



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UNB
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS – ICS
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA – DAN
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL - PPGAS

**Ambiguidades no Acesso a Políticas Culturais do Estado
Democrático-Neoliberal – Um Estudo de Caso**

Luana Marques Figueira

Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Antropologia da Universidade de Brasília – UNB, como Requisito Parcial à Obtenção do Título de Mestre.

Orientadora: Profa. Dra. Juliana Braz Dias

Brasília, 20 de março de 2024.

Ao amor da minha vida, meu filho, Bernardo Andreoli.
À minha maior fortaleza, fonte de minhas maiores conquistas, minha mãe, Arlene Marques.
Àquele que me auxiliou em 'ler e escrever palavras bonitas', meu pai, Luiz Sérgio.

Agradecimentos

Como último elemento textual a compor este registro, a sessão de agradecimentos me traz dupla satisfação.

De saída, posso observar, pela primeira vez, a completude da travessia que aqui se encerra: como toda boa jornada, o ponto de partida se faz conhecido, mas os caminhos, deleites e desafios somente se revelam ao tempo em que são vivenciados. Como quem remonta os passos que levaram à recente revelação de um enigma, me ponho a contemplar os eventos que se sucederam e as temporalidades que se desdobraram, achando certa graça em, por tantas vezes, me deixar levar pela sensação de que havia me perdido, me atrasado ou chegado a lugares indevidos. Como se não soubesse de cor – e de coração – os versos de Fernando Pessoa:

Nunca ninguém se perdeu.

Tudo é verdade e caminho.

Satisfação ainda maior é rememorar e trazer à luz pessoas que comigo vivenciaram tal travessia e, de alguma maneira, me ajudaram a encontrar, escolher ou criar caminhos. Agradeço profundamente aos seguintes citados:

Meu amigo, parceiro e principal interlocutor, Volmi Batista, tanto por sua centralidade na pesquisa que se segue quanto por sua notável capacidade de leitura, interpretação e ação no mundo, que muito vem me ensinando em todos esses anos de convivência.

Pelos apoios preciosos, ainda em 2020, quando da seleção para o curso que aqui se encerra: Eduardo Di Deus, cedendo-me atenção e tempo em meio à paternidade do então recém-nascido José; Rogério Campos que, com sua dedicação naquele momento, comprovou o caráter inabalável de nossos laços; Marcos Lacerda, cuja generosidade ímpar foi imperativa em meu processo de retomada aos estudos acadêmicos.

Pela torcida vibrante, leituras atenciosas e eterna parceria ao cuidar de nossas maiores riquezas, Stefano Andreoli.

Pela acolhida, companhia e compreensão durante os duros meses de escrita, quando de nossa convivência contínua, minha irmã, Leila Marques Figueira.

Minhas amigas-irmãs, Renata Radicchi e Juliana Dall'Antonia, pelo amor irrestrito, pelos preciosos momentos de descontração e por serem leitoras atentas de minhas narrativas, desde as mais pueris às mais nebulosas.

Pela presença, generosidade e companheirismo da minha amiga, comadre, conselheira, ex-marida e infalível rede de apoio, Alice Macedo Ferreira.

Pela empática e amorosa capacidade de ser verdadeira e direta em nossos profundos (ainda que espaçados) diálogos, minha querida amiga, Lara Nigro.

Minha mais-amiga-do-que-enteada, Lorena Andreoli, por compartilhar das durezas e delícias da vida acadêmica.

Família escolhida, amigos de (quase) todos os dias há mais de 20 anos: Marianna Queiroz, Priscila Bessa, Manuela Barros, Domitila Mesquita, Eduardo Amorim, Rodrigo Ramiro. E companheiros, “Rodrigo” Dunga, Marcos Manna, João Malmann.

Professoras e professores que auxiliaram no despertar das devidas questões, Kelly Silva, Carla Costa Teixeira, Luis Cayon, João Miguel Sautchuk.

Colegas do Laboratório de Estudos de Economia e Globalização – LEEG, pelas trocas, leituras e apontamentos ao longo dos semestres.

Os amigos que, na devida ocasião, me proferiram afiação nas palavras, Otávio Cançado, Biu Ramos.

Pela abertura e generosidade em dialogar, os associados do Clube do Violeiro Caipira que me cederam entrevistas: o “baluarte” Aparício Ribeiro; as duplas Vanderley & Valtecy, Idelbrando & Barcelos, Anderes & Fernandes, Macedo & Mariano; os violeiros Dyego Violeiro, Mayke Renner, Ismar Resende – Braúna; Claudinho da Viola; às representantes femininas Karen Parreira, Gaby Viola e Dayane Reis.

Pela companhia e trocas, os colegas de disciplinas cursadas durante o Mestrado.

Pelo permanente suporte, os funcionários do PPGAS/DAN/UnB.

Por fim, com o mais alto apreço, a minha orientadora, Professora Juliana Braz Dias, pelo inestimável auxílio em lumiar essa longa e extenuante caminhada.

A vocês, meus mais sinceros agradecimentos.

Resumo:

A dissertação apresentada decorre de um estudo etnográfico do Clube do Violeiro Caipira, uma organização sem fins lucrativos que, em 2023, comemorou 30 anos de continuidade e expansão de suas atividades, investigando as principais estratégias por trás de seu notável sucesso. Através de quatro capítulos, diversos aspectos de sua existência são analisados. No Capítulo 1, intitulado "A Sessão Solene – 30 Anos do Clube do Violeiro Caipira", é apresentado um relato seguido de uma análise de um ritual moderno, servindo como um recurso narrativo para contextualizar a leitura que segue, introduzindo temas e personagens centrais dos capítulos subsequentes. O Capítulo 2, "Identidade e Coletividade – Mitos e Ritos; Encontros e Afetos", contextualiza historicamente e simbolicamente a existência da entidade, destacando elementos que a conectam a uma suposta "tradição", reforçando a autenticidade de suas ações. Ele apresenta relatos que remontam a encontros e afetos dos membros entrevistados, como sua adesão ao coletivo e a formação de parcerias. O Capítulo 3, "Economia em 3 atos: Práticas, Discursos e Simbolismos", traz reflexões sobre os diferentes regimes de troca praticados interna e externamente pelo Clube do Violeiro Caipira e seus associados, além de analisar processos nos quais a internalização de linguagem e práticas da economia de mercado são promovidas e normalizadas. Por fim, o Capítulo 4, "Entre a Institucionalidade e a *Realpolitik* – Estratégias e Agenciamentos", aborda as relações diretas e indiretas estabelecidas entre o Clube do Violeiro Caipira, entidades estatais e agentes, especialmente no que diz respeito ao acesso a políticas públicas culturais, evidenciando as ambiguidades desses instrumentos entre incentivos democráticos e punições neoliberais. Em resumo, esta dissertação se dedica criticamente à interação entre tradição e modernidade dentro do Clube do Violeiro Caipira, revelando as estratégias complexas que sustentaram seu sucesso duradouro em meio aos contextos sócio-políticos contemporâneos.

Abstract:

The dissertation presented here stems from an ethnographic study of the Clube do Violeiro Caipira, a non-profit organization that completed in 2023 three decades of continuous growth and expansion in its activities. This work delves into the main strategies behind its remarkable success. Throughout four chapters, various facets of the organization's existence are scrutinized. Chapter 1, titled "The Solemn Session – 30 Years of Clube do Violeiro Caipira", provides both a descriptive account and analytical insights into a modern-day ritual. This serves as a narrative device to set the stage for subsequent chapters, introducing key themes and central characters. Chapter 2, "Identity and Collective – Myths and Rites; Meetings and Affections", offers a historical and symbolic contextualization of the entity's existence. It underscores elements linking it to a perceived "tradition", thereby reinforcing the authenticity of its endeavors. This chapter features narratives recounting the members' experiences, detailing pivotal moments such as their induction into the collective and the formation of meaningful connections. Chapter 3, "Economy in 3 Acts: Practices, Discourses, and Symbolisms" delves into reflections on the diverse exchange mechanisms, employed both internally and externally by Clube do Violeiro Caipira and its associates. Furthermore, it examines processes wherein market-driven language and practices become internalized and normalized. Finally, Chapter 4, "Between Institutionalization and *Realpolitik* – Strategies and Agencies", explores the nuanced relationships forged between Clube do Violeiro Caipira, governmental entities and other stakeholders, particularly in the context of accessing public cultural policies. It sheds light on the inherent ambiguities of such mechanisms, oscillating between democratic incentives and neoliberal punitivisms. Summarizing, this dissertation critically engages with the interplay between tradition and modernity within the Clube do Violeiro Caipira, unraveling the intricate strategies that have underpinned its enduring success amidst contemporary socio-political landscapes.

Índice

Considerações Iniciais.....	8
Capítulo 1. A Sessão Solene – 30 Anos do Clube do Violeiro Caipira.....	15
Capítulo 2. Identidade e coletividade – a história afetiva do CLUVIC.....	32
2.1. Uma breve história da música e da cultura caipira.....	35
2.2. Encontros Continuados.....	46
2.3. Identidade compartilhada e ambiguidades – o caráter performativo da autenticidade.....	69
Capítulo 3. Economia em 3 atos: práticas, discursos e simbolismos.....	79
3.1. Relações interpessoais e regimes de troca – compartilhamento e dádiva.....	80
3.2. O mercado se imiscui.....	85
3.3. Cultura caipira e mercado – um recorrente (des)encontro.....	92
3.4. A cadeia produtiva da música e da viola caipira.....	97
3.5. O empreendedorismo enquanto valor social.....	100
Capítulo 4. Entre a institucionalidade e a <i>realpolitik</i> – estratégias e agenciamentos.....	111
4.1. Políticas públicas culturais, gestão da diferença e subjetivação.....	113
4.2. Ambiguidades do Estado democrático-neoliberal – recompensas e punições....	125
3.3. <i>Realpolitik</i> – incursões caipiras ao centro do poder.....	133
Considerações finais.....	142
Bibliografia.....	150

Considerações Iniciais

O Clube do Violeiro Caipira é um coletivo criado em 1992 no Distrito Federal com a intenção de promover um espaço de encontro, convivência e confraternização entre pessoas que se identificam com a música e a cultura caipira, além de gerar oportunidades de escoamento de produções artísticas e culturais correlatas. O CLUVIC¹ conta atualmente com cerca de 70 associados, sendo a maioria do sexo masculino, de faixa etária entre 40 e 60 anos de idade, moradores de cidades satélites do DF e que desenvolvem alguma atividade laboral pouco especializada.

Identificado como um coletivo de cultura popular e atuante no ambiente de produção cultural do Distrito Federal, o CLUVIC realiza projetos e eventos voltados para a promoção, valorização e divulgação da cultura, da música e da viola caipira, em geral com acesso gratuito e financiados com recursos públicos, especialmente do Fundo de Apoio à Cultura do Distrito Federal – FAC/DF. Nessas atividades, seus associados são envolvidos tanto como atração artística quanto em funções de produção, o que agrega, para além de um aspecto de identificação e convivência mútua, a capacidade de geração de trabalho e renda. Em três décadas de existência, em um período de profundas transformações na sociedade brasileira, sua trajetória é marcada por adaptações às circunstâncias que se desdobram paulatinamente e que reverberam nas relações estabelecidas, tanto interiores quanto exteriores ao coletivo.

O CLUVIC foi registrado em 1993 sob o formato jurídico de entidade sem fins lucrativos, sendo reconhecido, em 2005, como Organização da Sociedade Civil de Interesse Público – OSCIP. Em 2023, a entidade completou 30 anos, sendo agraciada com a *Sessão Solene – 30 Anos do Clube do Violeiro Caipira*, realizada no Plenário da Câmara Legislativa do Distrito Federal – CLDF. O êxito em sua continuidade, bem como a prestigiosa homenagem que a celebra, torna-se ainda mais relevante ao se considerar a forte carga depreciativa associada ao caipira, sucessivamente representado de maneira degradante, tanto em características físicas quanto psicológicas.

Tendo em vista a peculiaridade da entidade que, ao promover manifestações culturais e identitárias compreendidas como marginalizadas, chega a este marco histórico tão relevante,

¹ A sigla 'CLUVIC' integra oficialmente o Estatuto Social da entidade, sendo adotada ao longo deste trabalho em substituição de seu título completo.

busca-se compreender e explicitar as estratégias empenhadas para a continuidade e a ampliação do coletivo em si e de suas ações. O estreitamento com instâncias estatais em níveis diversos é abordado com centralidade, demonstrando a íntima relação entre instrumentos democráticos – com foco nas políticas públicas culturais – e a subjetivação de linguagem e práticas neoliberais.

Pela análise etnográfica da entidade em questão, são observados os principais elementos que permitem tal sustentação e continuidade, a partir de três amplas perspectivas: identidade, economia e Estado. Ao longo das seções, tais eixos temáticos são desdobrados e analisados em contextos diversos, havendo interseções e sobreposições entre os mesmos. Em situações que se considerou necessário ou pertinente, são inseridas contextualizações históricas, a fim de reforçar o caráter dinâmico e itinerante das trajetórias da entidade e de seus componentes que, frente às circunstâncias sociopolíticas e econômicas, formulam e/ou mimetizam e/ou adaptam suas respostas, em um constante jogo de interpretação e improvisação.

* * *

Esta dissertação é o culminar de mais de 10 anos de troca intelectual, atuação profissional e amizade com violeiros e violeiras caipiras do Distrito Federal, em especial Volmi Batista, um dos fundadores e presidente emérito do Clube do Violeiro Caipira – CLUVIC. Entre os anos de 2009 e 2019, atuei continuamente em processos de elaboração e gestão de projetos da entidade e de alguns associados, acompanhando de perto ações de mobilização de parcerias políticas, em especial de representantes eletivos do DF.

Durante este período de maior convivência com associados do CLUVIC, pude observar certas ambiguidades entre tais discursos, práticas e performances, suscitando questões que não se encerraram com os constantes diálogos travados. No ano de 2020, como parte do processo de seleção de mestrado do PPGAS/UnB, empreendi um primeiro exercício analítico acerca de tais ambiguidades, com um ensaio que abordou a noção de “autenticidade” no contexto do CLUVIC. O estudo revelou tal noção enquanto um recurso discursivo central, que também se desdobra como elemento organizador de suas práticas e performances. Ao longo do mestrado, guiei as disciplinas optativas para temas relacionados à atuação do CLUVIC, destacando-se Antropologia da Música, Antropologia da Arte, Antropologia Econômica e Etnografia das Instituições, pelas quais emergiram questionamentos importantes – e por vezes perturbadores –

que excedem a delimitação temática do CLUVIC, alcançando o amplo espectro da produção cultural, no qual estou profissionalmente incluída.

Considerando-se os atravessamentos presentes na relação com meus interlocutores, acredito que esta dissertação levanta importantes questões metodológicas, sobre as quais reflito a seguir. Com tais considerações, busco contribuir não somente para a compreensão dos resultados desta pesquisa, mas também para o debate sobre o fazer antropológico em contextos que excedem a relação entre observador e seu campo de estudo.

Primeiramente, dado o longo período de convivência e proximidade com meus interlocutores, além da efetiva participação de maneira interna ao coletivo, fez-se necessária uma cuidadosa delimitação das informações e situações a serem abordadas, visando a manutenção de princípios éticos e de privacidade. Neste sentido, optei por realizar entrevistas registradas em vídeo e com devidas autorizações de uso de imagens e informações para fins de pesquisa, o que permitiu, ademais, certa transição entre os papéis de colaboradora e pesquisadora de maneira clara e aberta. Este formato de entrevistas induz a falas mais pensadas e organizadas, algo que me interessa nesta pesquisa pela sobressalência do caráter performático que revelam. Dada a convivência prévia, desde circunstâncias mais formais às mais espontâneas, priorizei estimular formulações que expressassem de maneira consciente os significados que atribuem ao CLUVIC e sua participação neste contexto.

Enquanto fonte de dados etnográficos, estive presencialmente em dois eventos nos quais diversos associados estiveram presentes enquanto atrações artísticas. Em abril de 2022, acompanhei o evento realizado pelo associado Mariano, intitulado *Recorte Histórico da Música e da Viola Caipira*, no qual gravei nove entrevistas semiguiadas com o meu próprio celular, um material destinado apenas para os fins da pesquisa. Em dezembro de 2022, compareci a um dos principais projetos realizados pelo CLUVIC, o *Encontro de Violeiros e Violeiras do DF*, com mais nove entrevistas semiguiadas, desta vez, registradas com equipamentos profissionais, material que foi transformado em um documentário, atualmente em finalização. Em julho de 2023, foram realizadas mais cinco entrevistas, que integram também o citado documentário. Nesta última ocasião, não estive presente, tendo sido enviado um roteiro de perguntas.

No total, foram realizadas entrevistas com 17 associados, sendo que alguns deles foram entrevistados em diferentes circunstâncias, no total de 24 entrevistas. Adicionalmente, um sem

número de mensagens foram trocadas por Whatsapp, com a solicitação de envio preferencial em áudio, com vistas a manter algum nível de espontaneidade.

Para além de entrevistas presenciais e diálogos em ambientes virtuais, foram considerados relatos advindos de outras fontes, como vídeos disponíveis na internet, matérias publicadas em jornais, revistas e relatórios produzidos pela própria entidade, incluindo-se nestes materiais adicionais tanto associados quanto não-associados que mantêm ou mantiveram algum nível de relação com a entidade. Foram considerados, ainda, dados etnográficos advindos de minha convivência e colaboração com a entidade por cerca de 10 anos, como projetos, relatórios e também diálogos registrados na memória. Muitos diálogos, em especial com Volmi Batista, trouxeram elementos de reflexão, ainda que não tenham sido inseridos enquanto dados, tendo em vista o caráter sensível dos mesmos.

Paralelamente àqueles advindos e/ou referentes à entidade, são apresentados dados acerca de instâncias e instrumentos de políticas públicas, especialmente da cultura, tanto produzidas pelo próprio Estado quanto compiladas por outros pesquisadores. Assim, a análise de documentos é uma prática metodológica constantemente evocada para compreender cristalizações de discursos e práticas, sejam da entidade, sejam do Estado.

Uma segunda questão a ser explicitada se refere à necessidade do constante exercício de distanciamento afetivo-analítico, especialmente por ter exercido a função de elaboradora de projetos. Tal ofício exigia o foco em apontar, elevar e florear todos os aspectos positivos das ações do CLUVIC e, mesmo ao relatar desafios e vulnerabilidades, buscava transformá-los em reforços argumentativos para seleção e apoio de propostas. O exercício de afastamento não se fez de maneira óbvia e natural, sendo fruto do treinamento proporcionado pelo Mestrado. Recebi a recomendação de distanciamento em dois momentos, de maneira clara e direta: o primeiro, durante a entrevista do processo de seleção do Mestrado, apontada pelo Prof. Wilson Trajano Filho acerca do ensaio sobre autenticidade; o segundo, por parte do Prof. João Miguel Sautchuk, veio como comentário no retorno avaliativo do ensaio final da disciplina Antropologia da Música. Ao longo da delimitação e escrita da dissertação, a orientação da Profa. Juliana Braz-Dias veio a contribuir grandemente com tal tarefa.

A este respeito, comento dois aspectos que se sobrepõem: primeiramente, eu sempre acreditei no valor sociocultural das ações do CLUVIC e na atuação incansável e mirabolante de Volmi Batista, com quem desenvolvi uma relação de amizade e cumplicidade. Por outro

lado, meu elo mais forte com a entidade – até a referida transição de papéis – sempre havia sido de trabalho, dada a ausência de laços identitários com a música, a viola ou a cultura caipira – ainda que tenha vivido, em eventos e projetos, momentos de admiração, emoção e verdadeiro deleite estético. Assim, para além do reconhecido e creditado valor sociocultural, um projeto bem sucedido significava a garantia de trabalho e renda para diversos profissionais autônomos, incluindo a mim mesma. As elaborações floreadas não eram, portanto, permeadas por qualquer tipo de cinismo, ainda que tais superlativos representassem um objetivo pragmático, o de conquistar os avaliadores a quem se destinassem.

Por fim, creio ser pertinente apontar para a íntima relação entre meu papel como elaboradora de projetos e o processo de subjetivação de linguagem e práticas neoliberais experienciado pelo CLUVIC e seus componentes, sendo essa uma das questões descritas acima como “perturbadoras”. Ao tempo em que me percebo como agenciadora, revela-se a profundidade e a naturalidade de meu próprio trânsito em tais linguagens e práticas. Com surpresa – e alguma decepção – passo a compreender que meu “modo de vida” se relaciona diretamente à racionalidade neoliberal, em oposição a supostas afiliações ideológicas de cunho revolucionário – ou ao menos contestador – de atuação no mundo em sua ordem vigente. Tal processo, ainda que deceptivo, se mostra de grande valor em minha trajetória pessoal, tornando o desenvolvimento desta pesquisa ainda mais intenso e gratificante.

* * *

A Antropologia Social traz sua mais distintiva característica na abordagem etnográfica, ao que se buscou seguir, na medida do possível, a produção de “formulações teórico-etnográficas” (Peirano, 2014: 383) em que, para além de apresentar relatos e narrativas de interlocutores, consideram-se os contextos de distintas naturezas em que são compostas suas falas. Assim, ao indicar acima as especificidades das relações e circunstâncias nas quais foram obtidas as informações aqui inseridas, busco assumir, também, o caráter narrativo e fragmentado das formulações aqui alcançadas, admitindo limitações de ordens diversas, além da inevitável permeabilidade do texto a perspectivas pessoais. Dito isso, vale reafirmar o comprometimento em gerar verossimilhança, fornecendo, sempre que pertinente e possível,

acesso aos dados apresentados, majoritariamente, por meio de links inseridos como notas de rodapé.

Ainda em relação à generosa recomendação acima citada, busco proceder à análise dos dados etnográficos considerando a agência, a consciência e a intencionalidade de meus interlocutores. Assim, mesmo ao empregar conceitos, categorias e expressões que apresentem carga determinista – a título de exemplos, “hegemonia”, “*status quo*”, “subjetivação” e “força disciplinar” –, atento-me para processos de itinerância e improvisação, leitura e interpretação, em reações/respostas que são mais ou menos customizadas, formuladas a partir da avaliação das circunstâncias que se apresentam.

Adicionalmente, buscou-se autores e teorias que consideram o dinamismo, a disputa e a experiência vivida, mesmo quando tratando de aspectos estruturais/estruturantes da sociedade, como os acima citados. Por fim, foram agregadas referências bibliográficas de outras áreas do conhecimento em situações que os diálogos se mostraram pertinentes, o que demonstra, de alguma maneira, a capacidade multidisciplinar inerente à Antropologia Social no contexto de “sociedades complexas” em que meu campo de pesquisa se insere.

* * *

A dissertação é dividida em seis sessões: para além destas Considerações Iniciais, quatro capítulos e Considerações Finais.

O **Capítulo 1** traz o relato e a análise da “Sessão Solene – 30 Anos do Clube do Violeiro Caipira”, realizada na Câmara Legislativa do Distrito Federal – CLDF. Trato o evento como um ritual moderno⁴ em que elementos estruturantes do caso abordado aparecem de maneira explícita, apontando para questões importantes que serão retomadas com maior profundidade ao longo da dissertação. As relações entre identidade, estética, mercado e políticas – tanto institucionais quanto mais pragmáticas – são trazidas de maneira performática nos discursos proferidos pelos participantes da mesa de honra, gerando ambientação à leitura que se segue, uma vez que ali surgem diversos assuntos e personagens centrais dos capítulos seguintes.

⁴ Sob inspiração e em homenagem a Max Gluckman e seu artigo clássico, “Análise de uma situação social na Zululândia moderna” (2010).

O **Capítulo 2** aborda histórica e simbolicamente a existência da entidade, destacando aspectos que conectam seus membros a uma “tradição”, gerando elementos de confirmação da “autenticidade” de sua atuação. Este capítulo apresenta relatos que remontam encontros e afetos dos associados entrevistados, como a chegada no coletivo e a formação de suas duplas. A questão da identidade é desenvolvida em profundidade, explicitando as questões afetivas que atuam na coesão do coletivo pelos 30 anos de sua existência. Um breve histórico acerca da cultura e da identidade caipira é contrastado com os elementos míticos tomados pelo CLUVIC enquanto recursos discursivos e estruturantes, demonstrando-se, assim, o caráter performático que tal identidade apresenta.

O **Capítulo 3** aborda a economia como campo de ação social no seio da entidade. Apresenta diferentes regimes de troca presentes nas relações internas e externas do CLUVIC, demonstrando que as regras de mercado atuam mais fortemente enquanto recurso simbólico e discursivo do que como práticas de fato. A etnografia da entidade se conecta ao contexto mais amplo das indústrias culturais no Brasil e seus desdobramentos, visto que demonstra formas indiretas em que o neoliberalismo impõe a racionalidade de mercado enquanto hegemonia. Neste sentido, são analisados processos em que a subjetivação de linguagem e práticas da economia de mercado avançam e são naturalizadas.

O **Capítulo 4** aborda a íntima relação entre o Estado, as políticas culturais e a gestão do caráter nacional, contexto em que se fazem perceber as diferenças culturais e identitárias. Refletindo mais especificamente acerca do período de 30 anos em que a existência e continuidade do CLUVIC se desdobra, são exploradas as relações diretas e indiretas estabelecidas entre a entidade, instâncias e agentes estatais, tanto as mais institucionais, no que se destaca o acesso a políticas públicas culturais, quanto as mais pragmáticas, com maior relevo no acesso a recursos advindos de emendas parlamentares. Este capítulo busca escalonar o âmbito específico da entidade a um processo global de afirmação do capitalismo neoliberal como modelo hegemônico de gestão. O Estado, por meio de seus agentes, estruturas administrativas e discursos oficiais, é apontado como principal intermediador entre tais âmbitos, explicitando-se ambiguidades que seus instrumentos apresentam entre recompensas democráticas e punitivismo neoliberal.

Capítulo 1 – A Sessão Solene – 30 anos do Clube do Violeiro Caipira



Figura 1 – Mesa de Honra. Compõem a mesa, da esquerda para a direita: o Administrador da RA Candangolândia, Marcos Paulo Alves da Silva; o presidente do CLUVIC, Luiz Fernandes Rodrigues da Silva; o Deputado Distrital João Hermeto de Oliveira Neto; os fundadores do CLUVIC, Aparício Ribeiro e Volmi Batista da Silva. Ao fundo, duas funcionárias da CLDF. Fonte: site CLDF, acessível em <https://www.cl.df.gov.br/-/cldf-comemora-os-30-anos-do-clube-do-violeiro-caipira>.

Em 09 de agosto de 2023 acontece, na Câmara Legislativa do Distrito Federal, uma Sessão Solene em celebração dos 30 anos do Clube do Violeiro Caipira, entidade que atua na divulgação da música e da viola caipira, sediada na Candangolândia, Região Administrativa do DF, assim nomeada por ter sido formada por construtores da capital, os candangos. O evento é transmitido pela TV Câmara Distrital. Convocada pelo deputado distrital Hermeto (MDB), a sessão tem a mesa formada pelo referido deputado, além de Volmi Batista e Aparício Ribeiro, fundadores do CLUVIC, Luiz Fernandes, atual presidente da associação, o deputado distrital e atual secretário de cultura do DF Cláudio Abrantes (PSD) e Marcos Paulo, Administrador Regional da Candangolândia.⁶ O momento é testemunhado por violeiras e violeiros, além de

⁶ O Distrito Federal é organizado em Regiões Administrativas, nome dado aos “bairros” que organizam o território. Cada Região Administrativa – RA, tem um administrador regional nomeado pelo governador.

admiradores e amigos, com cerca de 70 pessoas presentes, incluindo-se os poucos deputados que acompanhavam a sessão.

O Deputado Hermeto, presidente da sessão, abre a sessão evocando a proteção de Deus, seguindo para uma breve apresentação do evento que se inicia. Desculpa-se por estar usando óculos escuros, devido a uma cirurgia nos olhos, acrescentando que está, naquele momento, com atestado médico, mas devido à importância da sessão, já marcada havia muito, fez questão de comparecer mesmo com a enfermidade. Logo parte-se para a execução do Hino Nacional, em uma versão instrumental executada por Claudinho da Viola e Luiz Fernandes, formando um duo de viola caipira e violão, respectivamente.

Hermeto faz, então, uma fala mais extensa, destacando a longa relação com Volmi Batista e com o CLUVIC, devido a sua origem também na Candangolândia, inclusive tendo sido administrador dessa Região Administrativa há 15 anos, segundo o próprio. Destacou as ações que promoveram juntos, em especial um São João itinerante durante a pandemia, montados os *shows* em uma carreta, usada como palco, circulando por diversas RA's e permitindo que o público assistisse às apresentações pela janela de suas próprias casas, em segurança.

Passa a fala a Volmi Batista, que agradece primeiramente aos ocupantes de cargos políticos – deputados e administrador regional, saudando então a presença e a parceria de Aparício Ribeiro, a quem se refere como irmão, e a presença de Luiz Fernandes, atual presidente do CLUVIC, destacando que o conhece desde que este era adolescente e que hoje faz parte de sua família. Passa a agradecer as presenças identificadas no público da sessão solene, destacando Cláudio Cohen, o maestro da Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Claudio Santoro – OSTNCS. Volmi Batista saúda, entre outros amigos e autoridades, o secretário executivo do CLUVIC, Onício Rosa, conhecido no meio da viola como Dyego, da dupla Dyego e Gustavo, e a secretária executiva da entidade, a violeira Bete Silva, que não pôde estar presente na solenidade devido a uma viagem.

