio negreiro
Negro não tem saudade
Do Tempo do Cativo

De todo modo, há uma preferência clara por temas que fazem referência ao racismo e à exploração do negro, mais do que por cantos de caráter e motivos estritamente sagrados.

Assim, o papel de protetor do sagrado desempenhado pelo grupo é reforçado simbolicamente pelo lugar ocupado por ele dentro dos rituais sagrados da comunidade. Dessa maneira, o papel do grupo Arturos Filhos de Zambí não é de purificar ou estabelecer limites e fronteiras entre o espetáculo e a religião, mas de funcionar enquanto intermediário entre o que os Arturos consideram dois polos opostos: o sagrado e o espetáculo. Isso porque a atuação do

grupo não se restringe às performances artísticas e culturais, encontrando um lugar ritual, também, dentro das tradições sagradas da comunidade. Assim, se o Moçambique e o Congo não devem ir para o palco, aos Filhos de Zambi seria permitido maior trânsito entre o contexto religioso e o do espetáculo.

Nesse trânsito entre os dois polos, o grupo acaba por incorporar elementos e procedimentos presentes nos dois contextos. Desse modo, os Filhos de Zambi passam a cumprir uma função de proteção às práticas sagradas dos Arturos, ao controlar o que pode ser exposto e o que deve permanecer resguardado no processo de espetacularização de suas práticas e, por isso, está em diálogo constante com o sagrado e o espetáculo.

6.5 – “Cultura”, performance e política no trânsito da cultura popular

A discussão sobre a mudança de contexto da cultura popular na contemporaneidade deve levar em conta a tendência de a cultura se tornar um recurso nas mãos de determinados agentes para fins diversos (YÚDICE, 2013). É possível, inclusive, falar em diferentes formas de instrumentalização da cultura. Essa instrumentalização, segundo Jean Camaroff e John Camaroff (2009), envolve dois processos relacionados. O primeiro seria a mercantilização da cultura, que implica a comercialização do exótico, seja por meio de objetos, produtos ou performances. O segundo seria a incorporação da etnicidade, “o processo pelo qual a identidade passa a ser reivindicada pelos grupos étnicos com base nos regimes de propriedade intelectual” (SILVA, 2010, p. 509). Desse modo, devido à união dessas duas dimensões, no contexto contemporâneo a “culture is objectified by those who inhabit it”⁹² (COMAROFF, COMAROFF, 2009, p. 32). Como consequência, a sobrevivência *da* cultura tem dado lugar “to survival *through* culture”⁹³ (COMAROFF, COMAROFF, 2009, p. 19; grifo meu).

É nesse sentido que Manuela Carneiro da Cunha (2009) afirma que a cultura deixou de ser um conceito circunscrito à disciplina da antropologia, passando a ser apropriado e incorporado por diversos povos indígenas. Sob esse viés, a autora tem falado em “cultura” (com aspas) de modo a diferenciar duas dimensões operativas da categoria. Contemporaneamente, segundo Cunha (2009, p. 356), “traços [culturais] cujo significado derivava de sua posição num esquema cultural interno passam a ganhar novo significado como elementos de contrastes interétnicos”. Isso implica que uma mesma prática cultural (ou *traço*, como prefere a autora) integre “dois sistemas ao mesmo tempo” (CUNHA, 2009, p. 356). A autora se refere, principalmente, ao tema dos diferentes regimes de conhecimento e aos efeitos do entendimento

⁹² “cultura é objetificada por aqueles que a habitam” [tradução nossa].

⁹³ “à sobrevivência *por meio da* cultura” [tradução nossa].

de *autoria coletiva* para os conhecimentos tradicionais. Neste trabalho, entretanto, estou preocupado, especificamente, em examinar como práticas performáticas (geralmente sagradas ou relacionadas a esse universo) de determinadas comunidades e coletivos estão sendo deslocadas para novos contextos enquanto "cultura".

É diante desse fenômeno de deslocamento que sugiro pensar as experiências de trânsito dos mestres apresentadas acima. Nesse sentido, a sussa, o moçambique, o congado e a folia, se tornam, nos contextos de apresentação, "cultura" – um modo de performatizar uma distinção cultural.

Uma das implicações da performance de determinadas práticas culturais para os regimes da "cultura" é a sua formatação para um espaço de *apresentação*. Desse modo, um dos primeiros procedimentos que essa mudança de contexto exige é a organização social em forma de grupos. A formação de grupos tradicionais é, assim, um modo de organização que emerge a partir de uma demanda por *apresentações* desses sujeitos. David Guss (2000) observa, por exemplo, como a partir da realização do Festival de Tradições, em 1946 na Venezuela, a noção de grupo foi incorporada pelos sujeitos da cultura popular venezuelana, surgindo a partir daí grupos de Tamunangueros, de Parrandas de São Pedro etc. Foi a partir da organização dessas tradições enquanto grupos tradicionais que estes passaram a circular por teatros e festivais.

Caio Csemark (2017) também aponta para essa conexão entre o trânsito pelo espetáculo e a organização em grupos. Discutindo especificamente o caso do samba de roda de Cachoeira (BA), o autor afirma que desde a década de 1950 há na cidade a organização do samba de roda a partir de grupos artísticos (CSEMARK, 2017). Contudo, de acordo com o autor, essa forma de organização social foi estimulada principalmente nos anos 2000, "impulsionada pelo processo de patrimonialização [do samba de roda] e pelo acesso cada vez maior aos circuitos comerciais de produção musical e de espetáculos" (CSEMARK, 2017, p. 59). Nesse contexto, os grupos passam a adotar figurino próprio, formação fixa e realizar ensaios (CSEMARK, 2017).

Patrícia Osório (2012) discute um processo semelhante na experiência do Siriri de Cuiabá, a partir da criação do Festival de Cururu e Siriri nos anos 2000. A autora argumenta que, naquele contexto, a formação de grupos veio acompanhada da ideia de profissionalização. A categoria profissionalização, por sua vez, "abarca o formato das apresentações, a dedicação dos integrantes ao grupo e a expectativa do dançarino de 'viver no futuro do siriri'" (OSÓRIO, 2012, p. 249). Ainda segundo a autora, a ideia de grupos profissionais de Siriri, que se

apresentam em palco, se opõe à de *Siriri de fundo de quintal*, quando a dança é experimentada com informalidade e em contextos de festas de santo (OSÓRIO, 2012).

Vale ponderar, contudo, que a questão da profissionalização não é colocada pela maioria dos mestres entrevistados para esta pesquisa. Para eles os grupos são uma forma de organização social transitória, criada no contexto do espetáculo, mas depois dissolvida no dia a dia da comunidade. Por isso, grupos como o da sussa ou da folia de Crixás, por exemplo, não se reúnem para ensaios, se arranjando enquanto grupos apenas no contexto de apresentações. Além disso, nesses dois casos os integrantes dos grupos são variáveis, o que afasta a ideia de profissionalização.

Outra questão que os relatos da experiência dos mestres nos colocam é que, se a performance da "cultura" é um fenômeno de instrumentalização de práticas culturais, essa instrumentalização tem sido realizada com quais objetivos? Nesse sentido, é importante assinalar que todos eles tendem a ver espaços de apresentação, como o do Encontro, enquanto lugares de visibilidade, valorização e reconhecimento de suas tradições, as quais estiveram submetidas ao julgo do racismo e da intolerância religiosa ao longo da história.

O exemplo mais forte dessa instrumentalização da "cultura", a partir da seleção de certas práticas tradicionais para serem performatizadas enquanto alegoria cultural, é a experiência de Dona Fiota com a sussa. No contexto da comunidade Kalunga, a sussa tem sido um instrumento de afirmação étnica, de visibilidade e acesso às políticas públicas. De modo muito semelhante isso também tem ocorrido no caso da comunidade quilombola dos Arturos. A tradição do congado dos Arturos tem sido um aspecto de sua distinção cultural, responsável pelo seu reconhecimento e visibilidade.

Além dessa relação entre instrumentalização da cultura, reconhecimento social e coletivos étnicos, outra motivação para o trânsito dos mestres pelos novos circuitos da cultura popular é a questão financeira. Como vimos, Dona Fiota, por exemplo, argumenta que esses espaços de apresentação foram responsáveis por um reconhecimento não somente dos Kalungas, de maneira geral, mas de sua maestria na tradição da comunidade. Para ela, ser valorizada seria sinônimo, também, de valorização financeira.

Dentro do contexto de uma comunidade que sofre com problemas fundiários e de acesso a direitos básicos (saúde, educação etc.), a questão do dinheiro aparece como prioritária. Por isso a mestra dá uma atenção especial ao tema, denunciando que nesses contextos os cachês nunca são negociados diretamente com ela, sendo o valor pago concebido pelos organizadores e produtores dos eventos para os quais ela é convidada. Mestre Jorge retoma a questão do

dinheiro de uma perspectiva coletiva ao argumentar que os Arturos se submetem a contextos de *apresentações* como forma de angariar recursos para suas festividades tradicionais. Isso porque muitas vezes os mestres e mestras estão submetidos a situações sociais de carência de cidadania e acesso a bens básicos e, por isso, estão dispostos a levar para o palco suas tradições de forma a conseguir algum retorno financeiro, mesmo que muito pequeno. Assim, a questão do acesso a uma pequena renda extra parece ser um dos motivos pelos quais alguns mestres aceitam performatizar suas tradições nesses contextos.

Vale enfatizar, porém, que o retorno financeiro não é a única motivação de nenhum dos mestres. A fala de Seu Júlio é exemplar aqui, pois ele percebe os espaços de *apresentação* como lugares de *reconhecimento* da legitimidade de sua tradição sagrada, outrora vista de maneira discriminatória pela sociedade e Igrejas racistas. Seu Severo tem uma percepção semelhante, pois vê os espaços de apresentação também como uma forma de reconhecimento social da sua tradição. Em linhas gerais, estar no palco, nesse sentido, é visto como um processo de redenção desses sujeitos, que foram perseguidos e discriminados por causa de sua cor, suas tradições e religiosidades. Logo, pensar a presença desses sujeitos e suas práticas no palco passa por refletir sobre o lugar social que eles e suas tradições ocuparam ao longo da história – lugar este marcado pela marginalidade, discriminação e/ou perseguição religiosa.

Sobre as implicações da circulação de determinadas práticas culturais em dois *regimes da cultura*, Manuela Carneiro da Cunha (2009, p. 362), se referindo aos Kayapó, explica que num “regime de etnicidade [ou “cultura”], pode-se dizer que cada Kayapó tem sua “cultura”; no regime anterior [o da cultura] [...], cada Kayapó tinha apenas determinados direitos sobre determinados elementos da cultura”. Isso implica, segundo a autora, que os “Kayapó de hoje participam tanto de uma ordem interna na qual cada um é diferente quanto de outras ordens, uma das quais os subsume como um grupo étnico distinto dos demais” (CUNHA, 2009, p. 362).

Trazendo essa reflexão para os exemplos de trânsito esboçados neste capítulo, o que esse argumento sugere é que se a sussa, a folia e os congados têm sido apresentados, no domínio da cultura, como pertencentes à coletivos (seja de uma cidade do interior ou de uma comunidade etnicamente marcada), o mesmo não pode ser dito para o domínio da cultura, pois essas práticas, na sua ordem interna, não podem ser vistas como pertencentes a todos. Observe-se o congado, dos Arturos, por exemplo. Apesar de envolver grande parte dos sujeitos da comunidade, os participantes têm acessos a diferentes dimensões da Festa de Nossa Senhora do Rosário. Assim, determinada pessoa fica responsável pela alimentação, outras participam do terno de Moçambique, outras, do terno de Congo. Alguns tocam as caixas, outros dançam, alguns são

capitães etc. Além disso, determinados aspectos e dimensões do ritual do congado são acessíveis apenas para os capitães das guardas (como é o caso da permissão para tocar os tambores do candombe). O mesmo pode ser dito sobre a folia, da qual os foliões participam desempenhando papéis variados.

Manuela Carneiro da Cunha argumenta que essas duas ordens de *regimes da cultura* estão “embutidas uma na outra” e “se afetam mutuamente a ponto de não poderem ser pensadas em separado” (CUNHA, 2009, p. 362). Dessa maneira, transitar com essas práticas da cultura para a “cultura” gera modificações, emergência de sentidos e diálogos entre os dois contextos. Nesse sentido, é relevante pontuar que o trânsito dessas tradições para o regime da “cultura” não está purificado da sua performance nos contextos da cultura. As tradições sagradas (como a folia e o congado) são os exemplos mais expressivos dessa inter-relação entre os dois domínios. Como vimos, nos contextos de *apresentação* as duas tradições tendem a respeitar certas interdições e procedimentos provenientes de contextos sagrados. Assim, na experiência de Seu Severo e do capitão Júlio Antônio, a possibilidade de evocar certos cantos, considerados sagrados, está relacionada à presença ou ausência da bandeira do santo. Outro exemplo disso é quando Seu Júlio dá as costas para o palco durante sua performance, como maneira de afirmar que sua performance é feita em devoção à N. S. do Rosário e não para o público.

Não apenas o contexto da cultura transborda na “cultura”, como o contrário é também verdadeiro. Esse é o caso da experiência da sussa, na qual a circulação pelos contextos de “apresentação” tem reverberado nos seus contextos tradicionais, uma vez que são notáveis modificações estéticas, como a adoção de movimentos mais rápidos e expansivos na dança.

O caso da experiência do grupo Arturos Filhos de Zambi se constitui no exemplo mais significativo da mútua influência desses dois domínios da cultura. Como vimos, apesar de o grupo ter uma proposta abertamente artística e “cultural”, isso não implica numa desvinculação com o sagrado. Dessa maneira, quando sua performance tem uma estética inspirada no congado, eles obedecem certos protocolos e obrigações presentes em contextos sagrados. Mesmo nas apresentações artísticas construídas para o palco não podem ser dispensados a realização de orações e os pedidos de proteção aos antepassados. Por outro lado, o grupo artístico e cultural tem sido incorporado dentro dos complexos rituais do congado na comunidade dos Arturos – especificamente na Festa da Abolição. Desse modo, o grupo se torna uma parte da cultura dos Arturos, em contextos internos, ao mesmo tempo que se constitui como um meio de performatizar a “cultura” dos Arturos em contextos externos ou extracomunitários. Assim, mais

do que uma forma de purificar os dois âmbitos da performance do congado, os Filhos de Zambi funcionam como um mecanismo de mediação entre esses diferentes contextos.

É, portanto, essa dimensão relacional entre os dois contextos de performance da cultura que faz com que a relação entre espetáculo e religião em espaços como o do Encontro de São Jorge seja borrada na perspectiva dos mestres, os quais têm uma clara consciência da diferença entre os dois contextos, sem que isso implique que a performance possa ser esvaziada de suas conotações sagradas apenas porque mudou de contexto. Como pontua Cunha (2009, p. 363), embora “se possa ver cada esfera como organizada por uma lógica *sui generis*, as mesmas pessoas vivem simultaneamente nessas múltiplas esferas”. A palavra “simultânea” aqui é significativa porque ela sugere que a performance dos mestres em contextos de apresentação opera com os dois sentidos dessas práticas ao mesmo tempo – isto é, enquanto cultura e “cultura”.

Além dessas questões, as quatro experiências abordadas aqui também nos levam a pensar os encontros de culturas populares e tradicionais não enquanto espaços de trânsito isolados, mas relacionados e integrados a outros cenários. Desse modo, fica claro que os encontros são apenas um lugar dentro de um vasto circuito (o novo circuito da cultura popular que apresentei no segundo capítulo), o qual, por sua vez, está interligado a outros (como o acadêmico). Nesse sentido o trânsito desses grupos envolve atores variados (pesquisadores, produtores, gestores públicos, artistas etc.), assim como produtos variados (livros, teses, dissertações, documentários, gravação de CDs etc.).

Em três das quatro experiências analisadas acima (a exceção é o grupo Filhos de Zambi), o Encontro de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros teve um lugar central no estímulo ao trânsito contemporâneo dessas tradições culturais. Isso fica claro no caso da Folia do Divino de Crixás, para a qual a maior experiência pregressa de trânsito tinha ocorrido no âmbito do movimento folclórico estadual. Recentemente, porém, novos circuitos de trânsito se abriram para o grupo de Crixás a partir de sua apresentação no Encontro, o que pode ser verificado pela presença do grupo em documentários e gravação de CDs, por exemplo.

Em linhas gerais, procurei neste capítulo refletir sobre o trânsito da cultura popular para o espetáculo a partir do estudo de caso de quatro experiências performáticas. Minha sugestão foi pensar como mestres e mestras intermediam a passagem de suas tradições culturais de um contexto sagrado e intracomunitário para o contexto das *apresentações*. Além disso, os

exemplos desenvolvidos procuram abordar também as motivações desses sujeitos ao empreender esse trânsito de suas práticas. Nesse sentido, procurei discutir as complexas motivações desses mestres em performatizar sua “cultura” – motivações estas que articulam questões materiais e simbólicas. Além disso, me utilizando do argumento de Manuela Carneiro da Cunha (2009), procurei levantar algumas questões que tocam a passagem de determinadas práticas do contexto da cultura para a “cultura”. Por fim, sugeri que a análise da experiência dos mestres foi uma maneira de tentar perceber esse novo circuito da cultura popular em movimento.

CONCLUSÃO

Ao longo do trabalho procurei problematizar os encontros de culturas populares e tradicionais enquanto experiências emblemáticas dos trânsitos contemporâneos da cultura popular. Nesta conclusão, retomarei os argumentos desenvolvidos até aqui, contrastando os *encontros* com as experiências dos festivais de folclore e de *world music* abordados no primeiro capítulo. A intenção dessa comparação é sugerir algumas relações entre essas três experiências, assim como assinalar a singularidade das últimas duas. Posteriormente, busco apontar algumas possibilidades de pesquisa e reflexões que esse trânsito contemporâneo da cultura popular tem nos colocado.

Os encontros e um novo circuito para a cultura popular

Podemos pensar a singularidade dos encontros a partir de algumas características que eles compartilham. Primeiro, o perfil dos grupos e dos atores sociais que os compõem. Sobre os grupos, como vimos, os encontros reúnem tanto aqueles formados por músicos e artistas que se inspiram e dialogam com a cultura popular para construir suas apresentações, como por aqueles formados por mestres, mestras, brincantes e devotos que se propõem a *apresentar* suas práticas culturais – as quais servem de inspiração para os primeiros. Além disso, esses últimos grupos contam com o envolvimento e/ou dependem de outros atores sociais, como produtores culturais, técnicos de som, gestores públicos, pesquisadores, lideranças de povos e comunidades tradicionais etc.

Outro ponto em comum dos encontros é sua programação, composta majoritariamente de apresentações, rodas de conversa, mesas de discussões, conferências, reuniões, oficinas e feiras. Assim, os encontros são eventos que têm a performance musical e cultural enquanto centro estruturante, ao mesmo tempo que agregam outras modalidades de programação relacionadas ou não com o eixo da performance⁹⁴. Essas características da programação são produto da proposta dos encontros, os quais se colocam tanto como um festival que reúne a “diversidade da cultura popular” (ou a diversidade de uma mesma tradição desse universo), quanto como um lugar de articulação política. Outra semelhança dos diversos encontros é a origem do financiamento, pois quase todos contaram com recursos, mesmo que parcialmente, do governo federal, por meio principalmente do Ministério da Cultura, e, em alguns casos, de empresas de economias mistas (como a Petrobrás) e fundações ligadas a bancos públicos.

⁹⁴ É claro que determinado aspecto da programação será mais ou menos enfatizado a depender do evento, mas de modo geral os encontros se organizam da maneira aqui descrita.

Esse perfil do financiamento, como argumentei, é fruto do reconhecimento dos encontros enquanto ações de políticas públicas. Dessa maneira, esses eventos foram financiados pelo poder público porque foram entendidos como espaços de *difusão* e *valorização* da cultura popular e de seus detentores. Tal valorização ocorreria, então, por meio do deslocamento de práticas do universo da cultura popular e tradicional (através de seus detentores e/ou recriadores) para contextos de performance musical e cultural. Uma das consequências desse deslocamento é que ele supostamente permitiria não só um *reconhecimento* nacional das práticas da cultura popular, como também uma possibilidade de articulação política em prol da mesma.

A legitimação ideológica da experiência dos encontros enquanto ações de políticas públicas foi um longo processo de articulação. Esse processo está relacionado à emergência de um novo circuito de trânsito da cultura popular o qual, por sua vez, ascendeu com a *redescoberta* desta, nos anos 1990, por artistas, músicos e universitários provenientes das classes médias urbanas. Esse fenômeno, apesar de ter tido grande força em São Paulo, ocorreu, até certo ponto, em âmbito nacional – como exemplificam as experiências de Recife e Brasília.

O interesse *renovado* pela cultura popular fez com que surgisse um circuito ligado à cultura popular composto de pequenos festivais, espaços para apresentações, oficinas, vivências e gravações de CDs. Esse circuito era constituído por uma heterogeneidade de sujeitos, como músicos, artistas, grupos, pesquisadores, jovens, mestres, mestras e detentores da cultura popular de maneira geral. Com o tempo, alguns grupos de performance musical que haviam se formado em meio a esse cenário começam a atuar como espaços culturais e ONGs, desenvolvendo projetos culturais e sociais.

Nos anos 2000 esse circuito começa a se expandir, e alguns de seus sujeitos se organizam politicamente em prol de políticas públicas para a cultura popular. É nesse contexto que em 2002, em São Paulo, é criado o Fórum para as Culturas Populares e Tradicionais, que teve papel importante na organização política de um movimento social (regional e nacional) em favor da cultura popular. A experiência do Fórum teve paralelos e ressonância em outras capitais, que também criaram seus próprios fóruns de atuação regional.

Essa movimentação se potencializa a partir de uma nova proposta de atuação do Ministério da Cultura pós-2003. Nesse período que o Ministério incorporava um conceito mais democrático e progressista de cultura – agora não mais sinônimo de *alta cultura* – e abria novos espaços de diálogo com a sociedade civil, atores sociais envolvidos nessa *redescoberta* da cultura popular trabalharam para conquistar um lugar para ela nas secretarias, editais e

programas que estavam sendo criados então. Essa atuação contribuiu significativamente para a expansão do *circuito da cultura popular*, que começa a se formar nos anos 1990, e para a articulação política em prol da cultura popular em âmbito nacional. Esse circuito foi considerado *alternativo* em dois sentidos. Primeiro, no sentido de que ele procura ser uma alternativa aos padrões de relações vigentes na indústria cultural e do espetáculo. Segundo, na acepção de que é um circuito não usual para os mestres, mestras, devotos, brincantes e suas práticas culturais.

Como produto do interesse artístico e da articulação política em favor da cultura popular, nesse período foram realizados seminários e reuniões que impulsionaram a articulação social e política entre vários sujeitos desse contexto. Paralelamente a esses eventos ocorre uma proliferação dos *encontros de culturas populares e tradicionais*, os quais foram organizados ou estabeleceram diálogos com o poder público, tendo sido majoritariamente apoiados e financiados por ele. Esses encontros podem ser vistos como espaços condensados da dimensão política e artística que marcou o novo circuito de trânsito da cultura popular. Por isso, eles procuram unir em suas propostas e programações a experiência de um festival de cultura e música, por um lado, e a de um espaço de discussão e articulação política (como as referidas propostas dos seminários e reuniões organizadas pelo MinC), por outro.

Por isso, mais do que entretenimento ou eventos da indústria cultural que visam ao *retorno financeiro*, os encontros se colocam e se estabelecem – a partir da legitimação que recebem do poder público – enquanto ações de políticas públicas. Isso ocorre porque os encontros cumprem uma das funções – dentro do plano setorial da cultura popular (MINC, 2010) – necessárias para a salvaguarda da cultura popular. A salvaguarda se dá através da *difusão* e *valorização* (enquanto patrimônio e cultura nacional) da cultura popular. Isso seria operacionalizado nos encontros a partir da realização de performances musicais e culturais de *grupos artísticos e tradicionais*, e por meio da realização de discussões, conferências e reuniões.

De modo a problematizar mais a fundo a relação entre *encontros* e políticas públicas me voltei para a experiência do Encontro de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros da Vila de São Jorge (Alto Paraíso – GO). Com 17 edições organizadas pela instituição Casa de Cultura Cavaleiro de Jorge, o evento tem sido uma experiência de grande projeção nesse contexto. Ele se viabilizou ao longo dos anos principalmente através do diálogo com as políticas culturais, por meio do Ministério da Cultura, Programa Petrobrás Cultural e do apoio de instituições diversas, como universidades, ONGs, ministérios, instituições públicas, comércio local etc. Esses diálogos com o poder público deram origem, ainda, a projetos e ações da Casa

de Cultura de cunho social e cultural, com atuação em Alto Paraíso e município vizinhos, além de comunidades tradicionais e aldeias indígenas. A Casa de Cultura elaborou também diversos produtos, como documentários, CDs e livros. A atuação da instituição e a realização do evento renderam nos últimos anos o reconhecimento das experiências do Encontro pelo poder público, inclusive por meio da entrega de prêmios.

O estudo sobre a trajetória do evento foi um modo de examinar a sua relação com os diferentes momentos das políticas culturais ao longo dos 20 anos da Casa de Cultura Cavaleiro de Jorge, bem como as estratégias utilizadas no diálogo com o poder público. Dessa maneira, o histórico do Encontro de São Jorge mostra como sua programação, e mesmo a proposta do evento e da sua instituição promotora vão mudando ao longo dos anos – passando da ideia de salvaguarda enquanto sinônimo de registro, para salvaguarda enquanto sinônimo de difusão; de uma proposta de festival de cultura à incorporação da dimensão política por meio da realização de seminários, reuniões e fóruns de discussão.

Esse estudo de caso permitiu ainda levantar algumas questões relacionadas aos dilemas envolvidos na formatação da cultura popular enquanto música e dança. Nesse sentido, sugeri que o consumo de *outras culturas* nesse contexto tem sido percebido como uma forma de *vivência* autêntica, mais do que como uma experiência distanciada com a alteridade. Além disso, o Encontro é permeado de tensões entre os grupos tradicionais (indígenas e da cultura popular) e o público, como exemplificado pelo tema das fotos e dos diferentes sentidos das performances – as quais, via de regra, o público experimenta como um show ou uma apresentação, enquanto os mestres enquanto fé ou devoção.

Outro ponto observado sobre o Encontro da Chapada dos Veadeiros diz respeito à dificuldade que a Casa de Cultura tem tido em incorporar tanto os grupos tradicionais como os moradores e comerciantes de São Jorge nas decisões e planejamento anual do evento. Em contraste com essa situação, as empresas e instituições financiadoras do evento têm influência na decisão sobre a programação, curadoria e convidados.

A dinâmica do Encontro, pautada em uma estrutura de produção de eventos – a qual envolve necessariamente pagamento de cachês, prestação de contas para os patrocinadores, notas e contratos –, tem levantado algumas questões sobre a relação nesses contextos dos mestres e mestras com o dinheiro. Assim, por se basear na dinâmica de produção de eventos da indústria cultural, o Encontro de São Jorge tem reproduzido e agravado algumas assimetrias econômicas e simbólicas desse circuito. Os cachês são um exemplo disso, pois os grupos tradicionais recebem um valor mais baixo do que um artista de renome nacional que se

apresenta no mesmo evento. Outra questão é que embora em alguns casos exista um equilíbrio nos cachês, os tratamentos relacionados à hospedagem e alimentação nem sempre são isonômicos.

Além dessas questões apresentadas até aqui, procurei, também, abordar a dimensão da produção musical e da performance nos *encontros*. Dessa forma, discuti como são produzidos e concebidos os *espaços de apresentação* desses eventos de modo a atender a particularidade da performance da cultura popular enquanto música e dança. Um dos pontos comuns das falas de alguns produtores desses eventos era que estes deveriam *romper* com os padrões vigentes no espetáculo e na indústria cultural.

Em alguns encontros isso implicou na construção de ambientações mais intimistas para as apresentações, com a presença de palcos mais baixos e dispositivos que permitissem uma aproximação entre público e performers. Além da preferência por certa arquitetura de palco, no Encontro de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros, isso levou também à adoção de técnicas, equipamentos e contratação de profissionais com o objetivo de construir uma sonorização considerada adequada para a cultura popular.

Esses diferentes aspectos da produção dos espaços de apresentação se guiavam pela proposta de construir um ambiente mais *natural* e *original* para a performance da cultura popular. Dessa forma, a adoção desses procedimentos e técnicas era vista como uma maneira de apresentar a cultura popular como ela realmente é em seu suposto estado natural. Por isso, argumentei que a busca da *autenticidade* orientava esses procedimentos de produção do som, uma vez que a proposta era *recriar o ambiente tradicional* da cultura popular nos encontros. Assim sendo, os encontros devem ser vistos enquanto espaços experimentais para o desenvolvimento de técnicas de produção para a performance da cultura popular em contextos de apresentação.

Essas experimentações, por sua vez, têm levado ao surgimento de alguns padrões estéticos para a cultura popular nesse circuito. Isso ocorre porque nos encontros são as noções de qualidade musical disseminadas pela indústria cultural que servem como norte. Isso implicou na percepção de que respeitar a estética da cultura popular era sinônimo de intervenção na paisagem arquitetônica e sonora das apresentações. Produzir a cultura popular, desse modo, significou incorporar palcos baixos e conseguir uma sonoridade *limpa* e *equilibrada* de modo a reproduzir um suposto *ethos* participativo e intimista da cultura popular no ambiente das apresentações.