Volmi aproveita o momento para convidar a todas e todos para participar do evento de lançamento do Encontro Nacional de Violeiros e Violeiras, que aconteceu no final de semana seguinte à sessão, na Praça do Bosque da Candangolândia, entre os dias 11 e 13 de agosto de 2023. Destaca que na sexta-feira haverá um coquetel caipira, com rapadura, queijos, requeijão, café e boa cachaça. No sábado e no domingo, haverá almoço caipira, com a chamada “queima do alho” e “costelão” assado no local. A contrapartida do público para o almoço é a doação de dois quilos de alimentos não perecíveis. Além de mais de dez atrações musicais no palco, todas

ligadas à música e à viola caipira, uma exposição narrando os 30 anos de atuação do CLUVIC aguarda o público.

Volmi Batista passa a discorrer sobre o CLUVIC, as principais atividades desenvolvidas pela entidade, agradecendo novamente ao deputado Hermeto pelas ações às quais este vem aderindo, bem como ao deputado Cláudio Abrantes, também apoiador de ações no passado. Destaca a posição de “repassadores de recursos” que o CLUVIC assume, tendo em vista o sucesso na captação de recursos públicos para realização dos projetos e a dimensão das ações realizadas. Agradece nominalmente, além dos dois deputados já citados, a ex-deputada distrital Luzia de Paula (PSB), que não pode comparecer por motivos de saúde, e o senador Izalci Lucas (PSDB) pelos apoios em emendas parlamentares e outras ações. Admitindo que não pode reclamar de falta de apoio, com a ressalva de que, pelo tamanho da luta, toda ajuda é necessária, informa que tem duas questões que gostaria de tratar com os aliados representantes do poder público.

Primeiramente, reivindica a criação de uma sede do CLUVIC, que seja cedida pelo governo por meio de parceria. Em seguida, faz referência ao calendário oficial de eventos do DF, que contém dois dos eventos com mais de 20 anos que o CLUVIC realiza ininterruptamente: o Encontro de Folia de Reis do DF, incluído no calendário em 2003 pela então deputada Eliana Pedrosa (à época, filiada ao PL); e o Encontro de Violeiros e Violeiras, que está no calendário desde 2013, incluído pela deputada Luzia de Paula. Volmi afirma que o calendário é fictício, visto que não produz nenhum efeito sobre a execução dos eventos listados.

Referindo-se diretamente ao secretário de cultura, afirma que o Fundo de Apoio à Cultura – FAC/DF, gerido pela Secretaria de Cultura e Economia Criativa – SECEC, vem pulverizando os seus recursos em projetos pequenos, o que penaliza os realizadores que, como o CLUVIC, mantêm os grandes eventos há mais de 20 anos, com ou sem recursos. Quando concorrem no FAC/DF para patrocínios de grandes eventos, percebem-se em uma concorrência desleal, primeiramente porque há poucas vagas para vários grandes eventos da cidade, inclusive aqueles inseridos no calendário oficial. Adiciona-se a dificuldade enfrentada por manifestações de cultura popular, entendidas como “cultura de pessoas antigas”, o que reafirma como um engano, dando como exemplo a presença da violeira Gaby Viola, de apenas 16 anos, além de outros jovens violeiros, que vêm renovando a música caipira. Agradece novamente aos presentes e ao deputado Hermeto e finaliza sua fala.

O deputado Hermeto recebe de volta a palavra comentando que o Volmi “sempre foi ferrenho” e “sabe pedir direitinho, desde os tempos em que ele era presidente do Clube”.

Agradece a presença de algumas autoridades e convoca a apresentação do grupo “Caravana Caipira”. Este grupo é formado por diversos violeiros associados ao CLUVIC e, nesta ocasião, estavam presentes 12 músicos, entre violas e violões, executando a canção Cavalo Enxuto, composição de Lourival dos Santos e Moacyr dos Santos, imortalizada na interpretação de 1973 da dupla Tião Carreiro e Pardinho. Vale a pena inserir a letra da canção escolhida para este momento.

Cavalo Enxuto

Eu tenho um vizinho rico
Fazendeiro endinheirado
Não anda mais a cavalo
Só compra carro importado

Eu conservo a minha tropa
E o meu cavalo ensinado
O fazendeiro moderno
Só me chama de quadrado
Namoramo a mesma moça
Vejam só o resultado

Um dia a moça falou
Pra não haver discussão
Vamos fazer uma aposta
A corrida da paixão
Granfino corre no carro
Você no seu alazão

Eu vou pra minha fazenda
Esperar lá no portão
Quem dos dois chegar primeiro
Vai ganhar meu coração

Ele calibrou os pneus

Apertou bem as arruelas
Eu ferrei o meu cavalo
Que tem asa nas canela
O granfino entrou no carro
Pulei em cima da sela

Ele funcionou o motor
Fechou as quatro janelas
Chamei o macho na espora
Bem por baixo das costela

Eu entrei pelo atalho
Pulando cerca e pinguela
Quando terminou o asfalto
Ele entrou numa esparrela
Numa estrada boiadeira
Toda cheia de cancela

Cheguei no portão primeiro
Dei um beijo na donzela
Quando o granfino chegou
Eu já estava nos braços dela

O progresso é coisa boa
Reconheço e não discuto

Mas aqui no meu sertão
Meu cavalo é absoluto
Foi Deus e a natureza
Que criou este produto

Esta vitória foi minha
E do meu cavalo enxuto
A menina hoje vive
Nos braços deste matuto



Figura 2 - Caravana Caipira. Imagem retirada do site CLDF. Acessível pelo link <https://www.cl.df.gov.br/-/cldf-comemora-os-30-anos-do-clube-do-violeiro-caipira>.

Finalizada a apresentação, o deputado Hermeto faz elogios e agradece, convocando o secretário Cláudio Abrantes a tomar a palavra, visto que este teria um compromisso dali a pouco e teria que se ausentar da solenidade.

O deputado e Secretário de Cultura e Economia Criativa, Cláudio Abrantes, com a palavra, saúda primeiramente seu amigo Aparício Ribeiro, um dos fundadores do CLUVIC; em seguida, dirige-se ao atual presidente do CLUVIC, Luiz Fernandes, e ao seu amigo pessoal e parceiro Volmi Batista. Passa então a cumprimentar e parabenizar o deputado Hermeto – com quem afirma ter desenvolvido uma verdadeira amizade durante todos os anos de convivência na CLDF – pela iniciativa da homenagem. Abrantes afirma a importância de se celebrar 30 anos de uma entidade sem fins lucrativos em tempos de relações tão efêmeras. Atenta para o papel

do CLUVIC na valorização de uma cultura que já existia na região antes mesmo de Brasília, citando sua cidade de origem, Planaltina, e a “cidade irmã”, Brazlândia. Evoca a memória da cultura e a memória afetiva que o CLUVIC auxilia em manutenção e ampliação, para além da música, a catira, as congadas, entre outras.

Cláudio Abrantes comenta seu papel recém-assumido como Secretário de Cultura. Explica que, diferentemente de outras pastas do governo, como Segurança Pública, Saúde ou Educação, a Secretaria de Cultura não faz a cultura, à parte da OSTNCS – que faz questão de lembrar que já apresentou um espetáculo com a dupla caipira Zé Mulato e Cassiano –, sendo então a produção da cultura da cidade um papel a ser desempenhado por diversos sujeitos, inclusive a entidade em questão, o CLUVIC. Abrantes faz, ainda, uma defesa das emendas parlamentares destinadas a ações culturais, destacando que a criminalização da cultura não pode recair sobre as emendas parlamentares, ferramenta que auxilia os representantes políticos a alcançarem os cidadãos na ponta.

Evoca o título de sua Secretaria – de Cultura e Economia Criativa, destacando a ampla gama de profissionais envolvidos e que têm nas atividades culturais uma fonte de renda. Traz um dado que, segundo o próprio, muitas pessoas não sabem. Nas palavras do secretário: “o PIB da cultura e da economia criativa no nosso país hoje é maior do que o PIB da indústria automobilística”⁷. Esse dado lhe gera a certeza de que as tradições culturais irão continuar, dada sua força e importância. Cumprimenta a jovem Gaby Viola, destacando a alegria de tê-la neste movimento. Aproveita para louvar novamente o grande amigo deputado Hermeto e a ex-deputada Luzia de Paula – desejando-lhe pronta recuperação – que, como ele, vieram destinando recursos para a cultura. Destaca a importância da instituição CLUVIC, desejando que, mesmo quando não estivermos mais aqui, o CLUVIC continue com suas atividades. Agradece a todos e despede-se.

Hermeto agradece a presença do secretário e o libera para seus compromissos. A Sessão Solene tem a visita de estudantes e professores do Colégio Marista João Paulo II, pelo programa *Conhecendo o Parlamento*, sob coordenação da Escola do Legislativo. Hermeto brinca com os estudantes, explicando que está de óculos escuros por uma cirurgia, para que eles não fiquem comentando entre si que o deputado “é meio doido”. Passa a palavra então para o administrador regional da Candangolândia, Marcos Paulo, “Marquinho”.

⁷ Dados confirmados pelo Observatório do Itaú Cultural e divulgados pelo Governo Federal. Acessível em <https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/noticias/estudo-mostra-que-pib-da-cultura-supera-o-da-industria-automobilistica>

Marcos Paulo cumprimenta o secretário de cultura, que se despede do recinto. Cumprimenta com destaque o ilustre morador da Candangolândia, Volmi Batista. Cumprimenta os demais componentes da mesa, agradecendo a iniciativa do deputado Hermeto. Destaca um momento em que, na época da pandemia, com os artistas desamparados por não terem onde tocar ou ensaiar, o deputado Hermeto comprometeu-se de pronto a destinar emendas parlamentares, bem como a criar um espaço para os artistas da cidade poderem ensaiar. Conta que, iniciado com uma sala da AR – Administração Regional para a reunião de artistas, logo vieram recursos de emenda do deputado para equipar o recinto, transformado então em um estúdio social em funcionamento, para o qual convoca os artistas da Candangolândia e de todo o DF.

Cumprimenta o CLUVIC e os violeiros, destacando o orgulho de ter, na cidade que administra, o CLUVIC, que é cultura raiz, assim como a própria cidade da Candangolândia, umas das mais tradicionais do DF.

Mudando o tom, destaca que é um servidor de carreira e que em 20 anos de trabalhos como servidor, nunca viu um governo tão comprometido com o setor cultural, reafirmando que o Governador Ibaneis Rocha se mostra comprometido com a cultura, além de agradecer à Secretaria de Cultura, que está aberta a parcerias. Como gestor da Candangolândia, reafirma seu compromisso com os artistas locais, inclusive na profissionalização. Afirmo que, para além do talento, é necessário estrutura profissional para o desenvolvimento dos artistas. Agradece aos presentes e encerra sua fala.

O Deputado Hermeto, retomando a palavra, cumprimenta e agradece a Marquinho, destacando que ele esteve sempre presente como servidor do estado, desde a época em que o próprio deputado foi administrador da Candangolândia por oito anos, e que Marquinho ajudava muito e sempre ajudou, independentemente dos administradores que exerciam o cargo. Afirmo o acerto do governador Ibaneis Rocha – e de sua própria sugestão – para que Marquinho fosse nomeado administrador, o reconhecendo em sua competência administrativa e política.

Novamente, destaca a destinação de sua emenda para o evento *Encontro de Violeiros e Violeiras* promovido pelo CLUVIC, lamentando que as pessoas reclamem que o deputado está “gastando dinheiro com festa”. Além de reafirmar a importância de destinar recursos para a cultura, destaca outras ações promovidas como deputado, como investimentos em escolas da Candangolândia, Park Way e Riacho Fundo e a reforma do clube abandonado que havia entre o Núcleo Bandeirante e a Candangolândia, transformado na Escola Parque da Natureza e Esporte, com atendimento em contraturno a cinco mil crianças e que futuramente incluirá

crianças com necessidades especiais.¹⁰ Reforça o caráter da cultura que, para além de acalantar a alma, fomenta a economia da região, promovendo geração de renda e emprego, bem como abertura de espaço para artistas mostrarem seus trabalhos. Passa então a palavra a Luiz Fernandes, o atual presidente do CLUVIC.

Luiz Fernandes inicia cumprimentando Volmi Batista e Aparício Ribeiro, agradecendo a aguerrida luta de trinta anos em fazer acontecer a história do CLUVIC, que não foi com facilidade. Saúda o administrador regional Marquinho, parabenizando-o pelo empenho em estar presente na produção do evento, inclusive participando, em um mesmo dia, em duas reuniões no CLUVIC, a última tendo finalizado às 00h. Agradece também os antigos administradores da Candangolândia, que sempre apoiaram as atividades do CLUVIC. Agradece o deputado Hermeto que, mesmo com uma questão de saúde, esteve presidindo a sessão solene, e que tem feito muito pela macrorregião formada por Candangolândia, Riacho Fundo, Park Way e Núcleo Bandeirante. Pede a Deus que abençoe o deputado e que este continue com a iniciativa de ajudar toda a comunidade.

Fernandes agradece aos componentes da entidade, citando os membros presentes: F. Paulo e Felipe, Vanderley e Valtecy, Reinaldo Cordeiro, Jacarandá e Braúna, Idelbrando e Barcellus, Dyego e Gustavo – destacando a função de secretário executivo de Dyego –, Carol Carneiro, Gaby Viola. Saúda com muito carinho Claudinho da Viola, um parceiro a quem vem ajudando na promoção do trabalho artístico e com quem tem feito parcerias musicais, como a apresentada nesta sessão, a execução do Hino Nacional. Acerca do CLUVIC, destaca os 30 anos de atuação, afirmando que a entidade vem fazendo mais pela sociedade do que por si. Pelo caráter jurídico sem fins lucrativos, é uma entidade voltada para atender a comunidade, sendo ele próprio uma prova do que o CLUVIC vem proporcionando para artistas iniciantes. Conta sobre seu primeiro contato, no ano de 2013, durante o Encontro de Violeiros realizado em Brazlândia, quando teve a oportunidade de se apresentar em um palco pela primeira vez. De lá para cá, vem recebendo apoio de Volmi Batista e convivendo com artistas que ele somente sonhava em conhecer.

Fernandes comenta sobre sua inserção no ambiente de gestão e produção cultural a partir do contato com o CLUVIC, atuando e trabalhando muito, sempre em prol da comunidade, da classe artística dos violeiros, não só do DF, mas de forma nacional. A entidade representa no DF a classe de violeiros de todo o Brasil, trabalhando em buscar políticas públicas,

¹⁰ Park Way, Riacho Fundo e Núcleo Bandeirante compõem, junto com a Candangolândia, uma “macrorregião”.

oportunidades e intercâmbio entre artistas de diferentes estados, com vistas a mostrar o trabalho desta classe, inclusive de novos artistas.

Discorre, então, sobre os diversos projetos promovidos pelo CLUVIC, como *Viola em Canto de Mulher*, *Encontro de Folia de Reis*, *Encontro de Violeiros*, ressaltando principalmente o *Núcleo de Ensino de Viola*, que tem a maior missão da entidade, que é de passar a cultura caipira para as novas gerações. Convoca a atenção do deputado Hermeto, caso ele não conheça o projeto, explicando que atende alunos de escolas públicas com aulas de viola caipira e todo o material cedido gratuitamente. Relata a edição realizada em 2019, que atendeu 80 alunos nas RA's Candangolândia, CAUB, Planaltina e Ceilândia. Finalizadas as aulas, foi montada uma mini orquestra de viola composta por alunos, sendo realizada uma apresentação de seis músicas durante a edição de 2019 do Encontro de Violeiros, em Planaltina. Dentre os alunos, que nunca haviam tido contato com a viola caipira, relata que ao menos um conseguiu entrar na Escola de Música de Brasília – EMB, uma conquista muito grande, não só para o CLUVIC, mas para a sociedade.

Fernandes lamenta que o secretário de cultura teve que se ausentar, visto que ele gostaria de fazer uma fala a ele direcionada, mas que ficará registrado na sessão: como o deputado Abrantes está entrando agora no cargo de secretário de cultura, Fernandes pede que dê uma olhada para a classe caipira e que seja criada uma linha específica para violeiros e violeiras. Sendo um movimento muito grande no Brasil inteiro, há a necessidade de representar e ampliar, cada vez mais, a cultura caipira em todo o DF.

Com o tempo finalizado, cumprimenta a diretora da VBS produções, Geralda Luzia; cumprimenta também sua esposa, a quem denomina com humor “a diretora de sua vida”; cumprimenta Luan Fernandes, que tem feito o registro fotográfico dos eventos. Finaliza, então, reafirmando a importância de se investir na cultura como um investimento nas pessoas, na continuidade, tirando-as da rua e dando um objetivo de vida para elas.

O deputado Hermeto, retomando a palavra, saúda um amigo da época em que ele era sargento, o Edmundo, mais conhecido como Baby, que veio com a filha, fazendo uma menção à falecida esposa. Passa, então, a palavra para Aparício Ribeiro, um dos fundadores do CLUVIC.

Aparício inicia sua fala cumprimentando o deputado Hermeto, agradecendo a homenagem prestada, que o faz lisonjeado. Cumprimenta o atual presidente do CLUVIC, Fernandes; cumprimenta seu amigo e parceiro, Volmi Batista; por fim, cumprimenta o administrador da Candangolândia, Marcos Paulo. Destaca a alegria de estar celebrando os 30

anos de CLUVIC oficial, fundado como entidade em 1993, destacando que as primeiras atividades se deram ainda em 1992. Agradece a presença da “violeirada”, que ainda eram crianças ou jovens quando da fundação do CLUVIC e que atualmente estão tocando, acrescentando que “a viola cresce a todo dia, a toda hora”. Cumprimenta, confundindo seu nome, José Alberto, destacando que a idade tem causado problemas de memória. Celebra a grande ajuda de José Alberto, que forneceu as primeiras camisas identificadas do CLUVIC e que sempre esteve presente nos eventos, agradecendo o apoio há 30 anos, arrancando palmas do público presente.

Aparício Ribeiro pede a todos que sejam felizes e que sejam esperançosos, que a viola há de vencer conforme tem vencido. Declara que o resto já foi dito pelos outros componentes da mesa. Finaliza sua fala com um grande “Viva a viola caipira brasileira!”, novamente trazendo palmas dos presentes.

O deputado Hermeto passa à entrega de moções de louvor, explicando que, pela sua situação de saúde, entregará cinco moções e, posteriormente, a equipe da CLDF entregará as demais. Informa, ainda, que a TV Câmara Distrital encerrará a transmissão ao vivo pelo horário, mas que a solenidade continuará com a entrega das moções.

Uma servidora da casa assume o microfone e começa a convocar os homenageados que terão a moção entregue em mãos pelo deputado Hermeto. Inicia com a Sra. Maria das Graças, passando à dupla Macedo e Mariano, a Arthur Oscar Guimarães, a Abimael Nunes Carvalho, a Gaby Viola. Todas as entregas são acompanhadas de fotografias com o deputado e o documento de cada um em mãos. Após essas entregas, o deputado retoma o microfone, dando por encerrada a sessão solene às 11h da manhã do dia oito de agosto de 2023. Agradece, recebe aplausos e informa que as moções continuarão a ser distribuídas. Pede desculpas por se ausentar antes do final, novamente reforçando que foi com um grande sacrifício que esteve presente à sessão, esforço feito pelo carinho e dedicação que tem pelo seu ofício. Pede que contem com sua atuação, que continuará ao lado da cultura, da segurança e da educação, visto que representantes do povo têm a obrigação de, ao chegar ao parlamento, cuidar de todos os segmentos da sociedade. Antes de finalizar a transmissão, a funcionária da CLDF entrega a moção para a dupla Anderes e Fernandes. Fim da transmissão.

* * *

No evento que marca institucionalmente os 30 anos de existência do Clube do Violeiro Caipira, encontram-se os principais elementos que contribuem para a longevidade da entidade. Trata-se de um momento ritualizado de grande importância, tanto pelo ambiente e tratamento solene quanto pela possibilidade destes atores performarem suas posições enquanto agenciadores da realidade material, destacando, cada qual, suas capacidades e feitos, em especial aqueles guiados para o bem coletivo.

Sigo a concepção de ritual de Mariza Peirano que, transpondo a análise ritualística para o mundo moderno, compreende os rituais enquanto “eventos comunicativos” (Peirano, 2000: 3), diferindo da concepção clássica da Antropologia em relação aos rituais, porém, mantendo a qualidade de acontecimento especial do evento em questão. Neste sentido, é um momento em que os participantes reforçam suas posições em relação uns aos outros e frente à sociedade, seja por meio da fala programada, seja por chistes e improvisações que tomem lugar, além da linguagem corporal e as personalidades que permeiam a solenidade.

Analisemos aspectos que surgem nesta solenidade de maneira explícita, a serem melhor desenvolvidos nos capítulos seguintes: identidade, tradição e relações interpessoais; trabalho, geração de renda e atuação profissional; participação sociopolítica e acesso a políticas públicas – desde as mais institucionais até as mais pragmáticas.

Há de se iniciar pelo aspecto de solidariedade e compartilhamento de uma identidade cultural em comum, a do caipira. Este é o mote central para a existência e continuidade das atividades do CLUVIC, evocando familiaridade entre os membros, seja pela identificação nos hábitos, seja pela reiterada convivência, proporcionando o compartilhamento de tempo e substância. Para além das metáforas de irmandade, compadrio e mesmo paternidade que se desenvolvem pela proximidade e relações estabelecidas entre parceiros de duplas e entre associados do CLUVIC, as atividades da entidade sempre foram permeadas por relações familiares de Volmi Batista, desde o início até a atualidade.

Na referida sessão, as relações de parentesco explícitas são aquelas simbólicas: a palavra “irmão” foi proferida inúmeras vezes por pelo menos três dos componentes da mesa. Por outro lado, menções ao parentesco de fato entre membros do CLUVIC não aparecem de maneira explícita. Quando Volmi se refere ao presidente do CLUVIC, Luiz Fernandes, como ente da família; quando Fernandes acena para a diretora da VBS Produções, Geralda Luzia; quando

agradece o colaborador Luan Fernandes; quando cumprimenta sua esposa, sem citar seu nome: em nenhuma destas situações são revelados os graus de parentesco que ali se imprimem.¹¹

No ambiente formal e institucional da Câmara Legislativa do Distrito Federal, é imediata a identificação daqueles presentes que participam efetivamente do evento solene em celebração do CLUVIC, tanto na mesa de honra quanto no público: o chapéu, as botinas, as calças jeans, camisas de botão e, claro, os instrumentos à mão, seja violão ou viola. Assim estão geralmente caracterizados em ocasiões rituais como esta aqui narrada, bem como nas performances que desenvolvem nos eventos, encontros e reuniões organizadas pelo CLUVIC. Em contextos de convivência coletiva, inscrevem-se elementos propriamente culturais, traços diacríticos que constituem um *ethos* e uma identidade, como a indumentária, um modo de usar a fala e as palavras e o gosto musical, permeando a convivência entre os membros de símbolos selecionados, compartilhados e exaltados.

Nesta análise, aspectos culturais aparecem em menor medida, buscando-se colocar em relevo dinâmicas e processos de cunho mais sociológico, como exemplos: a relação entre certos personagens e eventos tomados como míticos e a seleção de elementos que evocam autenticidade, reverberando em suas performances; as estratégias discursivas e práticas para a continuidade e ampliação de suas ações; a permanente leitura e interpretação das circunstâncias, possibilitando reações mais ou menos customizadas; as formas de se relacionar com instâncias, agentes e instrumentos estatais, desde editais públicos até o que o deputado Hermeto define como “saber pedir direitinho”. Permeando tais dinâmicas e outras que surgem ao longo dos capítulos, diversas ambiguidades.

A questão política é central para a existência e continuidade do CLUVIC, cuja atuação demonstra uma capacidade de análise vanguardista a respeito da organização social, política e econômica do Brasil a partir dos anos 90. Em 1993, apenas cinco anos após a Constituinte de 1988 em que direitos diversos ligados às manifestações culturais foram inaugurados, estes agentes da sociedade civil percebiam a importância social e a funcionalidade de se compor uma entidade do terceiro setor devidamente registrada. A entidade foi reconhecida como Organização Civil de Interesse Público – OSCIP, em dezembro de 2005, bem como inseriu os dois principais eventos que realiza – o *Encontro de Folias de Reis* e o *Encontro de Violeiros e Violeiras* – no calendário oficial de eventos do GDF. Diversas outras mobilizações com o poder público foram bem-sucedidas, tanto em nível institucional, por meio de editais, projetos de lei

¹¹ Volmi Batista é casado com Geralda Luzia, com quem tem uma filha, Mariana, que veio a se casar com Luiz Fernandes. O colaborador Luan Fernandes é filho de Luiz Fernandes, fruto de um relacionamento anterior.

e participação em construção de políticas, quanto nos meandros da *realpolitik*, como a própria solenidade aqui relatada.

Um outro tema que atravessa a solenidade é o território, em uma versão urbana, associada aos bairros de Brasília, denominados Regiões Administrativas. No evento solene acima narrado, a Candangolândia aparece constantemente nos discursos, tanto de políticos quanto dos agentes culturais, com destaque ao fato de a sede do CLUVIC estar localizada nesta RA. A territorialidade aqui representa também o campo político da realização de tal evento: como explicitado a partir das falas do deputado Hermeto, que convoca a sessão solene, ele esteve no cargo de administrador regional da Candangolândia por oito anos seguidos e, certamente, sua atuação neste cargo por indicação abre caminhos para sua candidatura e eleição como deputado distrital. De sua fala depreende-se, ainda, que a nomeação do atual administrador da Candangolândia, Marcos Paulo – tratado por Marquinho –, foi fruto de sua articulação junto ao governador Ibaneis, que é especialmente celebrado na fala do próprio Marquinho. Volmi é citado por Marquinho como “cidadão ilustre da Candangolândia”, o que apresenta eco, tendo em vista sua residência nesta RA por mais de 40 anos, bem como sua proeminência enquanto cidadão com aberturas no universo político.

Por outro lado, a noção de território é redimensionada ao recuperarmos narrativas já extensamente desenvolvidas acerca da cultura caipira, em especial as primeiras etnografias sobre do assunto, como *Cunha: tradição e transição em uma cultura rural do Brasil*, de Emílio Willems, publicada em 1947 e considerada como o primeiro estudo de comunidade realizado no Brasil; e *Os Parceiros do Rio Bonito*, de Antônio Candido, defendida como tese em 1954 e publicada como livro pela primeira vez em 1964. Um dos principais aspectos de ambos os estudos citados é a configuração em “bairro” ou “vizinhança” em que os caipiras se organizavam, sendo que desta configuração dependia, largamente, a satisfação dos meios mínimos de vida (Candido, 2010). Ambas as etnografias apresentam o que Marshal Sahlins (1997) vai chamar de “pessimismo sentimental” em relação à cultura caipira – tanto Candido quanto Willems percebiam-na como uma configuração transicional fadada ao desaparecimento. Enquanto Willems se refere de maneiras diversas a esse processo, como “desintegração”, “enfraquecimento”, “secularização e desorganização” (Willems, 1947: 165 a 167), Candido se refere a “desintegração”, “crise de equilíbrio, biótico e social”, “desequilíbrio”, “situação instável” (Candido, 2010: 249 a 252). Ambos os autores condensam a dualidade entre a estabilidade de um modo de vida e a instabilidade trazida pela urbanização, observando que os ganhos em adaptação são insuficientes para atenuar as perdas dos antigos meios de vida.

A relação entre a existência do CLUVIC e seus associados segue outras lógicas territoriais, em uma “tradição moderna” (Waterman, 1990), que permite a continuidade de um compartilhamento simbólico, estético, moral, de linguagem e aspectos primais, como alimentação e vestimentas, podendo ser definida como uma “tribo urbana”, nos termos de Michel Maffesoli (1985). Tal condição traz a territorialidade para novos parâmetros de convivência, seja em territórios temporários, delimitados em tempo e espaço pelos eventos em que os associados participam com intensidade, seja um território imaginário e utópico delimitado pelo “sertão caipira”, a “Paulistânia”, seus hábitos e sotaque. A fala de Fernandes apresenta este aspecto com alguma clareza quando afirma que o CLUVIC representa a “classe dos violeiros” de todo o DF e também de todo o Brasil.

Aqui destaco, novamente, o foco de análise desta dissertação, que recai sobre aspectos sociais, mais do que culturais. Tal escolha se dá pelas características do coletivo que, longe de compor uma unidade cultural, como nos apresentaram, em seus devidos contextos de pesquisa, Willems (1947) e Candido (2010), passa a configurar uma associação com fortes vieses sociopolíticos e econômicos. Certamente, há de se reconhecer a ligação afetiva com as origens rurais, sejam suas ou de antepassados, que reverbera em hábitos e gostos, tornando-se fator de coesão entre pessoas e famílias em uma sociedade fragmentada culturalmente. De fato, a “cultura caipira no contexto do CLUVIC sobrevive enquanto recorte e seleção de certos elementos em detrimento de outros, buscando a reformulação do caipira por um viés positivo. Ser caipira, mais do que um “modo de vida”, passa a se relacionar a performances que tomam lugar em arenas específicas (Vianna e Teixeira, 2016).