No último capítulo, abordei quatro experiências de trânsito a partir da perspectiva dos mestres. Problematizei, a partir desses estudos de caso, como os mestres – que tiveram pouco protagonismo na minha análise até então – percebem esses trânsitos de suas tradições e como negociam a passagem de suas práticas culturais para contextos de *apresentação*. Argumentei, então, que eles muitas vezes são motivados a entrar nesses circuitos por causas diversas, as quais mobilizam não apenas questões de ordem cultural. Dessa maneira, podemos pensar a experiência de trânsito do congado dos Arturos ou da sussa Kalunga enquanto relacionada aos movimentos de afirmação étnica, luta por território e por políticas públicas dessas comunidades quilombolas. Devemos ainda levar em conta motivações que se expressam de forma individual na fala dos mestres, mas que têm vínculos com questões estruturais da sociedade, como é o caso da intolerância religiosa – principalmente com relação a certas práticas sagradas do universo afro-brasileiro – e da discriminação racial.

Além desses fatores, temos ainda a questão financeira. Por estarmos tratando de tradições as quais têm como detentores comunidades e coletivos em sua maioria em condição de pobreza material e com carência de acesso à cidadania, a questão financeira tem sido uma forte motivação de muitos mestres e mestras para levar suas tradições para esses novos circuitos da cultura popular – ainda que os valores arrecadados nesse contexto sejam irrisórios para mudar significativamente a realidade desses coletivos e comunidades.

Desse modo, as quatro experiências analisadas no sexto capítulo traçam uma realidade multifacetada e mais complexa dos *encontros* do que aquela construída pelo discurso institucional dos seus organizadores e pelas políticas culturais – que mobilizam temas como *difusão*, *valorização* e *salvaguarda* da cultura popular.

Encontros de Culturas Populares e os Festivais de Folclore

Diante do que foi exposto ao longo do trabalho, retomo adiante a experiência dos festivais de folclore (abordados no primeiro capítulo) e traço algumas semelhanças e diferenças com relação aos *encontros*. Sob esse viés, podemos afirmar que os *encontros* não são experiências sem precedentes, uma vez que podem ser percebidos como herdeiros dos festivais de folclore brasileiros.

Sobre a aproximação entre festivais e encontros, estamos agora em posição de afirmar que ambos surgiram tendo em vista três pontos centrais em comum: a) a proposta de levar mestres e seus grupos para um novo contexto de performance; b) a visão dessa mudança de contexto da cultura popular enquanto uma ação de política pública; e c) a ideia de que esses

eventos seriam uma maneira de celebrar e difundir o(a) folclore brasileiro/cultura popular. Apesar dessas semelhanças, porém, existem algumas características que os distinguem.

Uma das especificidades da conjuntura contemporânea em relação ao momento do folclore diz respeito ao financiamento. Como vimos, ambos recebem ou receberam financiamento público. Entretanto, esse financiamento, no caso dos festivais de folclore, se deu principalmente nos âmbitos municipal e estadual, enquanto no caso dos *encontros* o repasse se deu no âmbito federal por meio, principalmente, do Ministério da Cultura. Além disso, agora temos outras instituições sociais que apoiam esses eventos, tais como empresas de economias mistas e fundações ligadas a bancos públicos. Dessa maneira, a experiência dos encontros e dos festivais nos indica certa continuidade do diálogo com as instituições públicas e suas atuações voltadas para a cultura.

Contemporaneamente, contudo, há maior diálogo com o governo federal e também a emergência de novos agentes financiadores da cultura popular, que não apenas o poder público. Dessa maneira, se na experiência dos festivais estes estavam unidos nacionalmente pelo movimento folclórico, no caso dos encontros é o MinC o responsável por centralizar essas experiências, sendo que seus organizadores e proponentes não estão necessariamente articulados entre si em um movimento nacional. Apesar disso, é preciso fazer a ressalva de que até certo ponto esses sujeitos se articulam em fóruns e movimentos regionais, estabelecendo contatos, parcerias e articulações pontuais entre si – através da Rede de Culturas Populares e Tradicionais. Não obstante, a existência dos encontros foi viabilizada pelo financiamento público que eles recebem, mais do que por um projeto centralizado em torno de um movimento social – como no caso dos festivais de folclore.

Outro ponto de diferença entre festivais e encontros diz respeito ao perfil dos grupos que compõem a programação de cada um. Como vimos, enquanto estes reúnem grupos de perfis diversificados – tanto os que se *inspiram* na cultura popular para fazer apresentações musicais e artísticas, quanto os que *adaptam* ritos e práticas da cultura popular para um contexto de apresentação cultural –, os festivais de folclore eram compostos majoritariamente pelos grupos considerados tradicionais.

Esse fato levou, no caso dos encontros, à construção de subgêneros da cultura popular por meio de oposições como *grupos de cultura popular tradicional* e *artísticos*, *grupos populares* e *espetáculo*, *mestres* e *artistas populares* etc. Isso, por sua vez, levou à criação de dois critérios de autenticidade, a *cultural* e a *artística-musical-comercial*, sendo que a primeira

enfatizaria a carga histórica e coletiva de determinada performance, enquanto na segunda a ênfase recairia sobre criatividade, inovação e qualidade musical.

Os procedimentos e técnicas de produção, porém, permanecem os mesmos para esses dois diferentes perfis – com algumas exceções, como o momento da passagem do som. Nesse sentido, os procedimentos de produção do cenário e de som nos *encontros* perseguem os mesmos objetivos para ambas as categorias ou subgêneros: criar um ambiente de apresentação intimista e participativo, e um som limpo e equilibrado. Esse tipo de discurso da autenticidade está presente também no contexto da *world music*, que geralmente faz uma diferenciação entre *músicas de diferentes partes do mundo* e as *fusões entre músicas do mundo*.

Nos contextos dos festivais de folclore, porém, apenas a primeira noção de autenticidade, a *cultural*, está presente. Em contraposição, os grupos de projeção folclórica ou para-folclóricos eram vistos como inautênticos ou espetáculos para *inglês ver*. O perfil dos grupos, entretanto, não seria suficiente para manter a autenticidade da performance, por isso, aos folcloristas cabia o papel de cuidar para que esse novo ambiente de performance, os festivais, não impactasse a tradição folclórica. Seria necessário, nesse sentido, resguardar os grupos de eventuais incrementos visuais (como adoção de figurinos), não tornar a performance dependente do pagamento de cachês, não fazer dos festivais um ambiente de competição e criar um cenário *natural* de apresentação – dando preferência para sua realização em espaços públicos e no formato de cortejos. Dessa maneira, havia nessa proposta estética de produção dos espaços de apresentação um entendimento proveniente do contexto do registro, que pressupunha que a autenticidade (cultural ou etnográfica) se dava a partir da reprodução ou representação mimética da coisa como ela é (no contexto original de onde foi *coletada*).

Foi nesse sentido que afirmei que a maneira como os *ruídos* foram incorporados e percebidos na experiência da coletânea *Mapa Musical do Brasil* e no álbum *Fluoresta do Samba*, de Siba e a Fluoresta, é ilustrativa da diferença estética dos festivais e encontros. Tanto no *Mapa* como em *Fluoresta do Samba*, os *ruídos* representam indícios de autenticidade que fazem referência a um suposto contexto original e espontâneo da performance. Contudo, no caso do *Mapa*, os ruídos são um mal necessário presente nas gravações, que, apesar de diminuir a *qualidade musical* da coletânea, agregam-lhe *autenticidade cultural* e *etnográfica*, ou mesmo valor documental. No caso do álbum, por outro lado, os ruídos não estavam presentes na gravação em estúdio, e foram cuidadosamente agregados às músicas posteriormente. Dessa forma, os barulhos de foguetes, cachorros latindo ou canto de pássaros criaram esse efeito de referência à performance musical no contexto *tradicional* e *original*. Ao

mesmo tempo, porém, esses sons são partes importantes da proposta musical e artística do CD. Nesse sentido, os ruídos na experiência de *Fluoresta do Samba* cumprem a função de atribuir uma dupla autenticidade à sua proposta sonora: agregam tanto uma *qualidade musical*, como uma *originalidade e tradicionalidade* ao álbum.

Para ilustrar essas diferentes produções da autenticidade, é válido refletir sobre o *sistema arte-cultura* proposto por James Clifford (1994) para classificar os objetos e seus trânsitos por diferentes regimes e coleções. Para o autor, desde a virada do século dezenove para o vinte, os objetos coletados e colecionados no ocidente têm sido classificados em duas grandes categorias: como artefatos culturais (de interesse científico por seu caráter tradicional e coletivo) ou obras de arte (de interesse estético por seu caráter original e singular).

Clifford (1994) sugere pensar em zonas semânticas nas quais a autenticidade do objeto é determinada por diferentes discursos e formas de valorização. Porém, ainda segundo o autor, as fronteiras entre essas zonas são fluidas e, por isso, um mesmo objeto pode transitar por ambas e adquirir conotações e valorações distintas. Dessa forma, um objeto que no museu etnográfico tem um valor relacionado ao seu caráter tradicional e coletivo (é alegórico de alguma etnia, região ou povo) pode ir para um museu de arte, onde será enfatizado seu aspecto original e singular.

Trazendo a reflexão de Clifford (1994) para a comparação entre encontros e festivais de folclore, podemos dizer que nos primeiros tanto a *autenticidade* proveniente dos campos da arte, quanto da cultura estão presentes e imbricadas. No caso dos festivais de folclore apenas a *autenticidade cultural* (ou etnográfica) estaria presente e, portanto, qualquer forma de recriação artística do folclore era considerada inautêntica. Vale assinalar, contudo, que Clifford usa como parâmetro do discurso da autenticidade artística a ideia de obra de arte ou obra prima (a *alta cultura*), e no caso aqui em questão quando falo em autenticidade artística – utilizando o trinômio *artística-musical-comercial* – me refiro à ideia de arte musical como colocada pela indústria fonográfica.

Os discursos da autenticidade presentes no contexto dos encontros e dos festivais de folclore afetam também seus lugares enquanto ação de política pública. Nesse sentido, os festivais de folclore foram percebidos enquanto ações de preservação e restauração dos folguedos folclóricos. Ao propor a criação de novos espaços de performance como maneira de manter viva as práticas e atuantes os detentores das tradições folclóricas, os folcloristas não imaginavam estar criando um *novo contexto* de performance, mas apenas *mais um contexto* que,

respeitando os critérios estéticos referidos acima, em nada se diferenciaria da performance tradicional.

Dessa maneira, os festivais de folclore não eram vistos como uma forma de mudança de contexto da cultura popular. Sintoma disso é que as apresentações nos festivais serviram de subsídios para as pesquisas e relatos dos folcloristas sobre determinadas tradições (MARCONI, 1963; MARCONI, 1964; PIMENTAL, 1970). Assim como no caso dos museus etnográficos a que Clifford (1994) se refere, os festivais também tendem a equacionar objeto/prática e cultura, apagando o processo de descontextualização pelo qual determinado bem cultural passa ao transitar por novos circuitos. Isso implicou que os festivais eram compreendidos como contínuos aos espaços de performance tradicional dos folguedos e, por isso, seu papel enquanto política pública seria *preservar* determinada tradição.

A percepção dos encontros enquanto política pública também encontra ressonância no seu discurso da autenticidade, porém agora, mais do que pela *preservação*, os encontros são reconhecidos como espaços de *salvaguarda* da cultura popular e tradicional. A noção de salvaguarda foi um dos instrumentos desenvolvidos no âmbito da política do patrimônio imaterial para dar conta da especificidade dos bens reconhecidos por ela. Ao contrário da preservação, que se voltava para os bens em si (uma edificação, uma performance, um objeto etc.), a ideia de salvaguarda implica possibilitar as condições sociais para a continuidade de determinado bem cultural. Porém, pensar em continuidade significa assumir que os bens culturais são submetidos às dinâmicas e transformações sociais. Não se trata, então, de congelar e impedir transformações em um dado bem cultural, mas de permitir que ele se transforme e se perpetue com o consentimento e autonomia de seus detentores. O que é objeto de salvaguarda, então, não seria o bem em si, mas as condições sociais, culturais, históricas e econômicas necessárias para sua reprodução.

Essa compreensão implica que a *mudança de contexto* de determinados bens ou práticas culturais possa ser vista como necessária para que eles sejam preservados para as próximas gerações. Esse entendimento corroborou para que a ideia de *difusão* fosse incorporada no discurso e proposta das políticas públicas culturais (MINC, 2010; BRASIL, 2000). Nesse sentido, difundir a cultura popular e tradicional performática seria sinônimo de incorporá-la em novos circuitos e contextos de apresentação para públicos não usuais. Essa ação, por sua vez, é vista como um ato de *valorização* e *fortalecimento* dos detentores dessas práticas culturais e, por isso, de salvaguarda das mesmas.

Dessa maneira, então, os encontros são entendidos como uma forma de efetivar a proposta de difusão da cultura popular, o que significa que eles, ao contrário dos festivais de folclore, são percebidos enquanto um processo de *mudança de contexto da cultura popular*. Essa mudança de contexto é tida agora como uma ação estratégica e alternativa à espetacularização da cultura popular (um processo que seria nocivo). É nesse sentido que as técnicas de produção de som e palco das apresentações não são vistas como artificiais ou inautênticas. Pelo contrário, esses procedimentos são essenciais para que não só os grupos tradicionais mantenham sua *autenticidade cultural* (reproduzam seu *ethos* no contexto da apresentação), mas também agreguem uma *autenticidade artística e musical* às suas performances – um som *limpo e equilibrado*. Esses procedimentos de produção cenográfica e de som da cultura popular seriam inclusive uma condição para sua difusão, uma forma de valorização e, por isso, a possibilidade de sua salvaguarda. Dessa maneira, se os encontros e festivais de folclore são ações de políticas públicas, eles o são de maneiras distintas, baseadas nas noções de salvaguarda e preservação, respectivamente.

Outro paralelo que podemos traçar entre festivais de folclore e encontros diz respeito ao discurso da nacionalidade presente em cada um. A construção de uma identidade nacional marcou os estudos e o trânsito do folclore no contexto da Comissão Nacional de Folclore (CNFL) e da Campanha em Defesa do Folclore Brasileiro (CDFB). Desse modo, a realização dos festivais se constitui em uma maneira de reproduzir, performaticamente, uma síntese da identidade brasileira e do que se acreditava ser sua essência. Por isso os festivais alegavam promover, com o trânsito dos grupos folclóricos para diferentes regiões, a integração cultural da nação. Essa perspectiva encontra ressonância nas políticas públicas pós-golpe civil-militar, quando se incentivou o intercâmbio cultural e artístico entre diversas regiões do país. Segundo Soares, nesse contexto, a cultura brasileira “foi compreendida como um somatório que resultava em uma unidade, com uma composição uniforme e harmônica” (SOARES, 2011, p. 6). Nesse sentido, a “diversidade regional só deveria ser considerada a partir da perspectiva da junção em nome da preservação da identidade nacional” (SOARES, 2011, p. 6).

Assim, os festivais de folclore surgidos na intersecção entre os estudos do folclore, educação, cultura e turismo foram vistos como uma forma de efetivar esse projeto de nacionalização do folclore. Tal nacionalização tinha um aspecto particular, pois apesar de levar em conta a ideia de diversidade cultural, esta era em última instância uma característica do processo de formação de uma cultura brasileira unificada. Além disso, *diversidade* era sinônimo de diversidade regional – mais do que étnica e racial, como parece ser a tendência

contemporânea. Isso pode ser percebido quando notamos as referências aos grupos que se apresentam nos festivais, as quais quase sempre fazem referência à região e ao estado de proveniência. Essa percepção dos festivais de folclore enquanto performance da nação teve ressonância na arquitetura e nas estratégias de produção destes, o que os levou a adotar certas características dos grandes rituais nacionais, como o dia da pátria. Sob esse viés, eles podem ser entendidos enquanto ritualizações que celebram a unidade e a coesão nacional.

Nos *encontros* o discurso da nacionalidade também é um elemento central. Contudo, contemporaneamente, a narrativa da nação passa por outros valores e ideologias. Como vimos, a partir de 2003 o MinC se torna mais aberto para o desenvolvimento de políticas que atendessem a especificidade de setores marginalizados pelo modelo de incentivo fiscal em vigência até então, como é o caso da cultura popular e tradicional. Essa abertura para outras experiências culturais era uma preocupação do Ministério a qual passava pelo projeto de fomentar a *diversidade cultural* brasileira. Ao contrário do contexto dos festivais de folclore, em que a construção da identidade nacional passava pela ideologia da unidade nacional, agora a ideia de nação brasileira era celebrada enquanto um espaço de diversidade cultural. Assim, diversidade torna-se sinônimo de diversidade étnica e racial. Dentro desse projeto de estimular a diversidade cultural brasileira, colocado em prática pelo MinC a partir dos anos 2000, uma das frentes de ação foi o estímulo aos novos circuitos de trânsito para a cultura popular, com vista a valorização e difusão da cultura popular e tradicional. Dessa maneira, nos encontros não se trata mais de celebrar a *unidade nacional*, mas a *diversidade cultural brasileira*, por meio da exibição de tradições culturais pertencentes a diferentes grupos étnicos-raciais do país.

Um quinto ponto de diferença entre encontros e festivais diz respeito à estrutura de produção e organização. Apesar de não haver muitos dados sobre os processos de organização e produção dos festivais, algumas informações a que tive acesso me fazem pensar que sua organização não contava com uma estrutura de produção profissional baseada nos padrões de eventos da indústria cultural. Um dos indícios que me levou a tal conclusão é que, para os folcloristas, organizar festivais não era visto de maneira similar à produção de shows, mas como ação de política pública – entendida como próxima das atividades de pesquisa e registro do folclore. Outra questão que me leva a crer na existência de uma informalidade na organização dos festivais diz respeito a como o pagamento de cachês por apresentações folclóricas era percebido. Para Edson Carneiro ([1955] 2008a), por exemplo, o dinheiro não deveria se reverter jamais em cachê. A ajuda em dinheiro deveria ser limitada ao máximo e, quando ocorresse, que fosse com a fim de ajudar em necessidades específicas (como compra de fardamentos,

manufatura de estandartes etc.). Além disso, essa ajuda deveria ter caráter excepcional, e nunca tornar o grupo dependente dela (CARNEIRO, [1955] 2008, p.105). Isso implica que o pagamento de cachês não era algo recorrente ou mesmo uma prática institucionalizada, regida por contratos.

No caso dos encontros, por outro lado, sua organização exige uma estrutura de produção considerável. Isso significa que apesar de não serem percebidos enquanto eventos da indústria cultural, os encontros incorporam vários procedimentos desse universo, como a estrutura de palco e de som, e profissionais que fazem planilhas de orçamento, captação de recursos, gestão de pessoas etc. Afora isso, agora, ao contrário dos festivais, as apresentações geralmente envolvem o pagamento de cachês e a sua comprovação se dá por meio de assinaturas de contratos.

Essa diferença de produção e organização dos festivais e encontros se relaciona com a presença de dois atores sociais distintos: os folcloristas e os produtores culturais, respectivamente. Esses agentes se pautavam por ideologias e formas de mediação distintas. Os folcloristas se afirmavam enquanto servidores públicos que estariam engajados – tinham uma *missão* – na construção da identidade e memória nacional, e por isso eram mediadores entre o folclore e o Estado-nação. Os produtores também se colocam enquanto engajados na valorização e disseminação da cultura popular, mas agora mais do que servidores públicos eles se tornam mediadores entre Estado, mercado e cultura popular. Por isso, dos produtores é exigido o domínio sobre técnicas e procedimentos necessários tanto no diálogo com o poder público, quanto com o mercado – tais técnicas incluem: interpretar editais, prestar contas, redigir contratos, escolher equipamento de som etc. É preciso destacar, porém, que o discurso desses produtores se pautava pela ideia de *valorização* e *difusão* da cultura popular e, nesse sentido, a atuação deles se aproxima da dos folcloristas na medida em que também estes percebem sua atuação enquanto engajamento social com a cultura popular por meio da valorização da diversidade cultural do Brasil.

Por sua vez, algumas das diferenças dos encontros com relação aos festivais de folclore aproximam os primeiros da experiência dos festivais de *world music*. É o caso, por exemplo, de uma maior profissionalização no âmbito da produção cultural – apesar de que no caso dos encontros isso seja menos intenso do que na *world music*. Além da profissionalização, a diversificação dos grupos também é um ponto em comum entre os dois casos. Contudo, no caso dos encontros, apesar da diversidade de perfis dos grupos, existe uma proposta estética ligada ao universo da cultura popular tradicional brasileira, já nos festivais de *world music*, as

propostas estéticas são mais variadas e – não fosse pela nomenclatura que as une – não têm necessariamente semelhanças entre si. Outro ponto de convergência entre encontros e *world music* está na adoção de categorias como diversidade cultural. Entretanto, se na última experiência diversidade se refere ao contexto global, no caso dos encontros esta tem uma abrangência nacional.

Apesar dessas semelhanças no que diz respeito às suas propostas, *encontros* e festivais de *world music* possuem diferenças significativas. Enquanto estes são eventos do mercado fonográfico, aqueles são percebidos no contexto brasileiro como ações de políticas públicas. Isso pode ser confirmado pela origem do financiamento de cada um, pois enquanto os primeiros são eventos viabilizados a partir da bilheteria e por meio de apoios de grandes empresas, os segundos são eventos gratuitos e patrocinados por meio de verbas públicas, majoritariamente.

A partir dessa comparação entre festival de folclore, *world music* e encontro, podemos perceber que o surgimento de diversos eventos sob a nomenclatura *encontros* tinha paralelo histórico nacional e internacional. Apesar desses precedentes, os *encontros* são a expressão de um novo momento da articulação entre cultura popular, indústria cultural e políticas públicas. Nesse sentido, não seria possível pensar a mudança de contexto da cultura popular, na experiência dos encontros, sem levar em conta a “política do Estado brasileiro atual [de] apoiar a indústria cultural e incentivar a exploração comercial dessas formas artísticas tradicionais” (CARVALHO, 2004a, p. 2). Dessa maneira, a leitura dos encontros a partir da triangulação com os festivais de folclore e de *world music* leva-nos a pensar que os primeiros são parte de um novo momento da mudança de contexto da cultura popular que, mesmo tendo similaridades com essas outras duas experiências, guarda suas particularidades. Abaixo apresento um resumo com diferenças e semelhanças entre os festivais de folclore, festivais de *world music* e encontros de culturas populares e tradicionais.

	Festivais de Folclore	Festivais de <i>World Music</i>	Encontros de Culturas Populares e Tradicionais
Proposta	Preservar o folclore por meio da criação de espaços de performance.	Projetar por meio da comercialização músicas de diversas partes do mundo.	Salvaguardar a cultura popular por meio de sua difusão e da conseqüente valorização dos seus detentores.
Proponentes	Poder público e Movimento Folclórico – através da Comissão Nacional de Folclore, da Campanha em Defesa do Folclore Brasileiro, e suas comissões regionais, estaduais e municipais.	Gravadoras, produtoras, empresas (iniciativa privada de modo geral)	ONGs, associações, cooperativas, movimentos sociais, produtoras culturais e poder público.
Patrocínio e apoios	Prefeituras e governos estaduais, através das Secretarias de Educação, Cultura e Turismo.	Empresas privadas e (em menor grau) instituições públicas (embaixadas e ministérios da cultura).	Governo Federal, através do Ministério da Cultura, empresas de economia mista e fundações ligadas a bancos públicos.
Discurso de Identidade	Unidade Nacional	Diversidade cultural global	Diversidade Cultural nacional
Mestres e Grupos na Programação	Participação restrita ao momento das apresentações, feiras ou mostras de artesanatos.	Participação restrita ao momento das apresentações.	Além das apresentações, ministram oficinas e participam de mesas redondas e conferências.
Apresentações	Levar folguedos para espaços públicos e geralmente a céu aberto, se apresentando de forma acústica.	Levar práticas performáticas tradicionais enquanto performance musical para um palco adaptado e com equipamento de amplificação e processos de equalização específicos para as apresentações dos grupos.	Levar práticas performáticas da cultura popular enquanto performance musical para o palco, o qual é adaptado para os artistas e mestres, com equipamento de amplificação e processos de equalização específicos para as apresentações dos grupos. Em algumas ocasiões outros espaços de apresentação são criados de forma a exibir a complexidade estética e simbólica de um folguedo popular – como a realização de

			apresentações no chão ou em forma de cortejo.
Tipo de Autenticidade	<i>Cultural</i>	<i>Artística-musical-comercial/Cultural</i>	<i>Artística-musical-comercial/ Cultural</i>
Intermediação das apresentações	Convites verbais e informais, não sendo comum o pagamento de cachês.	Convites formais e contratos de prestação de serviço. Geralmente, há o pagamento de cachê.	Convites formais e contratos de prestação de serviço. Geralmente, há pagamento de cachê ou de ajuda de custo.
Categorias	Folclore	<i>World Music</i>	Culturas Populares e Tradicionais

Considerando que os *encontros* representam um novo momento do trânsito da cultura popular por circuitos das artes performáticas e musicais, eles abrem novas possibilidades de investigação que este trabalho pode apenas pontuar. Nesse sentido, uma das possibilidades de estudo que poderia ajudar nas reflexões sobre a relação entre cultura popular e políticas públicas no período que se inaugura em 2003 seria o levantamento quantitativo sobre os grupos, sujeitos, verbas, editais e ações que contemplam a cultura popular. Este seria um primeiro e importante passo para se conseguir perceber o perfil dos grupos e sujeitos que têm acessado os financiamentos públicos, comparar esses valores com o que é repassado para outros setores da cultura (teatro, cinema, música etc.) e discriminar as modalidades de políticas que atendem a cultura popular nas esferas federais, estaduais e municipais. Além disso, faz-se necessário realizar um levantamento sobre o financiamento da cultura popular via leis de incentivo fiscal, as quais representam um valor expressivo para o financiamento desse setor cultural.

Ainda outros temas de investigação se desdobram a partir da reflexão aqui realizada sobre os encontros. O primeiro deles diz respeito ao levantamento do seu público. Estudos sobre os sujeitos e atores sociais que comparecem a esses diferentes eventos poderiam trazer uma compreensão das motivações e maneiras pelas quais essas pessoas têm consumido a cultura popular no contexto contemporâneo. Além disso, uma reflexão específica sobre os produtores culturais seria relevante de modo a problematizar as relações que eles(as) têm estabelecido com o mercado, poder público, *grupos tradicionais* e *artísticos*. Sobre os *grupos artísticos*, há carência de estudos que visam a problematizá-los, mapeando suas propostas estéticas, suas modalidades de diálogo e *canibalização* da cultura popular, assim como as relações que eles estabelecem com os *grupos tradicionais*, mestres, mestras, povos e comunidades tradicionais. Por fim, faz-se necessário refletir também sobre o lugar e protagonismo (ou não) dos mestres nos trânsitos contemporâneos da cultura popular. Esse tema é central no contexto dos *encontros*, mas o que a reflexão inicial realizada neste trabalho sugere é que esses sujeitos não têm sido incorporados na organização e produção desses eventos, tendo sido submetidos a contratos e cachês que muitas das vezes reproduzem a lógica do mercado e da indústria cultural – como pagamento de cachês mais baixos aos mestres e seus grupos ou tratamentos desiguais destes em comparação a músicos de renome nacional (que também se apresentam nos encontros).

O estudo sobre os *encontros* ainda abre possibilidades de comparação destes com outras formas de difusão da cultura popular. Como argumentei, esses eventos foram percebidos enquanto ações de políticas públicas, que por meio da difusão da cultura popular estariam

valorizando-a perante a sociedade e, por isso, contribuindo para sua *salvaguarda*. Além disso, demonstrei que a ideia de difusão, apesar de formulada em outros termos, teve precedentes históricos (como nos festivais de folclore) e em outros formatos e circuitos sincrônicos aos *encontros* (tais como a *ação Griô* e o projeto *Encontro de Saberes*, que são ações nas quais o trânsito da cultura popular e tradicional, enquanto *saberes*, se dá para os espaços hegemônicos de produção do conhecimento). Nesse sentido, esse trabalho deixa em aberto um aprofundamento na comparação histórica entre *encontros* e *festivais de folclore* por meio de um levantamento mais completo sobre os últimos no CNFCP. De outro lado, ele também dá subsídios iniciais para uma comparação entre o projeto *Encontro de Saberes* e os *encontros de culturas populares e tradicionais*, no sentido de explicitar e contrastar essas duas propostas de trânsito da cultura popular: de um lado enquanto saber, e de outro enquanto performance e cultura.

Cabe, por fim, ponderar que se o circuito da cultura popular do qual os *encontros* são parte se desenvolveu nas últimas décadas, no momento da finalização da escrita desta tese o mesmo circuito tem sido ameaçado pelas políticas de austeridade que vêm sendo adotadas desde o golpe parlamentar-judicial de 2016. Isso tem desembocado numa diminuição ainda maior dos recursos do MinC – tendência que já vinha sendo notada desde o segundo mandato de Dilma Rouseff – e na exclusão de setores culturais que esse ministério se empenhou em contemplar pós-2003. Apesar disso, algumas políticas e ações que atendiam a cultura popular ainda continuam ativas. Dessa maneira, se os encontros do circuito da cultura popular foram construídos nas últimas décadas com forte vínculo e diálogo com as políticas culturais, eles também são emblemáticos e lugares potenciais para se pensar o que acontecerá com esse circuito na medida em que as políticas públicas se tornarem mais escassas ou ausentes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A ENCONTROTECA. **Encontroteca/Encontro de Culturas**. Disponível em: <<http://www.encontrodeculturas.com.br/encontroteca/pagina/encontroteca>> Acesso em 5 dez. 2016.