A sessão solene revela um outro ponto bastante importante na trajetória do CLUVIC, que é um certo personalismo nas tratativas e no simbolismo que a entidade representa. Volmi Batista é a pessoa à frente das ações do CLUVIC: um dos fundadores e, de longe, o nome que presidiu por mais tempo a entidade, ganhando título de presidente emérito a partir do momento em que abre o cargo para novas direções. Volmi é o coordenador geral de qualquer projeto que o CLUVIC desenvolva, não somente por seu peso simbólico, mas, principalmente, por sua verdadeira liderança e capacidade de articulação política e administrativa. Habilidades pessoais reiteradas ao longo de anos que o colocam como o nome à frente das iniciativas da entidade, independentemente da formação da diretoria. Este é um aspecto importante pois, como informa Michael Herzfeld, “até mesmo o mais centralizado e burocrático Estado-Nação baseia-se em um modelo de organização que encapsula lealdades concêntricas” (Herzfeld, 2016: 44), sendo

necessário, portanto, estar inserido em certos meios para que a capacidade de convencimento e realização material de projetos sejam efetivados.

Tal capacidade de inserção em círculos concêntricos de solidariedade não se dá de um dia para o outro. Pelo contrário, é fruto de uma incansável insistência, aparições no local e hora certos, bem como uma capacidade de expressar-se com concisão, clareza e – como bem destacou o deputado Hermeto – uma certa habilidade em “saber pedir direitinho”. Tal fala do deputado em um momento de celebração das realizações da entidade, calcadas especialmente nas ações deste indivíduo – Volmi Batista –, parece revelar um jogo que coaduna hierarquia e dádiva. Ao tempo em que celebra e reconhece uma habilidade essencialmente política, permite ao deputado reforçar sua posição dominante, de representante político, com maior capacidade de gestão do mundo material circundante. Volmi, obviamente, reconhece sua posição subalterna em relação aos políticos que o apoiam e, a partir de tal clareza, despe-se do constrangimento associado ao ato de pedir.

Volmi Batista é um homem negro, advindo da zona rural de Minas Gerais, com baixa escolaridade, que chega a Brasília ainda adolescente com perspectivas limitadas. Sua inserção em círculos sociais de artistas, intelectuais e políticos se dá por uma capacidade pessoal de criar, desenvolver e manter laços sociais que se desdobram em oportunidades. Conforme classifica Eric Wolf, a depender da discrepância entre a capacidade de dar e receber de Volmi Batista, algumas dessas relações podem ser tidas como “amizades instrumentais” (Wolf, 1966: 12), enquanto outras seriam melhor caracterizadas como relações entre “patrono-cliente” (IBID: 16), sendo possível a passagem de um tipo para outro, conforme a trajetória de vida dos indivíduos se desdobra. Em qualquer das situações, opera uma mínima afetividade mútua, o que denota uma habilidade empática de Volmi com pessoas das mais diferentes origens e classes sociais, com tolerância e observação às hierarquias impostas, sejam elas explícitas ou não.

Fugindo ao esquema de Eric Wolf, temos aqui uma situação diversa de clientelismo, em que tais laços foram construídos de maneira menos orgânica e espontânea, especialmente pautados pela confluência territorial – a Candangolândia. A relação entre o deputado Hermeto e Volmi Batista não foi sempre de clientelismo e não evoluiu de uma amizade instrumental: em tempos passados, quando Hermeto ainda era administrador da Candangolândia, ainda que já exercesse um cargo por nomeação política, havia maior simetria entre os dois. Hermeto sempre foi do MDB, enquanto Volmi é filiado ao PT, havendo uma oposição mais ou menos velada na cidade que ambos residem e se destacam. Ao mesmo tempo que Hermeto ascende em poder, elegendo-se como deputado distrital em 2014 – sem o apoio de Volmi Batista –, este acumula

capital social e simbólico. O aspecto coletivo e a produção de eventos públicos do CLUVIC geram a ampliação da capacidade de negociação, especialmente no que se refere a apoio eleitoral. Se não há alinhamento político-ideológico, a possibilidade em se gerar certas recompensas, como as reiteradas emendas parlamentares ou a própria convocação da solenidade, aparecem como possíveis argumentos na escolha e campanha de um candidato.

A hierarquia na relação entre Hermeto e Volmi deve ser, simultaneamente, naturalizada e dissimulada, visto que, conforme observa Eric Wolf (1966), o elemento de poder deverá ser mascarado com reciprocidades. Contudo, conforme observado acima, uma das habilidades de Volmi Batista é, exatamente, perceber e suportar as demarcações hierárquicas, sabendo aproveitar as oportunidades, seja em demonstrações públicas de apoio aos superiores, seja em solicitações públicas de apoio aos mesmos.

Deve-se ter em mente que a condição subalterna é um traço constante na formulação do caipira no imaginário nacional. A história da música e da cultura caipira se confunde com a narrativa de um Brasil colonialista que se forja como república a partir do processo de ordenação territorial e do trabalho marcado pela acumulação de capital (Gadelha, 1989). A imagem do caipira é atravessada por conceituações exógenas e, na maioria das vezes, depreciativas. Este tópico será melhor abordado mais à frente, mas, no momento, interessa pensar em como uma cultura considerada menor, atrasada e mesmo um empecilho ao desenvolvimento e à modernidade nacional, vem se mantendo e se renovando, mesmo com circunstâncias pouco favoráveis, principalmente por uma alegada dificuldade de se inserir a estética caipira no mercado. A canção interpretada de maneira coletiva na sessão solene dá pistas desta reafirmação, evocando a potência e a capacidade de renovação daqueles que sabem viver da terra. No mesmo sentido, durante o *Seminário Agenda 2030 e as Culturas Populares e Tradicionais*¹², realizado em outubro de 2023, Volmi Batista afirma, sobre o tema da pobreza: “eu, que vim das culturas tradicionais, nunca ouvi falar em pobreza”.

Este tema surge também quando Volmi indica que, por não ser bem aceita pelo mercado, a cultura caipira deveria se tornar um foco de importância para a SECEC. Luiz Fernandes acrescenta a demanda de criação de um edital exclusivo para este segmento, devido ao grande número de artistas que se identificam como violeiros e violeiras caipiras no DF e entorno. O caráter sem fins lucrativos da entidade é levantado por mais de uma vez durante a sessão solene, especificando que o CLUVIC atua como um “repassador de recursos”, gerador de trabalho e

¹² Seminário acessível pelo link: <https://www.youtube.com/watch?v=p3-ZVXv05kg>

renda para um grande número de profissionais ligados à cultura e à economia criativa. Há aqui uma importante dobra de reforço na atuação do CLUVIC: seu caráter associativo e identitário alia-se ao processo econômico e de geração de trabalho e renda para seus associados. Neste sentido, busco analisar em que medida a linguagem de mercado se insere nas práticas do CLUVIC e seus associados, com uma adequação paulatina a racionalizações, práticas e conformações liberais.

Ainda no sentido de trabalho e renda, a fala do deputado e secretário de cultura Cláudio Abrantes aponta para uma peculiaridade da atuação do Estado em apoio a projetos culturais: diferentemente de outras pastas, como educação e segurança pública, a SECEC não produz o conteúdo cultural a ser oferecido à população. Pelo contrário, a SECEC é uma gestora de recursos que distribui para uma enorme diversidade de artistas, produtores e fazedores de cultura, havendo um considerável revezamento de beneficiários, tanto nos financiamentos promovidos por meio de editais, quanto por outras modalidades de apoio financeiro, como a Lei de Incentivo à Cultura do DF – LIC/DF e a celebração de Termos de Fomento, instrumento que permite a execução de emendas parlamentares em parceria com entidades estatais e da sociedade civil.

A concorrência em editais, a busca por patrocínio via incentivo fiscal e a execução de projetos via MROSC – Marco Regulatório das Organizações da Sociedade Civil, são formatos de acesso a recursos regidos por burocracias de um Estado burguês, levando as manifestações de cultura popular a adequações de suas ações, em especial no que tange a aspectos estéticos e de gestão. Este caráter das políticas culturais, argumento, aprofunda a absorção de conceitos, práticas e processos neoliberais, tornando o universo cultural, no sentido de produção artística, um grande laboratório de políticas neoliberais, intencionalmente ou não.

A fim de tratar devidamente todos esses temas, proponho três eixos de abordagem – identidade, economia e política, cada qual aprofundada em temas correlatos, mas que insistem por se cruzar. De fato, parto da premissa de que as instituições, independentemente do setor que representam, mostram-se como arenas de múltiplas interações, interesses, disputas e alianças que atuam de maneira simultânea e sobreposta. Como bem definem Lopes e Durão, as instituições são “engenhosas combinações de personalidades e materialidades, onde questões identitárias e familiares aparecem lado a lado de expertise e tecnocracia, ao invés de tratar de dois reinos separados” (Durão & Lopes, 2011: 364). Assim, afetos, sonhos, documentos e dinheiro se amalgamam, em uma bricolagem lévi-straussiana contemporânea.

Capítulo 2. Identidade e Coletividade – Mitos e Ritos; Encontros e Afetos

Tratar de cultura popular no Brasil exige abordar os processos de transformação social acelerados a partir da modernidade, com a urbanização e a industrialização atravessando o território do país, bem como a consolidação de um Estado Nacional, gerando a necessidade de se forjar um caráter unitário do povo brasileiro. Ao mesmo tempo em que integra, tal movimento revela e reforça as diferenças entre o Brasil urbano e o Brasil rural, com uma série de discrepâncias, cujas tentativas de mediações têm gerado estudos em diferentes níveis e ambiências temáticas. Tal cenário nacional-desenvolvimentista tem em Brasília sua grande realização, em um processo duplamente integrador, primeiramente pelo cumprimento da devassa do território interior – o sertão – e, em segundo lugar, pela reunião na cidade modernista da imensa diversidade de migrantes de todo o país com suas formações culturais fragmentadas pelo espaço geográfico (Holston, 1993).

O caso aqui estudado, da existência, continuidade e reprodução do Clube do Violeiro Caipira, se insere nesta encruzilhada modernista que é Brasília e se refere a construções identitárias atravessadas por conceitos exógenos diversos, entendidas suas manifestações como folclore, cultura tradicional, cultura popular, paulatinamente (Segato, 1991) e, mais atualmente, englobado no conceito de “cultura viva”. Sua corporificação em pessoa jurídica se dá em 1993 reunindo uma diversidade de artistas do DF que se via sem espaço para desenvolver suas performances, momento em que se encontrava animado o debate acerca da música caipira tradicional, dada a recente expansão da música sertaneja, reconhecida como produto da cultura de massas.

Atualmente, conta com cerca de 70 associados, em absoluta maioria do sexo masculino, entre os quais realizei 21 entrevistas com 14 violeiros, sendo: Volmi Batista; Aparício Ribeiro; e ambos os componentes das duplas Macedo e Mariano, Ânderes e Fernandes, Idelbrando e Barcellus, Vanderley e Valtecy. Entrevistei ainda: Dyego, da dupla Dyego e Gustavo; Braúna, da dupla Jacarandá e Braúna; Claudinho da Viola; Mayke Renner. Das poucas mulheres que participam do CLUVIC, entrevistei três delas: Karen Parreira; Dayane Reis e Gaby Viola. Foi um total de 24 entrevistas com 17 membros, considerando-se que são estes os mais frequentes, tanto na realização de projetos quanto no papel de atração artística.

Dentro do coletivo de cerca de 70 associados, existem núcleos de convivência mais assídua, em que é comum viagens em conjunto para festivais, finais de semana nos ranchos, pescarias e outras confraternizações ao estilo caipira, sempre com muita música. De fato, a

convivência amistosa e recreativa é um grande destaque na fala dos violeiros entrevistados. Muitas vezes, ao referirem-se aos laços desenvolvidos no âmbito do CLUVIC, são evocadas relações de parentesco, principalmente “irmãos” e “padrinhos”, tanto em circunstâncias interiores quanto exteriores à entidade, como pôde ser observado durante a sessão solene analisada no capítulo anterior.

A identidade caipira se expressa em diversos elementos que compõem a dinâmica das interações, nos depoimentos colhidos em entrevistas, em suas falas públicas e, principalmente, nos eventos em que os associados se reúnem e se apresentam no palco. Um bordão cunhado pela dupla Zé Mulato e Cassiano na canção *Navegante das Gerais* afirma “se me chamam de caipira, fico até agradecido, pois falando sertanejo, posso ser confundido”. Ainda que a grande maioria dos associados e associadas sejam moradores de zonas urbanas periféricas do DF, perdura a identificação com a vida no campo, seja pelas vivências de infância, seja pelas origens familiares.

Um aspecto interessante que aparecerá no momento de apresentação dos membros entrevistados está inscrito na própria nomeação, em geral autodeterminada para a composição das duplas. Alguns dos membros, como é o caso de Mariano e Dyego, passam a ser identificados com o nome artístico mesmo fora dos palcos, em função de suas atuações com outros ofícios culturais – produção de eventos e lutheria, respectivamente. O caso de Karen Parreira, de nome Fabíula em seu registro, vai além: nomeada Karen para compor dupla com o então marido de nome Kleuton, após o fim da dupla e do casamento, Karen não somente segue com o nome artístico, mas também o insere em seu registro geral.

Existe entre os membros um verdadeiro código de indumentária, com alguma flexibilidade, mas que traz elementos essenciais: chapéu, camisa de algodão, calça jeans e botina. Em geral, os chapéus são de feltro e aba média e mais reta, podendo também receber curvaturas laterais para cima. Os cintos são discretos, bem como as botinas. As calças são, em geral, de corte simples e com alguma folga. É raro neste meio roupas e acessórios muito chamativos, como grandes fivelas, botas de bico fino e couro exótico, chapéus de abas muito largas com faixas ou detalhes e calças muito justas. Há uma discrição típica do caipira que se mostra nas vestimentas dos associados e também das associadas. O mesmo descritivo de indumentárias dos homens serve para a maioria das mulheres participantes, em versões mais ajustadas, com cores e detalhes femininos.

Alguns associados se identificam com esta indumentária no cotidiano; outros, reservam-na para as circunstâncias de convivência com os membros do CLUVIC. Um dos associados

mais jovens, conhecido como Mariano, confidenciou a mim que, desde que entrara para o CLUVIC, havia decidido adotar as vestes típicas do caipira no dia a dia, em uma posição ativista de autoidentificação e celebração de sua identidade caipira. Porém, após alguns anos, passou a reservar tais símbolos aos eventos e circunstâncias sociais da entidade e de sua carreira musical, voltando ao uso cotidiano de tênis esportivos, bonés, bermudas e camisetas, itens mais práticos e confortáveis.

Fernandes, o atual presidente do CLUVIC, tem outras conexões culturais e identitárias que pouco se relacionam com a cultura caipira: é membro do motoclub Escorpiões do Cerrado, com o qual faz viagens de moto pelo Brasil e participa anualmente do Capital Moto Week, evento do DF dedicado à cultura do motociclismo, assumindo, em certas circunstâncias, uma indumentária mais ligada a este universo e, em outros, as vestimentas típicas do caipira.

O próprio Volmi Batista se utiliza de vestimentas mais despojadas em situações que não se referem à sua atuação cultural. Atualmente, vem assumindo um novo parâmetro estético para suas performances: com camisas mais coloridas, estampadas, que remetem a uma cultura popular brincante mais genérica e menos identificada com a cultura caipira. Esta é mais uma pista para a compreensão acerca da cultura caipira abraçada pelo CLUVIC como perpassada por um aspecto performático, menos essencialista do que se transparece nos discursos formais acerca do que fazem.

O cristianismo é comum a todos os entrevistados, não constando nenhum relato sobre outras religiões entre os associados. Ainda que a música caipira tenha em sua narrativa mítica o catolicismo popular como importante base, expresso principalmente nas folias de reis, do divino e outras manifestações religiosas, há um grande número de violeiros ligados a religiões protestantes, inclusive neopentecostais. Entre os entrevistados, três se declararam evangélicos. Um dos associados, que não foi entrevistado para este projeto, tem obtido bons resultados em uma carreira solo como violeiro caipira gospel.

Na linguagem e na forma de se comunicar, também podemos perceber uma inclinação em comum. O caipira busca ser respeitoso, havendo uma tendência a uma fala em tom baixo, previamente pensada, evitando causar ofensas e, mesmo quando a jocosidade é acionada, evita-se o excesso da linguagem, em um humor que se vale mais de alusões do que de escracho. Tendo em vista as origens da maioria dos associados, há um predomínio de sotaques interioranos, especialmente do interior de Minas Gerais e Goiás, com alguns casos advindos do interior de São Paulo e do Rio de Janeiro, mas cujos sotaques se assemelham aos do centro-oeste.

A maioria dos associados tem escolaridade média, é de classe média baixa a baixa e muitos conseguiram melhorar as condições de vida pela via artística, conciliando profissões pouco especializadas com apresentações musicais em bares e eventos. Há entre os associados servidores públicos e empregados fixos, mas a maioria é formada por profissionais autônomos, inclusive com vários deles tendo formalizado questões trabalhistas e de seguridade social a partir da abertura de MEI, CNPJ no regime de microempreendedor individual.

Ainda que ambientados na cidade, alguns dos membros do CLUVIC possuem relações estreitas com o universo rural, seja por meio de pequenas propriedades, seja pelo hábito de frequentar fazendas e ranchos dos amigos e familiares. Alguns possuem inclusive atividades econômicas em ambientes rurais, mas é uma minoria. A grande maioria passa a maior parte do seu tempo em ambientes urbanos, levando a vida de trabalho e dificuldades do cotidiano proletário das camadas baixas da sociedade brasileira.

A cultura caipira, em seus elementos materiais e simbólicos, está fartamente relatada pelas ciências sociais, desde Emílio Willems (1947) e, a maior das referências no tema, Antônio Candido (2010), passando por Rosa Nepomuceno (1999), Alexander Dent (2009) Suzel Ana Reily (1992), além dos relatos acadêmicos de participantes desta cultura, como Roberto Correa (2014) e Renato Teixeira (2013). Ainda assim, vale a pena remontar alguns aspectos que tragam compreensão acerca da posição do CLUVIC na contemporaneidade, as referências estéticas e simbólicas que evocam e seus principais personagens míticos.

2.1. Uma breve história da música e da cultura caipira

Música caipira, termo que engloba uma porção de ritmos que se desenvolveram ao longo do centro-sul brasileiro, irradiando do interior de São Paulo para as regiões ainda mais profundas do território. As denominações variam a depender do lugar e do tempo – sertanejo raiz, moda caipira, moda de viola – mas, em geral, sabe-se do que se trata quando acionamos esta categoria. Como qualquer categoria classificatória, há fronteiras indefinidas entre o estilo de música a que se refere o CLUVIC e outras modalidades que possuem origens similares ou algum cruzamento em comum. Por isso, importa negritar o estilo musical que aqui se apresenta, por meio de um recorte de fatos (e causos) que se façam interessantes e importantes para a compreensão do fenômeno cultural contemporâneo intitulado “música caipira”. Neste sentido, distanciando-me de estudos musicológicos que buscam delimitar a “forma musical”, interessam os significados simbólicos que delimitam este “gênero” musical ou “estilo musical” (Dias, 2004: 25).

A origem etimológica do termo caipira tem diferentes versões, sempre advindas do tupi: kai'pira, “cortador de mato” (Salgado, 2020); cai = queimada / pir = pele: pele tostada (Souza, 1910); caá = mato / pora = habitante, morador (Cascardo, 1988). Todas as versões indicam o caráter de isolamento desvelado que o caipira representa, porém, também se faz necessário diferenciar aqui o caipira de outras tradições culturais advindas da grandiosidade geográfica e criativa do interior do território brasileiro. O caipira aqui se opõe a “sertanejo”, não somente porque a categoria “música sertaneja” denota um caminho específico pelo qual a música de origem rural se desdobrou, mas também porque a figura do sertanejo, no âmbito da música regional, está melhor identificada com o interiorano do sertão nordestino, figura esta que carrega seu próprio arcabouço imagético, simbólico e de influências e criações sonoras.

Para entender as especificidades deste “guarda-chuva” musical, devemos voltar a um Brasil Colônia que, desde o século XV, veio adentrando em missões de catequização, exploração de matéria-prima e mapeamento dos imensos espaços, habitados há milênios por populações indígenas, porém, compreendidos pelo projeto colonial como selvagens e inabitados. Os Bandeirantes, exploradores de minérios e outras preciosidades que se prestavam também à captura de indígenas e escravos fugitivos, foram agentes centrais na abertura de rotas e estradas no território do continente, em cerca de três séculos de peregrinação e sucessivos assentamentos ao longo do interior da colônia, formando o que ficou conhecido como “Paulistânia”.

Com uma composição populacional majoritariamente descendente de portugueses e indígenas de etnias diversas, em especial do tronco linguístico Tupi, os bandeirantes formaram uma imensa faixa de ocupação de territórios, desenvolvendo, ao longo dos séculos, o modo de vida que vem a se tornar o que se entende por cultura caipira. Eram milhares de homens em missões extenuantes e cruéis que incluíam longas travessias em meios precários, captura e assassinato de pessoas escravizadas, dominação e destruição de comunidades indígenas inteiras. Ao tempo em que tais missões avançavam, deserções iam formando arraiais que agregavam poucas famílias em grandes territórios, com vizinhança espaçada às vezes por quilômetros. Um modo de vida baseado em agricultura de subsistência e caça, em que técnicas indígenas e camponesas são agregadas, formando um sistema de baixa produtividade, atravessado, por isso mesmo, por uma forma muito específica de socialização, em ampla vizinhança com pouco contato cotidiano, mas com fortes relações e compromissos sociais ao longo do ano (Candido, 2010).

A religiosidade, traço essencial nesta narrativa, demonstra também certa idiossincrasia: um catolicismo sincrético, popular e de base, marcado por manifestações como Folia de Santos Reis ou Reisados, Folia do Divino Espírito Santo e, mais à frente no tempo, com o aumento do fluxo de afrodescendentes à região da Paulistânia, a Congada. Em tais manifestações, pela ausência de estruturas oficiais da Igreja, como paróquias, padres e outros representantes, desenvolvem-se atividades religiosas comunitárias, com funções rituais distribuídas entre membros da vizinhança (de Souza, 2008). Tais festejos, com alguma estrutura hierárquica assentada sobre as famílias e as funções rituais, foram extremamente importantes no desenvolvimento da diversidade de ritmos englobados pela música caipira e seus elementos típicos: as formas de combinação e empostamento de vozes, os instrumentos utilizados, as danças e as circunstâncias em que se desenrolavam as performances se relacionam, de alguma maneira, à religiosidade popular.

Tal processo de dispersão, ocupação e assentamento no interior brasileiro se dá especialmente ao longo dos séculos XVII e XVIII, com pouca ou nenhuma interferência de instâncias oficiais, visto que os imensos espaços interioranos não eram fruto da cobiça ou do investimento da monarquia ou dos migrantes passíveis de receber títulos da coroa portuguesa (Gadelha, 1989). No interior, em um imenso velho-oeste à brasileira, a cultura, a culinária, a religiosidade e a música caipira desenvolveram-se em seu ritmo próprio, distanciadas das expectativas cidadinas, tanto em erudição quanto em modos de produção e consumo eurocentrados. Ao longo do tempo, em complexos processos de busca, produção e escoamento de riquezas, pequenas cidades vão sendo formadas, por vezes temporariamente, mas com ritmo de crescimento e ocupação geral do território mantendo-se irrefreável.

Essa situação se estende com certa estabilidade até que, no século XIX, ações de institucionalização, jurisdição e fiscalização sobre a terra são planejadas, culminando na promulgação da Lei de Terras, em 1850. Extingue-se o sistema de sesmarias e institui-se os títulos de propriedade, priorizando latifundiários que eram, além de herdeiros de terras – produtivas ou não – políticos proeminentes, dispostos a usar da força bruta para expulsar ou exterminar os habitantes tradicionais das vastas áreas a serem utilizadas para agricultura e pecuária.

Finaliza-se formalmente a era dos bandeirantes, mas os atuais estados de São Paulo, interior do Rio de Janeiro e do Espírito Santo, Minas Gerais, Goiás, Mato Grosso, Mato Grosso do Sul, Tocantins, Paraná e mesmo o sul da Bahia e de Rondônia preservam práticas, hábitos e simbolismos da cultura bandeirante, que lentamente vem a se transformar na “cultura caipira”

da segunda metade do século XIX e início do século XX. Neste momento, inicia-se um segundo ciclo de dominação do interior, em um processo de desapropriação de pequenas propriedades, bem como o início da industrialização nos núcleos urbanos, que contribui no fluxo populacional para as cidades.

Entre os anos de 1850 e 1860, 70 fábricas são inauguradas no país, bem como são fundadas companhias de transporte ferroviário e marítimo, bancos e seguradoras, alterando profundamente o horizonte das elites, em especial da região Sudeste. São Paulo contava com uma estabelecida elite do agronegócio e uma emergente elite industrial, porém, pouca expressividade política e cultural em comparação ao Rio de Janeiro, capital da monarquia e centro representante dos interesses nacionais. A proclamação da República em 1889 é apoiada por essa elite paulistana, marcando o fim do Brasil Colônia e tornando-se a pedra de toque da modernidade brasileira. Apenas um ano antes, é abolida a escravidão no Brasil, alterando a demanda por mão-de-obra em todos os setores produtivos.

São Paulo passa, entre os anos de 1890 e 1900 de 60 mil a 240 mil habitantes, firmando-se como um polo de desenvolvimento nacional. Neste contexto, a imagem do Bandeirante foi acionada para evocar os feitos paulistanos, em especial de abertura e integração do território nacional, gerador, assim, de unidade. Antes percebido como maltrapilho e de grosso trato, acostumado a viver em meio ao “gentio” e em condições bárbaras, o bandeirante passa a agregar qualidades de audácia, bravura, persistência, trabalho duro e espírito coletivo. No início do século XX, tal imaginário heroico é ainda mais exaltado, com grandes monumentos sendo construídos na cidade, bem como narrativas históricas e literárias acerca dos feitos de nomes como Borba Gato, Raposo Tavares, Fernão Dias e Bartolomeu Bueno da Silva, conhecido como Anhanguera (de Souza, 2023).

Paralelamente a essa imagem ufanista e romantizada dos colonizadores internos paulistanos, como um par de oposições assimétricas (Lévi-Strauss, 2008), foi sendo construída uma imagem negativa do “caipira”, esses refugos da era das bandeiras e do Brasil colônia que ocupavam silenciosa e invisivelmente grandes faixas de terras, representando alguma inconveniência no reordenamento territorial republicano que, como já dito, priorizava os grandes latifúndios dedicados a monocultura e pecuária. A imagem do caipira enquanto indolente, incapaz e portador irremediável da pobreza e da preguiça se contrapunha de maneira diametral ao *ethos* paulistano que intelectuais vinham construindo, de portadores da novidade e do desenvolvimento – da modernidade, enfim.

Assim, se na virada do século XX, por um lado, o imaginário associado aos bandeirantes ascendeu em status social, por outro, os caipiras sofreram uma franca decadência no imaginário nacional. Os pré-modernos, até o século XIX, detinham algum apreço pela figura interiorana: Almeida Junior retratou a emblemática figura do caipira picando fumo; Martins Pena, assim como França Junior e Arthur Azevedo, inseriu tipos rurais em suas peças de teatro, relatando a experiência de estranhamento destes com a cidade, porém, preservada alguma dignidade romântica e bucólica do homem do campo. Em 1918, o compositor Angelino de Oliveira cria um dos hinos da música caipira, “Tristeza do Jeca”, em versos de grande lirismo que representam tanto a carência daqueles que viviam “no mato”, quanto a saudade daqueles que foram obrigados a partir para a cidade.

Em 1914, surge o personagem que incorporou as características físicas e psicológicas associadas de maneira pejorativa ao caipira, como a magreza doentia, a falta de dentes, as roupas esfarrapadas e os pés descalços, bem como a ignorância, a timidez, a falta de ânimo e a dificuldade de raciocínio lógico, personificados em Jeca Tatu, do celebrado intelectual Monteiro Lobato, posteriormente interpretado por Mazzaropi no cinema e fonte de inspiração do personagem Chico Bento, de Maurício de Souza. Jeca Tatu foi “garoto propaganda” de campanhas governamentais de saneamento e saúde pública, especialmente na campanha pelo uso de sapatos, o que evitaria a contaminação pelo “Amarelão”, doença verminosa identificada como causa de subnutrição e apatia do próprio Jeca Tatu.

Certamente houve contraponto a tal visão negativa e fatalista do caipira. Grandes intelectuais como Mário de Andrade, Heitor Villa-Lobos e, mais à frente, Guimarães Rosa foram representantes de um projeto de identidade nacional a ser formada pela amálgama dos universos populares e eruditos, reverenciando os saberes populares, os sotaques e dialetos, metáforas e cosmologias, moldando-os em estéticas híbridas, abertas à inovação e à experimentação. Nas artes visuais, Anitta Malfatti e Tarsila do Amaral, com suas cores e temas que evocavam a cultura caipira, bem como Regina Graz e suas tapeçarias temáticas, foram importantes locutoras do valor da paleta de cores e combinações sinestésicas de um Brasil a ser incorporado. O modernismo foi sobre isso: antropofagia como único caminho de autoidentificação nacionalista. “*Tupi or not tupi?*”, bradou Oswald de Andrade no manifesto modernista. Tal projeto, no entanto, é compreendido por muitos analistas como uma representação elitista do incômodo que a discrepância entre os universos da cidade e do campo causava, em uma estética que, ainda que se referisse à diversidade linguística e simbólica

existente fora dos limites da cidade, mantivesse conformação à episteme eurocentrada. Uma produção artística bairrista e burguesa, dizem os críticos.¹³

Um agente pioneiro na missão de resgatar e projetar a dignidade do homem do interior foi o jornalista, escritor e comediante Cornélio Pires. Nascido em uma família protestante no ano de 1884 na cidade de Tietê, interior de São Paulo, conecta-se de maneira definitiva com a estética caipira vivenciada em festas rurais durante sua infância. Desde muito jovem, interessou-se pelo jornalismo e pela escrita, dedicando-se a narrativas sobre o povo rural do interior de São Paulo. Sua personalidade simpática, a presença de espírito e a figura peculiar o trouxeram capacidade de circulação em um ambiente privilegiado da intelectualidade paulistana, porém, sua proposta intelectual, ideológica e estética diferia de maneira diametral ao que vinha sendo produzido por seus contemporâneos mais notórios (Alves, 2012).