A ESTRADA QUE TRAZ para nós visitas importantes. **Encontro de Culturas/Perfil Facebook**, 27 set. 2016. Disponível em: <<https://www.facebook.com/encontrodeculturas/photos/a.145475518857980.37671.145141802224685/1237976736274514/?type=3&theater>> Acesso em 11 jan. 2017.

A FESTA DA FÉ. Produção Neto Borges. Brasília, Colinas do Sul, Vila de São Jorge: Olho Filmes, Casa de Cultura Cavaleiro de Jorge, ASJOR, 2007. 1 DVD

A NOITE MAIS CURTA. Produção Bruno Goulart e Vinícius Fernandes. Brasília, Goiânia: Independente, 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WmsNzJ1jnVQ>> Acesso em 7 jul. 2017.

A PREMIAÇÃO. **Prêmios Culturas Populares/Ministério da Cultura**, Brasília, s/d. Disponível em: <<http://culturaspopulares.cultura.gov.br/>> Acesso em 17 nov. 2017.

ABAÇAI – CULTURA E ARTE. **Cultura e Arte Abaçai – organização social**. São Paulo, s/d. Disponível em: <<http://www.abacai.org.br/>> Acesso em 30 jun. 2017.

ABOUT WOMAD. **WOMAD – The Worlds Festival**, Inglaterra, s/d. Disponível em: <<http://womad.org/about/>> Acesso em: 15 set. 2017.

ACÇÃO GRIÔ: UMA POLÍTICA PÚBLICA referência de gestão compartilhada em rede no Brasil. **Grãos de Luz e Griô**. Lençóis, s/d. Disponível em <<http://graosdeluzegrio.org.br/acao-grio-nacional/>> Acesso em 22 set. 2017.

AKAGAWA, Natsuko; SMITH, Laurajane. Introduction. In: _____(orgs.). **Intangible Heritage**. New York: Routledge, 2009.

ALDEIA INDÍGENA multiétnica. **VI Encontro de Culturas**. Vila de São Jorge. Disponível em:< <http://www.encontrodeculturas.com.br/2007/aldeia.php>> Acesso em 2 out. 2017.

ALDEIA MULTIÉTNICA e Vivências Indígenas. **Casa de Cultura Cavaleiro de Jorge**, Vila de São Jorge. Disponível em: < <http://www.cavaleirodejorge.com.br/projeto/aldeia-vivencia>> Acesso em 21 nov. 2016

ALDEIA MULTIÉTNICA. **Cartase**, 2014?. Disponível em: <<https://www.catarse.me/pt/aldeiamultiethnica>> Acesso em: 11 jan. 2017.

ALDEIA. **VIII Encontro de Culturas**. Vila de São Jorge. Disponível em: <<http://www.encontrodeculturas.com.br/2008/aldeia.php>> Acesso em 2 out. 2017.

ALMEIDA, Mauro; CUNHA, Manuela Carneiro da. Populações tradicionais e conservação ambiental. In: CUNHA, Manuela Carneiro da. **Cultura com aspas**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

ALMEIDA, Renato. Folclore e Turismo Cultural. In: **Revista Brasileira de Folclore**, Rio de Janeiro, v. 10, nº 28, p. 199-203, setembro/dezembro de 1970.

AMORIM, Lara. O registro das Manifestações Culturais Tradicionais ou uma Aventura Pelos Novos Caminhos das Políticas Públicas Brasileiras. **HABITUS**, Goiânia, v. 4, n.1, p. 493-511, jan./jun., 2006.

_____. **Reinvenção da Tradição**. Brasília: Terceiro Setor, 2012.

ANDRADE, Mario. **Dicionário Musical Brasileiro**. Belo Horizonte; Brasília; São Paulo: Itatiaia, MINC, EDUSP, 1989.

ANTÔNIO FILHO, Júlio (Seu Júlio): **entrevista** [jul. 2015] Entrevistadores: Bruno Goulart e Vinícius Fernandes. São Jorge: Entrevista o documentário *A Noite Mais Curta*, 2015. 1 arquivos .wav (23 min.).

ARANTES, Antonio A. African-brazilian cultural references in national heritage: questions of cultural politics. **Vibrant**, Florianópolis, v. 5/1, 2008.

_____. Sobre inventários e outros instrumentos de salvaguarda do patrimônio cultural intangível: ensaio de antropologia pública. **Anuário Antropológico**, Brasília, 2007-2008, 2009.

AREDES, Ruben de Oliveira. Significados e identidade negra na música e arte dos grupos Arautos do Gueto e Filhos de Zambi. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOLOGIA, V, 2011, Belém. **Anais...**Belém: UFPA, 2011. Disponível em: < <http://abetmusica.org.br/conteudo.php?&sys=downloads>> Acesso em 7 jul. 2017.

Arte do Encontro das Culturas Tradicionais da Chapada dos veadeiros. Goiânia, Vila de São Jorge: SECULT, Casa de Cultura Cavaleiro de Jorge, 2013?.

AVELINO, Aristelina (Tila): **entrevista** [mar. 2016] Entrevistador: Bruno Goulart. São Jorge: Entrevista para a tese de doutorado, 2016. 1 arquivos .mp3 (17 min.).

BARROS, José Márcio e ZIVIANI, Paula. O programa cultura viva e a diversidade cultural. In: BARBOSA, Frederico e CALABRE Lia (Orgs.). **Pontos de cultura : olhares sobre o Programa Cultura Viva**. Brasília: IPEA, 2011.

BASSO, Juliano. Juliano Basso: **entrevista** [mai. 2010]. Entrevistadores: Fabio Maleronka Ferron e Sergio Cohn. São Paulo: . 1 arquivo .pdf (4 p.).

BASSO, Juliano. Juliano Basso: **entrevista** [mai. 2015]. Entrevistador: Bruno Goulart. São Jorge: Entrevista para a tese de doutorado, 2015. 2 arquivos .mp3 (77 min.).

_____. **entrevista** [jul. 2015] Entrevistadores: Bruno Goulart e Vinícius Fernandes. São Jorge: Entrevista o documentário *A Noite Mais Curta*, 2015a. 1 arquivos .wav (45 min.).

_____. **entrevista** [jul. 2017] Entrevistador: Bruno Goulart. São Jorge: Entrevista para a tese de doutorado, 2017. 3 arquivos .mp3 (60 min.)

BAUMAN, Richard; SAWIN, Patricia. The politics of Participation in Folklife Festivals. In: KARP, I.; LAVINE, Steven D. (Orgs.). **Exhibiting Cultures: The poetics and politics of museum display**. Washington / London: Smithsonian Institution Press, 1991.

BENNET, Andy; TAYLOR, Judie; WOODWARD, Ian. Introduction. In: _____(orgs.) **The Festivalization of Culture**. Surrey/Burlington: Ashgate, 2014.

_____; WOODWARD, Ian. Festival Space, Identity, Experience and Belonging. In: _____(orgs.) **The Festivalization of Culture**. Surrey/Burlington: Ashgate, 2014.

BLAKE, Janet. UNESCO's 2003 *Convention on Intangible Cultural Heritage*: the implications of community involvement in 'safeguarding'. In: AKAGAWA, Natsuko; SMITH, Laurajane (orgs.). **Intangible Heritage**. New York: Routledge, 2009.

BRASIL. **Decreto 3551, de 4 de ago. de 2000**. Brasília, DF, ago. 2000.

_____. Decreto nº 56.747, de 17 de agosto de 1965. In: **Revista Brasileira de Folclore**, Rio de Janeiro, v. 5, nº 12, p. 118, maio/agosto de 1965.

CADA TERRA TEM UM USO, CADA RODA TEM UM FUSO. Produção Neto Borges. Brasília, Vila de São Jorge: Olho filmes, Casa de Cultura Cavaleiro de Jorge, 2009. 1 DVD.

CALABRE, Lia. Notas sobre os rumos das políticas culturais no Brasil nos anos 2011-2014. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas; BARBALHO, Alexandre; CALABRE, Lia (orgs.). **Políticas Culturais no Governo Dilma**. Salvador: EDUFBA, 2015.

_____. Política Cultural no Brasil: um histórico. In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA (ENECULT), 1, 2005, Salvador. **Anais...** Salvador: Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, 2005. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/enecul2005/LiaCalabre.pdf>> Acesso em: 29 jun. 2016.

CAMAROFF, Jean; CAMAROFF, John L. **Ethnicity, Inc**. Chicago: University of Chicago Press, 2009

_____. **Ethnicity, Inc**. Chicago: University of Chicago Press, 2009. Resenha de: SILVA, Marcos de Araújo. _____. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 16, n. 34, p. 509-512, jul./dez., 2010.

CAMPOS, Damiana: **entrevista** [jul. 2015] Entrevistadores: Bruno Goulart e Vinícius Fernandes. São Jorge: Entrevista o documentário *A Noite Mais Curta*, 2015. 1 arquivos .wav (47 min.).

CAMPOS, Lúcia. From Roots to Networks: Listening to a World Called Brazil. In: ULHÔA, Martha Tupinambá de; AZEVEDO, Cláudia; TROTTA, Felipe (orgs.). **Made in Brazil: Studies in Popular Music**. Nova York; Londres: Routledge, 2015.

CANCLINI, Nestor G. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: EdUSP, [1989] 2013.

_____. **Las Culturas Populares en el Capitalismo**. México: Nueva Imagen, [1982] 1989.

CANTANDO E REINANDO COM OS ARTUROS. Comunidade negra dos Arturos. Belo Horizonte: Ed. Rona, 2006. 2 CDs.

CARNEIRO, Edson. [1955] Proteção e restauração dos folguedos populares. In:_____. **A dinâmica do Folclore**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2008a.

_____. Formação de novos quadros em folclore. In:_____. **A dinâmica do Folclore**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2008b.

CARTA DAS CULTURAS POPULARES. In: **Anais do I Seminário Para Políticas Públicas para as Culturas Populares**. São Paulo/Brasília: Inst. Polís/MinC, 2005.

CARTA DE PRINCÍPIOS. **Rede das Culturas Populares e Tradicionais**, São Paulo, s/d. Disponível em: <
<https://rededasculturaspopularesetradicionais.wordpress.com/cartadeprincipios/%20Acesso%20em:%2013%20jun.%202017.>> Acesso em 30 jun. 2017.

CARTA DO VII ENCONTRO de Bonito-Go de Culturas Populares. **VII Encontro de Bonito-Go de Culturas Populares**. 2014. Disponível em: <
<http://racismoambiental.net.br/2014/09/22/carta-do-vii-encontro-do-bonito-go-de-culturas-populares/>> Acesso em 15 dez. 2016.

CARVALHO, José Jorge de. ‘Espetacularização’ e ‘canibalização’ das culturas populares na América Latina. **Revista Antropológicas**, Recife, ano 14, vol. 21 (1), 2010.

_____. As Culturas Afro-americanas na Ibero-américa: o negociável e o inegociável. In: CANCLINI, Néstor García. **Culturas da Ibero-América**: diagnósticos e propostas para seu desenvolvimento. São Paulo: Ed. Moderna, 2003b.

_____. Culturas Populares: contra a pirâmide de prestígio e por ações afirmativas. In: **Anais do I Seminário Para Políticas Públicas para as Culturas Populares**. São Paulo/Brasília: Inst. Polís/MinC, 2005.

_____. Espetacularização e canibalização das culturas populares. In: **Anais do II Seminário para Políticas Públicas para as Culturas Populares/ I Encontro Sul-Americano das Culturas Populares**. São Paulo/Brasília: Inst. Polís/MinC, 2007.

_____. La Etnomusicología en Tiempos de Canibalismo Musical: Una Reflexión a Partir de Las Tradiciones Musicales Afroamericanas. **Série Antropologia**, Brasília, 335, 2003a.

_____. Metamorfoses das tradições performáticas afro-brasileiras: de patrimônio cultural a indústria do entretenimento. **Série Antropologia**, Brasília, 354, 2004a.

_____. O Lugar do Tradicional na Cultura Moderna. In: **Seminário Folclore e Cultura Popular: as várias faces de um debate**. Rio de Janeiro: Funarte; CNFCP, 2000.

_____. Transformação da sensibilidade musical contemporânea. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 5, n. 11, p. 53-91, out., 1999.

_____. World music, ¿el folclore de la globalización? mesa redonda com José Jorge de Carvalho. **Série Antropologia**, Brasília, 359, 2004b.

_____; ÁGUAS, Carla. Encontro de Saberes: um desafio teórico, político e epistemológico. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL EPISTEMOLOGIAS DO SUL: APRENDIZAGENS GLOBAIS SUL-SUL, SUL-NORTE, NORTE-SUL, 1, 2014. **Anais...**vol. 1, Coimbra: Universidade de Coimbra, 2015. Disponível em: < http://alice.ces.uc.pt/coloquio_alice/wp-content/uploads/2015/08/Livro_DD.pdf> Acesso em: 21 nov. 2017.

CASA DE CULTURA Cavaleiro de Jorge. **Casa de Cultura Cavaleiro de Jorge**, Vila de São Jorge, s/d. Disponível em: < <http://www.cavaleirodejorge.com.br/conheca/cccj>> Acesso em 10 out. 2016.

CASCUDO, Luis da Câmara. **Literatura Oral no Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

_____. **Dicionário do folclore brasileiro**. Belo Horizonte; São Paulo: Itatiaia, EDUSP, 1988.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiro de Castros. Culturas Populares: múltiplas leituras. In: **Anais do I Seminário Para Políticas Públicas para as Culturas Populares**. São Paulo/Brasília: Inst. Polís/MinC, 2005.

CÊ ME DÁ LICENÇA. Produção Sebastião Rios e Talita Viana. Brasília: Clube da Vila Caipira, 2008. 1 DVD.

CEFA [COMISSÃO ESTADUAL DE FOLCLORE E ARTESANATO]. Conclusões do Simpósio sobre Folclore e Turismo Cultural – SP – 1970. In: **Revista Brasileira de Folclore**, Rio de Janeiro, v. 11, nº 29, p. 125-128, janeiro/abril de 1971.

CÉLIO TURINO - O Brasil de baixo para cima (Entrevista). **Blogacesso**, dez., 2009. Disponível em: <<http://www.blogacesso.com.br/?p=2046>> Acesso em 15 dez. 2016.

CHAPADA DOS VEADEIROS - Culturas Tradicionais do Norte de Goiás. Brasília, Vila de São Jorge: Viola Corrêa, Casa de Cultura Cavaleiro de Jorge, 2007. 1 CD

CHIANCA, Priscila Pessoa. **Nas vias do reconhecimento: emergência étnica e territorialização Kalunga**. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Sustentável) – Centro de Desenvolvimento Sustentável da universidade de Brasília, Brasília, 2010.

CHICO SCIENCE & NAÇÃO ZUMBI. Da Lama ao Caos. Brasil: Chaos, 1994. 1 CD

CLIFFORD, James. Colecionando Arte e Cultura. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, IPHAN, Brasília, nº 24, 1994.

_____. On Collecting Art and Culture. In: DURING, Simon (Org.). **The Cultural Studies Reader**. Londres: Routledge, 2003.

CNPC: CONHEÇA OS REPRESENTANTES dos colegiados setoriais. **Ministério da Cultura**, Brasília, 2015. Disponível em: < <https://rededasculturaspopularesetradicionais.wordpress.com/cartadeprincipios/%20Acesso%20em:%202013%20jun.%202017>> Acesso em 30 jun. 2017.

COMISSÃO APURA estupro a menores descendentes de quilombolas em GO. **Portal G1**, abr., 2015. Disponível em: <<http://g1.globo.com/goias/noticia/2015/04/comissao-apura-estupro-menores-descendentes-de-quilombolas-em-go.html>> Acesso em 7 jul. 2017.

CONCEIÇÃO, Deusamir Francisco (Dona Fiota). **Entrevista** [jul. 2015]. Entrevistadores: Bruno Goulart e Vinícius Fernandes. São Jorge: Entrevista o documentário A Noite Mais Curta, 2015. 1 arquivos .wav (40 min.).

CONVIDADOS. **XVII Encontro de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros**. São Jorge, s/d. Disponível em: < <http://www.encontrodeculturas.com.br/2017/convidados>> Acesso em 23 nov. 2017.

COSTA, Eliane. A Política de Patrocínios e a Ação da Petrobrás junto aos Festivais de Artes Cênicas no Brasil. **Repertório**, Salvador, 2012/2, nº 19, p.132-133, 2012.

CRONOGRAMA FÍSICO-FINANCEIRO do IV Encontro da Chapada. **Acervo Institucional da Casa de Cultura Cavaleiro de Jorge**, Vila de São Jorge, 2004?. 1 arquivo .xls.

CRUZ, Pâmela Peregrino. O movimento “Arte contra a Bárbarie” e a relação entre arte e cultura para a esquerda brasileira. In: ENCONTRO REGIONAL DA ANPUH, XIV, 2010. **Anais...**Rio de Janeiro: ANPUH, 2010. Disponível em: < http://www.encontro2010.rj.anpuh.org/resources/anais/8/1276728659_ARQUIVO_PamelaP.Cruz-TrabalhoCompleto.pdf> Acesso em 30 jun. 2017.

CSEMARK, Caio. **Pro povo é festa, pra gente é outra coisa: Cultura popular, raça e políticas públicas na comunidade negra dos Arturos**. 2013. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

_____. Quem vem lá sou eu: a política do samba de roda em Cachoeira-Bahia. **REIA**, Recife, ano 4, v. 4, n. 1, p. p. 45-70, 2017.

CUNHA, Manuela Carneiro da. “Cultura” e cultura: conhecimentos tradicionais e direitos intelectuais. In: CUNHA, Manuela Carneiro da. **Cultura com aspás**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

CURADO, Renata Valério Póvoa Curado. **Memórias tradicionais como Performances Culturais: experiências na Aldeia Indígena Multiétnica em Goiás**. Dissertação (Mestrado em Memória Social) – Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis**. Rio de Janeiro: Editora. Rocco, 1997.

DANÇA DO MANZUÁ. **Encontroteca/Encontro de Culturas**. Disponível em: < http://www.encontrodeculturas.com.br/encontroteca/grupo/danca-do-manzua#.V_PRSiQo_IU> Acesso em 4 out. 2016.

DANÇAS E INSTRUMENTOS POPULARES DE GOIÁS. São Paulo: Discos Marcus Pereira, 1979: 1 LP.

DANÇAS RITMOS E SONS do interior do Brasil. **Jornal Nacional**, Rede Globo, Rio de Janeiro, 3 ago. 2003. Vídeo. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=XMr1JeQXMLs>> Acesso em 27 mai. 2015.

DÉCIMA PRIMEIRA EDIÇÃO DO ENCONTRO de Músicas e Danças do Mundo chega com novidades. **Dançando pela Paz.** São Paulo, s/d. Disponível em <<http://www.dancandopelapaz.com.br/portugues/evento-press-release.php>> Acesso em 29 nov. 2016.

DOSSIÊ I E II ENCONTRO de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros. **Acervo Institucional da Casa de Cultura Cavaleiro de Jorge**, Vila de São Jorge, 2003. 1 arquivo .pdf.

É COM ORGULHO que apresentamos, junto à comunidade da vila de São Jorge, a Feirinha da Vila! **Casa de Cultura Cavaleiro de Jorge/Perfil do Facebook**, 2016. Disponível em: <https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=1130656383681261&id=120052331408343&substory_index=0> Acesso em 11 jan. 2017.

EAGLETON, Terry. **Ideologia.** São Paulo: Ed. da UNESP/ Boitempo, 1997.

EDITAL DE CHAMAMENTO Público nº 02 /DDFEM, de 18 de Setembro de 2014 - Prêmio Pontos de Memória 2014. **Instituto Brasileiro de Museus/Ministério da Cultura**, 2014.

EDITAL DE CONCURSO Nº 1/2015 – 28ª Edição do Prêmio Rodrigo Melo Franco de Andrade/2015. **Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/ Ministério da Cultura**, 2015.

EDITAL DE SELEÇÃO PÚBLICA Nº 04, de 3 de Julho de 2015 - Cultura de Redes

ENCONTRO DE CULTURAS POPULARES e Tradicionais. **Rede das Culturas Populares e Tradicionais.** São Paulo, s/d. Disponível em <<http://culturaspopulares.org.br/ectp-2013/>> Acesso em 7 ago. 2015.

ERRINGTON, Frederick; GEWERTZ, Deborah. Tourism and Anthropology in Postmodern World. In: GMELCH, Sharon Bohn (org.). **Tourists and Tourism: a reader.** Illinois: Waveland Press, 2010.

EXPANSÃO DO ENCONTRO DE SABERES. **INCTI -Instituto de Inclusão no Ensino Superior e na Pesquisa.** Brasília, s/d. Disponível em <<http://www.inctinclusao.com.br/encontro-de-saberes/expansao-do-encontro-de-saberes>> Acesso em 22 set. 2017.

FELD, Steven. From Schizophonia to Schismogenesis: On the Discourses and Commodification Practices of 'World Music' and 'World Beat'. In : KEIL, Charles; FELD, Steven (orgs.). **Music grooves.** Chicago/Londres: The University of Chicago Press, 1991.

FERREIRA, Claudia Marcia. Cultura Popular e Políticas Públicas. **Acervo do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular**, Rio de Janeiro, 2011. Disponível em: <http://cnfcp.gov.br/pdf/Cultura_Pop_e_Políticas_Publicas/CNFCP_Frente_Parlamentar_Claudia_Ferreira.pdf> Acesso em 30 jun. 2017.

FOLIA DO DIVINO Espírito Santo de Crixás. **Encontroteca/Encontro de Culturas.** Disponível em: <<http://www.encontrodeculturas.com.br/encontroteca/grupo/folia-do-divino-de-crixas#.VY12lka6Mi0>> Acesso em 23 jun. 2015

Fomento a Redes Culturais do Brasil - Categoria Nacional/Regional. **Secretaria de Cidadania e Diversidade Cultural/Ministério da Cultura**, 2015.

FONSECA, Maria Cecília L. Para além da pedra e cal. **Revista Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, v. 1, n.147, 2001.

FÓRUM PARA AS CULTURAS POPULARES e tradicionais – FCPT. **Fórum para as Culturas Populares e Tradicionais/perfil do facebook**, São Paulo, s/d. Disponível em: <https://www.facebook.com/pg/forumparaasculturaspopularesetradicionais/about/?ref=page_in_ternal> Acesso em 30 jun. 2017.

FRITH, Simon. **Performing Rites: on the value of popular music**. Cambridge/Massachusetts: Harvard University Press, 1996.

_____. The Discourse of World Music. In: BORN , Georgina; HESMONDHALGH, David (orgs.). **Western Music and Its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music**. Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press, 2000.

GARCIA, Marcus Vinícius Carvalho. Um espaço para respiração. A cultura popular e os modernos cidadãos. In: TEXEIRA, João Gabriel L. C.; GARCIA, Marcus Vinícius Carvalho Garcia; GUSMÃO, Rita (Orgs.). **Patrimônio Imaterial, performance cultural e (re)tradicionalização**. Brasília: ICS-UnB, 2004.

GOBIRA, Meiry: **entrevista** [jul. 2015] Entrevistador: Bruno Goulart. Chapada Gaúcha: Entrevista para a tese de doutorado, 2015. 2 arquivos .mp3 (12 min.).

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **A Retórica da Perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil**. Rio de Janeiro: EDUFRJ; IPHAN, 1996.

GONÇALVES, Vinícius Fernandes. **A Noite Mais Curta**. Trabalho de Conclusão de Curso (graduação em Comunicação Social – Habilitação em audiovisual) – Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, Brasília, 2015.

GOULART, Bruno. **Nego Veio é um Sofrer: representação e subalternidade numa irmandade negra do Seridó**. Natal: Ed. UFRN, 2016a. Disponível em: <<https://repositorio.ufrn.br/jspui/bitstream/123456789/21444/1/Nego%20veio%20%C3%A9%20um%20sofrer%20%28livro%20digital%29.pdf>> Acesso em 19 jan. 2018.

_____. **Nego Veio é um Sofrer: uma etnografia da subalternidade e do subalterno numa irmandade do Rosário**. 2012. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2012. Disponível em: <http://repositorio.ufrn.br:8080/jspui/bitstream/123456789/12272/1/BrunoGMS_DISSERT.pdf> Acesso em 19 jan. 2018.

_____. Turismo Cultural e Patrimônio Imaterial nas Cavalhadas de Pirenópolis. In: SEMINÁRIO DE TURISMO E CULTURA, 1, 2016b, Rio de Janeiro. **Anais...**Brasília: MinC, Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa, 2016b. Disponível em: <<http://culturadigital.br/visiteacasaderuibarbosa/files/2016/08/Anais-do-I-Semin%C3%A1rio-Nacional-de-Turismo-e-Cultura.pdf>> Acesso em 15 dez. 2016.

GRANDE SERTÃO VEREDAS. **FUNATURA** – Fundação Pró-natureza. Brasília, s/d. Disponível em: < <http://www.funatura.org.br/index.php/projetos/grande-sertao-veredas>> Acesso em 7 ago. 2015.

GREENE, Paul D. Introduction: Wired Sound and Sonic Cultures. In: GREENE, Paul D.; PORCELLO, Thomas (orgs.). **Wired for Sound: Engineering and Technologies in Sonic Cultures**. Middletown/Connecticut: Wesleyan University Press, 2005.

GRUPO BONGAR. **Xambá**, Olinda, s/d. Disponível em: < <http://www.xamba.com.br/index.html>> Acesso em 30 jun. 2017.

GRUPO CUPUAÇU. **Grupo Cupuaçu**, São Paulo, s/d. Disponível em: <<http://grupocupuaçu.org.br/>> Acesso em 30 jun. 2017.

GRUPO DE TRABALHO DISCUTE ações para comunidades tradicionais. **UEG**. Goiânia, set., 2017. Disponível em < http://www.pre.ueg.br/noticia/30681_cultura_grupo_de_trabalho_discute_acoes_para_comunidades_tradicionais> Acesso em 22 set. 2017.

GUERRA, Paula. Lembranças do último verão: Festivais de música, ritualizações e identidades na contemporaneidade portuguesa. **Portugal ao espelho**, Porto, 2016. Disponível em: < <https://portugalaoespelho.wordpress.com/2016/03/22/lembrancas-do-ultimo-verao-festivais-de-musica-ritualizacoes-e-identidades-na-contemporaneidade-portuguesa/>> Acesso em: 14 set. 2017.

GUERREIRO, Goli. **A Trama dos Tambores: a música afro-pop de Salvador**. São Paulo: Ed. 34, 2000.

GUILLEN, Isabel Cristina Martins; LIMA, Ivaldo Marciano de França. Os Maracatus-Nação do Recife e a Espetacularização da Cultura Popular. **SAECULUM – Revista de História**, João Pessoa, n. 14, jan./jun., 2006.

GUSS, David. **The Festive State: race, ethnicity, and nationalism as cultural performance**. Berkeley; Los Angeles; Londres: University of California Press, 2000.

HALL, Stuart, JEFFERSON, Tony. **Resistance through Rituals: Youth subcultures in post-war Britain**. Londres: Routledge, 2003.

_____. A Questão Multicultural. In: SOVIK, Liv (Org.). **Da diáspora: identidades e Mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

HAYNES, Jo. World music and the search for difference. In: **Ethnicities: special issue: the predicament of difference**, Vol. 5, No. 3, pp. 365-385, Setembro, 2005. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/23889458>> Acesso em: 30 out. 2016

HINSLEY, Curtis M. The World as Marketplace: Commodification of the Exotic at the World's Columbian Exposition. In: KARP, I.; LAVINE, Steven D. (Orgs.). **Exhibiting Cultures: The poetics and politics of museum display**. Washington / London: Smithsonian Institution Press, 1991.

HISTÓRIA DA FESTA da Lavadeira. **Festa da Lavadeira**, Recife, s/d. Disponível em: <<http://www.festadalavadeira.com.br/>> Acesso em 21 nov. 2017.

HISTÓRIA DO GRUPO DE TEATRO TRAMA. **Grupo Trama de teatro**. Disponível em: <<http://tramadeteatro.blogspot.com.br/2013/>> Acesso em 7 jul. 2017.

HUTNYK, John. **Critique of Exotica Music, Politics and the Culture Industry**. Londres/Sterling: Pluto Press, 2000.

IEPHA. **Comunidade dos Arturos**. Belo Horizonte: IEPHA, 2014.

IKEDA, Alberto T. Culturas Populares no Presente: fomento, salvaguarda e devoração. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 27, n. 79, p. 173-190, 2013. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/68710/71290>> Acesso em 30 jun. 2017.

IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional). **Os Sambas, as Rodas, os Bumbas, os Meus e os Bois: Princípios, ações e resultados da política de salvaguarda do patrimônio cultural imaterial no Brasil, 2003-2010**. Brasília: IPHAN, 2010.

_____. **Carta de Fortaleza**. 1997.

IX ENCONTRO DE CULTURAS Tradicionais da Chapada dos Veadeiros. **Cultura e Mercado**. São Paulo, 24 jul. 2009. Disponível em: <<http://www.culturaemercado.com.br/site/noticias/ix-encontro-de-culturas-tradicionais-da-chapada-dos-veadeiros/>> Acesso em 6 out. 2017.

JARDIM, Geovana Dias: **entrevista** [jul. 2015] Entrevistadores: Bruno Goulart e Vinícius Fernandes. São Jorge: Entrevista o documentário *A Noite Mais Curta*, 2015. 1 arquivos .wav (47 min.).

JORDÃO, Gisele, BIRCHE, Leonardo, ALLUCI, Renata Rendelucci. **Mapeamento dos Cursos de Gestão Cultural e Produção Cultural: 1995-2015**. São Paulo: Itaú Cultural, 2016. Disponível em <<http://d3nv1jy4u7zmsc.cloudfront.net/wp-content/uploads/2016/10/MapCGPCultural-final.pdf>> Acesso em 22 set. 2017.

KIRSHENBLATT-GLIMBETT, Barbara. Objects of Ethnography. In: KARP, I.; LAVINE, Steven D. (Orgs.). **Exhibiting Cultures: The poetics and politics of museum display**. Washington / London: Smithsonian Institution Press, 1991.

KUARUP PODE SE TORNAR Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil. **Ministério da Cultura**, 21 ago. 2015. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/noticias-destaques/-/asset_publisher/OiKX3xlR9iTn/content/kuarup-pode-se-tornar-patrimonio-cultural-imaterial-do-brasil/10883> Acesso em 21 nov. 2016

KURIN, Richard. Cultural Conservation through Representation: festival of India Folk-life Exhibitions at the Smithsonian Institution. In: KARP, I.; LAVINE, Steven D. (Orgs.). **Exhibiting Cultures: The poetics and politics of museum display**. Washington / London: Smithsonian Institution Press, 1991.

LACERDA, Alice Pires; MARQUES, Carolina de Carvalho; ROCHA, Sophia Cardoso. Programa cultura Viva: uma nova política do Ministério da Cultura. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas (org.). **Políticas Culturais no Governo Lula**. Salvador: EDUFBA, 2010.

LARA, Lorena. **18 dias de São Jorge**. Goiânia: Publicação Independente, 2016.

LEI DOS MESTRES GRIÔS É APROVADA na Comissão de Cultura da Câmara com grande parte do texto da Lei Griô original. **Lei Griô Nacional**, 2014. Disponível em: <<http://www.leigrionacional.org.br/2014/11/13/lei-dos-mestres-grios-e-aprovada-na-comissao-de-cultura-da-camara-com-pontos-essenciais-do-projeto-de-lei-grio-original>> Acesso em 30 jun. 2017.

LENINE É A GRANDE ATRAÇÃO de encontro cultural na Chapada dos Veadeiros. **Correio Brasiliense**. Brasília, 22 jul. 2013. Disponível em: <http://www.correiobrasiliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2013/07/22/interna_diversao_arte,378171/lenine-e-a-grande-atracao-de-encontro-cultural-na-chapada-dos-veadeiros.shtml>. Acesso em 14 jun. 2015.

LIMA, Eric Oliveira. **Entrevista** [jul. de 2017] Entrevistador: Bruno Goulart. São Jorge: Entrevista para a tese de doutorado, 2017. 1 arquivos .mp3 (16 min.)

LOPES, Juliana. A Ação Griô: uma proposta política nacional. In: BARBOSA, Frederico, CALABRE Lia (Orgs.). **Pontos de cultura: olhares sobre o Programa Cultura Viva**. Brasília: IPEA, 2011.

LOWENTHAL, David. **Heritage Ascendent: the heritage crusade and the spoils of history**. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

LUCAS, Glaura. O Batuque e os ‘Filhos de Zambi’: recriações sócio-musicais na Comunidade Negra dos Arturos. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOLOGIA, III, 2006, São Paulo. **Anais...**São Paulo: ABET, 2006. Disponível em: <<http://abetmusica.org.br/conteudo.php?&sys=downloads>> Acesso em 7 jul. 2017.

_____. **Os sons do Rosário: o Congado Mineiro dos Arturos e Jatobá**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LUZ, João Batista. O Congado: uma tradição a zelar. In: **Anais do I Seminário Para Políticas Públicas para as Culturas Populares**. São Paulo/Brasília: Inst. Polís/MinC, 2005.

M.,H.. **Entrevista**[4 abr. 2015]. Entrevistador: Bruno Goulart. São Jorge: Entrevista para a tese de doutorado, 2015. 1 arquivos .mp3 (8 min.).

MACCANNELL, Dean. Staged Authenticity: Arrangements of Social Space in Tourist Settings”. **American Journal of Sociology**, vol. 79, nº 3, nov., 1973.

MALDONADO, Carlos. O Turismo Rural Comunitário na América Latina: gênese, características e políticas. In: BARTHOLO, Roberto; SAN SOLO, Davis Gruber; BURSZTYN, Ivan (orgs.). **Turismo de Base Comunitário: diversidade de olhares e experiências brasileiras**. Rio de Janeiro: Letra e Imagem, 2009.

MANZATTI, Marcelo. **Entrevista** [mar. 2016] Entrevistador: Bruno Goulart. Brasília: Entrevista para a tese de doutorado, 2016. 1 arquivo .mp3 (125 min.).

MARCELO CALERO CRITICA gestão anterior do MinC pelas redes sociais e Juca Ferreira rebate. **Estadão**, São Paulo, 27 jul. 2016. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,marcelo-calero-critica-gestao-anterior-do-minc-pelas-redes-sociais,10000065226>> Acesso em 11 jan. 2017.

MARCONI, Maria de Andrade. A Dança dos Velhos em Franca SP. In: **Revista Brasileira de Folclore**, Rio de Janeiro, v.4, nº 8/10, Janeiro/Dezembro, 1964.

_____. Lundu Baiano, desafio coreográfico. In: **Revista Brasileira de Folclore**, Rio de Janeiro, ano 3, nº 5, Janeiro/Abril, 1963.

MARQUES, Doroty. **Entrevista** [jul. 2017] Entrevistador: Bruno Goulart. São Jorge: Entrevista para a tese de doutorado, 2017. 2 arquivos .mp3 (95' aprox.)

MELO, Veríssimo de. **Folclore brasileiro: Rio Grande do Norte**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1977.

MERCOSUL. **Carta de Mar Del Plata sobre Patrimônio Intangível**. 1997.

MESQUITA, Érica Danielle de; OLIVEIRA, Alexandre Francisco de. Folia do Divino Espírito Santo em Pirenópolis: Apontamentos Bibliográficos. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 3, 2013, Iporá. **Anais...Iporá**: UEG, 2013.

MILTON NASCIMENTO. **Gerais**. Brasil: EMI Odeon Brazil, 1976. 1 DISCO.

MILTON NASCIMENTO. **Tambores de Minas**. Brasil: Warner Music Brasil, 1998. 1 CD.

MINC [Ministério da Cultura]. **Plano Setorial Para as Culturas Populares**. Brasília: MinC/SID, 1ª ed., 2010.

_____. **Plano Setorial Para as Culturas Populares**. Brasília: MinC/SCC, 2ª ed. revisada, 2012.

_____. **Programa Cultura Viva** – Documento base. Brasília: MinC, 2013.

_____. **Anais do I Seminário para Políticas Públicas para as Culturas Populares**. São Paulo/Brasília: Inst. Polís/MinC, 2005.

_____. **Anais do II Seminário para Políticas Públicas para as Culturas Populares/ I Encontro Sul-Americano das Culturas Populares**. São Paulo/Brasília: Inst. Polís/MinC, 2007.

MINISTÉRIO DA CULTURA TERÁ orçamento menor em relação a 2014. **O Globo**, Rio de Janeiro, 28 mai. 2015. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/ministerio-da-cultura-tera-orcamento-menor-em-relacao-2014-16280312>> Acesso em 11 jan. 2017.

MITCHELL, Tony. World Music and the Popular Music Industry: An Australian View. In: **Ethnomusicology**, Vol. 37, No. 3, pp. 309-338, Outono, 1993. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/851717>> Acessado em: 22 jun. 2014

MOÇAMBIQUE DO CAPITÃO JÚLIO ANTÔNIO FILHO. Foi o que me trouxe. Brasília: Clube da Viola Caipira, Viola Correa, 2008. 1 CD.

MOLINA, Luísa Pontes. “**Aqui neste Reino**”: o Congado de Nossa Senhora do Rosário de Fagundes. 2011. 140 f. Monografia (Graduação em Ciências Sociais) – Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Brasília, Brasília, 2011.

MUNIAGURRIA, Lorena Avellar de. Redefinições da noção de cultura e o surgimento de novos sujeitos. In: REUNIÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA, 28, 2012. **Anais...**São Paulo/Brasília: ABA, 2012. Disponível em: < <http://www.portal.abant.org.br/index.php/anais-28-rba>> Acesso em 15 dez. 2016.

MÚSICA DO POVO DE GOIÁS. São Paulo: Discos Marcus Pereira, 1979: 2 LPs.

NA CHAPADA DOS VEADEIROS bem no coração do Brasil. **Globo News Especial**, Globo News, Rio de Janeiro, ago. 2003?. Vídeo. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=CfXubjf_pl4> Acesso em 27 mai. 2015.

NUNES, Ariel F. **Por um ‘do-in antropológico’**: Pontos de cultura e os novos paradigmas nas políticas públicas culturais. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2012.

O DESRESPEITO DA PETROBRÁS para com os Povos Tradicionais na Amazônia. **Racismo Ambiental**, 26 mar. 2014. Disponível em: < <http://racismoambiental.net.br/2014/03/26/o-desrespeito-da-petrobras-para-com-os-povos-tradicionais-na-amazonia/>> Acesso em 16 fev. 2017.

O ENCONTRO. **VI Encontro de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros – panfleto de apresentação e programação**. São Jorge, 2006.

O REVELANDO. **Cultura e Arte Abaçai – organização social**. São Paulo, s/d. Disponível em: < <http://www.abacai.org.br/revelando-interno.php?id=281>> Acesso em 22 set. 2017.

OLIVEIRA, Lorena Lara Garcia de. **18 Dias em São Jorge**: possibilidade e aplicações do Jornalismo Literário enquanto técnica e conceito. Trabalho de Conclusão de Curso (graduação em Comunicação Social – Jornalismo) – Faculdade de Informação e Comunicação da Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2016.

ORÇAMENTO FINAL do projeto do II Encontro de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros. **Acervo Institucional da Casa de Cultura Cavaleiro de Jorge**, Vila de São Jorge, 2002?. 1 arquivo .pdf.

ORÇAMENTO FÍSICO-FINANCEIRO. **Acervo Institucional da Casa de Cultura Cavaleiro de Jorge**, Vila de São Jorge, 2006?. 1 arquivo .pdf.

OSÓRIO, Patrícia Silva. Os Festivais de Cururu e Siriri: mudanças de cenários e contextos na cultura popular. **Anuário Antropológico**, Brasília, v. 2011/2012, 2012.

PASSARINHOS DO CERRADO. **Encontroteca/Encontro de Culturas**. Disponível em: < <http://www.encontrodeculturas.com.br/encontroteca/grupo/passarinhos-do-cerrado#.VY12qUa6Mi0>> Acesso em 23 jun. 2015.

PESQUISA ENCONTRO DE CULTURAS 2014 – PÚBLICO. **Acervo Institucional da Casa de Cultura Cavaleiro de Jorge**, Vila de São Jorge, 2014. 1 arquivo .pdf.

PIMENTAL, Altimar. Maneiro Pau: uma dança dramática? In: **Revista Brasileira de Folclore**, Rio de Janeiro, v. 10, nº 26, Janeiro/Abril, 1970.

PINHEIRO, Carolina Vasconcelos; MORAES, Edilaine Albertino de. Turismo de Base Comunitária: refletindo sobre as relações de hospitalidade na serra do brigadeiro – MG/Brasil. In: SEMINÁRIO DE TURISMO E CULTURA, 1, 2016, Rio de Janeiro. **Anais...Brasília: MinC**, Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa, 2016. Disponível em: <<http://culturadigital.br/visiteacasaderuibarbosa/files/2016/08/Anais-do-I-Semin%C3%A1rio-Nacional-de-Turismo-e-Cultura.pdf>> Acesso em 15 dez. 2016.

PROGRAMA PETROBRÁS CULTURAL. **Petrobrás**. Disponível em: <<http://ppc.petrobras.com.br/sobre-o-programa>> Acesso em 11. Jan. 2017.

PROGRAMAÇÃO VI ENCONTRO de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros. **Acervo Institucional da Casa de Cultura Cavaleiro de Jorge**, Vila de São Jorge, 2006?. 1 Flyer.

PROJETO EXECUTIVO VI ENCONTRO de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros. **Acervo Institucional da Casa de Cultura Cavaleiro de Jorge**, Vila de São Jorge, 2006?. 1 arquivo .pdf.

PROJETO EXECUTIVO VIII ENCONTRO de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros. **Acervo Institucional da Casa de Cultura Cavaleiro de Jorge**, Vila de São Jorge, 2008?. 1 arquivo .pdf.

PROJETO EXECUTIVO X ENCONTRO de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros. **Acervo Institucional da Casa de Cultura Cavaleiro de Jorge**, Vila de São Jorge, 2010?. 1 arquivo .pdf.

PROJETO EXECUTIVO XIII ENCONTRO de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros. **Acervo Institucional da Casa de Cultura Cavaleiro de Jorge**, Vila de São Jorge, 2013?. 1 arquivo .pdf.

PROJETO GENÊSIS. **Vale do Rio Doce**. Disponível em: <<http://www.vale.com/brasil/PT/initiatives/environmental-social/genesis/Paginas/default.aspx>> Acesso em 24 nov. 2016.

PROJETO TODOS NÓS – A Cadeia Produtiva da Cultura. **Acervo Institucional da Casa de Cultura Cavaleiro de Jorge**, Vila de São Jorge, 2015. 1 arquivo .pdf.

QUEIROZ, Sônia. **Vissungos no Rosário**. Belo Horizonte: Ed. Viva Voz, 2016.

RAY, Sônia. A Barca: trilha, Toada e Trupé. **Música Hodie**, Goiânia, v.6, n. 1, p. 129-131, 2006.

RELATÓRIO DE GESTÃO – Exercício 2008. **Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural/Ministério da Cultura**. Brasília: MinC, 2009.

RELATÓRIO FINAL V ENCONTRO de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros. **Acervo Institucional da Casa de Cultura Cavaleiro de Jorge**, Vila de São Jorge, 2005?. 1 arquivo .pdf.

RELATÓRIO FINAL VII ENCONTRO de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros. **Acervo Institucional da Casa de Cultura Cavaleiro de Jorge**, Vila de São Jorge, 2007. 1 arquivo .pdf.

RELATÓRIO FINAL X ENCONTRO de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros. **Acervo Institucional da Casa de Cultura Cavaleiro de Jorge**, Vila de São Jorge, 2010?. 1 arquivo .pdf.

RELATÓRIO FINAL XI ENCONTRO de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros. **Acervo Institucional da Casa de Cultura Cavaleiro de Jorge**, Vila de São Jorge, 2011?. 1 arquivo .pdf.

Revista Brasileira de Folclore. Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Rio de Janeiro: CDFB/MEC, v. 1, nº 1, set./dez.,1961

_____. Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Rio de Janeiro: CDFB/MEC, v. 2, nº 2, jan./abr.,1962a.

_____. Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Rio de Janeiro: CDFB/MEC, v.2, nº 3, mai./ago., 1962b.

_____. Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Rio de Janeiro: CDFB/MEC, v.2, nº 4, set./out., 1962c.

_____. Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Rio de Janeiro: CDFB/MEC, v. 3, nº 5, jan./abr., 1963a.

_____. Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Rio de Janeiro: CDFB/MEC, v. 3, nº 6, mai./ago., 1963b.

_____. Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Rio de Janeiro: CDFB/MEC, v.3, nº 7, set./dez., 1963c.

_____. Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Rio de Janeiro: CDFB/MEC, v.4, nº8/10, jan./dez., 1964.

_____. Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Rio de Janeiro: CDFB/MEC, v.5, nº11, jan./abr., 1965a.

_____. Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Rio de Janeiro: CDFB/MEC,v.5, nº 12, mai./ago., 1965b.

_____. Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Rio de Janeiro: CDFB/MEC, v. 5, nº, 13, set./dez., 1965c.

_____. Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Rio de Janeiro: CDFB/MEC, v. 6, nº 14, jan./abr., 1966a.

_____. Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Rio de Janeiro: CDFB/MEC, v.6, nº 15, mai./ago.,1966b.

_____. Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Rio de Janeiro: CDFB/MEC, v. 6, nº 16, set./dez.,1966c.

_____. Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Rio de Janeiro: CDFB/MEC, v.7, nº 17, jan./abr., 1967a.

_____. Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Rio de Janeiro: CDFB/MEC, v.7, nº 18, mai./ago., 1967b.

_____. Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Rio de Janeiro: CDFB/MEC, v.7, nº 19, set./dez., 1967c.

_____. Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Rio de Janeiro: CDFB/MEC, v.8, nº 20, jan./abr., 1968a.

_____. Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Rio de Janeiro: CDFB/MEC, v.8, nº 21, mai./ago.,1968b.

_____. Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Rio de Janeiro: CDFB/MEC, v.8, nº 22, set./dez.,1968c.

_____. Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Rio de Janeiro: CDFB/MEC, v.8, nº 23, jan./mar.,1969a.

_____. Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Rio de Janeiro: CDFB/MEC, v.9, nº 24, mai./ago.,1969b.

_____. Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Rio de Janeiro: CDFB/MEC, v.9, nº 25, set./dez.,1969c.

_____. Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Rio de Janeiro: CDFB/MEC, v. 10, nº 26, jan./abr., 1970a.

_____. Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Rio de Janeiro: CDFB/MEC, v. 10, nº 27, mai./ago.,1970b.

_____. Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Rio de Janeiro: CDFB/MEC, v. 10, nº 28, set./dez.,1970c.

_____. Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Rio de Janeiro: CDFB/MEC, v. 11, nº 29, jan./abr.,1971a.

_____. Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Rio de Janeiro: CDFB/MEC, v. 11, nº 30, mai./ago.,1971b.

_____. Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Rio de Janeiro: CDFB/MEC, v. 11, nº 31, set./dez.,1971c.

_____. Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Rio de Janeiro: CDFB/MEC, v. 12, nº 32, jan./abr., 1972a.

_____. Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Rio de Janeiro: CDFB/MEC, v. 12, n° 33, mai./ago., 1972b.

_____. Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Rio de Janeiro: CDFB/MEC, v. 12, n° 34, set./dez., 1972c.

_____. Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Rio de Janeiro: CDFB/MEC, v. 12, n° 35, jan./abr., 1973a.

_____. Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Rio de Janeiro: CDFB/MEC, v. 12, n° 36, mai./ago., 1973b.

_____. Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Rio de Janeiro: CDFB/MEC, v. 12, n° 37, set./dez., 1973c.

_____. Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Rio de Janeiro: CDFB/MEC, v. 13, n° 38, jan./mai., 1974a.

_____. Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Rio de Janeiro: CDFB/MEC, v. 13, n° 39, mai./ago., 1974b.

_____. Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Rio de Janeiro: CDFB/MEC, v. 13, n° 40, set./dez., 1974c.

_____. Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Rio de Janeiro: CDFB/MEC, v. 14, n° 41, mai./ago., 197

ROCHA, Gilmar. Cultura Popular: do folclore ao patrimônio. **Mediações**, Londrina, v. 14, n.1, p. 218-236, Jan./Jun., 2009. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/mediacoes/article/view/3358>> Acesso em 15 dez. 2016.

RODAS DE PROSA E OFICINAS. **Acervo Institucional da Casa de Cultura Cavaleiro de Jorge**, Vila de São Jorge, 2015. 1 arquivo .pdf.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Políticas Culturais no Governo Lula. In: _____(org.). **Políticas Culturais no Governo Lula**. Salvador: EDUFBA, 2010.

_____. Políticas Culturais no primeiro governo Dilma: patamar rebaixado. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas; BARBALHO, Alexandre; CALABRE, Lia (orgs.). **Políticas Culturais no Governo Dilma**. Salvador: EDUFBA, 2015.

RUBIM, Linda. Produção Cultural...In: _____(org.). **Organização e Produção da Cultura**. Salvador: Ed. UFBA, FACOM/CULT, 2005.

SALGADO, Sebastião. **Genêsis**. Colônia: Taschen, 2013.

SALICNET. **Ministério da Cultura**. Disponível em: <<http://sistemas.cultura.gov.br/salicnet/Salicnet/Salicnet.php>> Acesso em: 13 dez. 2016

SANDRONI, Carlos. Circuitos de difusão no mercado: contra ou a favor. In: **Anais do I Seminário para Políticas Públicas para as Culturas Populares**. São Paulo/Brasília: Inst. Polís/MinC, 2005.

SANTOS, Adalberto Silva. **Tradições populares e resistências culturais: Políticas Públicas em Perspectiva Comparada**. 2007. 253 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Programa de Pós-graduação em Sociologia da Universidade de Brasília, Brasília, 2007. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/1422/1/Tese_2007_AdalbertoSilvaSantos.pdf>

Acesso em: 29 jun. 2016

SANTOS, Boaventura de Souza. **Entrevista** [nov. 2016]. Entrevistador: Afonso Benites. El País. Disponível em: <http://brasil.elpais.com/brasil/2016/11/15/politica/1479234938_529272.html> Acesso em 11 jan. 2017.

SANTOS, Eduardo Gomor dos. **Formulação de políticas culturais: as leis de incentivo e o Programa Cultura Viva**. In: BARBOSA, Frederico, CALABRE Lia (Orgs.). **Pontos de cultura: olhares sobre o Programa Cultura Viva**. Brasília: IPEA, 2011.

SANTOS, Jorge Antônio. **Entrevista** [jul. 2015] Entrevistadores: Bruno Goulart e Vinícius Fernandes. São Jorge: Entrevista o documentário *A Noite Mais Curta*, 2015. 1 arquivos .wav (51 min.).

SANTOS, Sandro Martins de Almeida. **A Família Transnacional da Nova Era e a Globalização do ((amor))) em Alto Paraíso de Goiás, Brasil**. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

SARAIVA, Regina Coelly Fernandes. **Tradição e Sustentabilidade: um estudos sobre os saberes tradicionais do cerrado na Chapada dos Veadeiros, Vila de São Jorge-GO**. Tese (Doutorado em Desenvolvimento Sustentável, política e gestão ambiental) – Centro de Desenvolvimento Sustentável da Universidade de Brasília, Brasília, 2006.

SAUTCHUK, João Miguel. Interesse moderno pelo folclore: nação e cultura no Mapa Musical do Brasil da gravadora Marcus Pereira. **Anuário Antropológico**, Brasília, 2011/1, p. 261-288, 2012. Disponível em: <http://dan.unb.br/images/pdf/anuario_antropologico/Separatas%202011_I/Interesse%20Moderno%20pelo%20Folclore.pdf> Acesso em: 29 jun. 2016.

SEABRA, Severiano Dias (Seu Severo). **Entrevista** [jul. 2015] Entrevistadores: Bruno Goulart e Vinícius Fernandes. São Jorge: Entrevista o documentário *A Noite Mais Curta*, 2015. 1 arquivos .wav (59 min.).

SEGATO, Rita Laura. **La Nación y sus otros**. Buenos Aires: Prometeos Libros, 2007.

SEM APOIO POLÍTICO, Festa da Lavadeira deixa Pernambuco e é realizada em Goiás. **NE10**, 30 abr. 2015. Disponível em: <<http://entretenimento.ne10.uol.com.br/shows/noticia/2015/04/30/sem-apoio-politico-festa-da-lavadeira-deixa-pernambuco-e-e-realizada-em-goias-544535.php>> Acesso em 21 nov. 2016.

SIBA E A FLUORESTA. **Fuloresta do Samba**. Brasil: Independente, 2003. 1 CD.

SIBA. **Sons de Pernambuco**. Recife, s/d. Disponível em: <<http://sonsdepernambuco.com.br/artistas/siba/>> Acesso em 13 jan. 2017.

SILVA, José Maria da. **O Espetáculo do Boi-Buumbá: Folclore, Turismo e as Múltiplas Alteridades em Parintins**. Goiânia: Ed. da UCG, 2007.

SILVA, Mônica Martins da. **A Escrita do Folclore em Goiás: uma história de intelectuais e instituições (1940-1980)**. Tese (Doutorado em História) – Programa de PósGraduação em História da Universidade de Brasília, Brasília, 2008.

_____. As Cavalhadas de Pirenópolis: Um estudo sobre sociedade, festas e espaço urbano (1940-1988). **História Revista**, Goiânia, v. 6, n. 1, jan./jun., p. 135-162, 2001.

SIMÕES, Francisco (Chico Simões). **Entrevista** [nov. 2015] Entrevistador: Bruno Goulart. Serra Talhada: Entrevista para a tese de doutorado, 2015. 1 arquivo .mp3 (88 min.).

SIQUEIRA, Thaís Teixeria de. **Do tempo da Sussa ao tempo do Forró: música, festa e memória entre os Kalunga de Terezina de Goiás**. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de Brasília, Brasília, 2006.

SOARES, Ana Lorym. Folclore e políticas culturais no Brasil nas décadas de 1960/1970. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE POLÍTICAS CULTURAIS, 2, 2011. **Anais...**Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa, 2011. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/palestras/Políticas_Culturais/II_Seminario_Internacional/FCRB_AnaLorymSoares_Folclore_e_políticas_culturais_no_Brasil_nas_decadas_de_1960-1970.pdf> Acesso em: 29 jun. 2016.

SOARES, Sebastião (Tião Soares): **entrevista** [nov. 2015] Entrevistador: Bruno Goulart. Serra Talhada: Entrevista para a tese de doutorado, 2015. 1 arquivo .mp3 (50 min.).

SPINELLI, Céline. Em Pirenópolis: as cavalhadas e projetos de fomento ao turismo local. In: ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS, 32, 2008, Caxambu. **Anais...**Caxambu: ANPOCS, 2008.

SPONSORS – WOMAD CHILE. **WOMAD – The Worlds Festival**, Inglaterra, s/d. Disponível em: < <https://www.womad.cl/sponsors/>> Acesso em: 15 set. 2017.

SPONSORS – WOMAD. **WOMAD – The Worlds Festival**, Inglaterra, s/d. Disponível em: < <https://www.womad.co.nz/info/the-womad-story-3/>> Acesso em: 15 set. 2017.

STOELTJE, Beverly J. Festival. In: BAUMAN, Richard (orgs.). **Folklore, Cultural Performances and Popular Entertainments**. New York/Oxford: Oxford University Press, 1992.

STOREY, John. **Inventing popular Culture**. Oxford: Blackwell Publishing, 2003.

SUEZA, Patrícia dos Santos. **Interculturalidade e Território: o Encontro de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros**. 2014. Trabalho de Conclusão de Curso (especialização em gestão de Projetos Culturais e Organização de Eventos) – Centro de Estudos Latino Americanos sobre Cultura e Comunicação da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

TAMASO, Izabela. A Expansão do patrimônio: Novos olhares sobre velhos objetos, outros desafios. **Série Antropológica**, Brasília, n. 390, p. 1-31, 2006.

TAYLOR, Timothy D. World Music Today. In: WHITE, Bob W. (org.). **Music and Globalization: Critical Encounters**. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 2012.

_____. World Music: The Fabrication of a Genre. In: MILER, Toby (org.). **The Routledge Companion to Global Popular Culture**. Nova York, Londres: Routledge, 2015.

TERMO DE CESSÃO de Direitos Autorais e Audiovisuais. **Acervo Institucional da Casa de Cultura Cavaleiro de Jorge**, Vila de São Jorge, 2005. 1 arquivo .pdf.

TRAVASSOS, Elizabeth. O 'sentimento da brincadeira': novas modalidades de conhecimento do folclore. In: REUNIÃO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, XIV, 2003, Porto Alegre. **Anais...**Porto Alegre: ANPPOM, 2003. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/anais/category/16-xiv-encontro-porto-alegre-2003>> Acesso em 30 jun. 2017.

_____. Música folclórica e movimentos culturais. **Debates**, Rio de Janeiro, n. 6, p.89-113, 2002. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/revistadebates/article/view/4053>> Acesso em 30 jun. 2017.

_____. Recriações contemporâneas dos folguedos tradicionais: a performance como modo de conhecimento da cultura popular. In: TEXEIRA, João Gabriel L. C.; GARCIA, Marcus Vinícius Carvalho Garcia; GUSMÃO, Rita (Orgs.). **Patrimônio Imaterial, performance cultural e (re)tradicionalização**. Brasília: ICS-UnB, 2004.

TRIGUEIRO, Osvaldo Meira. A Espetacularização das culturas populares: ou produtos culturais folkmediáticos. **Revista Internacional de Folkcomunicação**, v. 1, nº 5, p. 1-9, 2005. Disponível em: <<http://www.revistas.uepg.br/index.php/folkcom/article/view/504/337>> Acesso em: 29 jun. 2016.

TSUNAMI DE LAMA TÓXICA, o maior desastre ambiental do Brasil. **El País**, 31 dez. 2015. Disponível em: <http://brasil.elpais.com/brasil/2015/12/30/politica/1451479172_309602.html> Acesso em 11 jan. 2017.

TURINO, Thomas. **Music as Social Life: The Politics of Participation**. Chicago: University of Chicago Press, 2008.

UNESCO. **Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Intangível**. 2003.