Foi um ferrenho opositor de Monteiro Lobato e a imagem do caipira projetada pelo personagem Jeca Tatu, havendo criado um alterego deste, o protagonista das *Estrambóticas aventuras de Joaquim Bentinho, o queima campo*, livro publicado em 1924, seguido pela *Continuação das estrambóticas aventuras de Joaquim Bentinho, o queima campo*, de 1929. Seu personagem, ainda que detivesse as mesmas características físicas do incurável Jeca Tatu, diferenciava-se pelo raciocínio rápido e crítico, a postura analítica em perceber sua situação no mundo, o conhecimento profundo da natureza circundante e por uma altivez e independência com que projeta seu futuro e destino. Joaquim Bentinho é um crítico da República e um questionador do projeto de modernidade que se impõe na cidade, mas também no campo, pela recente reordenação territorial, industrialização e mecanização das imensas monoculturas.

Cartas de Monteiro Lobato ao seu amigo e confidente Godofredo Rangel apontam para a irritação que Lobato sentia por Cornélio Pires e seu caipira idealizado, desengajado do projeto de desenvolvimento positivista que naquele momento fazia-se hegemônico no que se refere aos planos de ordenação territorial, atividades produtivas e alocação da força de trabalho. A defesa de Cornélio Pires pelo caipira em sua autenticidade feria o imaginário de uma elite intelectual e financeira que compreendia como necessária e urgente uma segunda onda civilizatória no interior do país, a transformação do campo pelo trabalho agrícola organizado, o agronegócio. Vejamos trecho de carta em que Lobato explicita sua impressão acerca da produção de Cornélio

¹³ A historiadora Márcia Camargos lançou, em 2002, o livro “Semana de 22 – entre vaias e aplausos”, em que define a iniciativa como excludente e elitista. O próprio Mário de Andrade admitiu, em 1942, a falta de “revolta” do movimento.

Pires, comentando sobre sua obra *Urupês*, de 1918, de cunho bastante crítico ao modo de vida predominante no interior do país.

A história do caboclismo... Aquilo foi fabricação histórica para bulir com o Cornélio Pires, que anda convencido de ter descoberto o caboclo, como o Nogueira se convenceu de ser o descobridor da Pátria. O caboclo de Cornélio é uma bonita estilização – sentimental, poética ultra-romântica, fulgurante de piadas – e rendosa. O Cornélio vive, e passa bem, ganha dinheiro gordo, com as exibições que faz do “seu caboclo”. Dá caboclo em conferências a 5 mil réis a cadeira e o público mija de tanto rir. E anda ele agora por aqui, Santos, a dar caboclo no Miramar e no Guarani. Ora, meu Urupês veio estragar o caboclo do Cornélio – estragar o caboclismo (Lobato *apud* Alves, 2012: 222 a 223).

Para além de um conjunto de obras literárias que alcançou enorme número em vendas, sendo reconhecido como o escritor que mais vendeu livros na década de 1920, Cornélio Pires foi o maior dos difusores da música caipira na primeira metade do século XX, organizando de maneira pioneira espetáculos com violeiros e cantadores do interior paulista. Ainda em 1910, realiza, no Auditório do Colégio Mackenzie (SP), o primeiro espetáculo de cultura caipira que se tem notícia, reunindo modas, danças e causos. No mesmo ano, lança o livro *Musa Caipira*, primeiro de muitos que viriam. No fim da década de 1920, criou a “Turma Caipira Cornélio Pires”, caravana formada por violeiros e cantadores de Piracicaba, com a qual circulou pelos estados de São Paulo, Minas Gerais, Goiás e Paraná e com os quais veio a gravar os primeiros discos de música caipira da história.

Cornélio buscou gravadoras para a produção de discos de 78 RPM contendo canções de violeiros e cantadores da Turma Caipira Cornélio Pires, ao que recebeu sucessivas negativas. Conta-se que o representante da gravadora Colúmbia exigiu de Cornélio o pagamento adiantado de 1.000 cópias, pois não acreditava que teriam qualquer valor comercial. Confiante no potencial de aceitação que tais canções teriam junto a um público amplo, já testado pela excelente recepção da caravana musical com sua turma, ampliou a aposta, cobrindo com fundos próprios uma tiragem de 5.000 unidades de cada um dos seis discos que compuseram o primeiro tomo da “Série Caipira Cornélio Pires”. Lançados em 1929, traziam anedotas, causos e histórias interioranas, além de canções de sua composição e de outros violeiros, interpretadas por sua turma: Arlindo Santana, Zico Dias, Ferrinho, Sebastião Ortiz e as duplas Mariano e Caçula, Mandi e Sorocabinha, entre outros. Após a gravação dos discos, continuaram com as caravanas, agora com carros abarrotados dos produtos fonográficos recém produzidos, que vendiam de maneira fluida e constante por onde passavam.

Esta é uma passagem histórica e central para a narrativa sobre a música caipira – e também sobre uma diversidade de estilos musicais populares, tendo em vista a abertura sem precedentes que tal iniciativa causou na indústria fonográfica, até então bastante conservadora. Após o grande sucesso dos primeiros seis álbuns, a gravadora Colúmbia assumiu o processo de produção em parceria com Cornélio Pires, abrindo portas para outros desdobramentos mais ou menos próximos a este nicho. A Série Caipira Cornélio Pires completou a impressionante marca de 52 álbuns gravados em cerca de três anos, com números de venda também vultuosos. Sem um dado preciso acerca das vendas, especula-se que, em média, foram 250 mil cópias produzidas e comercializadas, um número impressionante para a época¹⁴.

Esta é, consensualmente, a primeira iniciativa no país de produção musical independente, inaugurando uma nova era fonográfica da música popular brasileira. O formato dos discos produzidos por Cornélio, misturando anedotas e canções, foi tomado como modelo de programas de rádios populares nas décadas seguintes; os artistas de sua Turma foram também agregados nas rádios. A partir dessas primeiras gravações, inicia-se a história da música caipira como conhecemos.

A década de 1930 marca, no Brasil, o florescer da Era do Rádio, impulsionada pela ampliação significativa da rede elétrica e pela ebulição da indústria fonográfica. O Rio de Janeiro era, além da capital política, o centro cultural e artístico naquele momento, lançando grandes estrelas nacionais da época, como Carmem Miranda, Emilinha Borba, Grande Otelo, Pixinguinha, Noel Rosa, tendo o samba como um dos mais fortes símbolos da identidade nacional.

Foram inúmeras as duplas que se consagraram em discos e programas de rádio surgidas ainda na década de 1930, sendo impossível enumerar cada uma delas. Destacam-se aqui aquelas que alcançaram maior visibilidade e circulação, imprimindo influências nos desdobramentos que a música caipira seguiu. Um dos participantes da Turma Caipira Cornélio Pires, de codinome Bico Doce, vem a se destacar na década de 30 como um dos principais nomes da música caipira: Raul Torres, que veio a ganhar enorme fama, tendo firmado diversas e duradouras parcerias durante a vida.

Um caso que merece destaque entre as descobertas e lançamentos de Cornélio Pires é a dupla Jararaca e Ratinho, única em sua Turma com origens outras, que não o interior de São Paulo. Jararaca era alagoano e Ratinho, paraibano. Conheceram-se em 1919 em Recife, onde

¹⁴ Número não oficial de vendas de discos de Cornélio Pires acessível pelo link: <https://almanaqueurupes.com.br/index.php/2015/11/16/o-incrivel-cornelio-pires/>.

formaram, junto a outros expressivos músicos da época, o grupo “Os Boêmios”, depois denominado “Os Turunas Pernambucanos”, em que cada componente assumiu um nome de um animal, preservados depois pelos parceiros de dupla, Jararaca e Ratinho. Desfeito o grupo, seguiram carreiras musicais em que se alternaram momentos solo e em dupla.

Em 1927, conheceram Cornélio Pires, que os convidou para uma longa temporada pelo interior do Centro-Sul do país, momento em que abandonam as vestimentas de sertanejo, com os típicos chapéus de vaqueiro e sandálias de couro, e assumem de maneira jocosa as características dos violeiros paulistas, com o chapéu de feltro, botinas ou sapatos fechados, camisa xadrez e um conjunto de blazer e calça, por vezes mal ajustados. Com temporadas no Uruguai, no Rio de Janeiro e em São Paulo, demonstraram uma imensa capacidade criativa, atuando também em teatro, cinema, no rádio e em composições de marchinhas de carnaval, inclusive a lendária “Mamãe eu quero”, composição de Jararaca em parceria com Vicente Paiva, gravada por Carmem Miranda e um dos maiores símbolos do carnaval carioca. Em 1931 a dupla também fez parte da fundação da “Casa de Caboclo”, em parceria com nomes como Pixinguinha e Dercy Gonçalves. Assim, esta dupla em especial demonstra o fermentar cultural e artístico que a época proporcionava, havendo abertura e diálogo entre diferentes linguagens, inclusive com a possibilidade de trânsito de elementos e parcerias entre sertanejos, caipiras, carnavalescos e sambistas.

Uma característica marcante nos violeiros deste período é o caráter amador da atuação como músicos, radialistas e compositores, não por falta de conhecimento ou qualidade, mas sim porque, com exceção de Florêncio e das duplas Alvarenga e Ranchinho e Jararaca e Ratinho, que seguiram como artistas exclusivamente, todos os outros nomes citados nesta sessão tiveram empregos paralelos, em geral pouco especializados e em nada relacionados com a criatividade musical. Mesmo alcançando fama e reconhecimento por parte do público e do campo artístico, o grande Raul Torres, que foi, durante décadas, uma celebridade da música, aposentou-se em seu emprego na Estrada de Ferro Sorocabana, assim como o grande compositor João Pacífico aposentou-se como motorista da esposa do então presidente do Banco Ítalo-Belga, John Verbist.

Na década de 1940, são inaugurados no Brasil os estudos de comunidades, com um importante papel na discussão sobre a cultura caipira neste capítulo das ciências sociais brasileiras. O já citado Emilio Willems foi considerado por Antônio Candido como o primeiro cientista social no Brasil a pesquisar e analisar as comunidades rurais fora dos estereótipos nacionalistas, com a obra *Cunha: tradição e transição em uma cultura rural do Brasil*, de 1947. O próprio Antônio Candido, poucos anos depois, escreveu sua primeira grande obra, *Os*

Parceiros do Rio Bonito, em que afirma que aquele não é um estudo de comunidade nos moldes da escola de Chicago, mas que busca, sim, um estudo sobre “os meios de vida num agrupamento de caipiras” (Candido, 2010: 21), dando destaque, assim, para as tecnologias sociais e materiais – um equilíbrio em risco entre mínimos vitais e sociais.

A contextualização dos estudos sobre a cultura caipira serve para demonstrar que o objeto desta pesquisa – a existência do CLUVIC há 30 anos –, pode ser compreendido como uma continuidade no processo de mudança e persistência relatado pelos autores da primeira metade do século XX. Tanto a vizinhança destacada por Willems (1947) quanto os meios de vida observados por Candido (2010) foram relatados como aspectos transitórios em relação ao fenômeno observado. Com as mudanças trazidas pela modernidade e pela urbanização, o que antes foram analisados enquanto grupos delimitados territorialmente, com fortes ligações de parentesco e interdependência material, entre outros elementos distintivos, atualmente operam mais como “tribos urbanas” (Maffesoli, 1987), ou seja, coletivos formados por indivíduos que compartilham afinidades emocionais, estéticas, simbólicas e afetivas, sem, contudo, estarem em configurações territoriais ou de parentesco.

As referências simbólicas, estéticas e musicais estão atreladas à cultura caipira produzida e pesquisada na primeira metade do século XX, em uma persistência cultural que poderia causar surpresa nos pesquisadores citados: tanto Willems quanto Candido percebiam aqueles traços culturais como transitórios, fadados ao desaparecimento. Vejamos nas palavras de Candido este ponto:

Esta cultura rude, fruto da segregação social, não pode, por isso mesmo, evoluir. Tendo criado o mínimo para ajustar-se ao meio, o sertanejo se aferra a este mínimo, enquanto as populações litorâneas, uma centena de quilômetros além, estão centenas de anos à sua frente. É o caso típico daquilo que, depois de Ogburn [sociólogo americano; 1886-1959], se chama em sociologia demora cultural. Euclides analisa largamente o fenômeno, a fim de mostrar sua consequência lógica: o conflito. De fato, quando uma cultura em estado de demora entra bruscamente em contacto com padrões evoluídos, surge uma situação de antagonismo, que se resolve na luta pela preservação dos valores antigos, de um lado, e a superimposição de valores novos, do outro. O desfecho é quase sempre aceleração de mudança na cultura dominada, com a difusão maior ou menor dos traços da cultura dominante. É o que vemos todos os dias nos fatos da colonização europeia, foi o que Euclides viu, estudou e compreendeu na tragédia de Canudos. (Candido, 2010, p. 177-178).

Não se pode desconsiderar o contexto de produção destes estudos, em meados do século XX, em que uma compreensão positivista do desenvolvimento alçava a vida urbana como meio

necessário e inexorável para a “evolução” do Brasil enquanto nação e de sua sociedade. Atualmente percebemos que, ainda que a urbanização tenha se realizado de fato, com um fluxo contínuo e crescente, as identidades interioranas e rurais permaneceram tendo lugar nestes meios, alçando a cultura caipira enquanto fenômeno contemporâneo. Candido, ao fim de sua vida, continuou afirmando que aquela cultura caipira que analisara na década de 1950 – que já era um híbrido – permanecia sofrendo mudanças profundas, alterando os modos de vida tradicionais¹⁵. Mas a continuidade de certos traços permanece de maneira muitas vezes desconcertante.

Conforme observa Raymond Williams (1979), formações culturais residuais são geralmente encabeçadas por grupos marginalizados que, por meio de elementos selecionados, especialmente aqueles que melhor se relacionem à cultura dominante, operam de maneira a gerar continuidade entre tempos passados e contemporaneidade. Um “ponto de recuo” (Williams, 1979: 119) é evocado como estratégia de valorização de suas vivências por aspectos seletivos de uma dada tradição. Vejamos como o autor esclarece a questão da tradição seletiva:

Pode-se mostrar prontamente que a maioria das versões de “tradição” são radicalmente seletivas. De toda uma possível área de passado e presente, numa cultura particular, certos significados e práticas são escolhidos para ênfase e certos outros significados e práticas são postos de lado, ou negligenciados. Não obstante, dentro de uma determinada hegemonia, e como um de seus processos decisivos, essa seleção é apresentada e passa habitualmente como “a tradição”, “o passado significativo”. O que temos, então, a dizer sobre qualquer tradição é que nesse sentido ela é um aspecto da organização social e cultural *contemporânea*, no interesse do domínio de uma classe específica. É uma versão do passado que se deve ligar ao presente e ratificá-lo. O que ela oferece na prática é um senso de *continuidade predisposta*. (...) É também, a qualquer momento, um processo vulnerável, já que tem de, na prática, pôr de lado áreas inteiras de significação, ou reinterpretá-las ou diluí-las, ou converte-las em formas que apoiam, ou pelo menos não contradizem, os elementos realmente importantes da hegemonia corrente. (Williams, 1979: 119)

O caso do CLUVIC se mostra como um excelente exemplo deste fenômeno, cuja efetividade em leitura de mundo e seleção de elementos a serem valorizados ou descartados se mostra pela própria continuação e expansão ao longo de três décadas, bem como pela capacidade de mobilizar apoiadores e reconhecimento público, como exemplo, a sessão solene

¹⁵ Antônio Candido no documentário *Os Caipiras, por Antônio Candido*, parte da série *Intérpretes do Brasil*, produzido e roteirizado por Isa Grinspum Ferraz (2001). Acessível pelo link: <https://www.youtube.com/watch?v=COgTtPtMaTc>

analisada. Pode-se perceber de maneira nítida a mobilização de discursos e práticas que evocam tal conexão entre passado e contemporaneidade, especialmente no momento específico em que o CLUVIC é criado, como será analisado mais à frente. Importa destacar que, longe de representar um evento isolado e contraditório, como inicialmente levantado nesta pesquisa, a existência do CLUVIC e de sua defesa contemporânea da música e da cultura caipira demonstram a continuidade entre passados históricos significantes e as formações culturais contemporâneas, que apresentam importância por se conectarem a “continuidades práticas – famílias, lugares, instituições, língua – que são, na verdade, experimentadas diretamente” (Williams, 1979: 119). No próximo capítulo este ponto será retomado a partir de outra perspectiva, ao observar que a temática rural veio a se tornar hegemônica no Brasil por meio da música sertaneja, tornando a oposição entre esta e a música caipira um importante mote de construção da noção de autenticidade.

2.2. Encontros continuados

Em um salto, voltamos para a criação do Clube do Violeiro Caipira, que se dá no início dos anos 90, mais de 60 anos após as lendárias gravações da Turma do Cornélio Pires. Sua fundação evoca a arte dos encontros, da construção de afetos que se sedimentam em relações duradouras e coletivas, com laços de confiança e solidariedade. Fruto da iniciativa de Volmi Batista e Aparício Ribeiro, dois apaixonados por música caipira com origens e histórias de vida bastante diferentes, o CLUVIC é um espaço que agrega pessoas de origens diversas, identificadas com a cultura e a música caipira, contando atualmente com cerca de 70 associados.

Essa história se inicia em 1990, em um comício político do então candidato a deputado distrital Augusto Carvalho, realizado na chácara de um músico e apoiador, nomeado em entrevista apenas como Abel, apelidado “Belim”. Segundo relato de Volmi e Aparício, ambos estavam presentes no comício para se apresentar no palco. Volmi conta que ele, que era mais próximo dos políticos, foi informado que haveria ali um outro violeiro e cantador e, quem sabe, poderiam fazer uma dupla. A coincidência de que ambos tinham em seus repertórios duas canções em comum reforçou a possibilidade de cantarem juntos. As duas canções que ambos interpretariam eram: “Trem do Pantanal”, de Almir Sater, e “Vide Vida Marvada”, de Orlando Boldrin. De fato, nesse dia tocaram e cantaram juntos pela primeira vez e ali se formou uma

amizade que posteriormente se desdobraria como dupla caipira e com a fundação, poucos anos depois, do CLUVIC.

Contam que, à época, havia em Brasília grandes violeiros que se viam sem suporte para manter e expandir suas atividades artísticas, como a dupla Zé Mulato e Cassiano, que estava, então, havia dez anos sem gravar um novo disco. Neste momento, a fábrica de violas Aden, localizada em Taguatinga e administrada pela dupla Advogado e Engenheiro, era um ponto de encontro dos violeiros da cidade. Além deles próprios, outros violeiros atuantes à época, sendo citados Tião Violeiro, Tião Ferraz, Marcos Mesquita e Roberto Correa, frequentavam a oficina da Aden e ali iam surgindo diálogos e parcerias. Foi nesta oficina que aconteceu uma das primeiras reuniões que organizaria a ideia e daria encaminhamentos à criação da entidade.

No Estatuto Social, o principal objetivo da entidade é:

[...] promover a valorização, manutenção e divulgação da cultura caipira, regional e folclóricas brasileiras e das tradições e festas populares do tipo: folia de reis, folia do divino, Moçambique, dança do catira e outras congêneres, destacando sempre a viola caipira de dez cordas como o instrumento base destas manifestações musicais/culturais (Estatuto Social CLUVIC, pg 1).

É interessante perceber como, no Estatuto da entidade, a viola caipira aparece enquanto elemento central e unificador das manifestações culturais que buscam promover. Este é um aspecto que reforça o caráter residual, nos termos de Raymond Williams (1979), em que é necessário a conexão entre um passado e o presente. Para muito além da música e da cultura caipira propriamente dita, o instrumento musical tem ampla capacidade de circulação em estilos e gêneros musicais dos mais diversos. Tal destaque como um elemento contemporâneo que, nas palavras de Roberto Correa, passa por um “avivamento” (Correa, 2014), com sua inserção em escolas de música, academia e alguma projeção internacional, é conectivo essencial e crescente na entidade aqui abordada.

Sobre este tema, é interessante relatar a entrevista realizada no ano de 1998, em que o jornalista Antônio José Reis pergunta a Volmi Batista se “a música caipira é, basicamente, uma música de viola?”, ao que Volmi responde prontamente que “Não. Não somente de viola. A música caipira é feita pelo homem do campo para o homem do campo (...)”¹⁶. Este breve trecho denota que, ao contrário do que o estatuto da entidade sinaliza atualmente, em que a viola caipira aparece enquanto cerne das suas ações, outros símbolos já foram levantados enquanto centrais, ao menos no discurso de Volmi. Acredito que, em plena capital modernista, a defesa

¹⁶ Entrevista disponível pelo link: https://www.youtube.com/watch?v=t_nOGAN7Z8w&t=253s

da música caipira como “uma música feita pelo homem do campo para o homem do campo” se mostrava inadequada, anacrônica e, no limite, hipócrita, dado o perfil dos associados, em sua grande maioria, moradores de áreas urbanas periféricas. Saltando para 2015, a realização do *Seminário Nacional sobre a Cadeia Produtiva da Música e da Viola Caipira*, que será melhor analisado no próximo capítulo, demonstra uma importante alteração do lugar do instrumento musical, que é agregado, então, de maneira intrínseca à música caipira.

Poucos anos depois da criação do CLUVIC, em 1996, foi criado o programa de rádio *Violas e Violeiros*, tendo novamente a dupla Aparício e Volmi como produtores e apresentadores. Em 2006, Aparício saiu do programa, devido a questões de saúde e trabalho, e Volmi Batista passou a produzi-lo sozinho¹⁷, seguindo até o início de 2022 com o espaço diário das 06h às 07h na Rádio 100,9 Cultura FM, de caráter público, gerida pela Secretaria de Cultura do DF. Tornou-se um dos mais tradicionais e longevos programas de rádio brasileiros, mesclando música, entrevistas, resenhas de discos e resposta a perguntas e comentários de ouvintes. O programa aparece na narrativa de violeiras e violeiros jovens como uma referência, pelo qual pediam para tocar músicas, solicitavam dicas de professores de viola e se inteiravam da produção da música caipira local e nacional.

Desde antes da formalização da entidade até o início dos anos 2000, foram diversos os pequenos projetos, participações, almoços, espetáculos realizados com pouco ou nenhum recurso, em geral angariando pequenos apoios com entidades estatais, empresários e políticos locais. Em 2001 acontece pela primeira vez um dos grandes eventos que seguem sendo realizados até hoje, o *Encontro de Folia de Reis do Distrito Federal*, que já conta com 20 edições. As primeiras edições foram realizadas na Fazenda Modelo da Granja do Torto, que à época apresentava uma boa estrutura de recepção de público e também dos foliões, que em sua maioria ficavam acampados na própria Fazenda Modelo. O evento foi bem recebido pelo público da cidade, chegando a reunir, durante quatro dias, cerca de 20 mil participações. Outros projetos de continuidade foram desenvolvidos, ampliando a capacidade de parcerias e de agregar novos associados.

¹⁷ É interessante destacar que, de fato, todo o processo de produção era feito por Volmi Batista em estúdio montado na sede do CLUVIC, desde a curadoria e roteirização, gravação, edição e finalização em arquivo virtual, ao menos no período que pude observar o processo. Por fim, o arquivo era enviado para a Rádio 100,9 Cultura FM para veiculação. Também deve-se relatar que não era incomum a reciclagem de programas antigos, com a inserção de data atualizada e eventual edição no arquivo prévio, estratégia bastante justificável, tendo em vista o caráter diário do programa e a total ausência de equipe.

Um importante fator no sucesso e permanência do CLUVIC se assenta na contínua dedicação de Volmi Batista em articulação de parcerias frutíferas e criação de projetos, sendo, certamente, a viga mestra de sua sustentação. Ainda que a presidência tenha sido ocupada por diversos associados, a representação mais potente da entidade sempre esteve assentada em Volmi Batista, bem como as obrigações e responsabilidades financeiras, burocráticas, administrativas, entre outras, são por ele acionadas e assumidas. Volmi, também é o responsável pela busca de apoiadores políticos, sejam emendas parlamentares, sejam gestores de órgãos públicos voltados à cultura, não somente pelo pioneirismo da fundação, mas também pela sua notável capacidade de inserção em ambientes culturais e políticos do DF e além, angariando considerável reconhecimento por suas ações.

Sendo um homem negro advindo da zona rural de Coromandel/MG, com baixa escolaridade e perspectivas limitadas, sua inserção em círculos sociais de artistas, intelectuais e políticos se dá por uma capacidade pessoal de criar, desenvolver e manter laços sociais que se desdobram em oportunidades. Conforme classifica Eric Wolf, a depender da discrepância entre a capacidade de dar e receber, algumas dessas relações podem ser tidas como “amizades instrumentais” (Wolf, 1966: 12), enquanto outras seriam melhor caracterizadas como relações entre “patrono-cliente” (IBID: 16), sendo possível a passagem de um tipo para outro, conforme a trajetória de vida dos indivíduos se desdobra. Em qualquer das situações, a afetividade mútua deve se fazer presente, o que demonstra uma habilidade empática de Volmi com pessoas das mais diferentes origens e classes sociais. Nos termos de Michael Herzfeld, Volmi conquista a entrada em circuitos de “lealdades concêntricas” (Herzfeld, 2016: 44), algo que demanda, para além da empatia, a capacidade de leitura, interpretação e tolerância às hierarquias operantes, sejam elas explícitas ou não.

Tal personalismo é bastante comum em coletivos culturais de maneira geral e, ainda mais, em coletivos de cultura popular. Limitando-me a coletivos de cultura popular do DF com amplitude compatível à do CLUVIC, cito dois com similaridades neste aspecto. O Boi do Seu Teodoro, grupo dedicado à manifestação cultural do boi maranhense com sede em Sobradinho/DF, cuja criação, ampliação e continuidade se deu, em especial, pela pessoa de Teodoro Freire (1920-2012) que, para além de coordenar internamente, era o representante em âmbitos políticos e institucionais. Após o seu falecimento, a gestão central passou para seu filho, conhecido como Guará, que dando continuidade ao legado do pai, tornou-se a pessoa em que as demandas administrativas são concentradas.

O coletivo Mamulengo Presepada, sediado em Taguatinga/DF, tem em Chico Simões o cerne de suas ações. Este coletivo tem a peculiaridade de ter se multiplicado, literalmente, com a fundação de novos grupos profissionalizados, como exemplo, o grupo Mamulengo Sem Fronteiras, coordenado por Walter Cedro, ex-participante dos espetáculos de Chico Simões, com quem aprendeu desde muito jovem o ofício. Diferentemente, tanto de Volmi e seu CLUVIC quanto de Teodoro e seu Boi, Chico Simões não é originário de regiões em que o mamulengo é algo tradicional: nasceu em Brasília no ano de 1960, encanta-se com a arte bonequeira e mamulengueira durante uma viagem a Pernambuco, quando torna-se pupilo do Mestre Carlinhos Babau e, posteriormente, inaugura uma nova linhagem desta manifestação no DF.

Voltando para o CLUVIC, outro fator essencial para sua bem sucedida trajetória é a voluntariedade com a qual veio a crescer em associados, demonstrando refletir uma real necessidade de indivíduos imersos na sociedade brasiliense: pertencimento e respeito mútuo a uma identidade marcada por referências pejorativas. O processo de convivência e aproximação paulatina, com a formação de laços que se reforçam ao longo do tempo, pode ser percebido pelo relato dos associados a respeito da formação de suas duplas e do início da relação com o CLUVIC, apresentados em seguida.

Característica própria da capital planejada e habitada por imigrantes de todas as partes do país, cujas manifestações culturais de origem encontram-se, no mínimo desterritorializadas e, no limite, descontinuadas. Os outros coletivos acima citados – Boi de Seu Teodoro e Mamulengo Presepada – passam a agregar colaboradores e associados que não necessariamente percebem-se como detentores de tais fazeres, atraídos por fatores estéticos, conceituais e simbólicos valorizados no imaginário nacional como manifestações das raízes culturais do Brasil.

O CLUVIC, contudo, apresenta ampla relação entre cultura de origem e/ou familiar de associados e as tradições seletivas sustentadas, com poucas exceções. Tal particularidade se dá tendo em vista que a cultura caipira é percebida no imaginário nacional como menor, tendo seus praticantes continuamente representados de maneira pejorativa estética e psicologicamente, mostrando-se pouco atrativa para pessoas que não possuem ligações afetivas de vivência própria ou familiar. Adicionalmente, o que se entende como “cultura caipira” se estende por uma grande área geográfica, desde a região Sul chegando a porções do Nordeste e do Norte, sendo um “guarda-chuva” identitário muito mais amplo do que as manifestações promovidas pelos coletivos citados acima. É compreensível e esperado, portanto, que na jovem capital encontrem-se muito mais caipiras do que praticantes do Boi ou mamulengueiros, por exemplo,

mesmo porque a própria região central em que Brasília se encrusta é cercada por variações deste “guarda-chuva” cultural e identitário. Passemos a conhecer, então, os associados entrevistados, as circunstâncias e os eventos pelos quais aproximam-se e permanecem como membros da entidade, suas relações e percepções acerca do coletivo.