_____. **Convenção sobre a proteção e Promoção da Diversidade Cultural**. 2005.

_____. **Declaração Universal sobre Diversidade Cultural**. 2002

_____. **Recomendação para a Salvaguarda da Cultura Tradicional e do Folclore**. 1989.

USINA DOS TAPAJÓS podem causar contaminação de pescadores e morte de peixes em massa. **Repórter Brasil**, 12 abr. 2016. Disponível em: <<http://reporterbrasil.org.br/2016/04/usinas-do-tapajos-podem-causar-contaminacao-de-pescadores-e-morte-de-peixes-em-massa/>> Acesso em 24 nov. 2016.

VARGAS, Herom. Chico Science & Nação Zumbi: Hybridity and Experimentation in the Manguebeat Movement. In: ULHÔA, Martha Tupinambá de; AZEVEDO, Cláudia; TROTTA, Felipe (orgs.). **Made in Brazil: Studies in Popular Music**. Nova York; Londres: Routledge, 2015.

VELHO, Gilberto. Biografia, trajetória e mediação. In: VELHO, Gilberto; KUSCHNIR, Karina (Orgs.). **Mediação, Cultura e Política**. Rio de Janeiro: Aeroplano editora, 2001.

VIANA, Talita. **Congados, capitães e curadores: males, proteção e práticas de cura em Itapecerica – MG**. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de Brasília, Brasília, 2014.

_____. Congados, Capitães e Curandeiros: apontamentos sobre práticas de cura do universo do Congado de Fagundes -MG. **Revista Pós**, Brasília, v. 12, 1, 2013.

VIANNA, Letícia. O caso do registro da Viola-de-cocho como Patrimônio Imaterial. **Revista Sociedade e Cultura**, Goiânia, v. 8, n. 2, p. 53-62, jul./dez, 2005.

_____; TEXEIRA, João Gabriel. Patrimônio imaterial, performance e identidade. In: ENECULT - ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, IV, 2008. **Anais...**Salvador: UFBA, 2008.

_____. O Rei do meu Baião: mediação e invenção musical. In: VELHO, Gilberto; KUSCHNIR, Karina (Orgs.). **Mediação, Cultura e Política**. Rio de Janeiro: Aeroplano editora, 2001.

VILHENA, Luís Rodolfo da Paixão. **Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964)**. Rio de Janeiro: Funarte; Fundação Getúlio Vargas, 1997.

VOZES DE MESTRES. **Cartilha – I Seminário de Congado de Belo Horizonte**. Belo Horizonte: [s.n.], 2013.

_____. **Vozes de Mestres**. Contagem, s/d. Disponível em: <<http://www.vozesdemestres.com/>> Acesso em 7 ago. 2015.

WHITMORE, Aleyasia K. The Art of Representing the Other: Industry Personnel in the World Music Industry. **Ethnomusicology**, Vol. 60, No. 2, pp. 329-355, Spring/Summer, 2016. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/10.5406/ethnomusicology.60.2.0329>> Acesso em: 27 jun. 2016.

WOMADELAIDE SPONSORS. **WOMAD – The Worlds Festival**, Inglaterra, s/d. Disponível em: <<http://www.womadelaide.com.au/sponsors>> Acesso em: 15 set. 2017.

X ENCONTRO MESTRES DO MUNDO. **Mestres do Mundo**. Fortaleza, s/d. Disponível em <<http://mestresdomundo.com.br/>> Acesso em 29 nov. 2016.

YÚDICE, George. **A conveniência da cultura: usos da cultura na era global**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS DIVIDIDAS POR TIPO DE MATERIAL CONSULTADO

Livros e Artigos

AKAGAWA, Natsuko; SMITH, Laurajane. Introduction. In: _____(orgs.). **Intangible Heritage**. New York: Routledge, 2009.

ALMEIDA, Mauro; CUNHA, Manuela Carneiro da. Populações tradicionais e conservação ambiental. In: CUNHA, Manuela Carneiro da. **Cultura com aspás**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

ALMEIDA, Renato. Folclore e Turismo Cultural. In: **Revista Brasileira de Folclore**, Rio de Janeiro, v. 10, nº 28, p. 199-203, setembro/dezembro de 1970.

AMORIM, Lara. O registro das Manifestações Culturais Tradicionais ou uma Aventura Pelos Novos Caminhos das Políticas Públicas Brasileiras. **HABITUS**, Goiânia, v. 4, n.1, p. 493-511, jan./jun., 2006.

_____. **Reinvenção da Tradição**. Brasília: Terceiro Setor, 2012.

ANDRADE, Mario. **Dicionário Musical Brasileiro**. Belo Horizonte; Brasília; São Paulo: Itatiaia, MINC, EDUSP, 1989.

ARANTES, Antonio A. African-brazilian cultural references in national heritage: questions of cultural politics. **Vibrant**, Florianópolis, v. 5/1, 2008.

_____. A. Sobre inventários e outros instrumentos de salvaguarda do patrimônio cultural intangível: ensaio de antropologia pública. **Anuário Antropológico**, Brasília, 2007-2008, 2009.

AREDES, Ruben de Oliveira. Significados e identidade negra na música e arte dos grupos Arautos do Gueto e Filhos de Zambi. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOLOGIA, V, 2011, Belém. **Anais...**Belém: UFPA, 2011. Disponível em: < <http://abetmusica.org.br/conteudo.php?&sys=downloads>> Acesso em 7 jul. 2017.

Arte do Encontro das Culturas Tradicionais da Chapada dos veadeiros. Goiânia, Vila de São Jorge: SECULT, Casa de Cultura Cavaleiro de Jorge, 2013?.

BARROS, José Márcio e ZIVIANI, Paula. O programa cultura viva e a diversidade cultural. In: BARBOSA, Frederico e CALABRE Lia (Orgs.). **Pontos de cultura : olhares sobre o Programa Cultura Viva**. Brasília: IPEA, 2011.

BAUMAN, Richard; SAWIN, Patricia. The politics of Participation in Folklife Festivals. In: KARP, I.; LAVINE, Steven D. (Orgs.). **Exhibiting Cultures: The poetics and politics of museum display**. Washington / London: Smithsonian Institution Press, 1991.

BENNET, Andy; TAYLOR, Judie; WOODWARD, Ian. Introduction. In: _____(orgs.) **The Festivalization of Culture**. Surrey/Burlington: Ashgate, 2014.

BENNET, Andy; WOODWARD, Ian. Festival Space, Identity, Experience and Belonging. In: _____(orgs.) **The Festivalization of Culture**. Surrey/Burlington: Ashgate, 2014.

BLAKE, Janet. UNESCO's 2003 *Convention on Intangible Cultural Heritage*: the implications of community involvement in 'safeguarding'. In: AKAGAWA, Natsuko; SMITH, Laurajane (orgs.). **Intangible Heritage**. New York: Routledge, 2009.

CALABRE, Lia. Notas sobre os rumos das políticas culturais no Brasil nos anos 2011-2014. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas; BARBALHO, Alexandre; CALABRE, Lia (orgs.). **Políticas Culturais no Governo Dilma**. Salvador: EDUFBA, 2015.

_____. Política Cultural no Brasil: um histórico. In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA (ENECULT), 1, 2005, Salvador. **Anais...Salvador**: Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, 2005. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/enecul2005/LiaCalabre.pdf>> Acesso em: 29 jun. 2016.

CAMAROFF, Jean; CAMAROFF, John L. **Ethnicity, Inc**. Chicago: University of Chicago Press, 2009

_____. **Ethnicity, Inc**. Chicago: University of Chicago Press, 2009. Resenha de: SILVA, Marcos de Araújo. _____. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 16, n. 34, p. 509-512, jul./dez., 2010.

CAMPOS, Lúcia. From Roots to Networks: Listening to a World Called Brazil. In: ULHÔA, Martha Tupinambá de; AZEVEDO, Cláudia; TROTTA, Felipe (orgs.). **Made in Brazil**: Studies in Popular Music. Nova York; Londres: Routledge, 2015.

CANCLINI, Nestor G. **Culturas Híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: EdUSP, [1989] 2013.

_____. **Las Culturas Populares en el Capitalismo**. México: Nueva Imagen, [1982] 1989.

CARNEIRO, Edson. [1955] Proteção e restauração dos folguedos populares. In: _____. **A dinâmica do Folclore**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2008a.

_____. Formação de novos quadros em folclore. In: _____. **A dinâmica do Folclore**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2008b.

CARVALHO, José Jorge de. 'Espetacularização' e 'canibalização' das culturas populares na América Latina. **Revista Antropológicas**, Recife, ano 14, vol. 21 (1), 2010.

_____. As Culturas Afro-americanas na Ibero-américa: o negociável e o inegociável. In: CANCLINI, Néstor García. **Culturas da Ibero-América**: diagnósticos e propostas para seu desenvolvimento. São Paulo: Ed. Moderna, 2003b.

_____. Culturas Populares: contra a pirâmide de prestígio e por ações afirmativas. In: **Anais do I Seminário Para Políticas Públicas para as Culturas Populares**. São Paulo/Brasília: Inst. Polís/MinC, 2005.

_____. Espetacularização e canibalização das culturas populares. In: **Anais do II Seminário para Políticas Públicas para as Culturas Populares/ I Encontro Sul-Americano das Culturas Populares**. São Paulo/Brasília: Inst. Polís/MinC, 2007.

_____. La Etnomusicología en Tiempos de Canibalismo Musical: Una Reflexión a Partir de Las Tradiciones Musicales Afroamericanas. **Série Antropologia**, Brasília, 335, 2003a.

_____. Metamorfoses das tradições performáticas afro-brasileiras: de patrimônio cultural a indústria do entretenimento. **Série Antropologia**, Brasília, 354, 2004a.

_____. O Lugar do Tradicional na Cultura Moderna. In: **Seminário Folclore e Cultura Popular: as várias faces de um debate**. Rio de Janeiro: Funarte; CNFCP, 2000.

_____. Transformação da sensibilidade musical contemporânea. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 5, n. 11, p. 53-91, out., 1999.

_____. World music, ¿el folclore de la globalización? mesa redonda com José Jorge de Carvalho. **Série Antropologia**, Brasília, 359, 2004b.

CARVALHO, José Jorge de; ÁGUAS, Carla. Encontro de Saberes: um desafio teórico, político e epistemológico. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL EPISTEMOLOGIAS DO SUL: APRENDIZAGENS GLOBAIS SUL-SUL, SUL-NORTE, NORTE-SUL, 1, 2014. **Anais...vol. 1**, Coimbra: Universidade de Coimbra, 2015. Disponível em: <http://alice.ces.uc.pt/coloquio_alice/wp-content/uploads/2015/08/Livro_DD.pdf> Acesso em: 21 nov. 2017.

CASCUDO, Luis da Câmara. **Literatura Oral no Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

_____. **Dicionário do folclore brasileiro**. Belo Horizonte; São Paulo: Itatiaia, EDUSP, 1988.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiro de Castros. Culturas Populares: múltiplas leituras. In: **Anais do I Seminário Para Políticas Públicas para as Culturas Populares**. São Paulo/Brasília: Inst. Polís/MinC, 2005.

CEFA [COMISSÃO ESTADUAL DE FOLCLORE E ARTESANATO]. Conclusões do Simpósio sobre Folclore e Turismo Cultural – SP – 1970. In: **Revista Brasileira de Folclore**, Rio de Janeiro, v. 11, nº 29, p. 125-128, janeiro/abril de 1971.

CHIANCA, Priscila Pessoa. **Nas vias do reconhecimento: emergência étnica e territorialização Kalunga**. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Sustentável) – Centro de Desenvolvimento Sustentável da universidade de Brasília, Brasília, 2010.

CLIFFORD, James. Colecionando Arte e Cultura. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, IPHAN, Brasília, nº 24, 1994.

_____. On Collecting Art and Culture. In: DURING, Simon (Org.). **The Cultural Studies Reader**. Londres: Routledge, 2003.

COSTA, Eliane. A Política de Patrocínios e a Ação da Petrobrás junto aos Festivais de Artes Cênicas no Brasil. **Repertório**, Salvador, 2012/2, nº 19, p.132-133, 2012.

CRUZ, Pâmela Peregrino. O movimento “Arte contra a Bárbarie” e a relação entre arte e cultura para a esquerda brasileira. In: ENCONTRO REGIONAL DA ANPUH, XIV, 2010. **Anais...Rio de Janeiro: ANPUH, 2010**. Disponível em: <http://www.encontro2010.rj.anpuh.org/resources/anais/8/1276728659_ARQUIVO_PamelaP.Cruz-TrabalhoCompleto.pdf> Acesso em 30 jun. 2017.

CSEMARK, Caio. **Pro povo é festa, pra gente é outra coisa: Cultura popular, raça e políticas públicas na comunidade negra dos Arturos**. 2013. Dissertação (Mestrado em Antropologia

Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

_____. Quem vem lá sou eu: a política do samba de roda em Cachoeira-Bahia. **REIA**, Recife, ano 4, v. 4, n. 1, p. p. 45-70, 2017.

CUNHA, Manuela Carneiro da. “Cultura” e cultura: conhecimentos tradicionais e direitos intelectuais. In: CUNHA, Manuela Carneiro da. **Cultura com asas**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

CURADO, Renata Valério Póvoa Curado. **Memórias tradicionais como Performances Culturais: experiências na Aldeia Indígena Multiétnica em Goiás**. Dissertação (Mestrado em Memória Social) – Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis**. Rio de Janeiro: Editora. Rocco, 1997.

EAGLETON, Terry. **Ideologia**. São Paulo: Ed. da UNESP/ Boitempo, 1997.

ERRINGTON, Frederick; GEWERTZ, Deborah. Tourism and Anthropology in Postmodern World. In: GMELCH, Sharon Bohn (org.). **Tourists and Tourism: a reader**. Illinois: Waveland Press, 2010.

FELD, Steven. From Schizophonia to Schismogenesis: On the Discourses and Commodification Practices of ‘World Music’ and ‘World Beat’. In : KEIL, Charles; FELT, Steven (orgs.). **Music grooves**. Chicago/Londres: The University of Chicago Press, 1991.

FERREIRA, Claudia Marcia. Cultura Popular e Políticas Públicas. **Acervo do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular**, Rio de Janeiro, 2001. Disponível em: <[http://cnfcp.gov.br/pdf/Cultura Pop e Politicas Publicas/CNFPC Frente Parlamentar Claudia Ferreira.pdf](http://cnfcp.gov.br/pdf/Cultura_Pop_e_Politiclas_Publicas/CNFPC_Frente_Parlamentar_Claudia_Ferreira.pdf)> Acesso em 30 jun. 2017.

FONSECA, Maria Cecília L. Para além da pedra e cal. **Revista Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, v. 1, n.147, 2001.

FRITH, Simon. **Performing Rites: on the value of popular music**. Cambridge/Massachusetts: Harvard University Press, 1996.

_____. The Discourse of World Music. In: BORN , Georgina; HESMONDHALGH, David (orgs.). **Western Music and Its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music**. Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press, 2000.

GARCIA, Marcus Vinícius Carvalho. Um espaço para respiração. A cultura popular e os modernos cidadãos. In: TEXEIRA, João Gabriel L. C.; GARCIA, Marcus Vinícius Carvalho Garcia; GUSMÃO, Rita (Orgs.). **Patrimônio Imaterial, performance cultural e (re)tradicionalização**. Brasília: ICS-UnB, 2004.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **A Retórica da Perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil**. Rio de Janeiro: EDUFRRJ; IPHAN, 1996.

GONÇALVES, Vinícius Fernandes. **A Noite Mais Curta**. Trabalho de Conclusão de Curso (graduação em Comunicação Social – Habilitação em audiovisual) – Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, Brasília, 2015.

GOULART, Bruno. **Nego Veio é um Sofrer**: representação e subalternidade numa irmandade negra do Seridó. Natal: Ed. UFRN, 2016a. Disponível em: <<https://repositorio.ufrn.br/jspui/bitstream/123456789/21444/1/Nego%20veio%20%C3%A9%20um%20sofrer%20%28livro%20digital%29.pdf>> Acesso em 19 jan. 2018.

_____. **Nego Veio é um Sofrer**: uma etnografia da subalternidade e do subalterno numa irmandade do Rosário. 2012. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2012. Disponível em: <http://repositorio.ufrn.br:8080/jspui/bitstream/123456789/12272/1/BrunoGMS_DISSERT.pdf> Acesso em 19 jan. 2018.

_____. Turismo Cultural e Patrimônio Imaterial nas Cavalhadas de Pirenópolis. In: SEMINÁRIO DE TURISMO E CULTURA, 1, 2016b, Rio de Janeiro. **Anais...** Brasília: MinC, Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa, 2016b. Disponível em: <<http://culturadigital.br/visiteacasaderuibarbosa/files/2016/08/Anais-do-I-Semin%C3%A1rio-Nacional-de-Turismo-e-Cultura.pdf>> Acesso em 15 dez. 2016.

GREENE, Paul D. Introduction: Wired Sound and Sonic Cultures. In: GREENDE, Paul D.; PORCELLO, Thomas (orgs.). **Wired for Sound**: Engineering and Technologies in Sonic Cultures. Middletown/Connecticut: Wesleyan University Press, 2005.

GUERRA, Paula. Lembranças do último verão: Festivais de música, ritualizações e identidades na contemporaneidade portuguesa. **Portugal ao espelho**, Porto, 2016. Disponível em: <<https://portugalaoespelho.wordpress.com/2016/03/22/lembrancas-do-ultimo-verao-festivais-de-musica-ritualizacoes-e-identidades-na-contemporaneidade-portuguesa/>> Acesso em: 14 set. 2017.

GUERREIRO, Goli. **A Trama dos Tambores**: a música afro-pop de Salvador. São Paulo: Ed. 34, 2000.

GUILLEN, Isabel Cristina Martins; LIMA, Ivaldo Marciano de França. Os Maracatus-Nação do Recife e a Espetacularização da Cultura Popular. **SAECULUM – Revista de História**, João Pessoa, n. 14, jan./jun., 2006.

GUSS, David. **The Festive State**: race, ethnicity, and nationalism as cultural performance. Berkeley; Los Angeles; Londres: University of California Press, 2000.

HALL, Stuart, JEFFERSON, Tony. **Resistance through Rituals**: Youth subcultures in post-war Britain. Londres: Routledge, 2003.

_____. A Questão Multicultural. In: SOVIK, Liv (Org.). **Da diáspora**: identidades e Mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

HAYNES, Jo. World music and the search for difference. In: **Ethnicities**: special issue: the predicament of difference, Vol. 5, No. 3, pp. 365-385, Setembro, 2005. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/23889458>> Acesso em: 30 out. 2016

HINSLEY, Curtis M. The World as Marketplace: Commodification of the Exotic at the World's Columbian Exposition. In: KARP, I.; LAVINE, Steven D. (Orgs.). **Exhibiting Cultures: The poetics and politics of museum display.** Washington / London: Smithsonian Institution Press, 1991.

HUTNYK, John. **Critique of Exotica Music, Politics and the Culture Industry.** Londres/Sterling: Pluto Press, 2000.

IEPHA. **Comunidade dos Arturos.** Belo Horizonte: IEPHA, 2014.

IKEDA, Alberto T. Culturas Populares no Presente: fomento, salvaguarda e devoração. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 27, n. 79, p. 173-190, 2013. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/68710/71290>> Acesso em 30 jun. 2017.

JORDÃO, Gisele, BIRCHE, Leonardo, ALLUCI, Renata Rendelucci. **Mapeamento dos Cursos de Gestão Cultural e Produção Cultural: 1995-2015.** São Paulo: Itaú Cultural, 2016. Disponível em <<http://d3nv1jy4u7zmsc.cloudfront.net/wp-content/uploads/2016/10/MapCGPCultural-final.pdf>> Acesso em 22 set. 2017.

KIRSHENBLATT-GLIMBETT, Barbara. Objects of Ethnography. In: KARP, I.; LAVINE, Steven D. (Orgs.). **Exhibiting Cultures: The poetics and politics of museum display.** Washington / London: Smithsonian Institution Press, 1991.

KURIN, Richard. Cultural Conservation through Representation: festival of India Folk-life Exhibitions at the Smithsonian Institution. In: KARP, I.; LAVINE, Steven D. (Orgs.). **Exhibiting Cultures: The poetics and politics of museum display.** Washington / London: Smithsonian Institution Press, 1991.

LACERDA, Alice Pires; MARQUES, Carolina de Carvalho; ROCHA, Sophia Cardoso. Programa cultura Viva: uma nova política do Ministério da Cultura. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas (org.). **Políticas Culturais no Governo Lula.** Salvador: EDUFBA, 2010.

LARA, Lorena. **18 dias de São Jorge.** Goiânia: Publicação Independente, 2016.

LOPES, Juliana. A Ação Griô: uma proposta política nacional. In: BARBOSA, Frederico, CALABRE Lia (Orgs.). **Pontos de cultura: olhares sobre o Programa Cultura Viva.** Brasília: IPEA, 2011.

LOWENTHAL, David. **Heritage Ascendent: the heritage crusade and the spoils of history.** Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

LUCAS, Glaura. O Batuque e os 'Filhos de Zambi': recriações sócio-musicais na Comunidade Negra dos Arturos. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOLOGIA, III, 2006, São Paulo. **Anais...**São Paulo: ABET, 2006. Disponível em: <<http://abetmusica.org.br/conteudo.php?&sys=downloads>> Acesso em 7 jul. 2017.

_____. **Os sons do Rosário: o Congado Mineiro dos Arturos e Jatobá.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

MACCANNELL, Dean. Staged Authenticity: Arrangements of Social Space in Tourist Settings". **American Journal of Sociology**, vol. 79, nº 3, nov., 1973.

MALDONADO, Carlos. O Turismo Rural Comunitário na América Latina: gênese, características e políticas. In: BARTHOLO, Roberto; SANSOLO, Davis Gruber; BURSZTYN, Ivan (orgs.). **Turismo de Base Comunitário: diversidade de olhares e experiências brasileiras**. Rio de Janeiro: Letra e Imagem, 2009.

MARCONI, Maria de Andrade. A Dança dos Velhos em Franca SP. In: **Revista Brasileira de Folclore**, Rio de Janeiro, v.4, nº 8/10, Janeiro/Dezembro, 1964.

_____. Lundu Baiano, desafio coreográfico. In: **Revista Brasileira de Folclore**, Rio de Janeiro, ano 3, nº 5, Janeiro/Abril, 1963.

MELO, Veríssimo de. **Folclore brasileiro: Rio Grande do Norte**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1977.

MESQUITA, Érica Danielle de; OLIVEIRA, Alexandre Francisco de. Folia do Divino Espírito Santo em Pirenópolis: Apontamentos Bibliográficos. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 3, 2013, Iporá. **Anais...Iporá**: UEG, 2013.

MINC. **Anais do I Seminário para Políticas Públicas para as Culturas Populares**. São Paulo/Brasília: Inst. Polís/MinC, 2005.

_____. **Anais do II Seminário para Políticas Públicas para as Culturas Populares/ I Encontro Sul-Americano das Culturas Populares**. São Paulo/Brasília: Inst. Polís/MinC, 2007.

MITCHELL, Tony. World Music and the Popular Music Industry: An Australian View. In: **Ethnomusicology**, Vol. 37, No. 3, pp. 309-338, Outono, 1993. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/851717>> Acessado em: 22 jun. 2014

MOLINA, Luísa Pontes. **“Aqui neste Reino”**: o Congado de Nossa Senhora do Rosário de Fagundes. 2011. 140 f. Monografia (Graduação em Ciências Sociais) – Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Brasília, Brasília, 2011.

MUNIAGURRIA, Lorena Avellar de. Redefinições da noção de cultura e o surgimento de novos sujeitos. In: REUNIÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA, 28, 2012. **Anais...São Paulo/Brasília**: ABA, 2012. Disponível em: <<http://www.portal.abant.org.br/index.php/anais-28-rba>> Acesso em 15 dez. 2016.

NUNES, Ariel F. **Por um ‘do-in antropológico’**: Pontos de cultura e os novos paradigmas nas políticas públicas culturais. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2012.

OLIVEIRA, Lorena Lara Garcia de. **18 Dias em São Jorge**: possibilidade e aplicações do Jornalismo Literário enquanto técnica e conceito. Trabalho de Conclusão de Curso (graduação em Comunicação Social – Jornalismo) – Faculdade de Informação e Comunicação da Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2016.

OSÓRIO, Patrícia Silva. Os Festivais de Cururu e Siriri: mudanças de cenários e contextos na cultura popular. **Anuário Antropológico**, Brasília, v. 2011/2012, 2012.

PIMENTAL, Altamar. Maneiro Pau: uma dança dramática? In: **Revista Brasileira de Folclore**, Rio de Janeiro, v. 10, nº 26, Janeiro/Abril, 1970.

PINHEIRO, Carolina Vasconcelos; MORAES, Edilaine Albertino de. Turismo de Base Comunitária: refletindo sobre as relações de hospitalidade na serra do brigadeiro – MG/Brasil. In: SEMINÁRIO DE TURISMO E CULTURA, 1, 2016, Rio de Janeiro. **Anais...** Brasília: MinC, Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa, 2016. Disponível em: <<http://culturadigital.br/visiteacasaderuibarbosa/files/2016/08/Anais-do-I-Semin%C3%A1rio-Nacional-de-Turismo-e-Cultura.pdf>> Acesso em 15 dez. 2016.

QUEIROZ, Sônia. **Vissungos no Rosário**. Belo Horizonte: Ed. Viva Voz, 2016.

RAY, Sônia. A Barca: trilha, Toada e Trupé. **Música Hódie**, Goiânia, v.6, n. 1, p. 129-131, 2006.

ROCHA, Gilmar. Cultura Popular: do folclore ao patrimônio. **Mediações**, Londrina, v. 14, n.1, p. 218-236, Jan./Jun., 2009. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/mediacoes/article/view/3358>> Acesso em 15 dez. 2016.

RUBIM, Antônio Albino Canelas. Políticas Culturais no Governo Lula. In: _____(org.). **Políticas Culturais no Governo Lula**. Salvador: EDUFBA, 2010.

_____. Políticas Culturais no primeiro governo Dilma: patamar rebaixado. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas; BARBALHO, Alexandre; CALABRE, Lia (orgs.). **Políticas Culturais no Governo Dilma**. Salvador: EDUFBA, 2015.

RUBIM, Linda. Produção Cultural...In: _____(org.). **Organização e Produção da Cultura**. Salvador: Ed. UFBA, FACOM/CULT, 2005.

SALGADO, Sebastião. **Genêsis**. Colônia: Taschen, 2013.

SANDRONI, Carlos. Circuitos de difusão no mercado: contra ou a favor. In: **Anais do I Seminário para Políticas Públicas para as Culturas Populares**. São Paulo/Brasília: Inst. Polís/MinC, 2005.

SANTOS, Adalberto Silva. **Tradições populares e resistências culturais: Políticas Públicas em Perspectiva Comparada**. 2007. 253 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Programa de Pós-graduação em Sociologia da Universidade de Brasília, Brasília, 2007. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/1422/1/Tese_2007_AdalbertoSilvaSantos.pdf> Acesso em: 29 jun. 2016

SANTOS, Eduardo Gomor dos. Formulação de políticas culturais: as leis de incentivo e o Programa Cultura Viva. In: BARBOSA, Frederico, CALABRE Lia (Orgs.). **Pontos de cultura: olhares sobre o Programa Cultura Viva**. Brasília: IPEA, 2011.

SANTOS, Sandro Martins de Almeida. **A Família Transnacional da Nova Era e a Globalização do ((amor)) em Alto Paraíso de Goiás, Brasil**. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

SARAIVA, Regina Coelly Fernandes. **Tradição e Sustentabilidade: um estudos sobre os saberes tradicionais do cerrado na Chapada dos Veadeiros, Vila de São Jorge-GO**. Tese

(Doutorado em Desenvolvimento Sustentável, política e gestão ambiental) – Centro de Desenvolvimento Sustentável da Universidade de Brasília, Brasília, 2006.

SAUTCHUK, João Miguel. Interesse moderno pelo folclore: nação e cultura no Mapa Musical do Brasil da gravadora Marcus Pereira. **Anuário Antropológico**, Brasília, 2011/1, p. 261-288, 2012. Disponível em: <http://dan.unb.br/images/pdf/anuario_antropologico/Separatas%202011_I/Interesse%20Moderno%20pelo%20Folclore.pdf> Acesso em: 29 jun. 2016.

SEGATO, Rita Laura. **La Nación y sus otros**. Buenos Aires: Prometeos Libros, 2007.

SILVA, José Maria da. **O Espetáculo do Boi-Buumbá**: Folclore, Turismo e as Múltiplas Alteridades em Parintins. Goiânia: Ed. da UCG, 2007.

SILVA, Mônica Martins da. **A Escrita do Folclore em Goiás**: uma história de intelectuais e instituições (1940-1980). Tese (Doutorado em História) – Programa de PósGraduação em História da Universidade de Brasília, Brasília, 2008.

_____. As Cavalhadas de Pirenópolis: Um estudo sobre sociedade, festas e espaço urbano (1940-1988). **História Revista**, Goiânia, v. 6, n. 1, jan./jun., p. 135-162, 2001.

SIQUEIRA, Thaís Teixeira de. **Do tempo da Sussa ao tempo do Forró**: música, festa e memória entre os Kalunga de Terezina de Goiás. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de Brasília, Brasília, 2006.

SOARES, Ana Lorym. Folclore e políticas culturais no Brasil nas décadas de 1960/1970. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE POLÍTICAS CULTURAIS, 2, 2011. **Anais...**Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa, 2011. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/palestras/Políticas_Culturais/II_Seminario_Internacional/FCRB_AnaLorymSoares_Folclore_e_políticas_culturais_no_Brasil_nas_decadas_de_1960-1970.pdf> Acesso em: 29 jun. 2016.

SPINELLI, Céline. Em Pirenópolis: as cavalhadas e projetos de fomento ao turismo local. In: ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS, 32, 2008, Caxambu. **Anais...**Caxambu: ANPOCS, 2008.

STOELTJE, Beverly J. Festival. In: BAUMAN, Richard (orgs.). **Folklore, Cultural Performances and Popular Entertainments**. New York/Oxford: Oxford University Press, 1992.

STOREY, John. **Inventing popular Culture**. Oxford: Blackwell Publishing, 2003.

SUEZA, Patrícia dos Santos. **Interculturalidade e Território**: o Encontro de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros. 2014. Trabalho de Conclusão de Curso (especialização em gestão de Projetos Culturais e Organização de Eventos) – Centro de Estudos Latino Americanos sobre Cultura e Comunicação da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

TAMASO, Izabela. A Expansão do patrimônio: Novos olhares sobre velhos objetos, outros desafios. **Série Antropológica**, Brasília, n. 390, p. 1-31, 2006.

TAYLOR, Timothy D. World Music Today. In: WHITE, Bob W. (org.). **Music and Globalization: Critical Encounters**. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 2012.

_____. World Music: The Fabrication of a Genre. In: MILER, Toby (org.). **The Routledge Companion to Global Popular Culture**. Nova York, Londres: Routledge, 2015.

TRAVASSOS, E. . O 'sentimento da brincadeira': novas modalidades de conhecimento do folclore. In: REUNIÃO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, XIV, 2003, Porto Alegre. **Anais...**Porto Alegre: ANPPOM, 2003. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/anais/category/16-xiv-encontro-porto-alegre-2003>> Acesso em 30 jun. 2017.

_____. Música folclórica e movimentos culturais. **Debates**, Rio de Janeiro, n. 6, p.89-113, 2002. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/revistadebates/article/view/4053>> Acesso em 30 jun. 2017.

_____. Recriações contemporâneas dos folguedos tradicionais: a performance como modo de conhecimento da cultura popular. In: TEXEIRA, João Gabriel L. C.; GARCIA, Marcus Vinícius Carvalho Garcia; GUSMÃO, Rita (Orgs.). **Patrimônio Imaterial, performance cultural e (re)tradicionalização**. Brasília: ICS-UnB, 2004.

TRIGUEIRO, Osvaldo Meira. A Espetacularização das culturas populares: ou produtos culturais folkmediáticos. **Revista Internacional de Folkcomunicação**, v. 1, nº 5, p. 1-9, 2005. Disponível em: <<http://www.revistas.uepg.br/index.php/folkcom/article/view/504/337>> Acesso em: 29 jun. 2016.

TURINO, Thomas. **Music as Social Life: The Politics of Participation**. Chicago: University of Chicago Press, 2008.

VARGAS, Herom. Chico Science & Nação Zumbi: Hybridity and Experimentation in the Mangubeat Movement. In: ULHÔA, Martha Tupinambá de; AZEVEDO, Cláudia; TROTTA, Felipe (orgs.). **Made in Brazil: Studies in Popular Music**. Nova York; Londres: Routledge, 2015.

VELHO, Gilberto. Biografia, trajetória e mediação. In: VELHO, Gilberto; KUSCHNIR, Karina (Orgs.). **Mediação, Cultura e Política**. Rio de Janeiro: Aeroplano editora, 2001.

VIANA, Talita. **Congados, capitães e curadores: males, proteção e práticas de cura em Itapeçerica – MG**. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de Brasília, Brasília, 2014.

_____. Congados, Capitães e Curandeiros: apontamentos sobre práticas de cura do universo do Congado de Fagundes -MG. **Revista Pós**, Brasília, v. 12, 1, 2013.

VIANNA, Letícia. O caso do registro da Viola-de-cocho como Patrimônio Imaterial. **Revista Sociedade e Cultura**, Goiânia, v. 8, n. 2, p. 53-62, jul./dez, 2005.

_____; TEXEIRA, João Gabriel. Patrimônio imaterial, performance e identidade. In: ENECULT - ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, IV, 2008. **Anais...**Salvador: UFBA, 2008.

_____. O Rei do meu Baião: mediação e invenção musical. In: VELHO, Gilberto; KUSCHNIR, Karina (Orgs.). **Mediação, Cultura e Política**. Rio de Janeiro: Aeroplano editora, 2001.

VILHENA, Luís Rodolfo da Paixão. **Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964)**. Rio de Janeiro: Funarte; Fundação Getúlio Vargas, 1997.

WHITMORE, Aleysia K. The Art of Representing the Other: Industry Personnel in the World Music Industry. **Ethnomusicology**, Vol. 60, No. 2, pp. 329-355, Spring/Summer, 2016. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/10.5406/ethnomusicology.60.2.0329>> Acesso em: 27 jun. 2016.

YÚDICE, George. **A conveniência da cultura: usos da cultura na era global**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.

Reportagens, Matérias e sites oficiais

A ENCONTROTECA. **Encontroteca/Encontro de Culturas**. Disponível em: <<http://www.encontrodeculturas.com.br/encontroteca/pagina/encontroteca>> Acesso em 5 dez. 2016.

A ESTRADA QUE TRAZ para nós visitas importantes. **Encontro de Culturas/Perfil Facebook**, 27 set. 2016. Disponível em: <<https://www.facebook.com/encontrodeculturas/photos/a.145475518857980.37671.145141802224685/1237976736274514/?type=3&theater>> Acesso em 11 jan. 2017.

A PREMIAÇÃO. **Prêmios Culturas Populares/Ministério da Cultura**, Brasília, s/d. Disponível em: <<http://culturaspopulares.cultura.gov.br/>> Acesso em 17 nov. 2017.

ABAÇAÍ – CULTURA E ARTE. **Cultura e Arte Abaçaí – organização social**. São Paulo, s/d. Disponível em: <<http://www.abacai.org.br/>> Acesso em 30 jun. 2017.

ABOUT WOMAD. **WOMAD – The Worlds Festival**, Inglaterra, s/d. Disponível em: <<http://womad.org/about/>> Acesso em: 15 set. 2017.

AÇÃO GRIÔ: UMA POLÍTICA PÚBLICA referência de gestão compartilhada em rede no Brasil. **Grãos de Luz e Griô**. Lençóis, s/d. Disponível em <<http://graosdeluzegrio.org.br/acao-grio-nacional/>> Acesso em 22 set. 2017.

ALDEIA INDÍGENA multiétnica. **VI Encontro de Culturas**. Vila de São Jorge. Disponível em: <<http://www.encontrodeculturas.com.br/2007/aldeia.php>> Acesso em 2 out. 2017.

ALDEIA MULTIÉTNICA e Vivências Indígenas. **Casa de Cultura Cavaleiro de Jorge**, Vila de São Jorge. Disponível em: <<http://www.cavaleirodejorge.com.br/projeto/aldeia-vivencia>> Acesso em 21 nov. 2016

ALDEIA MULTIÉTNICA. **Cartase**, 2014?. Disponível em: <<https://www.catarse.me/pt/aldeiamulti-etnica>> Acesso em: 11 jan. 2017.

ALDEIA. **VIII Encontro de Culturas**. Vila de São Jorge. Disponível em: <<http://www.encontrodeculturas.com.br/2008/aldeia.php>> Acesso em 2 out. 2017.

CARTA DE PRINCÍPIOS. **Rede das Culturas Populares e Tradicionais**, São Paulo, s/d. Disponível em: <<https://rededasculturaspopularesetradicionais.wordpress.com/cartadeprincipios/%20Acesso%20em:%202013%20jun.%202017.>> Acesso em 30 jun. 2017.

CASA DE CULTURA Cavaleiro de Jorge. **Casa de Cultura Cavaleiro de Jorge**, Vila de São Jorge, s/d. Disponível em: <<http://www.cavaleirodejorge.com.br/conheca/cccj>> Acesso em 10 out. 2016.

CÉLIO TURINO - O Brasil de baixo para cima (Entrevista). **Blogacesso**, dez., 2009. Disponível em: <<http://www.blogacesso.com.br/?p=2046>> Acesso em 15 dez. 2016.

CNPC: CONHEÇA OS REPRESENTANTES dos colegiados setoriais. **Ministério da Cultura**, Brasília, 2015. Disponível em: <

<https://rededasculturaspopularesetradicionais.wordpress.com/cartadeprincipios/%20Acesso%20em:%2013%20jun.%202017>> Acesso em 30 jun. 2017.

COMISSÃO APURA estupro a menores descendentes de quilombolas em GO. **Portal G1**, abr., 2015. Disponível em: <<http://g1.globo.com/goias/noticia/2015/04/comissao-apura-estupro-menores-descendentes-de-quilombolas-em-go.html>> Acesso em 7 jul. 2017.

CONVIDADOS. **XVII Encontro de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros**. São Jorge, s/d. Disponível em: < <http://www.encontrodeculturas.com.br/2017/convidados>> Acesso em 23 nov. 2017.

DANÇA DO MANZUÁ. **Encontroteca/Encontro de Culturas**. Disponível em: < http://www.encontrodeculturas.com.br/encontroteca/grupo/danca-do-manzua#.V_PRSiQo_IU> Acesso em 4 out. 2016.

DÉCIMA PRIMEIRA EDIÇÃO DO ENCONTRO de Músicas e Danças do Mundo chega com novidades. **Dançando pela Paz**. São Paulo, s/d. Disponível em < <http://www.dancandopelapaz.com.br/portugues/evento-press-release.php>> Acesso em 29 nov. 2016.

É COM ORGULHO que apresentamos, junto à comunidade da vila de São Jorge, a Feirinha da Vila! **Casa de Cultura Cavaleiro de Jorge/Perfil do Facebook**, 2016. Disponível em: < https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=1130656383681261&id=120052331408343&substory_index=0> Acesso em 11 jan. 2017.

ENCONTRO DE CULTURAS POPULARES e Tradicionais. **Rede das Culturas Populares e Tradicionais**. São Paulo, s/d. Disponível em < <http://culturaspopulares.org.br/ectp-2013/>> Acesso em 7 ago. 2015.

EXPANSÃO DO ENCONTRO DE SABERES. **INCTI -Instituto de Inclusão no Ensino Superior e na Pesquisa**. Brasília, s/d. Disponível em <<http://www.inctinclusao.com.br/encontro-de-saberes/expansao-do-encontro-de-saberes>> Acesso em 22 set. 2017.

FOLIA DO DIVINO Espírito Santo de Crixás. **Encontroteca/Encontro de Culturas**. Disponível em: <<http://www.encontrodeculturas.com.br/encontroteca/grupo/folia-do-divino-de-crixas#.VYI2lka6Mi0>> Acesso em 23 jun. 2015

FÓRUM PARA AS CULTURAS POPULARES e tradicionais – FCPT. **Fórum para as Culturas Populares e Tradicionais/perfil do facebook**, São Paulo, s/d. Disponível em: < https://www.facebook.com/pg/forumparaasculturaspopularesetradicionais/about/?ref=page_internal> Acesso em 30 jun. 2017.

GRANDE SERTÃO VEREDAS. **FUNATURA – Fundação Pró-natureza**. Brasília, s/d. Disponível em: < <http://www.funatura.org.br/index.php/projetos/grande-sertao-veredas>> Acesso em 7 ago. 2015.

GRUPO BONGAR. **Xambá**, Olinda, s/d. Disponível em: < <http://www.xamba.com.br/index.html>> Acesso em 30 jun. 2017.

GRUPO CUPUAÇU. **Grupo Cupuaçu**, São Paulo, s/d. Disponível em: <<http://grupocupuaçu.org.br/>> Acesso em 30 jun. 2017.

GRUPO DE TRABALHO DISCUTE ações para comunidades tradicionais. **UEG**, Goiânia, set., 2017. Disponível em <http://www.pre.ueg.br/noticia/30681_cultura_grupo_de_trabalho_discute_acoes_para_comunidades_tradicionais> Acesso em 22 set. 2017.

HISTÓRIA DA FESTA da Lavadeira. **Festa da Lavadeira**, Recife, s/d. Disponível em: <<http://www.festadalavadeira.com.br/>> Acesso em 21 nov. 2017.

HISTÓRIA DO GRUPO DE TEATRO TRAMA. **Grupo Trama de teatro**. Disponível em: <<http://tramadeteatro.blogspot.com.br/2013/>> Acesso em 7 jul. 2017.

IX ENCONTRO DE CULTURAS Tradicionais da Chapada dos Veadeiros. **Cultura e Mercado**. São Paulo, 24 jul. 2009. Disponível em: <<http://www.culturaemercado.com.br/site/noticias/ix-encontro-de-culturas-tradicionais-da-chapada-dos-veadeiros/>> Acesso em 6 out. 2017.

KUARUP PODE SE TORNAR Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil. **Ministério da Cultura**, 21 ago. 2015. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/noticias-destaques/-/asset_publisher/OiKX3xlR9iTn/content/kuarup-pode-se-tornar-patrimonio-cultural-imaterial-do-brasil/10883> Acesso em 21 nov. 2016

LEI DOS MESTRES GRIÔS É APROVADA na Comissão de Cultura da Câmara com grande parte do texto da Lei Griô original. **Lei Griô Nacional**, 2014. Disponível em: <<http://www.leigrionacional.org.br/2014/11/13/lei-dos-mestres-grios-e-aprovada-na-comissao-de-cultura-da-camara-com-pontos-essenciais-do-projeto-de-lei-grio-original>> Acesso em 30 jun. 2017.

LENINE É A GRANDE ATRAÇÃO de encontro cultural na Chapada dos Veadeiros. **Correio Brasiliense**. Brasília, 22 jul. 2013. Disponível em: <http://www.correiobrasiliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2013/07/22/interna_diversao_arte,378171/lenine-e-a-grande-atracao-de-encontro-cultural-na-chapada-dos-veadeiros.shtml>. Acesso em 14 jun. 2015.

MARCELO CALERO CRITICA gestão anterior do MinC pelas redes sociais e Juca Ferreira rebate. **Estadão**, São Paulo, 27 jul. 2016. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,marcelo-calero-critica-gestao-anterior-do-minc-pelas-redes-sociais,10000065226>> Acesso em 11 jan. 2017.

MINISTÉRIO DA CULTURA TERÁ orçamento menor em relação a 2014. **O Globo**, Rio de Janeiro, 28 mai. 2015. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/ministerio-da-cultura-tera-orcamento-menor-em-relacao-2014-16280312>> Acesso em 11 jan. 2017.

O DESRESPEITO DA PETROBRÁS para com os Povos Tradicionais na Amazônia. **Racismo Ambiental**, 26 mar. 2014. Disponível em: <<http://racismoambiental.net.br/2014/03/26/o-desrespeito-da-petrobras-para-com-os-povos-tradicionais-na-amazonia/>> Acesso em 16 fev. 2017.

O ENCONTRO. **VI Encontro de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros – panfleto de apresentação e programação.** São Jorge, 2006.

O REVELANDO. **Cultura e Arte Abaçai – organização social.** São Paulo, s/d. Disponível em: < <http://www.abacai.org.br/revelando-interno.php?id=281>> Acesso em 22 set. 2017.

PASSARINHOS DO CERRADO. **Encontroteca/Encontro de Culturas.** Disponível em: <<http://www.encontrodeculturas.com.br/encontroteca/grupo/passarinhos-do-cerrado#.VY12qUa6Mi0>> Acesso em 23 jun. 2015.

PROGRAMA PETROBRÁS CULTURAL. **Petrobrás.** Disponível em: <<http://ppc.petrobras.com.br/sobre-o-programa>> Acesso em 11. Jan. 2017.

PROJETO GENÊSIS. **Vale do Rio Doce.** Disponível em: <<http://www.vale.com/brasil/PT/initiatives/environmental-social/genesis/Paginas/default.aspx>> Acesso em 24 nov. 2016.

SEM APOIO POLÍTICO, Festa da Lavadeira deixa Pernambuco e é realizada em Goiás. **NE10,** 30 abr. 2015. Disponível em: <<http://entretenimento.ne10.uol.com.br/shows/noticia/2015/04/30/sem-apoio-politico-festa-da-lavadeira-deixa-pernambuco-e-e-realizada-em-goias-544535.php>> Acesso em 21 nov. 2016.

SIBA. **Sons de Pernambuco.** Recife, s/d. Disponível em: < <http://sonsdepernambuco.com.br/artistas/siba/>> Acesso em 13 jan. 2017.

SPONSORS – WOMAD CHILE. **WOMAD – The Worlds Festival,** Inglaterra, s/d. Disponível em: < <https://www.womad.cl/sponsors/>> Acesso em: 15 set. 2017.

SPONSORS – WOMAD. **WOMAD – The Worlds Festival,** Inglaterra, s/d. Disponível em: < <https://www.womad.co.nz/info/the-womad-story-3/>> Acesso em: 15 set. 2017.

TSUNAMI DE LAMA TÓXICA, o maior desastre ambiental do Brasil. **El País,** 31 dez. 2015. Disponível em: < http://brasil.elpais.com/brasil/2015/12/30/politica/1451479172_309602.html> Acesso em 11 jan. 2017.

USINA DOS TAPAJÓS podem causar contaminação de pescadores e morte de peixes em massa. **Repórter Brasil,** 12 abr. 2016. Disponível em: <<http://reporterbrasil.org.br/2016/04/usinas-do-tapajos-podem-causar-contaminacao-de-pescadores-e-morte-de-peixes-em-massa/>> Acesso em 24 nov. 2016.

VOZES DE MESTRES. **Vozes de Mestres.** Contagem, s/d. Disponível em: < <http://www.vozesdemestres.com/>> Acesso em 7 ago. 2015.

WOMADELAIDE SPONSORS. **WOMAD – The Worlds Festival,** Inglaterra, s/d. Disponível em: < <http://www.womadelaide.com.au/sponsors>> Acesso em: 15 set. 2017.

X ENCONTRO MESTRES DO MUNDO. **Mestres do Mundo.** Fortaleza, s/d. Disponível em < <http://mestresdomundo.com.br/>> Acesso em 29 nov. 2016.

Acervo Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular

Revista Brasileira de Folclore. Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Rio de Janeiro: CDFB/MEC, v. 1, nº 1, set./dez.,1961

_____. Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Rio de Janeiro: CDFB/MEC, v. 2, nº 2, jan./abr.,1962a.

_____. Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Rio de Janeiro: CDFB/MEC, v.2, nº 3, mai./ago., 1962b.

_____. Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Rio de Janeiro: CDFB/MEC, v.2, nº 4, set./out., 1962c.

_____. Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Rio de Janeiro: CDFB/MEC, v. 3, nº 5, jan./abr., 1963a.

_____. Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Rio de Janeiro: CDFB/MEC, v. 3, nº 6, mai./ago., 1963b.

_____. Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Rio de Janeiro: CDFB/MEC, v.3, nº 7, set./dez., 1963c.

_____. Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Rio de Janeiro: CDFB/MEC, v.4, nº8/10, jan./dez., 1964.

_____. Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Rio de Janeiro: CDFB/MEC, v.5, nº11, jan./abr., 1965a.

_____. Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Rio de Janeiro: CDFB/MEC, v.5, nº 12, mai./ago., 1965b.

_____. Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Rio de Janeiro: CDFB/MEC, v. 5, nº, 13, set./dez., 1965c.

_____. Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Rio de Janeiro: CDFB/MEC, v. 6, nº 14, jan./abr., 1966a.

_____. Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Rio de Janeiro: CDFB/MEC, v.6, nº 15, mai./ago.,1966b.

_____. Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Rio de Janeiro: CDFB/MEC, v. 6, nº 16, set./dez.,1966c.

_____. Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Rio de Janeiro: CDFB/MEC, v.7, nº 17, jan./abr., 1967a.

_____. Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Rio de Janeiro: CDFB/MEC, v.7, nº 18, mai./ago., 1967b.

_____. Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Rio de Janeiro: CDFB/MEC, v.7, nº 19, set./dez., 1967c.

_____. Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Rio de Janeiro: CDFB/MEC, v.8, nº 20, jan./abr., 1968a.

_____. Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Rio de Janeiro: CDFB/MEC, v.8, nº 21, mai./ago., 1968b.

_____. Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Rio de Janeiro: CDFB/MEC, v.8, nº 22, set./dez., 1968c.

_____. Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Rio de Janeiro: CDFB/MEC, v.8, nº 23, jan./mar., 1969a.

_____. Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Rio de Janeiro: CDFB/MEC, v.9, nº 24, mai./ago., 1969b.

_____. Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Rio de Janeiro: CDFB/MEC, v.9, nº 25, set./dez., 1969c.

_____. Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Rio de Janeiro: CDFB/MEC, v. 10, nº 26, jan./abr., 1970a.

_____. Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Rio de Janeiro: CDFB/MEC, v. 10, nº 27, mai./ago., 1970b.

_____. Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Rio de Janeiro: CDFB/MEC, v. 10, nº 28, set./dez., 1970c.

_____. Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Rio de Janeiro: CDFB/MEC, v. 11, nº 29, jan./abr., 1971a.

_____. Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Rio de Janeiro: CDFB/MEC, v. 11, nº 30, mai./ago., 1971b.

_____. Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Rio de Janeiro: CDFB/MEC, v. 11, nº 31, set./dez., 1971c.

_____. Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Rio de Janeiro: CDFB/MEC, v. 12, nº 32, jan./abr., 1972a.

_____. Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Rio de Janeiro: CDFB/MEC, v. 12, nº 33, mai./ago., 1972b.

_____. Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Rio de Janeiro: CDFB/MEC, v. 12, nº 34, set./dez., 1972c.

_____. Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Rio de Janeiro: CDFB/MEC, v. 12, nº 35, jan./abr., 1973a.

_____. Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Rio de Janeiro: CDFB/MEC, v. 12, nº 36, mai./ago., 1973b.

_____. Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Rio de Janeiro: CDFB/MEC, v. 12, nº 37, set./dez., 1973c.

_____. Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Rio de Janeiro: CDFB/MEC, v. 13, nº 38, jan./mai., 1974a.

_____. Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Rio de Janeiro: CDFB/MEC, v. 13, nº 39, mai./ago., 1974b.

_____. Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Rio de Janeiro: CDFB/MEC, v. 13, nº 40, set./dez., 1974c.

_____. Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Rio de Janeiro: CDFB/MEC, v. 14, nº 41, mai./ago., 1976.

Acervo Casa de Cultura Cavaleiro de Jorge

CRONOGRAMA FÍSICO-FINANCEIRO do IV Encontro da Chapada. **Acervo Institucional da Casa de Cultura Cavaleiro de Jorge**, Vila de São Jorge, 2004?. 1 arquivo .xls.

DOSSIÊ I E II ENCONTRO de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros. **Acervo Institucional da Casa de Cultura Cavaleiro de Jorge**, Vila de São Jorge, 2003. 1 arquivo .pdf.

ORÇAMENTO FINAL do projeto do II Encontro de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros. **Acervo Institucional da Casa de Cultura Cavaleiro de Jorge**, Vila de São Jorge, 2002?. 1 arquivo .pdf.

ORÇAMENTO FÍSICO-FINANCEIRO. **Acervo Institucional da Casa de Cultura Cavaleiro de Jorge**, Vila de São Jorge, 2006?. 1 arquivo .pdf.

PESQUISA ENCONTRO DE CULTURAS 2014 – PÚBLICO. **Acervo Institucional da Casa de Cultura Cavaleiro de Jorge**, Vila de São Jorge, 2014. 1 arquivo .pdf.

PROGRAMAÇÃO VI ENCONTRO de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros. **Acervo Institucional da Casa de Cultura Cavaleiro de Jorge**, Vila de São Jorge, 2006?. 1 Flyer.

PROJETO EXECUTIVO VI ENCONTRO de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros. **Acervo Institucional da Casa de Cultura Cavaleiro de Jorge**, Vila de São Jorge, 2006?. 1 arquivo .pdf.

PROJETO EXECUTIVO VIII ENCONTRO de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros. **Acervo Institucional da Casa de Cultura Cavaleiro de Jorge**, Vila de São Jorge, 2008?. 1 arquivo .pdf.

PROJETO EXECUTIVO X ENCONTRO de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros. **Acervo Institucional da Casa de Cultura Cavaleiro de Jorge**, Vila de São Jorge, 2010?. 1 arquivo .pdf.

PROJETO EXECUTIVO XIII ENCONTRO de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros. **Acervo Institucional da Casa de Cultura Cavaleiro de Jorge**, Vila de São Jorge, 2013?. 1 arquivo .pdf.

PROJETO TODOS NÓS – A Cadeia Produtiva da Cultura. **Acervo Institucional da Casa de Cultura Cavaleiro de Jorge**, Vila de São Jorge, 2015. 1 arquivo .pdf.

RELATÓRIO FINAL V ENCONTRO de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros. **Acervo Institucional da Casa de Cultura Cavaleiro de Jorge**, Vila de São Jorge, 2005?. 1 arquivo .pdf.

RELATÓRIO FINAL VII ENCONTRO de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros. **Acervo Institucional da Casa de Cultura Cavaleiro de Jorge**, Vila de São Jorge, 2007. 1 arquivo .pdf.

RELATÓRIO FINAL X ENCONTRO de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros. **Acervo Institucional da Casa de Cultura Cavaleiro de Jorge**, Vila de São Jorge, 2010?. 1 arquivo .pdf.

RELATÓRIO FINAL XI ENCONTRO de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros. **Acervo Institucional da Casa de Cultura Cavaleiro de Jorge**, Vila de São Jorge, 2011?. 1 arquivo .pdf.

RODAS DE PROSA E OFICINAS. **Acervo Institucional da Casa de Cultura Cavaleiro de Jorge**, Vila de São Jorge, 2015. 1 arquivo .pdf.

TERMO DE CESSÃO de Direitos Autorais e Audiovisuais. **Acervo Institucional da Casa de Cultura Cavaleiro de Jorge**, Vila de São Jorge, 2005. 1 arquivo .pdf.

Plataformas, documentos, leis, cartas, convenções e editais

BRASIL. **Decreto 3551, de 4 de ago. de 2000**. Brasília, DF, ago. 2000.

_____. Decreto nº 56.747, de 17 de agosto de 1965. In: **Revista Brasileira de Folclore**, Rio de Janeiro, v. 5, nº 12, p. 118, maio/agosto de 1965.

CARTA DAS CULTURAS POPULARES. In: **Anais do I Seminário Para Políticas Públicas para as Culturas Populares**. São Paulo/Brasília: Inst. Polís/MinC, 2005.

CARTA DE PRINCÍPIOS. **Rede das Culturas Populares e Tradicionais**, São Paulo, s/d. Disponível em: <
<https://rededasculturaspopularesetradicionais.wordpress.com/cartadeprincipios/%20Acesso%20em:%2013%20jun.%202017.>> Acesso em 30 jun. 2017.

CARTA DO VII ENCONTRO de Bonito-Go de Culturas Populares. **VII Encontro de Bonito-Go de Culturas Populares**. 2014. Disponível em: <
<http://racismoambiental.net.br/2014/09/22/carta-do-vii-encontro-do-bonito-go-de-culturas-populares/>> Acesso em 15 dez. 2016.

EDITAL DE CHAMAMENTO Público nº 02 /DDFEM, de 18 de Setembro de 2014 - Prêmio Pontos de Memória 2014. **Instituto Brasileiro de Museus/Ministério da Cultura**, 2014.

EDITAL DE CONCURSO Nº 1/2015 – 28ª Edição do Prêmio Rodrigo Melo Franco de Andrade/2015. **Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/ Ministério da Cultura**, 2015.

EDITAL DE SELEÇÃO PÚBLICA Nº 04, de 3 de Julho de 2015 - Cultura de Redes - Fomento a Redes Culturais do Brasil - Categoria Nacional/Regional. **Secretaria de Cidadania e Diversidade Cultural/Ministério da Cultura**, 2015.

IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional). **Os Sambas, as Rodas, os Bumbas, os Meus e os Bois**: Princípios, ações e resultados da política de salvaguarda do patrimônio cultural imaterial no Brasil, 2003-2010. Brasília: IPHAN, 2010.

_____. **Carta de Fortaleza**. 1997.

MERCOSUL. **Carta de Mar Del Plata sobre Patrimônio Intangível**. 1997.

MINC [Ministério da Cultura]. **Plano Setorial Para as Culturas Populares**. Brasília: MinC/SID, 1ª ed., 2010.

_____. **Plano Setorial Para as Culturas Populares**. Brasília: MinC/SCC, 2ª ed. revisada, 2012.

_____. **Programa Cultura Viva** – Documento base. Brasília: MinC, 2013.

RELATÓRIO DE GESTÃO – Exercício 2008. **Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural/Ministério da Cultura**. Brasília: MinC, 2009.

SALICNET. **Ministério da Cultura**. Disponível em: <
<http://sistemas.cultura.gov.br/salicnet/Salicnet/Salicnet.php>> Acesso em: 13 dez. 2016

UNESCO. **Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Intangível**. 2003.

_____. **Convenção sobre a proteção e Promoção da Diversidade Cultural**. 2005.

_____. **Declaração Universal sobre Diversidade Cultural**. 2002

_____. **Recomendação para a Salvaguarda da Cultura Tradicional e do Folclore**. 1989.

VOZES DE MESTRES. **Cartilha – I Seminário de Congado de Belo Horizonte**. Belo Horizonte: [s.n.], 2013.