Um dos mais antigos componentes do CLUVIC, Vanderley¹⁸ – da dupla Vanderley e Valtecy – destaca a realização, ainda nos anos 1990, de vários eventos, almoços, festas e reuniões que buscavam enturmar as pessoas e estimular a convivência. A dupla mais antiga entre os associados, contando com mais de 35 anos de atuação, mostra-se como umas das maiores referências para os mais jovens, bem como a mais bem sucedida em alcance de público entre os entrevistados para essa pesquisa¹⁹. Os nomes – que neste caso são os próprios de registro – poderiam sugerir que são irmãos e, de fato, são parentes: Vanderley era casado com a irmã de Valtecy quando começaram a tocar e cantar juntos; ainda que o casamento tenha chegado ao fim após quase 30 anos, permaneceu a parceira musical entre os cunhados.

Valtecy também relata com muita alegria sua participação na entidade, destacando que o CLUVIC representa a moda caipira, a moda de viola, sendo um espaço onde trazem “um pouco da essência da roça, a essência de sermos verdadeiros caipiras – caipiras que moramos na capital do Brasil, mas um caipira nato, um caipira que tem orgulho de pegar a viola, de tocar e de reunir essa nata de violeiros daqui de Brasília”²⁰. Um dos mais idosos associados e constantemente citado pelos mais jovens e assume-se como uma das referências da entidade. Valtecy menciona a VBS Produções, empresa registrada em nome de Geralda Luzia – esposa de Volmi Batista – produtora responsável pela gravação do primeiro CD da dupla, no ano de 2003. Destaca a atuação do CLUVIC em atrair e formar jovens violeiros e violeiras, citando trecho da canção de Zé Mulato e Cassiano, “tem sangue novo na praça”, referindo-se às novas gerações que chegam para compor o CLUVIC.

Assim como seu parceiro de dupla, Vanderley demonstra em sua fala que houve um momento em que o CLUVIC foi mais presente e importante em sua trajetória profissional e de vida. Tal aspecto se revela quando, tanto Vanderley quanto seu parceiro, dizem que *ainda* sentem muita gratidão e apego em participar e contribuir com os eventos do CLUVIC. De fato,

¹⁸ Entrevistado em duas situações, sendo a primeira em abril de 2022, durante o evento Recorte Histórico da Música e da Viola Caipira, realizado na Casa do Cantador, em Ceilândia/DF; a segunda entrevista foi realizada em julho de 2023, na sede do CLUVIC, na Candangolândia/DF.

¹⁹ Ao fim do capítulo 3 será apresentada tabela de entrevistados, constando informações sobre os mesmos, inclusive o alcance mensal na plataforma Spotify.

²⁰ Relato cedido por Valtecy em outubro de 2022, durante o Encontro de Violeiros e Violeiras do DF realizado na Candangolândia/DF.

pelo próprio crescimento da entidade, mudança do perfil entre os associados e pela senioridade da dupla, passaram a frequentar menos as reuniões e assembleias, bem como não se propuseram mais a fazer parte de funções administrativas da entidade, que antes já ocuparam por diversas vezes. Passaram a ser considerados como padrinhos da entidade, com lugar cativo na programação dos eventos, mas sobre os quais recaem menores exigências em atividades administrativas.

Ismar²¹, conhecido no meio como Braúna – dupla Jacarandá e Braúna – é policial militar e um dos primeiros associados do CLUVIC, lembrando com orgulho sua carteirinha de número 04, que guarda ainda hoje. À época, ele era um jovem estudioso de música, multi-instrumentista e uma das promessas da nova geração. Quando formou sua atual dupla, já tinha feito algumas tentativas de parcerias, além de dedicação à carreira solo. Relata que já conhecia o Geraldo, que veio a ser seu parceiro de dupla sob a alcunha Jacarandá, por frequentarem a igreja Metodista. Ambos faziam parte de um grupo da igreja intitulado Queijadinha, formado por mineiros que se reuniam para comer queijo e confraternizar. Em uma das idas para este encontro, o rádio de seu carro tocava uma “moda caipira e a filha de seu amigo Geraldo começou a cantarolar. Curioso, perguntou de onde ela conhecia aquela canção, ao que a criança respondeu que seu pai costumava cantar aquele tipo de música. A partir dali, começaram a levar os instrumentos, cantar e tocar juntos nas confraternizações, sendo estimulados pelos amigos a formarem uma dupla, que se realizou e continua em atividade. Intitularam-se Jacarandá e Braúna, em referência a espécies nacionais cujas madeiras são indicadas para a construção de violas caipiras.

Ildelbrando Alves Calazâncio²² e Denilson Barcelos, que formam a dupla Ildelbrando e Barcellus, têm uma história curiosa, visto que são primos, então se conhecem desde sempre. Porém, somente há cerca de 15 anos tomaram conhecimento que ambos tocam instrumentos e são apaixonados por música caipira. Com a descoberta, formaram a dupla que segue ainda hoje com apresentações nos eventos do CLUVIC e também de outros parceiros. Ildelbrando revela que já conhecia e participava dos eventos promovidos pela entidade mesmo antes de iniciar sua carreira artística – um grande sonho que tinha desde a infância, realizado com grande ajuda do

²¹ Entrevistado em abril de 2022, durante o evento Recorte Histórico da Música e da Viola Caipira, realizado na Casa do Cantador, em Ceilândia/DF.

²² Entrevistado em duas situações, sendo a primeira juntamente com Denilson, em abril de 2022, durante o evento Recorte Histórico da Música e da Viola Caipira, realizado na Casa do Cantador, em Ceilândia/DF. A segunda entrevista com Ildelbrando se deu em outubro de 2022, durante o Encontro de Violeiros e Violeiras do DF realizado na Candangolândia/DF.

CLUVIC. Conta que as amizades feitas no CLUVIC passam a ser a maior parte de sua vida social. Idelbrando destaca, ainda, a capacidade de melhora de vida a partir das atividades realizadas junto ao CLUVIC, não somente como artista, mas também como parte da equipe de produção dos eventos.

Pedro Marques²³, conhecido como Anderes, da dupla Anderes e Fernandes, é um dos mais jovens associados da entidade. Sobre sua dupla, relata que há cerca de dez anos, a caminho de um trabalho com fotografia que desenvolvia com Rafael Fernandes, este colocou uma música da dupla Zé Mulato e Cassiano, perguntando a Anderes se poderia deixar ou se ele preferia que mudasse. Anderes revelou para o companheiro de trabalho – a quem se refere como um irmão – seu gosto e estudos na viola caipira. Rafael contou que Luiz Fernandes, seu irmão consanguíneo, tocava violão e tinha vontade de aprender viola. Marcaram então um encontro e daí para a frente não se separaram mais. Conta que o domingo se tornou, à época, o dia sagrado do churrasco com moda caipira, em que ensaiavam suas primeiras interpretações juntos. Assim surgiu a dupla Anderes e Fernandes.

Sua família, originária do interior do estado do Rio de Janeiro, chega ao DF e instala-se em uma propriedade rural, onde Anderes foi criado em contato permanente com diversas atividades produtivas “da roça”, como o próprio se refere. Traz um elemento interessante sobre sua relação com a música caipira: na migração do RJ para Brasília, seu avô trouxe consigo a cultura do samba, mas tocava também música caipira no cavaquinho. Anderes começou sua educação musical com o cavaquinho e, segundo ele, “quando a mão cresceu um pouquinho”, passou então para o violão. Com doze anos ganhou uma viola caipira e, dedicando-se ao estudo, conseguiu uma vaga na Escola de Música de Brasília – EMB, sendo aluno de Roberto Correa e Marcos Mesquita, dois dos mais reconhecidos violeiros do DF.

Luiz Fernandes²⁴, parceiro de dupla de Anderes, revela que já sabia da existência do CLUVIC pelo programa de rádio Violas e Violeiros, que acompanhava constantemente. Em um Encontro de Violeiros realizado em Brazlândia/DF, provavelmente em 2013, Anderes e Fernandes foram acompanhar como espectadores, tomando a iniciativa de aproximarem-se de Volmi Batista, que deu a oportunidade para que eles subissem no palco pela primeira vez, interpretando uma única música. A partir dali, envolveram-se com os outros membros e

²³ Entrevista realizada em outubro de 2022, durante o Encontro de Violeiros e Violeiras do DF realizado na Candangolândia/DF.

²⁴ Entrevista realizada em outubro de 2022, durante o Encontro de Violeiros e Violeiras do DF realizado na Candangolândia/DF.

estreitaram as relações, participando das reuniões convocadas pela entidade. Atualmente Fernandes é o presidente da entidade, já em seu segundo mandato, e é aluno da EMB, também no curso de viola caipira. A partir do envolvimento com a entidade, passou a atuar, não somente como atração artística, mas também como fotógrafo dos eventos. Com o tempo, assume funções de produção, firmando a presença como um importante membro da entidade. Durante a convivência nos eventos, confraternizações e no escritório do CLUVIC, outro enlaçamento foi proporcionado: Fernandes começou uma relação com Mariana, filha de Volmi Batista, com a qual atualmente é casado.

Sua fala se mostra inclinada a destacar as ações em prol do coletivo, bem como as inovações promovidas no sentido de inclusão de segmentos com menor participação nas ações do CLUVIC, como mulheres e pessoas com deficiência. Interessa comentar que Fernandes é um dos membros do coletivo que se dedica, paralelamente, a atividades diversificadas, para além da já citada atuação como fotógrafo: no início de sua atuação junto ao CLUVIC, foi proprietário de um bar. Também possui uma propriedade rural, na qual se dedica a atividades produtivas de pequena escala e que recebe, eventualmente, outros associados de sua convivência mais próxima. Também é motociclista, faz parte do grupo Escorpiões do Cerrado e participa anualmente do Moto Week Capital, evento realizado na Granja do Torto/DF.

Hernando Macedo²⁵, da dupla Macedo e Mariano, conta que conheceu seu parceiro em uma roda de viola, na qual os músicos começaram uma amizade que já contabiliza mais de 15 anos. Macedo, como é conhecido no meio, afirma que já sabia da existência do CLUVIC, também pelo programa de rádio Violas e Violeiros e por projetos que frequentou como espectador. Destaca que fazer parte do coletivo foi algo que acrescentou muito em sua vida, que lhe traz muito orgulho e satisfação, não somente pelo desenvolvimento artístico, mas também pelas amizades. Por meio dos eventos, pôde se aproximar e até chamar de amigos ídolos que jamais sonhava em conhecer e conviver. Este é um relato bastante recorrente entre os violeiros e violeiras entrevistados: passar de espectador e admirador para artista, companheiro e amigo de seus ídolos da música de viola, algo que transforma profundamente suas vidas. Macedo afirma seu desejo de dedicar-se a passar o que aprendeu para as gerações chegadas no coletivo, mesmo considerando, em suas palavras, que “não sou tão bom quanto pensam e falam, mas o pouco que eu puder contribuir, vou contribuir com muito prazer”.

²⁵ Entrevista realizada em outubro de 2022, durante o Encontro de Violeiros e Violeiras do DF realizado na Candangolândia/DF.

Elizeu Dourado²⁶ é conhecido no meio como Mariano, por conta de dupla com Macedo. Conta que esteve envolvido em manifestações da cultura popular desde sua infância e que a música caipira é algo que carrega de família. Sua aproximação ao CLUVIC é relatada com maior ênfase em aspectos profissionais, primeiramente na música caipira, com a ampliação de visibilidade e atuação de sua dupla. O maior destaque vai para sua atuação como produtor de eventos, tendo feito curso superior em produção cinematográfica e formalizado sua atividade com um CNPJ no regime jurídico de Microempreendedor Individual – MEI, intitulado Cordas da Vida, com o qual realizou diversos projetos voltados para o universo da viola caipira. A fala de Mariano apresenta uma linguagem já bastante moldada para o aspecto de negócio que desenvolve, identificando-se como parte da cadeia produtiva da cultura. É o idealizador e produtor de diversos eventos ligados à música caipira, como Viola em Quatro Cantos, Festival Cordas da Vida, 116 km de Viola Caipira – A rota do ouro goiano, Recorte Histórico da Música e da Viola Caipira – no qual realizei algumas das entrevistas para a pesquisa - entre outros, atuando também como elaborador e gestor de projetos em outros estados.

Karen²⁷ foi inicialmente seu nome artístico, então incorporado legalmente em seu registro geral – Fabiula Karen Parreira de Souza e Silva – narra um caminho bem próprio: começou a tocar violão aos 14 anos, sem pretensões de ser artista. Casou-se bastante jovem com um violeiro de nome Kleuton, cujo parceiro de dupla faleceu poucos anos depois. Como ela tocava violão, cantava nas rodas e sabia o repertório por acompanhar as apresentações, começou a cumprir a agenda já marcada, formando então a dupla Kleuton e Karen. Ganham prêmios diversos, sendo apadrinhados pela dupla Zé Mulato e Cassiano e conquistando um bom reconhecimento no meio. Depois da separação do casal e conseqüente fim da dupla, afirma ter tentado por diversas vezes sair do meio musical, mas acaba não conseguindo pelas circunstâncias que a “puxam para a música”. Formou uma segunda dupla com uma jovem e promissora violeira, Pamella Viola, que não durou muito tempo. Desde o fim da segunda dupla, dedica-se a carreira solo, explorando possibilidades musicais que afirma como mais voltadas à MPB mas que, por vezes, se aproximam do que pode ser compreendido como romântico ou sertanejo.

Karen Parreira também se destaca pela linguagem e atuação voltada para negócios. Sua produtora – Viólêta Produções (esta é a grafia em registro) – para além de representar duplas

²⁶ Entrevista realizada em outubro de 2022, durante o Encontro de Violeiros e Violeiras do DF realizado na Candangolândia/DF.

²⁷ Entrevista realizada em abril de 2022, durante o evento Recorte Histórico da Música e da Viola Caipira, realizado na Casa do Cantador, em Ceilândia/DF.

que não tinham nenhum dos membros com MEI, passou a elaborar projetos, em especial de gravação de CDs e DVDs de associados do CLUVIC. Dedicou-se a estudar produção cultural, conquistando o diploma de Técnico em Eventos pelo Instituto Federal de Brasília – IFB. Também se dedica a realizar seus próprios eventos voltados à música caipira, como o Festival de Viola Caipira do Cerrado – FEVICACE, com duas edições, e o Carnaviola, com três edições realizadas. Como veremos de maneira aprofundada no Capítulo 3, Karen Parreira vem estimulando e auxiliando os associados do CLUVIC em lançar suas produções musicais em ambiente virtual, em especial, plataformas de *streaming*, caminho que compreende ser inexorável, dada a “4ª Revolução Industrial”, em suas palavras.

Claudinho da Viola²⁸ é um exímio violeiro autodidata que foi acolhido por Volmi Batista como acompanhante em shows, tornando-se um amigo íntimo, “de dentro de casa”, nas palavras de Volmi. Originário de Formosa/GO, Claudinho teve a chance de estudar na EMB durante um mês, porém, duas situações o impediram de dar continuidade: em primeiro lugar, ele se refere às regras rígidas que a EMB apresentava, em especial a obrigatoriedade de fazer aula de canto, enquanto ele queria apenas o aprendizado nos instrumentos. Por outro lado, conta que teve sua carteirinha de passe livre vencida e, com isso, teve que trancar a matrícula. Importa destacar que Claudinho da Viola é deficiente visual desde a infância, com perda total de visão. É considerado como o primeiro deficiente visual a gravar um álbum instrumental de viola caipira, feito alcançado em 2019, com título “Viola em Serenata”, apoiado pelo FAC/DF e produzido por Volmi Batista e VBS Produções.

Claudinho conta que Volmi Batista e o CLUVIC sempre o apoiaram muito, convidando para os eventos e para acompanhamento de shows. Essa movimentação pelo universo da viola, conforme afirma, trouxe a oportunidade de se relacionar com ídolos que ele jamais imaginou que um dia poderia conhecer e dividir um palco. Em 2022 realizou, também junto ao CLUVIC e à VBS Produções, o evento “Serenata entre Amigos”, com palco montado na Candangolândia e transmitido virtualmente pelo Youtube. O caso de Claudinho é emblemático também no sentido de melhora de situação financeira. Conta que, a partir dos trabalhos com o CLUVIC, conseguiu uma expressiva melhora de vida, bem como realizar desejos antes impensáveis, como exemplo dado por ele próprio, comprar um Macbook, reforçando que “é muito caro”.

²⁸ Entrevista realizada em outubro de 2022, durante o Encontro de Violeiros e Violeiras do DF realizado na Candangolândia/DF.

Dayane Reis²⁹ é nascida em Brasília, mas foi criada a maior parte do tempo na região do Urucuia, em Minas Gerais. Conta que conheceu a viola caipira por meio das folias de reis, às quais seu pai a levava em pagamento de promessa. Encantou-se pelo instrumento, que era tocada pelo folião de guia e, aos 14 anos, aproveitando que uma prima sua estava tendo aulas com o folião, pediu que ele a deixasse pegar no instrumento, afirmando que “acho que dou conta de fazer isso”. Em pouco tempo o folião percebeu o jeito que Dayane tinha com o instrumento e cedeu sua viola para que ela levasse consigo de volta a Brasília. Começou, então, sua busca por um professor em Brasília para dar continuidade aos estudos. Sua mãe entrou em contato com Volmi Batista, por meio do programa de rádio Violas e Violeiros, que a indicou seu primeiro professor. Desde então tem se dedicado ao estudo e prática com o instrumento e a música de viola. Destaca como suas principais influências: Tião Carreiro e Pardim; André e Andrade; Juliana Andrade e Adriana Farias.

Dayane não tem na música caipira sua principal atividade econômica, exercendo a profissão de enfermeira. É casada e tem filhos, vivenciando uma relação pouco usual com o universo da viola caipira. Dayane fala um pouco sobre sua relação com este universo sendo mulher. Conta que enfrentou muitos preconceitos por parentes e amigos, em especial de mulheres, primeiramente por tocar viola e, adicionalmente, por tornar-se uma das primeiras “folionas” da folia de reis que frequentava. Afirma que atualmente existe mais abertura para as mulheres violeiras, graças às pioneiras que abriram caminhos durante os 90 anos desde a primeira gravação em disco. Comenta, ainda, sobre o festival criado pelo CLUVIC intitulado “Viola em Canto de Mulher”, em que violeiras de todo o Brasil são reunidas, o que considera uma grande honra, em especial por dividir o palco com violeiras consagradas, como as citadas acima, duas de suas maiores influências.

Gaby Viola³⁰ tem 16 anos e considera que sua carreira musical se inicia a partir da descoberta de sua atuação pelo CLUVIC. Quando ela tinha entre 9 e 10 anos, ela e seu pai souberam que aconteceria o Encontro de Violeiros na Casa do Cantador, em Ceilândia. Neste evento, conheceram Volmi Batista e pediram-no um espaço para dar uma “palhinha”, que conseguiu uma “brecha” para sua apresentação. Desde então as portas foram se abrindo, ampliando sua atuação musical. Gaby destaca gratidão pela oportunidade cedida por Volmi Batista e pelo CLUVIC, destacando que ela é sempre convidada para eventos e encontros, nos

²⁹ Entrevista realizada em abril de 2022, durante o evento Recorte Histórico da Música e da Viola Caipira, realizado na Casa do Cantador, em Ceilândia/DF.

³⁰ Entrevista realizada em julho de 2023, na sede do CLUVIC, na Candangolândia/DF.

quais vem se apresentando com regularidade. Participou do evento Viola em Canto de Mulher, ganhando destaque pela sua pouca idade e grande habilidade com o instrumento.

Gaby afirma que, através dos encontros e eventos, teve oportunidade de conhecer diversos artistas, inclusive grandes ídolos, como Adriana Farias, Bruna Viola, Irmãos Galvão, Irmãos Freitas, Di Paulo e Paulino, André e Andrade, Zé Mulato e Cassiano, Lucas Reis e Tássio, Mayk e Lyam, sendo as duas últimas duplas destacadas como artistas que admira bastante. Comenta sobre a possibilidade de trocar experiências e receber dicas destes artistas que são exemplos para quem, como ela, está começando a carreira. Reforça a gratidão pelas oportunidades, especialmente em nome de Volmi Batista, que a ajuda e percebe seus esforços, cedendo apoio e acreditando em um futuro neste caminho.

Mayke Renner³¹ conhece e participa das ações do CLUVIC há cerca de 10 anos, por meio das quais iniciou sua trajetória musical. Destaca a atuação de Volmi Batista, que fomenta e valoriza a cultura e os artistas ligados à música caipira, gerando oportunidades desde os iniciantes até os mais experientes. Comenta com entusiasmo sobre a oportunidade que teve de subir ao palco junto à dupla André e Andrade, da qual é um grande fã. Mayke Renner aborda a viola caipira como um importante elemento de sua vida, indo além do hobby e caracterizando-se como uma profissão que exige treino, estudo e atualização junto ao meio. Destaca, assim, o caráter de trabalho presente em sua dedicação à viola e à música caipira.

Aparício Ribeiro³², co-fundador do CLUVIC, é originário de Patos de Minas/MG e foi o primeiro presidente da entidade. Funcionário do Banco Central aposentado em 2001, Aparício é conhecido como o “baluarte” do CLUVIC pelos associados, tendo em vista sua eloquência e dedicação à causa da música e da viola caipira durante toda sua história de vida. Junto com Volmi Batista, criou e apresentou o programa Violas e Violeiros entre os anos de 1996 e 2006. É um dos principais articuladores da entidade junto a políticos do DF, tendo em vista a capacidade de envolvimento que seus discursos apresentam, demonstrada na Sessão Solene narrada anteriormente, na qual, em uma curtíssima fala, recebeu duas salvas de palmas dos presentes – as mais animadas entre as manifestações de aprovação às falas dos presentes. Sua atuação é reconhecida para além do Distrito Federal, sendo convidado para realizar apresentações musicais em outros estados e contando com seis álbuns gravados: cinco deles solo e o último pela dupla formada com Volmi Batista. Sua notoriedade é conferida pelo verbete

³¹ Entrevista realizada em outubro de 2022, durante o Encontro de Violeiros e Violeiras do DF realizado na Candangolândia/DF.

³² Entrevista realizada em julho de 2023, na sede do CLUVIC, na Candangolândia/DF.

inserido com sua biografia no Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira e constando também na Wikipédia. Aparício Ribeiro, pela sua personalidade efusiva, sempre teve grande importância na vida social, artística e política do CLUVIC, ainda que sua atuação efetiva em funções administrativas e de produção tenham se desenvolvido por cerca de 13 dos 30 anos da entidade.

Volmi Batista da Silva³³, nascido em uma fazenda no município de Coromandel/MG, relata que, quando criança, esteve sempre cercado pela cultura caipira. As festas populares e religiosas são as lembranças mais vívidas de sua infância, além da vivência do campo enquanto elemento formador de sua identidade. Migrou para Brasília com apenas 14 anos e na cidade modernista foi envolvido pela cultura popular, de maneira geral. Ao chegar em Brasília, a música que predominava era a música popular nordestina, em especial o forró, citando Alceu Valença como uma forte influência em sua inserção musical. Conheceu e se encantou pelo rock, uma novidade para ele, citando especialmente Raul Seixas como uma referência importante em seu envolvimento com esse estilo musical. Passou a fazer parte da cena cultural ainda incipiente, especialmente na RA de Taguatinga, onde viveu os primeiros anos de Brasília. Nessa época ainda não estava conectado especificamente a uma cultura caipira, tendo se desligado de suas raízes rurais em busca de uma identidade mais adequada ao ambiente urbano em que se inseriu. Começou a atuar culturalmente com teatro, cineclubismo, tocando violão e cantando nas festas locais.

Em um relato emocionado, cedido para o projeto Viola Central³⁴, Volmi narra a ocasião de uma pescaria no rio Urucuia, no ano de 1980, em que um rapaz que fazia parte do grupo faleceu afogado. Após vários dias de busca ao corpo pela polícia e pelos bombeiros, não o encontraram, sendo então sugerido que procurassem um senhor da região, de apelido Tiele, possuidor de habilidades de reza e forte ligação com o mundo espiritual. Conta que este senhor, após um ritual de rezas, apontou precisamente onde estava o corpo, ao que, procedendo à busca, de fato foi encontrado pelos bombeiros. Tiele convidou então Volmi e outros do grupo de pescaria para conhecer seu rancho e tomar um café. Enquanto Tiele preparava o café, Volmi começou a tocar uma música em seu violão, animando a visita ao rancho. De repente, Tiele aparece no cômodo trazendo uma viola. Volmi relata que ele vinha fazendo brincadeiras, cantando e tocando a viola, cujo som se lembra de ouvir nitidamente, um som que o deixou

³³ Entrevistado em duas ocasiões: a primeira, realizada em abril de 2022, durante o evento Recorte Histórico da Música e da Viola Caipira, realizado na Casa do Cantador, em Ceilândia/DF. A segunda, realizada em julho de 2023, na sede do CLUVIC, na Candangolândia/DF.

³⁴ Acessível pelo link: <https://www.youtube.com/watch?v=Lr3W5gVxxwU>.

fascinado. Terminada a cantoria, Tiele entregou a viola a Volmi Batista que, com enorme surpresa, percebeu que o instrumento estava sem as cordas. Geralmente bastante contido, Volmi se emociona ao lembrar este momento, chegando a ter lágrimas e voz embargada. No momento de ir embora do rancho, Tiele lhe oferece essa viola como presente, ao que Volmi reage inicialmente negando recebe-la, visto que Tiele havia contado sobre a viola como uma relíquia antiga, recebida de seus pais, cuja origem era desconhecida. Após a insistência do anfitrião, Volmi aceitou a viola, tomando-a enquanto um amuleto que ainda permanece em sua posse, cuidadosamente depositada em seu escritório, na sede do CLUVIC.



Figura 3. Volmi Batista com viola artesanal.

Crédito: Daniel Choma. Fonte: <https://camaraclara.org.br/violacentral/volmi-batista/>

Ainda que não tenha conhecimento da origem específica, Volmi considera que este instrumento é algo sagrado, tendo em vista o contexto em que deve ter sido criada, para uma função específica da religiosidade popular. Afirma que nos tempos antigos as violas eram produzidas com uma função específica, em geral relacionada às folias de reis e, após passado o período de festejos, eram guardadas em altares para o ano seguinte, permanecendo então como objeto religioso. Imagina que o instrumento tenha passado por mãos de mestres, violeiros e foliões anônimos, cuja importância se assenta sobre a ancestralidade da religiosidade popular.

Na década que se segue a este evento místico, Volmi Batista passa a valorizar suas raízes culturais do interior, envolvendo-se com artistas da música caipira que se destacavam em Brasília, como as duplas Zé Mulato e Cassiano e Advogado e Engenheiro, bem como pela

aproximação com Roberto Correa, que à época já despontava como um jovem e promissor violeiro da cidade. Conta que foi então despertando sua porção caipira, afirmando que “você sai de Minas, mas Minas não sai de você”. Passou a dedicar-se à promoção de eventos voltados a artistas ligados à música e viola caipira e, em 1992, conforme já relatado, conheceu Aparício Ribeiro em um comício político, ocasião em que cantam juntos e forma-se a duradoura amizade. Unidos, passaram a se dedicar a diversas atividades ligadas à música caipira, inclusive a criação do CLUVIC, em 1993.

A partir de então, Volmi passa a ser conhecido como um divulgador das culturas populares, em especial das manifestações ligadas à cultura caipira, não somente a música, mas também as danças populares, como a catira e o lundu, e as manifestações religiosas, como as folias de reis e as congadas. A capacidade de inserção em meios políticos e culturais é amplificada pela parceria com Aparício Ribeiro e, juntos, alavancaram eventos importantes na cidade, alguns realizados ainda hoje. Conforme afirmam reiteradamente, as ações iniciais do CLUVIC intentavam promover e valorizar violeiros e duplas caipiras que viam-se sem espaços ou estímulos para desenvolverem suas performances.

Nas falas de Volmi Batista, é constante a referência à desvalorização que tais manifestações sofrem, tanto pelos meios de comunicação quanto pelos meios acadêmicos. Considerada simples, sem muitos arranjos e melodias, com uma poesia que versa sobre a natureza e a vida do homem do campo, considera que faltava à música caipira o caráter politizado que reconhece na produção musical a partir dos anos 1960 e 70. Pondera que a ausência de um caráter revolucionário pode ter sido um dos motivos pelos quais não teve interesse de envolvimento imediato com a música caipira ao chegar em Brasília, pois sempre teve um lado revolucionário, tanto política quanto culturalmente.

Ao se envolver com o ambiente musical da viola caipira, ainda nos anos 1980, passa a atuar de maneira militante, com um discurso de defesa a este estilo musical de maneira aguerrida e, por vezes, agressiva. Foram muitas as entrevistas cedidas a meios de comunicação em que atacou as duplas sertanejas, afirmando que se utilizavam de elementos da música caipira autêntica de maneira predatória e com objetivos puramente econômicos. Identifica a música sertaneja como produto da cultura massificada que, pelas influências norte-americanas,

desvalorizavam a cultura genuinamente brasileira. Em entrevista concedida ao Jornal Correio Braziliense afirmou que “É um caso de polícia o avanço dessa música sertaneja comercial!”³⁵

Em sua fala na sessão solene relatada no Capítulo 1, Volmi Batista enfatiza a necessidade de proteção da música e da cultura caipira por parte do Estado, apresentando duas demandas diretamente ao secretário de cultura ali presente, Cláudio Abrantes: i. a cessão de espaço público para instalação de sede permanente do CLUVIC; ii. providências para que o calendário oficial de eventos do GDF deixe de ser, em suas palavras, “fictício”, gerando condições efetivas de realização dos eventos nele listados, dentre os quais estão os dois maiores projetos do CLUVIC, os encontros de folias e de violeiros. Em resposta a tais demandas, duas posturas distintas dos representantes políticos, contudo, igualmente evasivas: ao tempo que o deputado Hermeto profere o insidioso comentário de que Volmi “sabe pedir direitinho”, o secretário Abrantes relata a forma “terceirizada” de atuação de sua pasta, uma maneira indireta de afirmar-se impossibilitado em seu cargo político, ainda que, pessoalmente, reconheça amplamente o valor das ações do CLUVIC.

Um aspecto curioso acerca de Volmi Batista é que, paralelamente à ampla inserção em circuitos restritos e privilegiados, denotando grande capacidade empática, em círculos de convivência mais frequente é constantemente identificado como “uma pessoa difícil”, especialmente por associados e profissionais das equipes de produção, que atuam sob sua coordenação direta ou indireta. É comum ouvir duras críticas ao seu modo de fazer, compreendido como excessivamente centralizador e personalista, despertando reações por parte de seus convivas. A dupla Zé Mulato e Cassiano, parceiros durante décadas de Volmi – responsável pela produção de diversos projetos, como CDs, DVDs e espetáculos – após diversos conflitos com motivações variadas, acabou por romper relações com Volmi e com o CLUVIC, alegando que havia uma exploração indevida de seu trabalho e imagem. Este caso, deve-se ponderar, não é motivado exclusivamente pela personalidade de Volmi Batista, visto que ambos os irmãos componentes da referida dupla possuem caracteres igualmente, talvez ainda mais, conflituosos. Outros personagens de importância na história do CLUVIC romperam com a associação, com diferentes motivações. O professor Roberto Correa, um dos participantes no momento de criação do CLUVIC, afastou-se da associação, alegando que Volmi utilizava o

³⁵ Acessível pelo link: https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2013/06/16/interna_diversao_arte,371655/em-entrevista-volmi-batista-faz-duras-criticas-a-musica-sertaneja.shtml.

CLUVIC como um instrumento demasiadamente político, algo que não o interessava enquanto artista e pesquisador.

Por volta de outubro de 2023, Volmi me relatou que Claudinho da Viola, violeiro deficiente visual, depositário de grande apoio em sua carreira por parte de Volmi, teria também rompido relações, o que lhe trouxe enorme decepção. Afirmou que ainda estava investigando a causa de tal rompimento, revelando que uma pessoa contratada para elaborar projetos do CLUVIC começou a se relacionar romanticamente com Claudinho, “fazendo sua cabeça” contra Volmi. Em dezembro de 2023, pelo acontecimento do Encontro de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros, Volmi compareceu para apresentar-se artisticamente acompanhado de Claudinho. Depreende-se que, qualquer que tenha sido a motivação do rompimento prévio, estava então solucionado.

Sem qualquer intenção de promover críticas, exposição ou julgamentos, estes exemplos buscam demonstrar que as relações travadas no âmbito do CLUVIC são permeadas de diferentes camadas, em que elementos emocionais e afetivos – sejam positivos ou negativos – bem como questões pragmáticas, como dinâmicas de trabalho e questões financeiras, se amalgamam, por vezes, de maneira indiferenciável. Os conflitos, regularmente acompanhados de maldizeres e ressentimentos, fazem parte da dinâmica da entidade, inclusive no seio das relações familiares. Ao fundo de tais conflitos pode-se perceber uma crescente aparição do fator financeiro, que vai tomando lugar de destaque na atuação da entidade. A captação de recursos se torna um dos objetivos centrais, exigindo certas adequações que nem sempre são bem-vistas pelos associados, tanto em estética quanto no formato dos eventos. A inserção de itens de cenografia e infraestrutura de grandes dimensões, bem como a contratação de atrações artísticas de valores percebidos como excessivos, como exemplos, são frequentemente apontados como supérfluos, tendo em vista a enorme discrepância entre estes gastos e os cachês modestos destinados a suas apresentações.

Tendo em vista os relatos aqui registrados, de encontros entre parceiros de duplas e entre os associados chegantes e a entidade, percebe-se que são histórias de parcerias, por vezes permanentes e por vezes temporárias, mas sempre dotadas de camadas que se sobrepõem. Para além do afeto e empatia mútua, o compartilhamento de tempo, espaço e substâncias entre eles próprios e suas famílias, criando laços de parentesco (Weston, 1997; Carsten, 2000), há a afinidade – e a negociação – de gostos, seleção de repertórios, definição de arranjos e afinação de instrumentos e vozes. Há também o compromisso profissional em participar de certos eventos e circunstâncias, bem como de estarem devidamente ensaiados para um bom

espetáculo. E, paulatinamente, na vida de todos os participantes desta pesquisa, há o aspecto do ganho financeiro proveniente da atividade musical, bem como da atuação como profissional da cultura, tanto como parte de equipes de produção quanto no papel de proponente/contratante.

Apresentados os associados entrevistados para este trabalho, interessa também dissertar acerca do formato dos eventos promovidos pelo CLUVIC, em especial, dos dois encontros inseridos no calendário oficial de eventos do DF. A principal característica de ambos é exatamente a criação de uma ambiência em que a convivência é proporcionada por vários dias, o que colabora para o estreitamento de laços, surgimento de novas ideias e projetos, sendo momentos de grande importância para a continuidade de manifestações ligadas à música e viola caipira.

O Encontro de Folia de Reis do DF teve sua primeira edição em 2001, após uma extensa pesquisa realizada por Volmi Batista em parceria com o saudoso Mestre Badia Medeiros. Volmi costuma contar que, entre os anos de 1999 e 2000, fizeram diversas incursões a territórios do DF em que as folias de reis eram práticas comunitárias, identificando os grupos e criando redes de contato e relacionamento com os guias e mestres locais. Identificaram, neste período, oito folias de reis ativas no DF e, com o passar dos anos, este número foi crescendo, não só por encontrarem novos grupos, mas também porque foram sendo criadas ou retomadas novas folias de reis a partir da iniciativa do Encontro. De 2001 a 2010 o Encontro de Folia do DF foi realizado na fazenda modelo da Granja do Torto, à época gerenciada pela Secretaria de Agricultura, Pecuária e Abastecimento do DF – SEAPA/DF, com os participantes das folias acampando no próprio local do evento, com refeições oferecidas pelo projeto. Neste momento, não havia cachês destinados aos participantes das folias, bem como o transporte era majoritariamente feito por meio de apoios locais ou mesmo rateio entre os foliões.

O projeto busca reunir grupos que expressem a diversidade que permeia o universo das folias de reis, tanto em sua origem geográfica, tendo em vista que as folias existem nas cinco Regiões do Brasil, quanto no que toca à sua composição – que vão desde grupos de idosos até grupos de gerações mais novas, passando por formações exclusivamente femininas, e apresentando entre 10 e 50 integrantes. Destaca-se também a variação de instrumentos utilizados – que vão desde os básicos caixa, viola e pandeiro, podendo incluir também violão, cavaquinho, sanfona, reco-reco, triângulo, rabeca, violino, pífano, entre outros –, criando uma ampla mostra cultural de uma das mais tradicionais manifestações do Brasil. Busca-se, ainda, integrar coletivos que se utilizem de elementos cênicos e performáticos, como a presença do palhaço Bastião, que apresenta variedades significativas em forma plástica e comportamento,

além de apresentações de danças populares diversas, como a catira, o lundu, a congada, a dança de roda, entre outras.

Um importante aspecto do Encontro de Folia de Reis é a reunião de diferentes gerações. Os grupos chegam em ônibus e vans, contendo entre 10 e 50 pessoas por grupo, em que idosos, adultos, jovens e crianças convivem e atuam juntamente nas atividades de reza, festa e apresentação no palco. O Encontro de Foliás tem como tradição a montagem de presépio de grandes dimensões, onde grupos de folia se revezam em rezas e cantorias religiosas. Também sempre promoveu, como atividades complementares, oficinas de cultura popular e rodas de prosa, com o objetivo de estimular a convivência e a integração entre os participantes de diferentes coletivos. Assim, o Encontro contribui nas condições para a continuidade das atividades das folias de reis, incentivando que a família esteja incluída nos festejos, de modo que possam compartilhar conhecimentos, entendimentos e o próprio tempo/espaço do Encontro.

A programação no palco dedica espaço para cada folia de reis se apresentar, contando com apresentações de atrações da música caipira durante o horário de almoço e à noite, após finalizadas as apresentações dos grupos. Além do palco, em que as apresentações da programação acontecem, havia na fazenda modelo da Granja do Torto um coreto em que apresentações espontâneas estavam sempre se revezando, neste caso, com canções mais seculares, ligadas à música caipira. Assim, é parte essencial do Encontro a interação entre religiosidade e festa, entre diferentes grupos e diferentes gerações.

A alimentação dos foliões é parte essencial do Encontro de Foliás, inclusive pela permanência dos foliões durante os três ou quatro dias de sua realização. Grandes quantidades de alimentos são produzidas, levando em conta as tradições alimentares desta manifestação da cultura popular, como a pelota, a galinhada, o macarrão com frango, o arroz com pequi, o feijão tropeiro e o tutu de feijão. As folias se revezam para, antes de cada refeição, fazer o bendito de mesa - oração cantada em agradecimento dos alimentos servidos.

A partir de 2011, a fazenda modelo mostrou-se inviabilizada para a realização do encontro, devido a alguma mudança de gestão do espaço e a falta de cuidados com a estrutura. A partir daquele ano, o Encontro de Foliás passou a acontecer em espaços diversos, em uma itinerância em RA's do DF, o que acaba por se referir à própria característica da folia de reis, em um “giro” por diferentes cidades, especialmente aquelas que possuem em seus territórios grupos de folia, que se tornam os anfitriões de cada edição. Assim, ocorreram edições do encontro em Ceilândia, Planaltina, Gama, São Sebastião, CAUB – Riacho Fundo, além de

edições realizadas no Centro de Convenções do Parque da Cidade, no Plano Piloto. É interessante notar que o formato inicial do Encontro na fazenda modelo, tanto em local quanto em distribuição das atividades, foi tomado como um padrão ideal e que, quando transportado para outros espaços, sempre causou algum tipo de frustração aos organizadores, aos foliões participantes e ao público, que não mais atingiu o ápice de cerca de 20 mil participações, alcançado por alguns anos na Granja do Torto.

A partir das diversas edições bem-sucedidas do Encontro de Folias, com a participação efetiva dos grupos, apoio de instâncias do Estado, efetivação de patrocinadores e, também, a ampla participação do público externo, percebeu-se a necessidade – ou a pertinência – de se criar uma nova instituição sem fins lucrativos, a AFOREIS – Associação de foliões de reis do Distrito Federal, discutida durante vários anos, e finalmente formalizada em 2012. A partir de 2019 a AFOREIS passa a representar legalmente o Encontro de Folias, contando com a chancela de produção do CLUVIC.

No mesmo sentido relatado sobre os associados violeiros, os grupos de folia de reis passaram por um processo de paulatina ampliação no aspecto financeiro pela participação no Encontro. Inicialmente, com a conquista de patrocínios mais significativos, foram pagos cachês bastante modestos, que foram sendo ampliados aos poucos, bem como foram adicionadas outras formas de promover ajuda de custo, como a contratação de transporte. Os alojamentos ganharam mais estruturas, como exemplo, a ampliação de quantidade de banheiros e chuveiros, a instalação de divisórias e, por fim, a cessão de diárias de hotéis para foliões com necessidades especiais, como idade avançada, algum tipo de deficiência motora ou física, entre outros casos individuais que cada edição apresentasse. Sem dúvidas, foram melhorias que permitiram um maior conforto dos participantes, bem como os cachês geraram possibilidades de recomposição de instrumentos, bandeiras, uniformes e outros elementos materiais das folias. Por outro lado e de alguma maneira contraditória, a cada ano os coletivos pareciam menos satisfeitos com o Encontro.

No ano de 2015, o Encontro foi realizado em Brazlândia, com enorme estrutura montada em área pública, com os foliões sendo alojados em escolas nas proximidades. Neste ano, especificamente, houve uma grande expressão de insatisfação por parte dos foliões, sendo possível escutar reclamações enquanto se caminhava pelo espaço do evento. Ao fim do Encontro, pude escutar foliões afirmando que dali para a frente seria diferente, pois iriam tirar Volmi Batista da coordenação e nomear Paulo Brito para tal função, folião e um dos mais ativos colaboradores do projeto. Certamente, a ambiência do evento não estava ideal: um espaço muito

grande, cercado de tapumes que não permitiam ao público perceber o que acontecia, dando a impressão de um evento privado. A hospedagem em escolas, e não no local do evento, também reprimia a convivência e os momentos festivos que sempre seguiam noite adentro. A população da cidade parecia não saber o que estava acontecendo e, sendo uma cidade distante, o evento não foi atrativo para o público geral do DF. Por outro lado, a proposta de se tomar o Encontro para os próprios foliões, tendo o Paulo Brito como novo coordenador, se mostrava inviável, visto que um projeto de tal magnitude necessita experiência e, principalmente, recursos. E, conforme já abordado, Volmi Batista tem a expertise de produção e, sobretudo, de acessar os recursos. Tal processo de rebelião foi arrefecido assim que o evento finalizou. No ano seguinte, na reunião prévia de organização do Encontro em que representantes dos foliões comparecem à sede do CLUVIC para dialogar, reclamações foram feitas de maneira a contribuir com melhorias, mas já não havia sinais do ensaio de motim que emergiu em Brazlândia.

O Encontro de Violeiros do DF surgiu também ainda no início dos anos 2000, reunindo violeiros e violeiras do DF e de outros estados. Realizado anualmente na Praça da Administração de Brazlândia entre os anos de 2001 e 2015, em 2016 passa também a transitar em outros espaços do DF, como Planaltina, Ceilândia e Candangolândia. Edições especiais foram realizadas no Plano Piloto, como as edições dos anos de 2004 e 2005 na Sala Funarte Cássia Eller. O Encontro recebeu, em 2019, a complementação em seu título, incluindo as violeiras de maneira oficial no evento, tornando-se, a partir de então, o Encontro de Violeiros e Violeiras do DF. Em 2022, quando é novamente realizado após o período de pausa por conta da pandemia de Covid 19, o Encontro recebe mais uma complementação em seu título, tornando-se o Encontro Nacional de Violeiros e Violeiras, sendo mantido na edição de 2023.

Para além da mostra musical voltada à música caipira, o encontro vem promovendo atividades de reflexão acerca do tema da música e da cultura caipira, com oficinas, rodas de prosa, três edições realizadas do seminário “Panorama da música e viola caipira no Brasil contemporâneo”, entre 2013 e 2015, e o evento “Seminário 90 Anos da Música Caipira – Rumo aos 100”, realizado em 2019 em celebração dos 90 anos das gravações lendárias promovidas por Cornélio Pires.

O Encontro busca gerar, para além da visibilidade de artistas ligados ao universo da música caipira, um ambiente que permita a troca, a convivência e a reflexão acerca da cultura caipira enquanto um estilo musical delimitado e específico. Por meio deste encontro, diversas duplas e artistas ligados ao CLUVIC tiveram a oportunidade de, pela primeira vez, subir a um palco e tocar para um público amplo, conforme relatos acima. A programação faz um

revezamento entre os artistas associados ao CLUVIC, incluindo também artistas de fora da associação, seja do DF ou de outros estados. Também busca inserir ao menos um artista de porte nacional, como forma de atrair maior publicidade e participação do público. Agregam ainda exposições de elementos que remontem à história da música e da cultura caipira, como uma exposição recorrente da vasta coleção de discos de música caipira, com um sem-fim de duplas atualmente desconhecidas do público, bem como de violas diversas, e elementos associados à história do CLUVIC, entre outras. Outro aspecto bastante presente nos encontros de violeiros, assim como de folias, é a alimentação, com a preparação de grandes quantidades de alimentos que são também compartilhados com o público. Neste evento, busca-se também reverenciar as tradições da comida caipira, como o boi no rolete, o costelão, o feijão tropeiro, o leitão assado e o feijão gordo, preparados geralmente no chamado fogo-de-chão.



Figura 4 Preparo do Costelão. Encontro Nacional de Violeiros e Violeiras. Candangolândia/DF, 2023.

Como se pode perceber, as atividades do CLUVIC buscam promover, para além de entretenimento, atividades e processos de convivência, aprendizagem e integração entre artistas que se identificam com a música e a cultura caipira. Este aspecto é importante para a compreensão dos valores morais defendidos pela entidade e seus representantes, em que a socialização, o compartilhamento e a interatividade são elementos centrais ao se planejar os eventos.

2.3. Identidade compartilhada e ambiguidades – o caráter performativo da autenticidade

A diferenciação entre o que fazem os associados do CLUVIC e a chamada “música sertaneja” é, certamente, um dos motes centrais da entidade desde sua criação, por isso, importa explorar conceitualmente tal oposição. Fonte de polêmica, visto que diversas pesquisas realizadas no âmbito das ciências sociais acerca da cultura e da música caipira apresentam tais categorias como faces de um mesmo fenômeno sociológico (Dent, 2007; Reily, 1992; Alonso, 2015), a partir dos discursos, práticas e elementos simbólicos dos autointitulados violeiros caipiras, percebe-se uma notória e ostensiva diferenciação entre tais nichos, o que se reforça nas inúmeras entidades do terceiro setor que se dedicam exclusivamente à difusão e valorização da chamada “música caipira” formalizadas nas últimas décadas. Violeiros que se identificam com tal movimento de valorização ou “avivamento” (Correa, 2014) da viola caipira e que trilharam caminhos acadêmicos, dedicaram-se a estudos que, para além do instrumento central das narrativas – a viola caipira –, visam compreender um arcabouço cultural e artístico que se relaciona à estética caipira, inclusive em reforço à diferenciação da produção musical entendida como sertaneja (Almeida, 2014; Vilela, 2017; Correa, 2014).

Enquanto um fator comum a ambos os tipos de estudos acima citados, separem ou não os estilos caipira e sertanejo, observa-se o constante entendimento de que este é um fenômeno ligado à transformação da realidade brasileira, em uma transposição de pessoas dos campos para as cidades, em que suas tradições são reinventadas e recapturadas a todo momento, perseguindo valores e recriando caminhos e estéticas que se relacionem mais ou menos com seus mitos fundadores. Mas qual seria essa música “de raiz”, a “verdadeira” música caipira a que constantemente se referem enquanto fonte de autenticidade?

Certamente, elementos musicais, religiosos, discursivos, de indumentária e comportamentais estão inclusos na diferenciação entre um e outro estilo. Ainda assim, conforme fala de Volmi Batista acima relatada, existe uma apropriação de símbolos de autenticidade que circulam em ambas. Adicionalmente, algumas duplas e artistas abraçados como “caipiras” vêm se adequando a uma estética mais ligada aos “sertanejos” em suas performances, como a dupla Mayke e Lyan, considerada pelo CLUVIC como pertencente ao estilo caipira, sendo a principal atração da programação do 17º Encontro de Violeiros do DF. Conforme a figura abaixo, a dupla adota uma

estética que traz referências à cultura country norte-americana, contrariando um dos argumentos centrais de Volmi Batista em diferenciação entre caipiras e sertanejos.



Figura 5 Dupla Mayke e Lyan. Imagem acessível pelo link [https://www.megapop.com.br/conteudo/id-596048/lancamento musica sertaneja mayck e lyan apresentam truque da moeda](https://www.megapop.com.br/conteudo/id-596048/lancamento-musica-sertaneja-mayck-e-lyan-apresentam-truque-da-moeda)

Partindo dos relatos e definições cristalizados por meio de iniciativas públicas, documentos oficiais e registros em vídeo do CLUVIC, percebemos que há nesta narrativa de autenticidade um personagem central – Cornélio Pires. É interessante notar como este personagem é também um ponto de encontro entre a diversidade de estudos e propostas teóricas acerca da música caipira/sertaneja, desde Antônio Candido, na década de 1940, que o cita enquanto “um grande conhecedor do caipira” (Candido, 2010: 175), podendo ser tomado como um mito de referência, no sentido empregado por Lévi-Strauss, em que um evento de um passado (não tão) remoto é incorporado enquanto organizador simbólico de performances e comportamentos (Lévi-Strauss, 2008). Cornélio Pires deixou um grande legado ao difundir e promover a cultura caipira, incluindo-se música, danças, causos e culinária, além de reconhecidamente inaugurador de um estilo musical no mercado fonográfico, que veio a se desdobrar até os dias atuais (Reily, 1992; Nepomuceno, 1999; Dent, 2009; Alonso, 2015; Almeida, 2014; Correa, 2014; Vilela, 2017).

O CLUVIC vem, de maneira reiterada, buscando promover um reconhecimento público sobre os feitos de Cornélio Pires: a entidade foi uma das principais articuladoras do projeto de lei aprovado em 2017 na Câmara Federal e no Senado em 2019, que institui o dia 13 de julho como o Dia Nacional da Música e da Viola Caipira, em referência a Cornélio Pires, nascido em 13 de julho de 1884. O evento realizado pelo CLUVIC em 2019, intitulado “Seminário 90 Anos da Música Caipira – Rumo aos 100”, celebrou os 90 anos das gravações em disco 78 RPM, no ano de 1929, as quais Cornélio, após buscar apoio das gravadoras e falhar sucessivamente, produziu com fundos próprios, lançando o “Selo Vermelho” da Gravadora Columbia. Tais discos trouxeram, gravadas pela primeira vez, canções do interior de São Paulo, apresentadas então como “modas de viola”, interpretadas por duplas de cantadores de ritmos interioranos diversos, além de anedotas contadas pelo próprio Cornélio. Apesar das seguidas negativas por parte das produtoras, as vendas foram um estrondoso sucesso, inaugurando assim a era fonográfica da música advinda de rincões rurais, conforme narrado de maneira mais detalhada no subcapítulo 2.1.

Encontra-se aqui uma interessante dobra entre discursos, práticas e simbolismos empregados na defesa da “música de viola caipira”, visto que o mito fundador do estilo caipira se baseia em um processo de transpor canções locais típicas em peças fonográficas, adequadas para o mercado, o que impõe limitações severas às performances “originais”. De maneira a melhor demonstrar tal aparente paradoxo, vejamos trechos de falas registradas na revista “90 Anos da Música Caipira – Rumo aos 100”, compilada a partir do seminário homônimo ocorrido em 2019.

O primeiro é um trecho de entrevista concedida por Volmi Batista, um dos principais articuladores políticos da “cadeia produtiva da música de viola caipira”³⁶:

KM: Qual a principal contribuição da cultura e da música caipira dentro da história brasileira?

E para a música popular brasileira?

VB – A cultura e a música caipira representam uma identidade sócio/cultural que nenhum outro país tem. Definida com a fusão de várias culturas, europeia, africana, indígena e latino-americana, a cultura caipira representa um povo que resiste e se impõe por meio de costumes e diferentes formas de subsistências como a música, que funciona como uma forma de registro etnográfico do povo que habita a região centro-sul do Brasil.

³⁶ A expressão colocada entre aspas será abordada no subcapítulo 3.3.

KM: A música caipira é viva, e reforça bastante a tradição e a vivência do meio rural. Ela passa por mudanças? Quais são elas? Como você avalia o cenário da música caipira atualmente?

VB – A música caipira está viva não só no meio rural, mas no meio urbano também, onde conquistou espaço no gosto dos jovens e de pessoas que valorizam a nossa cultura popular. **A música caipira não sofreu nenhuma mudança ao longo desses 90 anos, alguns gêneros musicais de cunho comercial se apropriaram da forma de cantar em dueto e de alguns ritmos da música caipira. Mas por não ter tradição, vivem em constantes mudanças e rotulações.** (Volmi Batista, em trecho de entrevista cedida a Karina Miranda, registrada na revista 90 Anos da Música Caipira – Rumo aos 100, 2019. Grifos meus.)

O segundo trecho que evoco é retirado da fala de Roberto Correa, violeiro com 15 álbuns gravados, criador e professor aposentado do curso de viola caipira da Escola de Música de Brasília, pesquisador doutor em musicologia pela USP e uma das maiores referências contemporâneas da viola caipira. Correa foi um dos associados na época de fundação do CLUVIC e, apesar de estar há muitos anos desassociado, é um artista, palestrante e oficinaireiro constante nos eventos promovidos pela entidade:

Estamos comemorando 90 anos da música caipira comercial, da música caipira levada ao disco que construiu uma história importantíssima para a música popular brasileira. Uma infinidade de clássicos, cantados no Brasil inteiro, que se evidenciaram em razão da difusão da música caipira na indústria fonográfica. Todavia, quando abordamos a música caipira tradicional, como a Catira, a Folia de Reis, a dança de São Gonçalo, a dança de Santa Cruz, dentre tantas outras, deparamo-nos com a música e a cultura caipira que existe muito antes das gravadoras, muito antes do rádio. (...) A Música Caipira é parte da cultura caipira, naturalmente originária do interior de São Paulo. **A música caipira tradicional é a música caipira de dupla e a música caipira feita atualmente possui uma forma diversa, é preciso romper o preconceito e lutar pela música caipira de qualidade.** Temos de refletir nos próximos 10 anos sobre a música caipira iniciada na região do interior de São Paulo e difundida para todo o Brasil, procurando valorizar e fortalecer a música caipira de qualidade e de alto nível. (Roberto Correa, em trecho de entrevista registrada na revista “90 Anos da Música Caipira – Rumo aos 100”, 2019. Grifos meus)

Os trechos acima demonstram a polifonia presente entre participantes dos eventos e nas publicações frutificadas a partir das ações do CLUVIC, bem como ilustra diferentes possibilidades de leitura acerca das mitológicas gravações de Cornélio Pires. Por um lado, Volmi Batista empreende uma compreensão da música caipira enquanto uma tradição intocada

e constante ao longo dos 90 anos desde as referidas gravações, referindo-se à região caipira como “Centro-Sul” do país, por outro, Roberto Correa ressalta o status comercial daquelas primeiras gravações, diferenciando as produções voltadas para a indústria fonográfica das tradições incorporadas culturalmente, delimitando como área de tal cultura o interior de São Paulo. Não obstante, é notório o reconhecimento de Correa aos feitos de Cornélio Pires, sendo uma constante referência em sua tese de doutorado, a quem lega “papel fundamental na divulgação da cultura caipira no século XX” (Correa, 2014: 16).

Acerca de tal polifonia, bem como dos aparentes paradoxos que se desenvolvem nos discursos e práticas, pode-se evocar a reflexão feita por Christopher A. Waterman em seu estudo etnomusicológico sobre identidade cultural no contexto Pan-Yorubá. Ao analisar a asserção de um de seus interlocutores que classificou sua própria tradição como “uma tradição muito moderna”, Waterman afirma que:

A identidade cultural pode ser vista como relacional e conjuntural, em vez de autoconstitutiva e essencial, e que isto pode ser relevante para a forma como representamos a relação entre tradição e modernidade na etnomusicologia (Waterman, 1990: 377; tradução minha).

A menção ao distante contexto africano, longe de querer fazer aproximações apressadas, busca chamar atenção para a recorrência, no universo da música popular, da resignificação das categorias “tradição” e “modernidade”, nem sempre pensadas como uma relação de oposição. Como indica Waterman, o sentido desses termos tem forte dimensão contextual, sobretudo em processos de construção de identidades. Assim, mais do que buscar homogeneidade na compreensão e adoção de categorias como música caipira “raiz”, “autêntica”, “verdadeira”, “de qualidade”, interessa observar como estes termos são apropriados de maneira simultaneamente instável e geradora de unidade frente a outros grupos, movimentos culturais, entidades e atores estatais, tendo, contudo, um mito fundador em comum, as gravações de 1929 empreendidas por Cornélio Pires que, de acordo com os relatos aqui coletados, abre a grande história da música caipira e seus fazedores.

Conforme trecho do Estatuto Social reproduzido no subcapítulo 2.1., a viola caipira é trazida ao centro do mote da entidade, estando relacionada diretamente às manifestações a que se propõe valorizar e divulgar. É comum a referência à viola caipira como “bandeira” a ser defendida em discursos públicos proferidos pelos associados.

Acerca do caráter mítico que evoco, é interessante observar que Cornélio Pires era originário de uma cultura urbana, tendo nascido em Tietê e continuado seus estudos em São Paulo. Sua relação com as modas de viola se deu de maneira atravessada por um certo encantamento advindo da tenra infância, observando as folias de reis, das quais não participava diretamente, inclusive por ser de família protestante, bem como por sua atuação como jornalista e escritor, com uma abordagem crítica acerca da então recente mudança de regime, passando de império a república. Atuou entrevistando pessoas que chegavam a São Paulo fugindo do Rio de Janeiro em 1904, pela revolta da vacina, caracterizada pela negativa da população frente às ações de reordenamento urbano e ações de sanitização da então capital do país. Conforme citado no subcapítulo 2.1., seu personagem Bentinho Queima Campo era um caipira crítico da república e das mudanças trazidas pelo novo regime.

Interessa observar, ainda, que Cornélio Pires era protestante e por isso não participava da religiosidade popular que caracteriza uma das “essências” da música e da cultura caipira. Uma interessante passagem de sua vida e obra poética relacionada à sua religiosidade se dá quando, apaixonado por uma moça chamada Belinha, Cornélio Pires adentra a igreja católica durante a semana santa e põe-se ao lado de seu amor platônico. Vendo que Belinha havia beijado o pé da imagem de Cristo, Pires imediatamente repete o gesto, beijando a estátua no mesmo lugar. Tendo em vista sua religião protestante, amplamente reconhecida, escreve os seguintes versos, publicados no jornal da cidade no domingo imediatamente posterior ao acontecido:

Um dia eu vi meu bem, junto do altar,
chegar-se ao Cristo nu crucificado
e aos pés frios beijos dar...