Discografia, filmes e vídeos

A FESTA DA FÉ. Produção Neto Borges. Brasília, Colinas do Sul, Vila de São Jorge: Olho Filmes, Casa de Cultura Cavaleiro de Jorge, ASJOR, 2007. 1 DVD

A NOITE MAIS CURTA. Produção Bruno Goulart e Vinícius Fernandes. Brasília, Goiânia: Independente, 2015. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=WmsNzJ1jnVQ>> Acesso em 7 jul. 2017.

CADA TERRA TEM UM USO, CADA RODA TEM UM FUSO. Produção Neto Borges. Brasília, Vila de São Jorge: Olho filmes, Casa de Cultura Cavaleiro de Jorge, 2009. 1 DVD.

CANTANDO E REINANDO COM OS ARTUROS. Comunidade negra dos Arturos. Belo Horizonte: Ed. Rona, 2006. 2 CDs.

CÊ ME DÁ LICENÇA. Produção Sebastião Rios e Talita Viana. Brasília: Clube da Vila Caipira, 2008. 1 DVD.

CHAPADA DOS VEADEIROS - Culturas Tradicionais do Norte de Goiás. Brasília, Vila de São Jorge: Viola Corrêa, Casa de Cultura Cavaleiro de Jorge, 2007. 1 CD

CHICO SCIENCE & NAÇÃO ZUMBI. **Da Lama ao Caos**. Brasil: Chaos, 1994. 1 CD

DANÇAS E INSTRUMENTOS POPULARES DE GOIÁS. São Paulo: Discos Marcus Pereira, 1979: 1 LP.

DANÇAS RITMOS E SONS do interior do Brasil. **Jornal Nacional**, Rede Globo, Rio de Janeiro, 3 ago. 2003. Vídeo. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=XMr1JeQXMLs>> Acesso em 27 mai. 2015.

MILTON NASCIMENTO. **Gerais**. Brasil: EMI Odeon Brazil, 1976. 1 DISCO.

MILTON NASCIMENTO. **Tambores de Minas. Brasil**: Warner Music Brasil, 1998. 1 CD.

MOÇAMBIQUE DO CAPITÃO JÚLIO ANTÔNIO FILHO. Foi o que me trouxe. Brasília: Clube da Viola Caipira, Viola Correa, 2008. 1 CD.

MÚSICA DO POVO DE GOIÁS. São Paulo: Discos Marcus Pereira, 1979: 2 LPs.

NA CHAPADA DOS VEADEIROS bem no coração do Brasil. **Globo News Especial**, Globo News, Rio de Janeiro, ago. 2003?. Vídeo. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=CfXubjf_pl4> Acesso em 27 mai. 2015.

SIBA E A FLUORESTA. **Fuloresta do Samba**. Brasil: Independente, 2003. 1 CD.

Falas, Entrevistas, Palestras

ANTÔNIO FILHO, Júlio (Seu Júlio). **Entrevista** [jul. 2015] Entrevistadores: Bruno Goulart e Vinícius Fernandes. São Jorge: Entrevista o documentário *A Noite Mais Curta*, 2015. 1 arquivos .wav (23 min.).

AVELINO, Aristelina (Tila). **Entrevista** [mar. 2016] Entrevistador: Bruno Goulart. São Jorge: Entrevista para a tese de doutorado, 2016. 1 arquivos .mp3 (17 min.).

BASSO, Juliano. **Entrevista** [mai. 2010]. Entrevistadores: Fabio Maleronka Ferron e Sergio Cohn. São Paulo: . 1 arquivo .pdf (4 p.).

_____. **Entrevista** [mai. 2015]. Entrevistador: Bruno Goulart. São Jorge: Entrevista para a tese de doutorado, 2015. 2 arquivos .mp3 (77 min.).

_____. **Entrevista** [jul. 2015] Entrevistadores: Bruno Goulart e Vinícius Fernandes. São Jorge: Entrevista o documentário *A Noite Mais Curta*, 2015a. 1 arquivos .wav (45 min.).

_____. **Entrevista** [jul. 2017] Entrevistador: Bruno Goulart. São Jorge: Entrevista para a tese de doutorado, 2017. 3 arquivos .mp3 (60 min.)

CAMPOS, Damiana. **Entrevista** [jul. 2015] Entrevistadores: Bruno Goulart e Vinícius Fernandes. São Jorge: Entrevista o documentário *A Noite Mais Curta*, 2015. 1 arquivos .wav (47 min.).

CONCEIÇÃO, Deusamir Francisco (Dona Fiota). **Entrevista** [jul. 2015]. Entrevistadores: Bruno Goulart e Vinícius Fernandes. São Jorge: Entrevista o documentário *A Noite Mais Curta*, 2015. 1 arquivos .wav (40 min.).

GOBIRA, Meiry. **Entrevista** [jul. 2015] Entrevistador: Bruno Goulart. Chapada Gaúcha: Entrevista para a tese de doutorado, 2015. 2 arquivos .mp3 (12 min.).

JARDIM, Geovana Dias. **Entrevista** [jul. 2015] Entrevistadores: Bruno Goulart e Vinícius Fernandes. São Jorge: Entrevista o documentário *A Noite Mais Curta*, 2015. 1 arquivos .wav (47 min.).

LIMA, Eric Oliveira. **Entrevista** [jul. de 2017] Entrevistador: Bruno Goulart. São Jorge: Entrevista para a tese de doutorado, 2017. 1 arquivos .mp3 (16 min.)

LUZ, João Batista. O Congado: uma tradição a zelar. In: **Anais do I Seminário Para Políticas Públicas para as Culturas Populares**. São Paulo/Brasília: Inst. Polís/MinC, 2005.

M.,H.: **entrevista**[4 abr. 2015]. Entrevistador: Bruno Goulart. São Jorge: Entrevista para a tese de doutorado, 2015. 1 arquivos .mp3 (8 min.).

MANZATTI, Marcelo. Marcelo Manzatti. **Entrevista** [mar. 2016] Entrevistador: Bruno Goulart. Brasília: Entrevista para a tese de doutorado, 2016. 1 arquivo .mp3 (125 min.).

MARQUES, Doroty. **Entrevista** [jul. 2017] Entrevistador: Bruno Goulart. São Jorge: Entrevista para a tese de doutorado, 2017. 2 arquivos .mp3 (95' aprox.)

SANTOS, Boaventura de Souza. **Entrevista** [nov. 2016]. Entrevistador: Afonso Benites. El País. Disponível em: <http://brasil.elpais.com/brasil/2016/11/15/politica/1479234938_529272.html> Acesso em 11 jan. 2017.

SANTOS, Jorge Antônio. **Entrevista** [jul. 2015] Entrevistadores: Bruno Goulart e Vinícius Fernandes. São Jorge: Entrevista o documentário *A Noite Mais Curta*, 2015. 1 arquivos .wav (51 min.).

SEABRA, Severiano Dias (Seu Severo). **Entrevista** [jul. 2015] Entrevistadores: Bruno Goulart e Vinícius Fernandes. São Jorge: Entrevista o documentário *A Noite Mais Curta*, 2015. 1 arquivos .wav (59 min.).

SIMÕES, Francisco (Chico Simões). **Entrevista** [nov. 2015] Entrevistador: Bruno Goulart. Serra Talhada: Entrevista para a tese de doutorado, 2015. 1 arquivo .mp3 (88 min.).

SOARES, Sebastião (Tião Soares). **Entrevista** [nov. 2015] Entrevistador: Bruno Goulart. Serra Talhada: Entrevista para a tese de doutorado, 2015. 1 arquivo .mp3 (50 min.).

APÊNDICES

Apêndice A – Levantamento dos Festivais de Folclore realizados entre 1957 a 1973 na Revista Brasileira de Folclore

Qt	ANO	UF	MUNICÍPIO	NOME DO EVENTO/ EDIÇÃO	PATROCÍNIO/APOIO/ORGANIZAÇÃO	LUGAR DE REALIZAÇÃO	DURAÇÃO	PROGRAMAÇÃO
-	1957	RJ	Rio de Janeiro	Festival de Folclore	D. Helder Câmara	Estádio Gilberto Cardoso	-----	-----
-	1958	SP	São Paulo	Festival de Folclórico	-----	Pq. Ibirapuera	28 a 31 de agosto	
-	1958	ES	Conceição da Barra	Muritum Folclórico: Festival Folclórico	Comissão espírito-santense de folclore	-----	-----	Demonstração de folguedos locais
-	1959	PA	Bragança	Festival de Bragança	-----	-----	-----	-----
1	1960	SP	Franca	45º aniversário do Jornal <i>Comércio da Franca</i> : I Festival	Jornal <i>Comércio</i>	???	???	Apresentação do <i>Lundu</i> e Dança dos Velhos ou Contradança

				de Folclore de Franca				
2	1961	RJ	Rio de Janeiro	Festival do dia do Folclore	CDFB (patrocínio) e realização da Associação dos servidores civis do Brasil	Associação dos servidores civis do Brasil	9, 16, 26 e 30 de Julho	Guerreiro (Alagoas): Mestre Manuel Lourenço; Capoeira (Bahia): Joel Lourenço; Bumba-meu-boi (Maranhão): Josué Bezerra; Pastorinhas (Guanabara): José Coelho; Folia de reis (RJ): Júlio Agrícola da Silva; Afoxé (Bahia): Alberto Fontes; Frêvo Paz douradas (Pernambuco): Darcy Aquino; Escola de Samba da Mangueira
3	1962	M G	Uberaba	Semana do Folclore	-----	-----	-----	Grupos do triângulo mineiro (referência ao ponto alto na apresentação da Catira)
4	1962	CE	Fortaleza	V Congresso Brasileiro de Folclore: Festival Folclórico	-----	-----	-----	Grupos do Ceará: Mineiro-Pau e Zabumba do Cariri

5	1963	A M	Manaus	VII Festival de Folclore	-----	-----	Março	-----
6	1964	RJ	Rio de Janeiro	Festival de Folclore da Feira de Artigos Típicos Brasileiros	-----	-----	22 de agosto	Grupos de Taubaté, Caçapava, Mogi das Cruzes, Mairiporã e São Paulo
7	1964	DF	Brasília	II Festival Folclórico de Brasília:	Realização Prefeitura do DF	-----		Grupos folclóricos locais e de outros estados, além de conferência de folcloristas.
8	1965	DF	Brasília	III Festival Folclórico de Brasília	Organizado pelo Departamento de Turismo e Recreação da P.D.F.	-----	-----	Grupos: 1) Grupos de Vaquejada do Nordeste 2) Cavalhada (Jaraguá, GO) 3) Candomblé: grupo Joãozinho da Goméia (Lugar?) 4) Danças do Sul ('farroupilhas') (Curitiba) 5) Cantadores Lorival Bandeira (Alagoas), Patativa e Iracema (RN) e José Ferreira (CE)

								6) Bumba-meu-boi e Congado (DF) 7) Marujada (Montes Claros, MG).
9	1965	RJ	Rio de Janeiro	Exposição na biblioteca nacional de peças folclóricas de todo o Brasil: Festival de folclore.	Organização da CDFB		Agosto	Guerreiros de Alagoas
10	1965	SP	São Paulo	Festival Folclórico	Prefeituras patrocinaram a vinda dos grupos de suas respectivas cidades.	-----	28 e 29 de agosto	Cururu (Piracicaba); Fandango de Tamanco (Capão Bonito); Fandango (Capela do Alto); Moçambique (Aparecida do Norte).
11	1965	PE	Recife	I Festival de Mamulengo de Recife.	Departamento de extensão cultural e artística: Secretaria de Educação e Cultura da Prefeitura Municipal de Recife	-----	Dezembro	-----

12	1965	SP	Franca	III Simpósio de História: realização de um festival folclórico (durante um dia)	Festival patrocinado pela CDFB	----- ---	Novembro	Grupos: 1) Folia de Reis do Bairro de Boa Vista 2) Congada 'Romeiros de São Benedito' 3) Congada de São Tomás de Aquino (MG) 4) Catira de Patrocínio Paulista 5) Moçambique de Ibiraci (MG) 6) Cana Verde e Chotes de Quatro da Paróquia de São Sebastião(Franca) 7) Lundu (Franca) 8) Cavalhadas de Franca.
13	1965	CE	Fortaleza	I Festival Folclórico do Ceará	Patrocínio: Universidade do Ceará e Secretaria de Educação e Cultura da prefeitura de Fortaleza	-----	8 a 11 de Setembro	1) Duas Bandas Cabaçais: de Juazeiro do Norte (Herte e dos Cipós) 2) Maneiro-Pau: Mestre Maneiro-Pau Bigode: Juazeiro do Norte 3) Coco: Juazeiro do Norte

								<p>4) Dois Reisados (um uma espécie de congado e outro um reisado com boi, burrinha e jaraguá):Juzeiro do Norte</p> <p>5) Dança de São Gonçalo: São Gonçalo do Amarante</p> <p>6) Dança do Torem: Santana de Aracaú</p>
14	1965	PE	Goiana	Comemoração de 300 anos do convento do Carmo: I Festival Folclórico do Nordeste: Goiana/PE	Convento do Carmo, além de ajuda dos estados de AL, PB, RN, CE, PE; Univ. Federais e CDFB	Convento do Carmo	25 de Junho	Bumba-meu-boi, Pastoril, Ciranda, Mamulengo, Pau-de-sebo, Fandango, Reisado e cheganças, Terno de Pífaró, Violeiros, Emboladores, Forró e Côco e Bandas de músicas centenárias
15	1966	Se neg al	Dacar	Festival Internacional de Artes Negras	-----	-----	Abril	Brasil: levará um livro de autores brasileiros sobre aculturação negra no Brasil

16	1966	Ing late rra	Londres	Festival Folclórico de Londres	-----	----- -----	----- -----	-----
17	1966	Ar gen tin a	Salta	II Festival Latino- Americano de Folclore	-----	-----	-----	Brasil foi representado pelo centro de Tradições Gaúchas.
18	1966	Es pan ha	San Sebastian	Festival Internacional de Folclore, San Sebastian	-----	----- --	-----	Brasil representado pelo grupo folclórico Os Gaúchos.
19	1966	Es pan ha	Cáceres	VIII Festival Hispano- Americano de Cáceres	-----	----- --	----- -----	Brasil representado pelo grupo folclórico Os Gaúchos.
20	1966	RJ	Rio de Janeiro	Entrega do Prêmio Silvio Romero: seguido de um festival	CDFB???	Auditório do Colégio Franco Brasileiro.	22 de agosto	-----

21	1966	PR	Curitiba	VIII Festival Folclórico Internacional e I Feira Folclórica	-----	-----	13 a 22 de agosto	-----
22	1966	SP	São Paulo	I Festival de Folclore	iniciativa da Prefeitura e SP/Dep. de Cultura e colaboração da Com. Paulista de Folclore e CDFB (Vereador Macos Kertzmann: apresentou na câmara municipal projeto de lei que prevê a realização de festivais durante a semana do folclore no estado).	----- --	13 a 28 de agosto	----- --

23	1966	SP	São Carlos	IV Semana do Folclore de São Carlos: Realização de um <i>Festival de danças e músicas brasileiras</i> .	-----	-----	20 a 27 de agosto (dia 25 aconteceu o festival)	-----
24	1967	CE	Fortaleza	II Festival Folclórico do Ceará	-----	-----	Junho	-----
25	1967	PE	Recife	II Festival de Xangô de Recife.	Organizado pelo Departamento de Turismo da Prefeitura de Recife	-----	8 a 13 de Maio	Terreiros da Capital e Candomblé da Bahia.
26	1967	PA	Belém	I Festival Folclórico da Amazônia	Iniciativo do jornal "O Liberal"	Largo de Nazaré	18 a 19 de junho	-----
27	1967	AL	Maceió	Festividades do Sesquicentenário de Alagoas: Festival Folclórico	Secretaria de Educação da estado	Praça do Martírio	22 a 25 de Agosto (todos os dias à 20 horas).	-----

28	1967	DF	Brasília	V Festival Folclórico de Brasília	-----	-----	18 a 22 de Agosto	-----
29	1967	RJ	Rio de Janeiro	Festival do Populário Nacional	-----	Teatro Popular Brasileiro e o Centro de Pesquisas Manuel Querino	26 de Agosto	-----
30	1967	PR	Curitiba	IX Festival Folclórico Internacional.	Departamento de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura do Estado do Paraná	-----	19 a 27 de Agosto	-----
31	1967	PR	Ponta Grossa	Festival Folclórico	Promovido pela VI Inspeção Regional de Ensino	-----	25 A 27 de Agosto	Apresentação de danças folclóricas por parte de alunos das escolas primárias
32	1967	PR	Porecatu	Festival de Danças Folclóricas	Secretaria de Educação e Cultura	Pátio do Ginásio Estadual	22 de Agosto	-----
33	1967	SP	Olímpia	Comemoração do Mês do Folclore: Festival de Dança e músicas folclóricas	-----	-----	27 a 31 de Agosto	-----

				brasileiras e desfile alegórico com banda e grupos folclóricos.				
34	1967	SP	Piracicaba	I Festival de Música Popular	Governo do estado de SP	-----	Agosto	-----
35	1968	RJ	Rio de Janeiro	Festival de canções folclóricas brasileiras	-----	Liceu Franco Brasileiro	22 de agosto	-----
36	1968	PE	Juazeiro do Norte	I Semana Folclórica de Juazeiro do Norte: Festival de Focllore			16 a 22 de agosto (22 de agosto dia do Festival)	Apresentações de viola e violeiro durante a semana Festival: poetas de Juazeiro, bumba-meu-boi, Burrinha, Dança do Jaraguá, Maneiro-pau, Conjunto Cabaçal e a dupla de violeiros Pedro Bandeira e João Alexandre.
37	1968	PR	Curitiba	X Festival Folclórico Internacional	Patrocínio: Governo do estado do Paraná	-----	17 a 25 de agosto	-----

38	1968	RJ	Niterói	I Festival Fluminense de Folclore	Comissão Fluminense de Folclore e Centro de estudos Fluminenses	-----	22 a 29 de agosto	-----
39	1968	SP	São Carlos	Festival de Catira e Moda de Viola (junto com outras atividades)	-----	--	27 a 29 de agosto	-----
40	1968	SP	Franca	Festival de Folclore	----- -	-----	9 de agosto	Congada, Dança dos Velhos e Cana Verde, Quadrilhas, Chotes, Moçambiques “etc”.
41	1968	SP	Taubaté	Festival de Moçambiques do Vale do Paranaíba	-----	-----	10 a 11 de agosto	-
42	1968	SP	Itapetininga	Festival de Folclore	-----	-----	17 de Agosto	Fandango, Congada, Samba, Cururu, Pau de Fita etc.
43	1968	SP	Apiáí	Inauguração da exposição-feira de			14 de Agosto	Fandango de tamanco “entre outros”.

				artesanato da região e Festival de Folclore:				
44	1968	SP	Olímpia	Festival de Folclore	-----	-----	15 a 18 de agosto	Tourada, Cateretê, Cavalhada de Franca, Congada, Folias de reis, Dança de São Gonçalo “etc.”.
45	1968	SP	São Paulo	Festival de Folclore Paulista	-----	Pq. Ibirapuera e av. Paulista	25 a 31 de agosto	Congadas, Batuques, Dança de São Gonçalo, Jongô
46	1968	RJ	Rio de Janeiro	Festival Folclórico e exposição “A África em nós”	Promovido pelo colégio Santa Ursula	Hall da faculdade de Filosofia Santa Úrsula	15 a 26 de junho	----- --
47	1986	PB	João Pessoa	I Festival de Violeiros na Paraíba	Promovido pela Sociedade Cultural de João Pessoa através do seu Departamento de Folclore	-----	13 e 14 de dezembro	-----
48	1968	A M	Manaus	II Festival de Cultura	Secretaria de Educação e Cultura e	-----	3 a 19 de agosto	-----

					Assistência da comissão amazonense de Folclore			
49	1969	BA	Salvador	I Festival Estudantil de Folclore	-----	Colégio Severino Vieira	22 de agosto	-----
50	1969	PR	Ponta Grossa	XI Festival de Folclore Internacional (outras edições ocorreram em Curitiba).	-----	-----	Agosto	-----
51	1969	SC	Florianópolis	I Concurso Catarinense de Pandorgas: Festival de Danças Folclóricas	Promovido pela Comissão e patrocinado pelo jornal O Estado e departamento de Educação e Cultura da UFSC	-----	23 e 24 de agosto (23/08 festival)	Boi-de-mamão, Cacumbi e Pau-de-fita

52	1969	SC	Navegantes	Festival de Folclore do Município de Navegantes	Promovido pela prefeitura local e oficializado pela Comissão catarinense de folclore	-----	24 de agosto	-----
53	1969	SP	São Paulo	Festival de Folclore Paulista		Vale do Anhangabaú	31 de agosto	Congadas (Atibaia, São Sebastião, Itapetininga, Itapira, Santa Isabel); Moçambiques (Taubaté e Aparecida e de Cunha); Caiapó (são José do Rio Pardo); Fandango de Tropeiro (Capela do Alto e Sorocaba); Tamanco (Capão Bonito); Cordão de Bichos (Tatuí); Dança de São Gonçalo (Vila Brasilândia); João Paulino e Maria Angu (caretões) e a vaca, acompanhada dos toureiros.
54	1969	DF	Brasília	Festival Folclórico de Brasília.	-----	-----	22 a 25 de agosto	-----

55	1969	SP	Itapetininga	Festival de Folclore	-----	-----	24 de Agosto	Congada, Fandango Tropeiro, Fandango de Tamanco, Folia do Divino, Bugrada etc.
56	1969	SP	Olímpia	V Festival de folclore (Recebe o título de 'Capital Paulista do Folclore' por causa da realização da 5ª ed. do festival.	Secretaria de Cultura, Turismo e Esporte do estado	----- ---	11 a ? de agosto	Lançamento de disco duplo 'Olímpia e seu folclore' Jales Barreiro, Viradouro, Paulo de Faria (São Paulo) Cidades dos grupos: Tatuí, Sorocaba, Capivari, São José do Rio Pardo, Guaraci, distrito de Ribeiro dos Santos e Baguaçu e Olímpia Cidades Mineiras de Frutal, São Sebastião do Paraíso, Ibiraci, Delfinópolis.
57	1969	SP	Santo André	Festival de Música Folclórica	Secretaria de Educação e Cultura de Santo André	-----	23 a 30 de agosto	-----
58	1969	PE	Caruaru	I Festival de Folclore de Caruaru	prefeitura municipal de Caruaru	-----	7 a ? de novembro	-----

59	1969	AL	Maceió	Festival de Banda de Pífanos	Departamento de Ciência e Cultura da FEMAC	Teatro Deodoro	28 de Junho	-----
60	1969	Ja ma ica	Kingston??	Festival da Jamaica (realizado anualmente no dia da independência)	-----	-----	6 de agosto	-----
61	1970	PB	João Pessoa	I Festival Paraibano de Folclore	Sec. de Turismo e Divulgação do estado, Secretaria de Turismo de João Pessoa e Museu Histórico e Folclórico da Paraíba	Pátio da igreja São Francisco	23 a 29 de Junho	Nau Catarineta, Ciranda, Côco de roda, Lapinha,
62	1970	AL	Marechal Deodoro	I Festival de Verão de Marechal Deodoro	Promovido pela Prof ^a Solange Lages e parte folclórica por Théo Brandão, Pedro Teixeira e Aloísio Galvão	-----	26 a 27 de dezembro	Cavalhadas Reisados, Guerreiros, Chegança, Pastoril, Presépio, Quilombo, Maracatu, Caboclinhas
63	1970	DF	Brasília	VII Festival Folclórico	-----	Casa de Chá dos 3 poderes,	27 a 30 de agosto	-----

						palestras, Concha Acústica, apresentações		
64	1970	PR	Curitiba	XII Festival de Folclore Internacional do Paraná	Departamento de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura	-----	15 a 22 de agosto	Grupos folclóricos de imigrantes da Itália, grupos germânicos, Japoneses e Árabe
65	1970	PR	Rolândia	I Festival de Folclore	Departamento de Ensino	-----	30 de agosto	-----
66	1970	PE	Goiana	III Festival de Folclore	-----	-----	Agosto	Violeiros, Coco, Reisado, Maracatu, pastoril e ciranda
67	1970	SP	São Paulo	Festival Paulista de Folclore:	-----	-----	21 a 28 de agosto	Grupos de Santo Antônio da Alegria, Altinópolis, Itapira, Olímpia etc. Danças: cateretê, Batuque, Fandango, Congada de Santa Izabel, Dança de São Gonçalo (do

								grupo de Brasilândia), espetáculo de capoeira.
68	1970	SP	Campinas	I Festival de Folclore	promovido pelo Círculo Militar de Campinas	Círculo Militar de Campinas	21 a 23 de Agosto	-----
69	1970	SP	Olímpia	VI Festival de Folclore			10 a ? de agosto	Fandango, Congada, Batuque, Catira, Folia de São Sebastião, do Divino e de Reis. Danças de Santa Cruz de Carapicuíba. Maneiro-pau, de Itapeçerica da Serra. Maculelê, Capoeira, Samba-Lenço, da capital. Congada de Sainha, de Santo Antônio da Alegria. Congada de Fitas, de São Sebastião (MG). Caiapó, de São José do Rio Pardo. Cavahada , de Jaraguá (GO). Catira, de Barretos.

								<p>Guaraçai e Tanabí. Fandango, de Sorocaba. Cururu, de Piracicaba. Candango, de Mirassol. Vilão, de Barretos. Quadrilha, de Ribeirão dos Santos (MG). Moçambique, de Ibiraci (MG). Moçambique, de Pirajú.</p>
70	1970	SP	Taguaí	II Festival de Folclore	Prefeitura local e secretaria de Turismo do estado	-----	29 e 30 de agosto	-----
71	1971	BA	Salvador	Festival de Folclore	Departamento e teatro	----- -	20 a 25 de agosto	17 grupos se apresentaram, não faz referência a quais.
72	1971	DF	Brasília	VIII Festival Folclórico	Departamento de turismo do DF	-----	20 a 22 de agosto	Grupos Regionais: 'Viva a Bahia' (Salvador) e 'Ucranianos' (Paraná). Coral Cecília Meireles (PA).

								Escola de Samba da Salgueiro (apresentou o espetáculo 'Festa para um Rei Negro', tema vencedor do carnaval).
73	1971	CE	Fortaleza	I Festival Cearense de Folclore	Secretaria de Cultura do estado	-----	21 e 22 de agosto	Grupos das cidades: São Gonçalo do Amarante, Aquiraz, Crato, Juazeiro do Norte, Distrito de Pecém e outras localidades. Bmba-meu-boi, maneiro-pau, reisado, dança do côco etc.
74	1971	PR	Curitiba	XIII Festival Folclórico Internacional	Governo estadual através da secretaria de Educação	Palco da sociedade Thalia	20 a 27 de agosto	Apresentação de 9 grupos folclóricos. Grupo Folclórico Alma Lusa. Grupos Folclóricos Germânico e Japonês. Associação Tradicionalista Gralha Azul. Grupo Folclórico Polonês do Paraná. Grupo folclórico Italiano. Grupo Folclórico Ucraniano.