Em isso vendo, eu fui muito apressado
e sobre os pés de Deus, ali, curvado,
com a boca colada no lugar

Em que meu bem havia então beijado
os pés do Cristo nu pus-me a beijar,
cheio de afeto e cheio de respeito.

Depois eu me retirei satisfeito
por me ter parecido aquele ensejo...

Pensaram que eu beijei os pés do Cristo
as pessoas que ali tinham me visto...

Mas não beijei os pés... Beije o beijo!

(Poema “O Beijo”, de Cornélio Pires, data desconhecida)

Ainda sobre o aspecto da religiosidade deste personagem mítico/histórico da música caipira, é interessante relatar que, a partir da maturidade até o final de sua vida, dedicou-se ao espiritismo, tendo inclusive escrito livros sobre o tema, bem como fundado uma casa de acolhimento a crianças em situação de vulnerabilidade, intitulada “Granja de Jesus” (Lucena e Godov, 1982). À luz de tais informações tão diversas acerca da vida e da obra de Cornélio Pires, compreende-se que foi um homem de grandes feitos, ainda que seu reconhecimento tenha sido restrito, recortado e localizado, a depender da área de interesse de pesquisadores e historiadores. Sua atuação remete ao *bricoleur* de Lévi-Strauss, não somente pelos diversos recortes e diferentes estudos a que se dedicou, mas também pela reiterada negação em reconhecimento de seus feitos por parte de uma elite paulistana, cujo projeto intelectual não somente divergia, mas atacava deliberadamente, conforme demonstrado pela carta de Monteiro Lobato reproduzida no subcapítulo 2.1. Sua intenção, seus afetos e sua dedicação sempre foram de caráter bastante popular, no sentido de ser avesso às formalidades e projetos hegemônicos que no momento imperavam, obtendo sucesso mais pela grande capacidade de ser abraçado pelas camadas mais baixas da população do que por uma atuação consonante com as expectativas positivistas então dominantes.

Podemos estender esta compreensão para a atuação do CLUVIC e seus conflitos junto a certos meios da música caipira contemporânea: para além da bricolagem presente na atuação da entidade e de seu principal agente, Volmi Batista, existe o conflito de ideais, meios de realização e formas de agenciamento que desagradam outros agentes com maior reconhecimento artístico e acadêmico. Fica a impressão de que, assim como Cornélio Pires, Volmi Batista é compreendido em seu tempo e campo de ação como um produtor cultural, um agenciador de mercado, um ativista *bricoleur*, em contraste com o *status* de um pensador conceitual, um pesquisador ou um intelectual da cultura. Exemplo disto é a forma como, em sua tese de doutorado, Roberto Correa se refere a Volmi Batista simplesmente como “produtor e presidente do Clube do Violeiro de Brasília” (Correa, 2014: 58). Também na dissertação de mestrado de Renato Teixeira (2013), na qual enumera diversos eventos voltados exclusivamente para a música caipira sem citar as ações desenvolvidas pelo CLUVIC, ainda que tenha participado por diversas vezes enquanto atração, tanto do Encontro de Folia de Reis como do Encontro de Violeiros.

Talvez aqui exista um *ethos* em comum entre o personagem mítico e o personagem contemporâneo, ambos centrais nesta análise. A fascinação de Cornélio Pires e de Volmi Batista pelas festas populares acompanhadas desde a infância, ainda que de maneira mais espectral

do que participante; um impulso de ação que ao tempo que personaliza também mobiliza outros indivíduos para a formação de coletivos mais ou menos estáveis, com certa rotatividade, mas que concretizam narrativas e formas de fazer; ações que se destinam, para além da valorização retórica de elementos simbólicos e discursivos, à movimentação financeira em benefício dos próprios e dos indivíduos agregados; por fim, enquanto um aspecto central para a pesquisa aqui realizada, a incorporação de noções de “tradição” e “autenticidade” de difícil verificação e baixa verossimilhança.

A produção de Cornélio Pires, abrangendo sua obra literária, videográfica, jornalística e, em especial, a musical, é amplamente formulada para a valorização, defesa e elevação de uma formação cultural pré-moderna³⁷, alheia ao positivismo desenvolvimentista e hegemônico de sua época. Por esta perspectiva, Cornélio Pires poderia ser compreendido, à primeira vista, como agente de uma formação cultural residual, nos termos de Raymond Williams (1979). Contudo, observando com maior atenção os desdobramentos de seus feitos, percebe-se que foi, em verdade, fundador de uma formação cultural emergente, inaugurando a longa linhagem fonográfica de temática rural. Ao transpor as cantorias e causos do interior do estado de São Paulo para fonogramas, com as adaptações necessárias em duração das narrativas e canções, bem como o próprio descolamento entre a sonoridade capturada e seus significados relacionados à performance, aos simbolismos e a aspectos sociais, como trabalho e religiosidade, Cornélio Pires revolve as tradições supostamente valorizadas e defendidas, sendo este apenas um dos diversos aspectos inovadores e que virão a se desdobrar em certos padrões e modelos de longa duração.

Tal descolamento da sonoridade rural é também a primeira produção fonográfica independente do Brasil – e talvez do mundo – lançada por meio do “selo vermelho” da gravadora Columbia, assim configurada a fim de diferenciá-la de suas produções “comerciais”. Finalizada a gravação de 5.000 cópias de cada um dos cinco álbuns inaugurais, Cornélio Pires saiu com sua Turma Caipira e com o total de 25.000 unidades de discos de 78 RPM, esgotados rapidamente em sua peregrinação pelo interior. A partir do notável sucesso da "Turma Caipira do Cornélio Pires", continuada pela Columbia, chegando a cerca de 50 álbuns, a gravadora RCA Victor criou a “Turma Caipira da Victor”, inclusive agregando diversos artistas que antes

³⁷ A expressão “pré-moderna” se refere a uma formação cultural prévia aos eventos do século XIX que preparam a mudança de regimes, de império para república, a pedra de toque da modernidade brasileira. Eventos narrados no subcapítulo 1.2, como a lei de terras, a abolição da escravatura, o início da industrialização, o aceleração da urbanização. Entre outros que alteram a ocupação do oeste brasileiro do sistema de posse para o de propriedade.

havia sido parte da turma originária. Enquanto formatação de produto, as lendárias gravações de 1929 que mesclavam canções, anedotas e causos foram tidas como modelo para programas de rádio e espetáculos em circos e teatros. Indo além, o “modelo de negócio” criado por Cornélio Pires é algo que reverberará ainda no século XXI, não somente pelo pioneirismo de sua produção independente, mas também pelo caráter do produto fonográfico enquanto peça atrelada à performance em si, a ser comercializado pelo próprio artista, antes ou depois do espetáculo, à maneira dos músicos independentes contemporâneos, inclusive os associados do CLUVIC.

A formação cultural emergente promovida por Cornélio Pires apresenta um aspecto peculiar, visto que se desdobra simultaneamente em: i. uma formação cultural residual, a “música de viola caipira” contemporaneamente promovida pelo CLUVIC, que busca selecionar elementos de uma suposta tradição musical rural empreendida por Cornélio Pires e, a partir destes, constrói referências de confirmação da “autenticidade” de suas performances. ii. uma formação cultural hegemônica, a “música sertaneja”, considerando-se que foi o estilo musical mais reproduzido nas plataformas Youtube e Spotify no ano de 2023³⁹, posição que se sustenta desde o ano de 2016⁴⁰.

Em relação aos discursos e práticas adotados pelo CLUVIC e seus membros, há certa antinomia em se buscar, nas lendárias gravações de Cornélio Pires, a fonte da “verdadeira”, “autêntica” e “genuína” música caipira. Não obstante, são elementos que operam enquanto mito fundador, exercendo significativa influência na identidade caipira sustentada pelos participantes do CLUVIC. Ao transpor os cantadores interioranos para os discos, rádios e espetáculos de comédia, Cornélio Pires logrou em construir uma imagem do caipira cujo paralelismo contrastante ao imaginário pejorativo evocado por Jeca Tatu passa a ser uma cristalização positiva que segue reproduzida enquanto padrão. Indumentárias e acessórios, bem como aspectos musicológicos, como os ritmos, instrumentos e o dueto de vozes perduram ainda hoje, atuando como elementos de confirmação de autenticidade. Abaixo, uma das clássicas imagens da Turma Caipira do Cornélio Pires que poderá, caso se deseje, ser contrastada com a imagem da performance do coletivo Caravana Caipira durante a sessão solene em celebração dos 30 anos do CLUVIC (capítulo 1, figura 2 – Caravana Caipira).

³⁹ <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/circuito-sertanejo/noticia/2023/11/30/sertanejo-perde-espaco-em-2023-mas-continua-dominando-paradas-musicais-do-brasil-veja-rankings.ghtml>

⁴⁰ https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2017/05/24/interna_diversao_arte,597453/sertanejo-foi-o-ritmo-mais-ouvido-no-brasil-em-2016.shtml



Figura 6. Turma Caipira Cornélio Pires.

Fonte: MACERANI, 2012, p. 5. Acessível pelo link: https://www.researchgate.net/figure/Figura-1-A-Turma-Caipira-Cornelio-Pires-ao-centro-Fonte-MACERANI-2012-p-5_fig1_339889284

Capítulo 3. Economia em 3 atos: práticas, discursos e simbolismos

É interessante perceber como o CLUVIC se vale de estratégias diversificadas para dar continuidade e ampliação de suas atividades artístico-culturais ao longo dos anos, tomando progressivamente um caráter de trabalho e geração de renda. De fato, desde a sua criação, pode-se apontar certo vanguardismo da iniciativa. Para além do que é dito em entrevistas e nos documentos de fundação da entidade, que evocam a promoção de espaços para a valorização da cultura e da música caipira, é necessário perceber qual era o momento quando de sua criação, no ano de 1993, em inserção mercadológica da estética rural em meios de comunicação de massa. Conforme alertado na introdução e amplamente reconhecido nas ciências sociais, mercado, Estado e sociedade estão intimamente relacionados, não sendo possível isolar cada uma destas esferas. Assim, ainda que o tema central aqui seja a relação do CLUVIC com a mercadológica, o Estado e os afetos comparecem enquanto importantes elementos simbólicos, discursivos e práticos ao se abordar o campo social da economia.

Podemos pensar, de maneira mais ampla, como a cultura caipira se mostra como um contínuo processo, sendo resultante, primeiramente, do período de colonização e dominação do interior do território e, em seguida, da chegada da modernidade. Na contemporaneidade, a música entendida como sertaneja e, ainda mais recentemente, a música sertaneja universitária, dão continuidade a essa itinerância da estética rural do Brasil, assumindo um caráter hegemônico, visto que é o estilo musical mais ouvido em território nacional.⁴¹ A continuidade e persistência da música entendida como caipira é um demonstrativo de que a colonialidade, a modernidade e, paralelamente à redemocratização, o neoliberalismo, são processos capitalistas em que práticas, conceitos, linguagens e estéticas continuam em transformação, seja seguindo ou opondo-se aos fluxos econômicos e políticos que organizam a sociedade.

Busco, neste capítulo, explorar a sobreposição de modos de fazer economia que se acumulam na existência do CLUVIC. Para tal, observo como diferentes formas de troca vão sendo sobrepostas, em uma composição entre modelos “tradicionais” e capitalistas. Esta abordagem busca contribuir na compreensão das dinâmicas culturais e comunicacionais em que práticas identitárias se atualizam e projetam futuros, em um ambiente cada vez mais marcado

⁴¹ <https://globo.com/cultura/noticia/2023/11/retrospectiva-spotify-este-foi-o-genero-musical-mais-ouvido-no-brasil-em-2023.ghtml>

pela linguagem burocrática e por práticas neoliberais, coordenadas de maneira conjunta por Estado e Mercado, mas também com profunda participação social.

3.1. Relações interpessoais e regimes de troca – compartilhamento e dádiva

A antropologia vem, desde sua fundação como disciplina, investigando formas de manutenção e reprodução da vida material em sociedades não capitalistas e, mais recentemente, em especial a partir da década de 1970, demonstrando como o capitalismo, em suas diversas fases, atua conjuntamente e em apropriação de formas tradicionais de fazer economia. Com isso, possibilita analisar os processos de expansão mercantilista e dominação colonialista, de modernidade e do neoliberalismo fora da ótica naturalizante do cálculo racional do *homo economicus* que se insistiu em prisma, em especial na economia clássica. Marcel Mauss e seu clássico estudo sobre a dádiva, publicado em 1925, pode ser considerado como um fundador de longa linhagem de estudos que buscam perceber como as economias tradicionais operam fora da lógica do mercado.

Posteriormente, Claude Meillassoux (1981) observou como o trabalho doméstico é apropriado e se conjuga com o capitalismo, aspecto amplamente observado nas ações do CLUVIC, conforme pode-se perceber pelos relatos do capítulo anterior. Chris Gregory (1982) faz uma análise acerca da operação simultânea das categorias de dádiva e mercadoria em sociedades não capitalistas, sendo este um dos argumentos que utilizo nesta seção. Indo além, Thomas Widlok (2017) buscou analisar formas de troca para além da dualidade estabelecida na antropologia econômica entre dádiva e mercado, inserindo a categoria de compartilhamento ou partilha (*sharing*). Neste subcapítulo, analiso as formas de troca praticadas no CLUVIC pautadas pelas lógicas de compartilhamento e dádiva.

Certamente, a motivação fundamental para a criação, existência e continuidade do CLUVIC ao longo de três décadas está relacionada a um compartilhamento de elementos simbólicos entre seus fundadores e associados. Como destaca Widlok, o compartilhamento se caracteriza por destacar a oportunidade de demandar, atender e abdicar (Widlok 2017: 11), ou seja, não cria obrigações imediatas ou posteriores, como fazem as trocas nos sistemas de mercadoria e de dádiva, respectivamente. O compartilhamento se mostra como um esquema que, segundo o autor, “é institucionalizado informalmente e não exige nem regras culturais explícitas de generosidade e nem autoridades centralizadas que os reforcem por elementos exteriores” (*ibid*: 87), priorizando oportunidades ao invés de obrigações. No caso da entidade aqui estudada, podemos pensar em aspectos que correspondam a tais características,

especialmente o compartilhamento de elementos estéticos e morais, mas se estendendo também às diversas práticas de convivência que se desenvolvem dentro e fora do contexto dos eventos e ações promovidas pela entidade.

Como relatado no Capítulo 2, há certos códigos de performance que recaem sobre indumentária e comportamentos que são compartilhados entre os associados e conviventes do CLUVIC, operando em especial nos contextos das ações promovidas pela entidade, sem qualquer relação de obrigatoriedade e/ou sanção àqueles que, eventualmente, se recusem a segui-los. Participantes centrais da entidade transitam entre tais códigos, como o próprio Volmi Batista e suas opções cotidianas e performáticas mais recentes, com vestimentas que se referem a uma cultura popular mais genérica, como camisas de manga curta e estampas alegres e coloridas. O atual presidente do CLUVIC, Luiz Fernandes, vem se apresentando de camiseta e boné em eventos, sem que isso cause qualquer alarde moral. Entre os artistas de fora do CLUVIC, percebe-se uma variação entre vestimentas que poderiam ser percebidas como inadequadas ao contexto da “genuinidade caipira” defendida, como o caso da dupla Mayke e Lyan, ilustrado no subcapítulo 2.3 (Figura 5). Desta maneira, mais do que uma regra ou um preceito, há o reconhecimento voluntário de certos elementos estéticos e performáticos que se referem à evocação de uma identidade partilhada.

A própria organização dos eventos, em especial na composição das programações, busca estabelecer uma relação igualitária entre os associados. A realização de eventos com recursos cria uma condição peculiar ao coletivo: nem todas as duplas ou artistas associados podem participar dos eventos, visto que são cerca de 30 duplas e 10 artistas solo que demandam a participação na programação artística, frente à média de 10 a 20 atrações passíveis de serem contratadas e remuneradas. Assim, criou-se um sistema informal de rodízio dessas duplas e artistas, em que aqueles que não tenham participado da programação do evento imediatamente anterior fiquem garantidos para o próximo evento. Em alguns projetos maiores, utilizou-se de sorteio para definir quem participaria, sendo que aqueles que ficaram de fora viram-se garantidos para a próxima leva de contratações. Da mesma maneira, as datas e horários das apresentações eram definidas por sorteio, possibilitando que qualquer dupla estivesse escalada para os horários nobres.

Tais sistemas visam manter a horizontalidade em oportunidades de participação, remuneração e recepção do público, de modo quase contrário aos métodos e lógica de mercado, que recomendaria a seleção e garantia de que as mais qualificadas atrações ocupariam os

horários e datas de destaque, enquanto aquelas menos admiradas ficariam com horários e datas mais discretos, correndo o risco de serem completamente descartadas.

Para além da relação entre associados, o CLUVIC também busca contratar artistas do DF que têm na viola caipira sua principal expressão, ainda que não se identifiquem propriamente como “caipiras”, ou que não contribuam nas ações institucionais da entidade. Essa abertura para artistas de fora, como Cacai Nunes, Pedro Vaz, Marcos Mesquita, Carol Carneiro e o próprio Roberto Correa, que foi um importante participante na fundação da entidade, mas que atualmente participa somente como artista convidado, permite um entendimento ainda mais amplo acerca do caráter de compartilhamento promovido pela entidade, neste caso, não tanto de elementos performáticos, mas sim da paixão pelo instrumento musical símbolo de suas ações, a viola caipira.

Como relatado no capítulo 2, no que diz respeito ao formato dos eventos promovidos pelo CLUVIC, o compartilhamento de refeição é um elemento central, seja entre os participantes dos projetos, seja do público externo. Nos eventos do CLUVIC, ao contrário do propagado pelo dito popular, existe sim “almoço de graça”, o que reforça aspectos de comensalidade pelo compartilhamento de substância e tempo, importantes simbolismos de construção de afinidade e parentesco. Ainda sobre o formato dos eventos, para além das apresentações no palco, há sempre momentos de roda de viola, em que canções caipiras e correlatas são interpretadas coletivamente e de maneira informal e espontânea, dissolvendo-se os limites formais entre artistas e público. Nestas ocasiões, as bebidas, os instrumentos musicais e as parcerias musicais são compartilhadas de maneira livre e festiva, permitindo que a jocosidade seja acionada, bem como manifestações de afeto mais explícitas. As bebidas alcoólicas, em especial a cerveja e a cachaça, são também divididas entre todos, sem uma regularidade de “rodadas” estabelecidas entre os presentes.

Certamente, como bem destaca Widlok (2017), o compartilhamento não é necessariamente entendido como simetria e comunhão, havendo nessas trocas a expressão de certa hierarquia. Assim, é comum que Volmi Batista esteja na posição de compartilhar com outros, sem a necessidade ou a expectativa de ter o retorno sobre tal partilha. Compra, de uma só vez, várias latas de cerveja, distribuindo entre os presentes na mesa. Sua posição é a de ceder, mais do que receber, em consonância com sua posição hierárquica superior no coletivo. Não se expressam obrigações imediatas ou posteriores, sendo parte de seu papel como “dono da festa”. Ao mesmo tempo, exerce uma posição de liderança também nesses momentos, angariando para si a atenção dos demais ao contar causos e propor canções a serem interpretadas.

Outro ponto interessante no que se refere ao compartilhamento é o destino dos CDs gravados pelas duplas, em geral financiados com recursos públicos advindos do FAC/DF. Para além das banquinhas de comercialização desses CDs, que são montadas em frente ao palco dos eventos, com algum parente ou amigo próximo cuidando das vendas de todos e depois repassando os valores devidos a cada um, esses produtos são, em geral, compartilhados de maneira gratuita entre violeiros, sendo também presenteados a autoridades públicas e artistas de maior porte que venham a participar da programação. Se o valor material de um CD hoje se aproxima de zero, seu valor simbólico não pode ser ignorado: mais do que um produto comercial, o caráter de souvenir dos CDs é bastante perceptível, funcionando também como um marcador de uma etapa de profissionalização das duplas. No sentido de realização profissional, o presentear dos CDs também não cria obrigações imediatas ou posteriores de retorno, pois nem todos alcançarão tal marco.

Por fim, em ocasiões solenes, como a narrada no primeiro capítulo, existe um forte sentido de compartilhamento coletivo do capital social que tais eventos representam, em que todos são convidados e busca-se prestigiar cada um que se faça presente, seja em cumprimento nominal, seja na abertura de espaço para apresentações musicais. De uma maneira geral, compartilhar destes momentos, bem como dos eventos realizados com recursos financeiros, se mostra como uma grande possibilidade de partilha de benefícios coletivos mobilizados pela entidade, ainda que a distribuição de recursos financeiros não seja igualitária. O sentimento de pertencimento, as amizades e a possibilidade de se aproximar de ídolos, conforme relatado pelos associados, são amplamente valorizados pelos indivíduos, configurando-se como ganhos capitais socializados.

Relações de dádiva também operam no seio social do CLUVIC de diversas maneiras. Primeiramente, destaco a relação entre os componentes das duplas caipiras, sendo diversas vezes relatadas pelos violeiros como um “casamento”, em que expectativas e demandas são mutuamente depositadas. Ser parte de uma dupla exige de ambos um compromisso em certas atividades, como presenciar ensaios, fornecer ideias e material criativo para o desenvolvimento de peças musicais e de elementos da performance, participar de círculos de pessoas que possam influenciar positivamente sua carreira musical, seja em ambientes tradicionais em que violeiros e cantadores se fazem presentes, seja em ambientes culturais e artísticos com potencial de novas parcerias, ou mesmo situações de prospecção política coordenadas pelo CLUVIC.

É interessante notar que a maioria das duplas associadas ao CLUVIC não tem na música sua principal atividade, sendo a dedicação à carreira artística algo ligado à realização íntima de

um legado, uma vivência e uma história pessoal que, em geral, é compreendida em relação aos antepassados. Os componentes das duplas, mesmo quando não são formadas por parentes, tendem a ter uma convivência familiar, com esposas, filhos, pais e mães fazendo parte do cenário de convivência. É comum que duplas se desfaçam pela impossibilidade de reciprocidade de um dos componentes, seja em compromissos profissionais, seja em convivência familiar.

Na composição de programação dos eventos, ainda que haja meios de se manter certa igualdade em oportunidades, sobrepõe-se a necessidade de cumprir certas obrigações relativas ao compromisso com a entidade enquanto agenciador de suas demandas. Um dos parâmetros de seleção das atrações, por exemplo, é a quantidade de duplas que se fazem presentes na reunião convocada para fins de estabelecer a programação do evento em questão. Havendo mais presentes do que vagas de apresentação, procede-se, conforme relatado anteriormente, ao sorteio e/ou ao encaminhamento prioritário daqueles que não se apresentaram nas últimas oportunidades. A entidade está aberta ao rodízio e ao sorteio, evocando o caráter igualitário em oportunidades, porém, restringindo-se àqueles que atendem a demanda de estarem presentes em data e horário previamente estabelecido e informado, em uma demonstração de valorização de aspectos de integração e construção coletiva dos caminhos da entidade.

Em relação aos meios de financiamento cooptados pelo CLUVIC para a realização dos eventos há um aspecto de dívida agonística (Mauss, 2007), ou seja, obrigações potencialmente negativas estabelecidas na relação, em especial quando se trata de emendas parlamentares. Não é incomum que dívidas políticas sejam trazidas à tona em época de eleições, havendo uma obrigação de se retornar ao parlamentar o apoio fornecido. Demanda-se do CLUVIC, por exemplo, que disponha de duplas caipiras para tocar em um evento promovido pelo parlamentar com fins eleitorais. Na execução de eventos, o parlamentar é convidado a subir ao palco, ainda que seja terminantemente proibido qualquer tipo de manifestação política em projetos realizados com emendas parlamentares. Por outras vezes, as exigências podem ser ainda mais comprometedoras, como a solicitação para participação em campanhas, inclusive de “boca de urna” e chegando mesmo ao ponto de ter ocorrido a cobrança direta pela impressão e distribuição com fundos próprios de certa quantidade de “santinhos”.

Operando de acordo com a dívida, dá-se, recebe-se e retribui-se, sendo que cada uma dessas etapas tem um determinado tempo para acontecer. Obviamente, tais constrangimentos não seriam justificados dentro do contrato formal, os chamados Termos de Fomento, firmados entre entidade e poder público e cujo parlamentar proponente da emenda não adquire qualquer

direito de propriedade, publicidade ou assinatura. O fim da execução da emenda é o próprio benefício social promovido pelo projeto, e esta é a contrapartida formalmente estabelecida.

Certamente, as relações pessoais entre os associados, componentes das duplas, amigos e apoiadores da entidade possuem aspectos de dádiva operando, criando redes de obrigações de ordens diversas, como participações especiais nos álbuns gravados e shows, o comparecimento em situações de celebração que ocorrem fora dos eventos e projetos e a própria atuação como público espectador para as performances de seus companheiros. No início da trajetória da entidade havia, inclusive, a colaboração “espontânea” de valores financeiros para realização de eventos, algo que poderia ser entendido como uma relação de dádiva, visto que não estaria estabelecida uma condição direta entre a contribuição financeira e a participação nos eventos ou recebimento de cachê. Seria uma maneira de reconhecer o valor coletivo e contribuir de maneira a possibilitar os momentos rituais, cujo valor celebrativo era muito maior do que o valor financeiro empregado individualmente. Por meio dessas contribuições, cada um fazia-se um pouco dono da festa, bem como reforçando sua incorporação ao coletivo.

Em um sentido de manutenção das atividades institucionais, também se observa fortemente relações pautadas pela dádiva, visto que as funções assumidas não são remuneradas. Estar como presidente, tesoureiro ou qualquer outra função formal significa ter responsabilidades administrativas e jurídicas que se dão de maneira pontual e mais ilustrativas do que de fato, visto que as responsabilidades financeiras e de representação recaem majoritariamente sobre Volmi Batista. Ao se assumir tais funções, expectativas de participação em eventos com cachê e em reuniões com figuras importantes de campos políticos e administrativos são alimentadas e, em realidade, nem sempre podem ser mantidas. A maior parte da contrapartida se mostra enquanto algum prestígio conquistado interna e externamente à entidade, por meio de agradecimentos públicos, espaços de fala e apresentações formais a pessoas entendidas como importantes.

3.2. O mercado se imiscui

Nesta seção, analiso as mudanças que ocorrem nas formas de financiamento e realização das ações das entidades, buscando ilustrar como o engajamento e as trocas firmadas inicialmente enquanto aspectos de compartilhamento e dádiva passam para uma institucionalidade que, progressivamente, altera a relação do CLUVIC com seus associados e mesmo dos associados entre si.

Voltemos para a atuação do CLUVIC, em especial no início de sua trajetória, no início da década de 1990. Nesta época, Volmi Batista já estava envolvido com a vida cultural da cidade por diversos meios: para além de atuar como violeiro e cantador, fazia parte de cineclubes e grupos de teatro, formando uma rede de relações entre artistas, intelectuais e políticos da cidade. Envolveu-se com a dupla Zé Mulato e Cassiano, que já contava com reconhecimento e relativo sucesso prévio, mas que se encontrava sem gravar novos álbuns já havia uma década. Neste momento, a dupla Pena Branca e Xavantinho colhia excelentes frutos em sua atuação musical e eram sócios da gravadora Velas. Em um dos encontros promovidos pelo CLUVIC, as duplas se conheceram e Pena Branca e Xavantinho estimularam Zé Mulato e Cassiano, levando-os a gravar um novo álbum pela gravadora da qual eram sócios. A seguir, reproduzo a transcrição de uma entrevista que fiz com Volmi Batista, em que comenta a forma de custeio dos eventos e projetos neste momento.

Luana: Como eram financiados os projetos do CLUVIC lá no início, nos anos 90?

Volmi Batista: Então, era pelo próprio CLUVIC, né? No início a gente promovia eventos, tipo almoço, vendia os convites pra poder pagar inclusive a vinda de outros artistas, como era o caso do Renato Andrade na época, Zé Coco do Riachão, etc. E também tinha uma pequena contribuição, na época nós tínhamos um quadro de sócios, tinha carteirinha e tudo, tá? Mas também participávamos de projetos do governo, como o chamado Arte por Toda Parte, Temporadas Populares, lá na época a gente organizava um grupo representando o clube também, daí que vinha os recursos para a gente funcionar. E também do famoso “patrocinador”, né, eu e o Aparício Ribeiro também patrocinamos muita coisa. Os artistas, que a gente conseguia trazer de maior valor, como era o caso Pena Branca e Xavantinho, só era possível porque eu trabalhava na administração do Núcleo Bandeirante como gerente de cultura nos anos 90, então eu conseguia entrar mais no meio, e o Aparício era diretor cultural do ASBAC, o clube dos funcionários do Banco Central. Então, a gente conseguia por lá, mas a iniciativa privada, alguma coisinha muito pouca, a gente conseguia também. E isso, geralmente, é em parceria com outros projetos do governo, como era o caso do Temporadas Populares, nos anos 90, que foi um projeto que permitiu muito isso, trazer nomes da cultura popular brasileira e permitir também que acontecesse essas interfaces com outras entidades, como foi o caso do Clube do Violeiro.