75	1971	PR	Guarapuava	I Festival Folclórico de Guarapuava	Prefeitura Municipal, Centro de Tradições Gaúchas 'fogo do chão' e Centro de Estudos Históricos da Faculdade Estadual de Filosofia, Ciências e Letras	-----	20 a 22 de agosto	-----
76	1971	PE	Recife	Semana de Folclore (Festival e Feira)	EMPETUR – empresa de turismo de Pernambuco e Comissão Pernambucana de Folclore	Pátio de São Pedro, Sítio da Trindade, Dois Irmãos e a Ribeira (em Olinda)	15 a 22 de agosto	Violeiros, Emboladores, Retretas, bandas de música, maracatu, côco de roda, caboclinhos, frevo, Xangô, Cavalo Marinho, Mamulengo e bumba-meu-boi.
77	1971	SP	Campinas	II Festival Folclórico e Artesanato Popular	Círculo Militar	Círculo Militar	20 a 29 de agosto	-----
78	1971	SP	Olímpia	VII Festival de Folclore de Olímpia	Prefeitura Municipal e Secretaria de Cultura, Esporte e Turismo	-----	9 a 16 de agosto	-----

79	1971	SP	Votuporanga	III Festival de Catira.	-----	-----	7 de agosto	-----
80	1971	RJ	Rio de Janeiro	Festival de Folclore de Natal	Patrocínio da CDFB	-----	26 de dezembro	-----
81	1971	BA	Salvador	I Festival Baiano de Folclore.	----- --	-----	?? a 26 de setembro	-----
82	1972	AL	Marechal Deodoro	II Festival de Verão	Dep. De Ciência e Cultura da Secretaria de Educação e Cultura do Estado	-----	29 de Janeiro a 6 de Fevereiro	-----
83	1972	RJ	Rio de Janeiro	II Festival de Frevo (competitivo com prêmios para os vencedores).	-----	-----	11 a 12 de agosto	-----
84	1972	PE	Recife	III Festival de Cirandas	Comissão Pernambucana de folclore e EMETUR de Pernambuco	-----	Abril	-----

85	1972	DF	Brasília	IX Festival Folclórico de Brasília	-----	-----	24 a ?? de agosto	grupos de vários estados: PA, MA, MG, SP, AM, PR
86	1972	M G	Belo Horizonte	Semana de Folclore: Festival de Dança de São Gonçalo	Conselho de extensão da UFMG, Prefeitura de BH, Comissão Mineira de Folclore	-----	16 a 23 de agosto	-----
87	1972	PR	Curitiba	XVI Festival Folclórico Internacional	-----	Ginásio de esportes da Sociedade Thalia	19 a 27 de agosto	-----
88	1972	RN	Natal	Festival de Folclore	-----	-----	22 de agosto	Apresentações de conjuntos da capital
89	1972	SP	Campinas	III Festival Folclórico e Artesanato Popular	Círculo Militar	Círculo Militar	19, 20, 26 e 27 de agosto	-----
90	1972	SP	Guarujá	V Festival de Folclore	-----	-----	12 a ?? de agosto	-----

91	1972	SP	Olímpia	VIII Festival de Olímpia	Prefeitura	-----	14 a ?? de agosto	-----
92	1972	SP	Piracicaba	Apresentação de folguedos e II Festival de Folclore	-----	-----	20 a 22 de agosto	Grupos de cidades da região
93	1972	SP	Tietê	13ª Semana de Folclore: festival de Cururu.	-----	-----	20 a 26 de agosto	-----
94	1972	ES	Itaporangá da Ajuda	I Festival de Coco	prefeitura e empresa alagoana de turismo	-----	Agosto	-----
95	1972	RS	São Francisco de Paula	I Festival de Regionalismo, tradição e Folclore.	-----	-----	Agosto	-----
96	1972	Ioguslávica	Ohrid	III Simpósio Internacional de Folclore Balcânico e Festival	-----	-----	7 a 8 de Julho	-----

				Balcânico das canções e danças populares.				
97	1973	RJ	Rio de Janeiro	II Festival de Danças Folclóricas Brasileiras	----- --	Museu de Arte Moderna	Agosto	Bumba-meu-boi; Maculelê maracatu etc/ Grupos: Postais da Bahia, Gaudéricos - do centro de tradições gaúchas -, bumba-meu-boi da Paraíba
98	1973	PR	Curitiba	Festival Folclórico Internacional.	-----	-----	Agosto	-----
99	1973	PE	Recife	III Festival de Danças Folclóricas Brasileiras	Empresa de turismo de PE	Museu de Arte moderna	17 a 19 de agosto	-----
100	1973	SP	Olímpia	IX Festival de Folclore	Comissão municipal de folclore e Prefeitura	-----	13 a 19 de agosto	-----

101	1973	SP	Guarujá	VI Festival de Folclore e Artesanato.	----- -	-----	Agosto	-----
102	1973	SC	Florianópolis	I Festival de Danças Folclóricas	Comissão Turma do Turismo	Ginásio ??	19 de agosto	-----

Apêndice B – Tabela dos patrocínios, apoios e proponentes do Encontro de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros

EDIÇÃO	PROPONENTE/ PRODUÇÃO/ REALIZAÇÃO	PATROCÍNIO	APOIO	APRESENTAÇÃO	PROJEÇÃO de ORÇAMENTO (R\$)⁹⁵
2001	IPCB	EMBRATUR; FNC	IBAMA/MMA; Governo de Goiás; ASJOR; QUANTA; Janot Tur; Restaurante da Téia; Dragão e Trigo; Bar do Pelé; Sorria, você está no lago sul; Fotolito impressão.	-	60.000,00
2002	IPCB	AGETUR; AGEPEL	UNESCO; MinC; ASJOR	-	56.327,00
2003	IPCB; Casa de Cultura (não oficial)	PETROBRÁS	Governo Federal; Lei de Incentivo à Cultura-MinC	PETROBRÁS	202.000,00

⁹⁵ Os valores aqui discriminados se tratam de uma projeção do custo do evento e não implica necessariamente que o valor indicado foi conseguido através dos apoios e patrocínios.

2004	IPCB; ASJOR; Casa de Cultura (não oficial)	PETROBRÁS; EMBRATUR; INFRAERO; AGEPEL; Governo Federal; Leis de Incentivo à Cultura	UNESCO; AGETUR-GO; Prefeitura de Alto Paraíso; INDAIÁ (água mineral); Gravo Produção Gráfica	PETROBRÁS	283.000,00
2005	ASJOR; Casa de Cultura (não oficial)	PETROBRÁS	UNESCO; Governo Federal; FUNASA (Min. da Saúde); Lei de incentivo a cultura/MinC; Governo de Goiás; AGEPEL-GO; AGETUR-GO; Governo do Estado do Tocantins; Prefeitura de Alto Paraíso; Fundação Aroeira; SEBRAE-GO; ELETROBRÁS;	PETROBRÁS	800.000,00

			REC eventos;		
2006	ASJOR; Casa de Cultura (não oficial)	PETROBRÁS; CAIXA ECONÔMICA FEDERAL	Programa Cultura Viva - MinC; Lei de Incentivo à Cultura – MinC; Sec. de Audiovisual-MinC; GESAC (governo eletrônico) - Ministério das Comunicações; SANEAGO-GO; Prefeitura de Alto Paraíso; BSGI – Associação Brasil SGI ⁹⁶ SEBRAE-GO	PETROBRÁS	1.354.112,81
2007	ASJOR; Casa de Cultura (não oficial)	PETROBRÁS	Programa Cultura Viva – MinC; Lei de incentivo à Cultura- MinC Prefeitura de Alto Paraíso; SANEAGO; IPHAN; IBAMA; FUNAI; Moradia e Cidadania ⁹⁷ ;	PETROBRÁS	1.352.692,81

⁹⁶ A BSGI foi “constituída em 1960 por Daisaku Ikeda, a entidade é a representante da organização não governamental Soka Gakkai Internacional – SGI, em terras brasileiras”. Sua missão “é a difusão da filosofia humanística de Nichiren Daishonin” – monge budista do século XII - para “Legar às futuras gerações princípios de desenvolvimento humano sustentável, tendo como base os ideais humanísticos da Cultura de Paz” (BSGI-SITE OFICIAL).< <http://www.bsgi.org.br/>> Acesso em 18 nov. 2016.

⁹⁷ ONG vinculada à Caixa Econômica Federal.

			CELG-GO; CAIXA; SEBRAE; Pousada Casa das Flores		
2008	ASJOR; Casa de Cultura (não oficial)	PETROBRÁS; CORREIOS; ELETROBRÁS	Governo Federal; Leis de Incentivo à Cultura-MinC; SEPPIR-MinC; MDA; MTur; FUNAI; GESAC-Min. das Comunicações; Serviço Federal de Processamento de Dados – SERPRO; Prefeitura de Alto Paraíso; Pontão de Cultura República do Cerrado; Ponto de Cultura Pulsando o Brasil; Moradia e Cidadania; Casa Brasil ⁹⁸ (CONFIRMAR!!);	PETROBRÁS	1.413.022,25

⁹⁸ A Casa Brasil é uma ONG que “auxilia na educação e formação de crianças e adolescentes que vivem em situação de risco, especialmente os residentes no **Loteamento Santa Terezinha**, antiga Vila dos Papeiros, em **Porto Alegre**” (CASA BRASIL – SITE OFICIAL). < http://www.moradiaecidadaniars.org.br/?page_id=24> Acesso em 18 nov. 2016.

			Pousada Casa das Flores;		
2009	ASJOR; Casa de Cultura (não oficial)	PETROBRÁS	Governo Federal; Lei de Incentivo à Cultura – MinC; SEPPPIR-MinC; MMA; Ministério da Integração Nacional; Prefeitura de Alto Paraíso; FUNAI; GESAC-Min. das Comunicações; SERPRO; Pontão de Cultura República do Cerrado; SEBRAE; UEG; Pousada Casa das Flores	PETROBRÁS	-
2010	MinC; Casa de Cultura; ASJOR	PETROBRÁS	Min. do Turismo; SEPPPIR-MinC; FUNAI; Prefeitura de Alto Paraíso	-	896.800,00

2011	Casa de Cultura; ASJOR	Governo Federal; PETROBRÁS; SESI;	MinC; MMA; FUNAI; AGEPEL-GO; Prefeitura de Alto Paraíso; Fundação/Memorial Darcy Ribeiro SEBRAE;	-	1.290.400,00
2012	Casa de Cultura	Governo Federal; Lei de incentivo à Cultura-MinC; FUNARTE; FUNAI; ELETROBRÁS; PETROBRÁS; OI telefonia	MDA; Museu do Índio-FUNAI; Secretaria de Estado de Cultura-MG; Governo de Goiás; SECULT-GO; SEMIRA-GO; Prefeitura de Alto Paraíso; ASJOR; Fundação/Memorial Darcy Ribeiro; OI Futuro ⁹⁹ ; SEBRAE; Pousada Casa das Flores;	-	1.282.920,00

⁹⁹ O Oi Futuro é uma instituição vinculada à Oi Telecomunicações. Segundo o site oficial o “**Oi Futuro**, instituto de responsabilidade social da Oi, promove e apoia ações inovadoras e colaborativas para melhorar a vida das pessoas. Com atuação nas frentes de Educação, Cultura, Inovação Social e Esporte, desde 2001, o instituto acelera iniciativas que, através da tecnologia, potencializam o desenvolvimento pessoal e coletivo” (OI FUTURO- SITE OFICIAL).< <http://www.oifuturo.org.br/o-instituto/>> Acesso em 18 nov. 2016.

2013	Casa de Cultura	-	<p>Governo Federal; Lei de incentivo à Cultura-MinC; MinC; MDA; Fundação Palmares; Museu do Índio – FUNAI; Governo de Goiás; SEMIRA-GO; Lei Goyazes – Lei de incentivo à cultura de Goiás; SECULT-GO; Prefeitura de Alto Paraíso; Fundação/Memorial Darcy Ribeiro; ASJOR; Rede Cerrado; Vozes de Mestres¹⁰⁰; NAVESA; PETROBRÁS; Universidade de Brasília</p>	-	1.341.125,00
------	-----------------	---	--	---	--------------

¹⁰⁰ O Vozes de Mestres é um encontro internacional de Culturas Populares promovido pelo Instituto Jardim, da cidade de Contagem-MG. O projeto, apesar de parado, foi o de maior porte realizado pela produtora/instituto.

2014	Casa de Cultura	Governo de Goiás; Fundo de Arte e Cultura de Goiás; SECULT-GO; PETROBRÁS	SEMIRA-GO; SEBRAE; Vozes de Mestres	-	407.379,54
2015	Casa de Cultura	Governo de Goiás SEDUCE-GO; SESI;	Embaixada de França no Brasil; Embaixada do México no Brasil; Governo Federal; MinC; SEPPIR-MinC; SPC-MinC; Sec. do Audiovisual-MinC; SCDC-MinC; MMA; Ministério Das Comunicações; FUNAI; Secretaria Cidadã – GO; Prefeitura de Alto Paraíso; ASJOR;	-	400.000,00

			Institut Français Brasil; Vozes e Mestres; Projeto Plantando Saúde ¹⁰¹ ; IFGO; SEBRAE; ECOROTAS Turismo		
2016	Casa de Cultura	Governo Federal; MinC; Governo de Goiás; SEDUCE-GO;	Prefeitura de Alto Paraíso; Embaixada do México no Brasil; Secretaria Cidadã-GO; Centro de Estudos Universais – AUM ¹⁰² UEG; SEBRAE	-	400.000
2017	Casa de Cultura	-	Centro de Estudos Universais Prefeitura de Alto Paraíso	-	400.000

¹⁰¹ O projeto, coordenado pela ASJOR, tem como proposta “a intensificação no uso da estrutura do posto de saúde local, a ampliação da atenção básica e a implantação de um centro de terapias na sede da Asjor, onde serão oferecidos, dentre outros serviços, fisioterapia, ginástica, alongamentos, vivências e grupos terapêuticos” (PLANTANDO SAÚDE-SITE OFICIAL). < <http://plantandosaudesaojorge.blogspot.com.br>> Acesso em 18 nov. 2016.

¹⁰² O Centro de Estudos Universais “é uma associação civil de direito privado, sem fins lucrativos, de caráter sócio-cultural, que congrega pessoas dispostas a exercer sua corresponsabilidade com a transformação do planeta e a sua saúde, através do exercício da transdisciplinaridade e da inovação, explorando e revelando a unidade entre os diversos saberes, visando estudar, pesquisar, produzir e divulgar ideias, possibilidades e serviços que integrem os saberes fundamentais: a arte, a ciência e a espiritualidade” (CEU-SITE OFICIAL). A associação ainda promove em janeiro o evento Encontro de Danças e Músicas do Mundo, com 11 edições em 2017. < <http://www.ceuaum.org.br/>> Acesso em 18 nov. 2016.

			GOIASTUR – Agência Estadual de Turismo SEDUCE – Secretaria de Estado de Educação, Cultura e Esporte Governo de Goiás IFGO Minitério da Cultura Ministério do Meio Ambiente Governo Federal		
--	--	--	--	--	--

Apêndice C – Lista de entrevistas realizadas para a pesquisa

<i>PRODUTORES</i>
XV, XVI, XVII ENCONTRO DE CULTURAS TRADICIONAIS DA CHAPADA DOS VEADEIROS E CURSO-VIVÊNCIA YAWALAPITI
ARAÚJO, Agnaldo. Entrevista [jul. 2017] Entrevistador: Bruno Goulart. São Jorge: Entrevista para a tese de doutorado, 2017. 1 arquivos .mp3 (11' 25'').
AVELINO, Aristelina (Tila): entrevista [mar. 2016] Entrevistador: Bruno Goulart. São Jorge: Entrevista para a tese de doutorado, 2016. 1 arquivos .mp3 (17').
BASSO, Juliano. Juliano Basso: entrevista [5 abr. 2015]. Entrevistador: Bruno Goulart. São Jorge: Entrevista para a tese de doutorado, 2015. 2 arquivos .mp3 (77').
BASSO, Juliano: conversa [jul. 2017] Entrevistador: Bruno Goulart. São Jorge: Entrevista para a tese de doutorado, 2017. 3 arquivos .mp3 (60').
BASSO, Juliano: conversa [jul. 2017] Entrevistador: Bruno Goulart. São Jorge: Entrevista para a tese de doutorado, 2017. 1 arquivos .mp3 (10' 52'').
BASSO, Juliano: entrevista [jul. 2015] Entrevistadores: Bruno Goulart e Vinícius Fernandes. São Jorge: Entrevista o documentário <i>A Noite Mais Curta</i> , 2015a. 1 arquivos .wav (45').
BASSO, Juliano; JARDIM, Geovana; GOULART, Bruno. [6 de abri. 2015] Conversa sobre Políticas Públicas. São Jorge: Entrevista para a tese de doutorado, 2015. 1 arquivos .mp3 (11').
FERRAZE, Ana. Entrevista [jul. 2017] Entrevistador: Bruno Goulart. São Jorge: Entrevista para a tese de doutorado, 2017. 1 arquivos .mp3 (16' 20'').
HONOTÓRIO, Rita Maria dos Santos. Entrevista [jul. 2017] Entrevistador: Bruno Goulart. São Jorge: Entrevista para a tese de doutorado, 2017. 1 arquivos .mp3 (175' 55'').

JARDIM, Geovana Dias: **entrevista** [6 abr. 2015]. Entrevistador: Bruno Goulart. São Jorge: Entrevista para a tese de doutorado, 2015a. 2 arquivos .mp3 (51 min.).

JARDIM, Geovana Dias: **entrevista** [jul. 2015] Entrevistadores: Bruno Goulart e Vinícius Fernandes. São Jorge: Entrevista o documentário *A Noite Mais Curta*, 2015. 1 arquivos .wav (47 min.).

JARDIM, Geovana Dias: **entrevista** [jul. 2016] Entrevistador: Bruno Goulart. São Jorge: Entrevista para a tese de doutorado, 2016. 2 arquivos .mp3 (63 min.).

LIMA, Eric Oliveira: **conversa** [jul. de 2017] Entrevistador: Bruno Goulart. São Jorge: Entrevista para a tese de doutorado, 2017. 1 arquivos .mp3 (16' 08'').

XIV ENCONTRO DOS POVOS DO GRANDE SERTÃO VEREDAS

CAMPOS, Damiana: **entrevista** [jul. 2015] Entrevistadores: Bruno Goulart e Vinícius Fernandes. São Jorge: Entrevista o documentário *A Noite Mais Curta*, 2015. 1 arquivos .wav (47 min.).

GOBIRA, Meiry: **entrevista** [jul. 2015] Entrevistador: Bruno Goulart. Chapada Gaúcha: Entrevista para a tese de doutorado, 2015. 2 arquivos .mp3 (12 min.).

27º FESTIVAL DE FOLCLORE DE JEQUITIBÁ/FOLCLORATA

PEREIRA, Ana Beatriz Nogueira: **entrevista** [set. 2015] Entrevistador: Bruno Goulart. Jequitibá: Entrevista para a tese de doutorado, 2015. 1 arquivos .mp3 (42 min.).

IX ENCONTRO DE CULTURAS POPULARES E TRADICIONAIS

ALVES, Lucas: **entrevista** [nov. 2015] Entrevistador: Bruno Goulart. Serra Talhada: Entrevista para a tese de doutorado, 2015. 1 arquivo .mp3 (32 min.).

MANZATTI, Marcelo: **entrevista** [mar. 2016] Entrevistador: Bruno Goulart. Brasília: Entrevista para a tese de doutorado, 2016. 1 arquivo .mp3 (125 min.).

SIMÕES, Francisco (Chico Simões): **entrevista** [nov. 2015] Entrevistador: Bruno Goulart. Serra Talhada: Entrevista para a tese de doutorado, 2015. 1 arquivo .mp3 (88 min.).

SOARES, Sebastião (Tião Soares): **entrevista** [nov. 2015] Entrevistador: Bruno Goulart. Serra Talhada: Entrevista para a tese de doutorado, 2015. 1 arquivo .mp3 (50 min.).

VASCONSELHOS, Pedro: **entrevista** [nov. 2015] Entrevistador: Bruno Goulart. Serra Talhada: Entrevista para a tese de doutorado, 2015. 1 arquivo .mp3 (40 min.).

MESTRES

XV e XVII ENCONTRO DE CULTURAS TRADICIONAIS DA CHAPADA DOS VEADEIROS

CONCEIÇÃO, Deusamir Francisco (Dona Fiota) : **entrevista** [jul. 2015]. Entrevistadores: Bruno Goulart e Vinícius Fernandes. São Jorge: Entrevista o documentário *A Noite Mais Curta*, 2015. 1 arquivos .wav (40 min.).

FILHO, Júlio Antônio (Seu Júlio): **entrevista** [jul. 2015] Entrevistadores: Bruno Goulart e Vinícius Fernandes. São Jorge: Entrevista o documentário *A Noite Mais Curta*, 2015. 1 arquivos .wav (23 min.).

ROSA, Natalina dos Santos (Dona Dainda). **Entrevista** [jul. 2017] Entrevistador: Bruno Goulart. São Jorge: Entrevista para a tese de doutorado, 2017. 1 arquivos .mp3 (18' 43'')

SANTOS, Jorge Antônio: **entrevista** [jul. 2015] Entrevistadores: Bruno Goulart e Vinícius Fernandes. São Jorge: Entrevista o documentário *A Noite Mais Curta*, 2015. 1 arquivos .wav (51 min.).

SANTOS, Thiago Antônio Silva dos: **entrevista** [jul. 2015] Entrevistadores: Bruno Goulart e Vinícius Fernandes. São Jorge: Entrevista o documentário *A Noite Mais Curta*, 2015. 1 arquivos .wav (37 min.).

SEABRA, Severiano Dias (Seu Severo): **entrevista** [jul. 2015] Entrevistadores: Bruno Goulart e Vinícius Fernandes. São Jorge: Entrevista o documentário *A Noite Mais Curta*, 2015. 1 arquivos .wav (59 min.).

27º FESTIVAL DE FOLCLORE DE JEQUITIBÁ/FOLCLORATA

PEREIRA, José (Mestre Zé Limão): **entrevista** [set. 2015] Entrevistador: Bruno Goulart. Jequitibá: Entrevista para a tese de doutorado, 2015. 1 arquivo .mp3 (32 min.). **Durante o 27º Festival de Folclore de Jequitibá/Folclorata, na mesa do bar perto do lago da cidade.**

PÚBLICO

CURSO-VIVÊNCIA YAWALAPITI

BASTOLLA, Marcos; SANTOS, Joelma Adriana dos: **entrevista** [3 abr. 2015]. Entrevistador: Bruno Goulart. São Jorge: Entrevista para a tese de doutorado, 2015. 1 arquivos .mp3 (6 min.).

MASGATE, Henrique: **entrevista**[4 abr. 2015]. Entrevistador: Bruno Goulart. São Jorge: Entrevista para a tese de doutorado, 2015. 1 arquivos .mp3 (8 min.).

SILVA, Renata Farias: **entrevista** [4 abr. 2015]. Entrevistador: Bruno Goulart. São Jorge: Entrevista para a tese de doutorado, 2015. 1 arquivos .mp3 (11 min.).

XVI ENCONTRO DE CULTURAS TRADICIONAIS DA CHAPADA DOS VEADEIROS

JANINE; CÁSSIA: **entrevista** [jul. 2016] Entrevistador: Bruno Goulart. São Jorge: Entrevista para a tese de doutorado, 2016. 1 arquivos .mp3 (18 min.). **Durante o XVI ECTCV, antes da oficina de Coco começar no espaço Petrobrás.**

LASKHMI: **entrevista** [jul. 2016] Entrevistador: Bruno Goulart. São Jorge: Entrevista para a tese de doutorado, 2016. 1 arquivos .mp3 (6 min.). **Durante o XVI ECTCV, depois da oficina de Coco começar no espaço Petrobrás.**

MARCELA: **entrevista** [jul. 2016] Entrevistador: Bruno Goulart. São Jorge: Entrevista para a tese de doutorado, 2016. 1 arquivos .mp3 (6 min.). **Durante o XVI ECTCV, antes da oficina de Coco começar no espaço Petrobrás.**

RODRIGO: **entrevista** [jul. 2016] Entrevistador: Bruno Goulart. São Jorge: Entrevista para a tese de doutorado, 2016. 1 arquivos .mp3 (13 min.). **Durante o XVI ECTCV, antes da oficina de Coco começar no espaço Petrobrás.**

ARTISTAS E BANDAS

XVII ENCONTRO DE CULTURAS TRADICIONAIS DA CHAPADA DOS VEADEIROS

KAVERNA, Rodrigo. **Entrevista** [jul. 2017] Entrevistador: Bruno Goulart. São Jorge: Entrevista para a tese de doutorado, 2017. 1 arquivos .mp3 (56' 03'')

LEVY, Gabriel. **Entrevista** [jul. 2017] Entrevistador: Bruno Goulart. São Jorge: Entrevista para a tese de doutorado, 2017. 1 arquivos .mp3 (86' 02'')

MARQUES, Doroty. **Entrevista** [jul. 2017] Entrevistador: Bruno Goulart. São Jorge: Entrevista para a tese de doutorado, 2017. 2 arquivos .mp3 (95' aprox.).

PUCCI, Magda. **Entrevista** [jul. 2017] Entrevistador: Bruno Goulart. São Jorge: Entrevista para a tese de doutorado, 2017. 1 arquivos .mp3 (61' 40'').

Apêndice D – Lista dos encontros de culturas populares e tradicionais, festivais de folclore e festivais de world music contemporâneos e referenciados no trabalho

Encontro dos povos do Grande Sertão Veredas [EPGSV] (Chapada Gaúcha – MG, 14 edições);
 Encontro de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros [ECTCV] (GO, 15 edições),
 Encontro Nacional de Culturas Populares e Tradicionais [ENCPT] (Itinerante, 9 edições - 2015),
 Encontro de Bonito (GO) de Culturas Populares [EBCP] (Bonito – GO, 7 edições - 2014)
 Encontro de Músicas e Danças do Mundo (Imbassaí - BA) (11ª edição)
 Revelando São Paulo: Festival de Cultura Paulista Tradicional – São Paulo (SP)
 Vozes de Mestres (itinerante, 5 edições);
 Mestres do Mundo (Catro – CE, 9 edições),
 Festivalhas – vale do Jequitinhonha (5 edições, itinerante na região: 2005, 2006, 2007 2009, 2011, 2015).
 Festival Invenção Brasileira de Cultura Popular (antigo FESTISESI) – (Taguatinga/DF)
 Festival Brasília de Cultura Popular – 10 edições em 2015 - (Brasília/DF)
 Encontro de Folia de Reis do Distrito Federal – 14 edições (2015) – DF- itinerante
 Encontro Nacional de Cavalo Marinho – 19 edições (2013) - Olinda (PE)
 Encontro de Folias de Reis (São Francisco - MG)
 Festival de Carimbó de Santarém Novo - 18 edições (2015) - Santarém Novo (PA)
 FÉSAMBA: Festival de Samba de Roda do Recôncavo Baiano (desde 2015)
 Festival de Folclore de Olímpia (SP) (51 edições)
 Festival de Folclore de Jequitibá (27 edições) – Jequitibá (MG)
 Womex – 16 edições em 2016 – (Europa/itinerante)
 Brave Festival – 1ª edição em 2005 - Polônia
 Ollin Kan – 1ª edição em 2004 – México (primeiro), hoje itinerante (edições em Portugal)
 Festival Jur Jaham – Índia

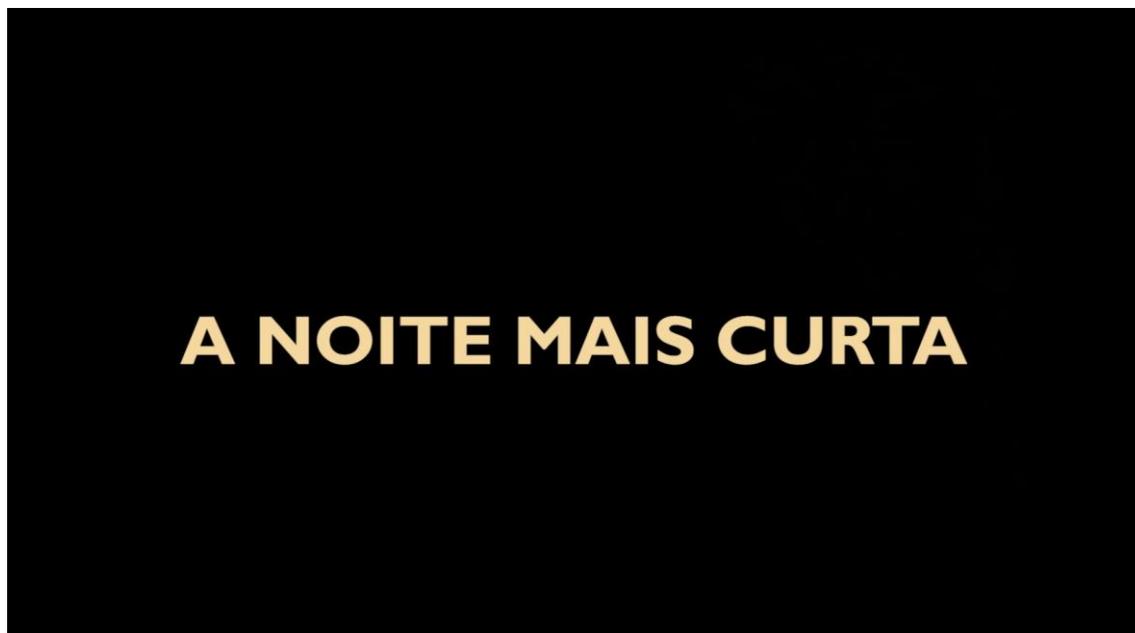
ANEXOS

Anexo A – Cargos de Produção do VII Encontro de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros

Equipe de Coordenação Geral	Coordenação Geral
	Curadoria
	Co-Curadoria
	Produção Executiva
	Direção Artística
Equipe da Coordenação de Produção e Logística	Coordenadora de Produção e Logística
	Assistente de Coordenação Geral
	Coordenação Transporte/Hospedagem
	Assistente de Logística
	Coordenação da Feira de Oportunidades Sustentáveis, Oficinas e Roda de Prosa
	Assistente da Feira de Culinária
	Assistente da Coordenação de Rodas de Prosa
	Coordenação de Receptivo e Credenciamento
	Assistente de Receptivo e Credenciamento
	Secretaria e Almojarifado
	Coordenação do Refeitório
	Coordenação de Alimentação – Cavaleiro de Jorge
	Assistente da Coordenação de Alimentação - Cavaleiro de Jorge
	Coordenação Local
	Coordenação Administrativa
Execução Financeira	
Consultoria de Gestão	
Equipe de Comunicação	Coordenação de Comunicação
	Jornalista Assistente
	Estagiários
	Coordenação de Mídia Digital
	Designer
	Ilustrações
	Registro Fotográfico
	Produção da Mostra de Cinema
Equipe de Cenografia e Decoração do Palco	Coordenação Geral
	Coordenação de Camarim
	Equipe de Estrutura e Montagem
	Coordenação

	Assistente
Departamento de Informação e Tecnologia	Coordenação Geral
	Assistente
Equipe da Aldeia Multiétnica	Curadoria e produção da Aldeia Multiétnica
	Assistente de produção da Aldeia Multiétnica
	Assistentes da FUNAI

Anexo B – Link para o documentário *A Noite Mais Curta* (2015)



Link: <<https://www.youtube.com/watch?v=WmsNzJ1jnVQ>>