Estas primeiras ações, pautadas majoritariamente em relações de partilha e dádiva, ajudam a alçar a entidade a uma posição de maior respeito e consideração por parte de políticos e artistas da cidade, exatamente por sua capacidade de firmar parcerias valorosas. A dupla Pena Branca e Xavantinho possuía boa recepção no cenário nacional, colecionando prêmios

importantes. Em 1990, ganharam o Prêmio Sharp de melhor música com a canção “Casa de barro”, composição de Xavantinho e Moniz, e melhor disco com o álbum “Cantado do mundo afora”. Em 1992, ganharam o prêmio Sharp de melhor disco e o Prêmio APCA com o álbum “Renato Teixeira e Pena Branca e Xavantinho ao vivo em Tatuí”. Desta maneira, havia a participação e parceria com artistas de boa visibilidade da música caipira em um meio cultural e artístico de nível nacional e comercial, o que certamente contribuiu para a capacidade de angariar apoiadores e parceiros nas ações locais do CLUVIC.

Assim, a década de 1990 foi marcada pelas ações pouco institucionalizadas e com pequenos recursos, mas que foram importantes no sentido de gerar certa consagração à entidade e seus representantes, com ações diversas que reuniam artistas de nível nacional. Para além da dupla Pena Branca e Xavantinho, diversos outros artistas reconhecidos nacionalmente participaram de ações do CLUVIC ainda em seu início, como: Renato Andrade e Carreirinho, considerados como dois dos maiores mestres da viola e da música caipira; Irmãs Galvão e Inezita Barroso, as maiores representantes femininas da música caipira; alguns grandes nomes da MPB que dialogaram com a música caipira e com seu instrumento símbolo, a viola caipira, como Paulinho Pedra Azul, Téo Azevedo e Tavinho Moura; além de duplas caipiras consagradas, como Liu e Léo, Zico e Zeca, Dino Franco e Mouraí.

Cabe aqui pontuar que, em 1997, Volmi Batista cria a Viola Brasileira Show – VBS Produções e Eventos, empresa com fins lucrativos com a qual passa a atuar paralelamente ao CLUVIC, em especial na produção musical e fonográfica de violeiros e duplas do DF. A VBS – sigla que também se refere ao nome de Volmi Batista da Silva, logo é assumida por Geralda Luzia, esposa de Volmi Batista, tendo em vista que Volmi esteve sempre em posição de direção do CLUVIC e que existem impedimentos de ordem administrativa para que a entidade e a empresa atuassem conjuntamente em projetos e iniciativas. Assim, formalizou-se o negócio familiar em paralelo ao CLUVIC, cujo formato jurídico sem fins lucrativos, por definição, não poderia ser mobilizado para a obtenção de renda e/ou lucro. Relações familiares vão sendo mobilizadas enquanto meios de realização financeira, conforme observa Meillassoux (1981).

Na primeira década dos anos 2000, a dimensão dos eventos do CLUVIC cresce consideravelmente, atraindo um público mais amplo e também adentrando o meio de captação de recursos, principalmente em empresas locais e apoios políticos. Para tal, percebeu-se a necessidade de adaptar a linguagem mais livre e direcionada a um público específico, agregando

funções nos projetos que inicialmente eram pouco demandadas e/ou valorizadas, como design gráfico e serviços de comunicação, como assessoria de imprensa, fotógrafo e, mais à frente, a figura do elaborador de projetos. Novamente, trago um trecho de entrevista em que Volmi relata sobre este segundo momento.

Luana: Quando começou o patrocínio da Petrobras, o início dessa relação com patrocínios maiores?

Volmi Batista: A Petrobras entrou já com patrocínio para o Encontro de Folias de Reis, e isso aí já em 2000, no começo dos anos 2000, que era uma luta nossa conseguir entrar nos editais ou conseguir diretamente, como foi o caso dos conhecimentos que a gente conseguia lá, então não só na Petrobras, mas como em outras entidades, outros órgãos do governo que não eram muitos, inclusive emendas parlamentares, a gente teve na época o Wasny como deputado federal, tivemos o Magela também como deputado federal e a gente conseguiu alguns contatos importantes. Então era desse jeito, na época. A partir de 2002, com a eleição do Lula, a gente conseguiu mais acesso, começamos a conseguir acesso a esses órgãos públicos maiores.

A partir de 2009 entra em cena a figura do “produtor cultural”, auxiliando o CLUVIC a atuar de maneira mais profissionalizada na captação de recursos e execução de projetos. Para além de apoios de empresas públicas, como a Petrobras, passa a ter êxito em editais de cultura, em especial no Fundo de Apoio à Cultura do Distrito Federal (FAC/DF). Com a ampliação dos recursos, vem também a ampliação da equipe de produção, com maior possibilidade de remuneração, dando um caráter de trabalho às atividades antes desenvolvidas por afinidade e como parcerias fruto das amizades e da paixão pessoal pela música caipira. Em seguida, relato minha experiência pessoal no papel de “produtora cultural”, com importante participação na ampliação do êxito do CLUVIC em acesso a recursos públicos.

Quando conheci Volmi Batista, em 2008, foi por meio de uma empresa de produção cultural, à qual eu estava prestando um serviço no Encontro de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros, de maneira informal. Fui indicada por duas colegas das ciências sociais da UnB, Paula Balduino e Júlia Otero, que haviam sido convidadas a prestar o serviço de coordenação de rodas de prosa do evento, mas que estavam impedidas devido a outros compromissos profissionais. Na época, eu estava desempregada e com poucas perspectivas, sem saber exatamente como desenvolver uma atividade econômica, visto que não havia passado nos poucos concursos que prestei, bem como não encontrava demanda para atuar como

antropóloga, pesquisadora de campo ou outros labores relacionados à pesquisa social. A partir deste serviço avulso, acabei adentrando o universo da produção cultural como uma profissional de alta qualificação frente aos produtores da época, devido ao curso superior em ciências sociais e experiências com pesquisa de campo em sociedades indígenas, quilombolas e atingidos por barragem.

Trabalhei nessa empresa entre os anos de 2008 e 2010 e, durante esses anos, atuei em pelo menos dois projetos do CLUVIC, sendo um Encontro de Folia de Reis, em 2009, e um evento realizado em parceria com Luiz Rocha, apresentador por décadas do programa Brasil Caipira, referência na promoção de duplas consideradas como genuinamente caipiras. Este foi, certamente, um momento de mudança na forma de fazer da entidade, visto que até então o processo de prestação de contas era algo menos formal, se relacionando mais à comprovação das atividades realizadas, com menor ou nenhuma exigência de apresentação de documentos como notas fiscais, comprovantes de pagamento e outros instrumentos burocráticos de gestão de projetos.

Atuando nesta empresa, passei a ter conhecimento acerca das políticas culturais locais e nacionais, dos processos de elaboração, gestão e prestação de contas de projetos, bem como das necessidades burocráticas, de comunicação e divulgação de iniciativas culturais. Em 2011 saí da empresa e, enquanto atuava como coordenadora de captação de recursos na Cáritas Brasileira, comecei a agregar algumas parcerias na elaboração de projetos para editais e para a Lei Rouanet. Um dos primeiros parceiros que tive foi Volmi Batista. Ainda em 2011, elaboramos um projeto de gravação de álbum de sua dupla com Aparício Ribeiro, que foi aprovado e executado durante o ano de 2012, com mesmo título do programa de rádio que haviam criado, Violas e Violeiros.

Em 2012, elaborei e tive aprovados projetos para o Encontro de Folia de Reis e para o Encontro de Violeiros e, a partir destes êxitos, firmamos uma parceria contínua, agregando novas propostas para os editais com um bom nível de aprovação. Entre 2011 e 2020, foram dezenas de projetos elaborados, aprovados e geridos junto ao CLUVIC: para além de diversas edições dos Encontros de Violeiros e de Folias de Reis, destacam-se: um projeto educativo, nomeado Núcleo de Ensino de Viola, que atendeu cerca de 80 alunos da rede pública de ensino em quatro RAs do DF; a gravação de DVD da dupla Zé Mulato e Cassiano com a Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional - OSTNCS, em uma iniciativa pioneira no universo da

música caipira; duas edições do Seminário Nacional sobre a Cadeia Produtiva da Música e da Viola Caipira, além de outros projetos menores, premiações e ações pontuais celebrativas e de cunho político.

Desta maneira, passei a fazer parte do cotidiano da entidade no papel de gestora de projetos, estimulando e promovendo certas mudanças na forma de fazer da entidade, tendo em vista a necessidade de seguir regras específicas dos editais e, mais ainda, promover certas adaptações que permitissem maior capacidade de êxito nestes mesmos editais. Também foi um período de renovação conceitual e comunicacional dos projetos, em um processo de retroalimentação com a seguinte dinâmica: Volmi Batista me cedia explicações sobre suas ações e motivações, a partir das quais eu procedia a elaborações de projetos, onde aspectos das ações eram por mim definidas em certos termos e conceitos que, posteriormente, passavam a fazer parte do discurso de Volmi Batista. Tais mudanças e adaptações podem ser percebidas dentro de um espectro mais amplo da sociedade brasileira e da atuação do Estado em relação à garantia de direitos, que se coaduna aos ajustes neoliberais, adotados em ampla medida nas políticas públicas culturais. Para compreender este aspecto, vale a pena desenvolver de maneira concisa acerca do neoliberalismo enquanto um processo de produção de subjetividade, para além da reestruturação econômica e das instituições políticas.

Para tal, sigo primeiramente a tese foucaultiana defendida por Dardot e Laval, em que o neoliberalismo, “antes de ser uma ideologia ou uma política econômica é, em primeiro lugar e fundamentalmente, uma racionalidade e, como tal, tende a estruturar e organizar não apenas as ações dos governantes, mas até a própria conduta dos governados” (Dardot e Laval, 2014: 17), caracterizando a racionalização do capitalismo contemporâneo, que imprime em diversas áreas da vida o modelo universal da concorrência mercadológica.

O termo, cunhado na década de 1930 no Colóquio Walter Lipmann e atribuído ao economista Alexander Rüstow, surge como resposta à crise do fordismo e do keynesianismo, intentando a formulação de um conjunto de parâmetros jurídicos e administrativos de conformação às regras do capital. Ao longo do século XX, passa por diversas reformulações, tendo em Friedrich Hayek e Milton Friedman seus principais teóricos, até sua instauração como modelo de gestão entre o final da década de 1970 e início dos anos 1980, momento em que, pelo fim da guerra fria e dissolução da União Soviética, torna-se a doutrina econômica hegemônica em nível mundial, caracterizando assim uma nova fase do capitalismo. Margareth

Tatcher no Reino Unido e Ronald Reagan nos EUA são os mais icônicos governos neoliberais deste período, espalhando para outros países tal modelo. O termo cai em desuso no meio dos economistas clássicos após a terrível experiência vivida pelo Chile sob a ditadura de Augusto Pinochet, sendo este o primeiro caso concreto de aplicação das regras ultraliberais, passando a ser usado majoritariamente por seus críticos em um tom pejorativo (Andrade, 2019). No Brasil, compreende-se que o neoliberalismo chega juntamente com a redemocratização, com a eleição de Fernando Collor de Melo em 1990.

Há certo consenso entre cientistas sociais acerca de características do neoliberalismo que podem ser resumidas em: substituição da lógica da troca do capitalismo liberal pela lógica da concorrência, tanto no nível mundial das nações quanto em níveis mais subjetivos; o estímulo da atuação de indivíduos enquanto empresas de si mesmo; a inserção na vida social de práticas de marketing pessoal. Tais aspectos apontam para a crescente operação de uma lógica de mercado em outras instâncias da vida, que não a econômica (Wacquant, 2012).

Proposições teóricas advindas da antropologia apontam para um paulatino processo de burocratização de aspectos diversos da vida cotidiana, assinalando o caráter totalitário deste paradigma. Ao contrário da definição presente no senso comum, em que o neoliberalismo prega a limitação da intervenção estatal, importa destacar como esta doutrina atua na alteração da forma de atuação do Estado, engendrando uma “nova racionalidade governamental” (Dardot & Laval, 2016, p. 33-34). Como afirma Michael Herzfeld, o neoliberalismo pode ser definido como “ideologia e a prática da prestação de contas” (Herzfeld, 2016: 13), ou como definiram Chris Shore e Susan Wright (1999), uma “cultura da auditoria”.

Partindo destas formulações teóricas, podemos perceber como os dados etnográficos, inclusive aqueles advindos de minha atuação e convivência com o CLUVIC, corroboram com a noção de neoliberalismo enquanto um processo de internalização de certas práticas de mercado, coordenadas em grande parte pelo Estado, que se imiscuem na vida cotidiana da entidade e também em níveis pessoais, a partir da expectativa de obtenção de vantagem pessoal, seja econômica e/ou simbólica. Tal aspecto aponta para uma verdadeira mudança cultural, no sentido mais profundo do termo, definida por Stephen Gudeman como um “efeito cascata” em que a “troca competitiva” escala desde os níveis de ordenação estatal e mercadológica, atingindo as relações de trabalho, pessoais e a própria subjetividade (Gudeman, 2008: 190). O resultado é um processo social em que, conforme afirmou Margareth Thatcher, “não há

alternativa” para as formas de fazer impostas pela gestão hegemônica representada pelo neoliberalismo.

Tal aspecto será ainda melhor explorado mais à frente, na busca de compreender as motivações e realizações do CLUVIC, seus diretores e associados, em que uma linguagem de mercado paulatinamente adentra o universo identitário e alegadamente tradicional de suas ações. Antes, veremos como a música caipira esteve, desde o início do século XX, em uma tensa e irregular relação com o mercado.

3.3. Cultura caipira e mercado – um recorrente (des)encontro

Desde as lendárias gravações de Cornélio Pires, em 1929, é possível perceber como a relação entre a música caipira e o mercado cultural apresenta certas inconsistências discursivas e de práticas. Conforme relatado de maneira aprofundada no subcapítulo 2.3., os discos do Selo Vermelho da gravadora Colúmbia, amplamente reconhecidos como as primeiras gravações independentes da história da fonografia brasileira, já apresentavam a complexa relação entre culturas populares e tradicionais e a criação de produtos culturais. A transposição de violeiros e cancioneiros interioranos para um ambiente de estúdio torna fundamental certas adaptações de suas performances. Roberto Correa observa em sua tese que “as músicas levadas a disco por Cornélio Pires eram, de certo modo, uma *redução* das tradições musicais caipiras e não as práticas em si, como eram feitas em eventos devocionais e sociais nas comunidades rurais do interior paulista” (Correa, 2014: 100). E tal redução de sentido não se limita ao caso aqui abordado. Juliana Braz Dias (2014), a respeito das gravações fonográficas de modo geral, evoca a crítica de Walter Benjamin (1973) segundo a qual as reproduções alteram radicalmente a experiência musical, dada a ausência da performance – o “aqui e agora” – que acompanha o evento original. A autora destaca, contudo, a abertura proporcionada pelas gravações em termos de mobilidade e circulação e, sobretudo, enquanto negócio que tal transposição alavanca.

Renato Teixeira Almeida, violeiro amplamente reconhecido como Renato Teixeira, resume de maneira interessante os efeitos desta transposição em sua dissertação de mestrado:

A partir do momento em que a música caipira sai de dentro do seu bairro e começa a ser praticada pelos estúdios e palcos do país e a ser ouvida nos gramofones, podemos dizer que ocorre uma modificação importante no seu uso, na sua estruturação harmônica, rítmica e

instrumental e, principalmente, na sua função sociocultural. Essa música é deslocada do seu objetivo de agregamento e união, que se cumpre através da função de manutenção de um *status quo* social e cultural, relacionado às suas ações nos momentos sociais e religiosos do grupo no qual ela se insere. Ela passa, então, para um processo que se confunde entre o entretenimento e a divulgação de uma cultura através de sua representação artística. Ao mesmo tempo em que a prática musical caipira se torna uma mercadoria, ela tem por intenção divulgar, nas cidades, a cultura do interior do país que, nesse momento, se encontra tão distante do urbano que passa por uma cultura estranha a ele. Certamente não podemos separar o intuito mercadológico do cultural nessa divulgação. Certamente, a performance da música caipira como era praticada e na qual a viola ainda se encontra presente, é profundamente modificada com esse novo uso. E, uma vez que a performance é modificada, vários outros significados (...) relacionados a ela, passam a ser incorporados a esse fazer musical. (Almeida, 2013: 59)

De acordo com a análise feita no subcapítulo 2.3., deve-se compreender que as gravações de 1929 promovidas por Cornélio Pires, por menos que representem uma garantia de autenticidade da música rural intocada pelas exigências mercadológicas, permanecem enquanto mito fundador da música caipira por parte de meus interlocutores. Não se deve negar, contudo, a originalidade de suas criações, sendo o pontapé de uma formação cultural emergente, nos termos de Raymond Williams (1979).

A história da música caipira nas décadas seguintes às gravações de Cornélio até a atualidade segue um caminho errante em relação ao mercado artístico, cultural e fonográfico, com inserções pontuais em ambientes qualificados da MPB, mas nunca alçando um lugar de consagração junto à grande indústria cultural. Aqui cabe, novamente, pensar acerca da diferenciação entre música caipira e música sertaneja, alvo de polêmicas e opiniões dissidentes, mas que é reiterada insistentemente em relatos e definições advindas do campo delimitado para essa pesquisa – o CLUVIC, seus associados, parceiros, eventos e projetos promovidos pela entidade. Assim, seguindo as definições de meus interlocutores, em que a diferenciação entre tais estilos musicais é central, busco compreender em que medida tal oposição se faz produtiva para a manutenção e continuidade de suas ações.

Conforme relatado no Capítulo 2, para os violeiros caipiras associados ao CLUVIC, uma das maiores diferenças entre música caipira e música sertaneja se assenta sobre certas características identitárias delimitadas em suas próprias performances, como indumentária, composição instrumental e temáticas abordadas. Contudo, talvez a maior possibilidade de diferenciar as categorias “sertanejo” e “caipira” na contemporaneidade seja pela capacidade de

assimilação de elementos abraçados pelo grande mercado. Enquanto entre as duplas reconhecidas como caipiras, desde a década de 1930 até a atualidade, predomina uma atuação artística paralela a profissões pouco especializadas, em circunstâncias que dificultam assumi-la enquanto principal atividade econômica, os músicos entendidos como sertanejos são aqueles alçados a um grande mercado, alcançando, nos casos bem sucedidos, cifras vultuosas. Mesmo os mais celebrados violeiros caipiras, como os consagrados Almir Sater e Sérgio Reis, ou os jovens e bem-sucedidos Bruna Viola e a dupla Mayk e Lyan, não têm cachês artísticos acima dos R\$ 100.000,00 (cem mil reais), bem abaixo de qualquer celebridade da música sertaneja⁴². Assim, ainda que não seja um elemento discursivo entre meus interlocutores, compreendo que o valor de mercado aparece enquanto exterioridade importante na delimitação destes dois estilos musicais.

A música com temas rurais tem passado por diversos processos de internalização de elementos estrangeiros, gerando mudanças significativas desde seus primórdios. Ainda na década de 1940, há a inserção de ritmos latinos, como a guarânia, inserida por Raul Torres a partir de uma visita ao Paraguai, em uma tentativa de imitação da polca paraguaia. Na década de 1950, houve a inserção de ritmo, empostação e performance do bolero, estilo musical surgido em Cuba e geralmente identificado com a cultura musical mexicana. Nos anos 1960, elementos do rock passam a integrar as performances e musicalidades relacionadas à música rural, tendo como principais exemplos as duplas Leo Canhoto e Robertinho e Milionário e José Rico. Nos anos 1980, surge a “nova música sertaneja”, que agrega elementos da música pop mundial e se firma como um estilo próprio e específico, caindo então a tradição de se descrever na capa dos álbuns, em cada canção, o ritmo a que se relacionava (rasqueado, polca, guarânia, bolero, etc.) (Alonso, 2015). Ainda mais recentemente, o denominado sertanejo universitário explode enquanto canção popular brasileira, alcançando, atualmente, o lugar de estilo musical mais ouvido no Brasil – sem deixar de lado sua abertura à incorporação de outros ritmos, revelando fronteiras bastante porosas.

Se até os anos 1970 a música com temática rural se restringia a canais de rádio AM e a nichos isolados do país, a década de 1980 é marcada por sua considerável expansão, especialmente estimulada pela chegada de grandes gravadoras internacionais no Brasil e a renovação estética e conceitual da música brasileira. Neste momento, despontou como uma das

⁴² Ranking de cachês mais altos da música brasileira traz sertanejos em sete das dez posições listadas: <https://www.nsctotal.com.br/noticias/ranking-mostra-maiores-caches-da-musica-brasileira-e-valores-surpreendem>

novidades fonográficas do amplo território do país, juntamente com outros ritmos e musicalidades locais, ganhando, pouco a pouco, espaço na cultura de massas, primeiro radiofônica e, mais à frente, televisiva, capitaneada ainda nesta década pela emissora SBT (*ibid*).

Passemos agora a 1993 para compreender a situação, à época, da música e da cultura caipira no cenário nacional. Um excelente caminho para melhor vislumbrar tal situação é por meio da inserção da temática rural em novelas, tendo em vista a centralidade que a TV aberta e em especial as novelas ocupam na formulação da identidade e da cultura no Brasil (Rubim & Rubim, 2004; Ortiz, 1989). Se por um lado a primeira versão de Pantanal, exibida em 1990 pela TV Manchete, trouxe grande visibilidade aos violeiros que se tornaram símbolos daquela geração – Almir Sater e Sérgio Reis –, a música entendida como “sertaneja” adentrava o universo das novelas da Rede Globo. Também em 1990, a canção “Nuvem de Lágrimas” aparecia na voz de Fafá de Belém e Chitãozinho e Xororó na novela “Barriga de Aluguel”, sendo considerada como a porta de entrada do estilo sertanejo na maior emissora nacional. A mediação de um grande nome da MPB, Fafá de Belém, é entendida como um elemento importante na aceitação do estilo musical sertanejo na cultura carioca. Já espalhada por todo o Brasil, inclusive pelo Nordeste, havia uma resistência de aceitação do estilo que representava uma cultura praticamente oposta à cultura hegemônica do Rio de Janeiro: aquela produzida no interior do Brasil, em especial, no interior do estado de São Paulo (Alonso, 2015).

Essa inserção simultânea de, por um lado, artistas e canções caipiras com “Pantanal” na Rede Manchete e, por outro, de artistas e canções sertanejas na TV Globo pode ser compreendida como um importante aspecto na animação dos violeiros do DF (e de outros estados) na busca pela valorização do estilo considerado “raiz”. A “nova” música sertaneja deixava de ser algo localizado e interiorano e passava a figurar como um estilo requisitado em programas de TV de grande sucesso, como Domingão do Faustão, Fantástico e outros de semelhante popularidade (*ibid*).

Seguindo a argumentação do sociólogo Renato Ortiz (1985) ao analisar a questão da identidade brasileira, compreende-se que esta animação da música de temática rural na grande mídia atua como elemento de diferenciação, em um jogo de oposições em que a identidade atua como construção simbólica a partir de um referente, tendo o argumento da antiguidade como central para se defender a autenticidade.

Para além de uma análise bourdieusiana já amplamente desenvolvida por intelectuais que se dedicaram a analisar a dualidade entre música caipira e música sertaneja (Da Palma,

2022; Gonçalves, 2018; Alonso, 2012), busco compreender como o CLUVIC elabora, formula e reformula sua existência em diferentes momentos históricos, se valendo de elementos afetivos e cognitivos para traçar formas de atuação em que parâmetros morais bastante diversos acabam por ser coadunados, de maneira consciente ou não. Tal escolha teórica visa o afastamento da noção de estrutura, priorizando processos comunicacionais, em que a experiência e a agência de meus interlocutores sejam destacadas.

Enquanto opção teórica, evoco o conceito de cismogênese, cunhado por Gregory Bateson (2006), a fim de analisar este processo de crescente divisão entre os estilos musicais caipira e sertanejo, divisão esta que nos anos 1990 torna-se bastante explícita, alavancando o surgimento de entidades, coletivos, publicações e programas de rádio e TV em defesa da música caipira. É neste momento específico em que há maiores esforços na diferenciação entre caipiras e sertanejos por parte daqueles que se reconhecem como caipiras. É certo que tal diferenciação já havia sido tema de estudos de pesquisadores desde os anos 1950 (Martins, 1975; Caldas, 1979; Mugnaini Jr., 2001; Marcondes; 2003), porém, este debate estava restrito a um meio intelectual e, primordialmente, de caráter marxista, como uma crítica à cultura de massas. A partir dos anos 1990, ao tempo em que esta postura crítica é arrefecida no meio intelectual, percebe-se uma efervescência desta temática no seio da sociedade, no senso comum, com objetivos associativos mais claros entre os próprios artistas que se nomeavam caipiras.

Caipira e sertanejo, conforme analisado no subcapítulo 2.3. são dois estilos advindos de uma mesma matriz – a música rural e interiorana do território compreendido como Paulistânia – e certamente apresentam um compartilhamento simbólico, diferenciando-se principalmente por elementos performativos. A inserção de ambos na grande mídia propicia “um processo de diferenciação nas normas de comportamento individual resultante da interação cumulativa dos indivíduos” (Bateson, 2006: 219), o qual considero como um processo de manutenção do *status quo*, em especial para os caipiras que, em desvantagem financeira, apostam na valorização simbólica e conceitual assentada na “tradição”. Conforme já abordado nos capítulos 1 e 2, Raymond Willians (1979) observará este processo de defesa da tradição como um importante instrumento de disputa de hegemonia, bastante característico das formações culturais residuais.

Deve-se tratar aqui acerca dos conceitos de *ethos* e *eidos*, formulados por Bateson (2006) a fim de fugir de uma dualidade entre estrutura e função, inserindo as dimensões afetiva e cognitiva na análise antropológica. Neste estudo empreendido acerca do CLUVIC, este se mostra um ponto bastante importante, tendo em vista a complexidade de se analisar um coletivo contemporâneo em constante adaptação, ainda que apoiando-se em ideais de uma tradição

subalternizada. Por um lado, o *ethos*, definido enquanto tendências afetivas de comportamento, se relaciona intimamente à discursividade, aos símbolos compartilhados e à sensação de pertencimento. Por outro, o *eidos*, definido como os padrões cognitivos de comportamento, é permeado pela crescente e necessária adaptação de seus modos de fazer a uma linguagem e sistema de produção hegemônicos.

Aqui, retomo o tema do neoliberalismo. Compreendo que a defesa empreendida pelo CLUVIC de um caráter tradicional e original da música caipira é uma expressão de negativa acerca das transformações sociais movidas pelo capitalismo, desde o advento da modernidade e, mais recentemente, do neoliberalismo. Porém, tal oposição se desenvolve dentro de um processo de adequação ao *status quo* que paulatinamente vem sendo definido por práticas neoliberais. A fim de explicitar tal compreensão, tratarei nos próximos subcapítulos de dois aspectos da atuação do CLUVIC que corroboram tal hipótese: primeiramente, um evento realizado entre os anos de 2015 e 2016 pelo CLUVIC em parceria com outras entidades voltadas à promoção da viola, o “Seminário Nacional sobre a Cadeia Produtiva da Música e Viola Caipira”. Em seguida, desenvolvo uma análise acerca do empreendedorismo crescentemente estimulado pela entidade, com vistas a adaptar-se às regras de gestão de projetos impostas pelas políticas culturais.

Deve-se destacar que, conforme já mencionado, o capitalismo – e o neoliberalismo, como fase delimitada temporalmente do capitalismo – jamais se realiza de maneira pura: há sempre a coadunação de outros modos de se fazer economia em que se apoia, tendo em vista a incapacidade do capitalismo de solucionar problemas advindos de suas próprias limitações enquanto sistema produtivo hegemônico (Gudeman, 2016; Andrade, 2019). Assim, ainda que o CLUVIC, seus diretores e associados estejam amplamente inseridos em relações de compartilhamento e dádiva, a hegemonia neoliberal acaba por moldar suas práticas e linguagem, em uma paulatina naturalização de preceitos e premissas da lógica do mercado.

3.4. A cadeia produtiva da música e da viola caipira

Entre 2015 e 2016 foi realizado o “Seminário Nacional sobre a Cadeia Produtiva da Música de Viola Caipira”, com produção do CLUVIC junto a entidades de estados diversos e com patrocínio/apoio da Funarte e do Conselho Nacional do SESI. O evento foi o culminar de um processo de autoidentificação e de articulação em nível nacional, em que são inauguradas

internamente duas categorias: “cadeia produtiva” e “música de viola caipira”. Construídas ao longo de anos de elaboração coletiva, tais categorias destacam dois importantes aspectos: primeiramente, o entendimento daquilo que fazem enquanto trabalho inserido em um campo de ação coletiva; em segundo lugar, a delimitação de um nicho em que esta ação coletiva se desenvolve, que se restringe a profissionais ligados à viola caipira, sendo o instrumento musical um importante símbolo identitário e de distinção do nicho compreendido como “música sertaneja”.

É interessante notar que o título do evento atrela suas atividades a conceitos da economia clássica – cadeia produtiva – que designa exatamente o processo de produção em que cada etapa é realizada por empresas ou profissionais especializados, uma das características essenciais do conceito de alienação proposto por Marx (2013). Por outro lado, o Seminário apresentou um formato que remete diretamente aos movimentos sociais e às plenárias participativas do governo vigente à época, com a realização de Mesas de Abertura, Grupos de Trabalho Temáticos e Mesas de Fechamento, por meio dos quais foram sistematizados os principais gargalos e soluções, em que praticamente todas as ações mitigadoras aludiam de alguma maneira ao Estado como financiador ou assessor técnico (ANVB, 2016).

O seminário teve cerca de 200 participações entre artistas, produtores e comunicadores da música e da viola caipira, além de gestores públicos. As mesas de abertura discutiram os seguintes temas: A Viola na Musicalidade do Brasil Colônia; A Viola e Suas Manifestações na Cultura Popular; Novos Rumos da Viola; A Música Caipira; Metodologia de Ensino da Viola - Experiências educacionais, métodos de ensino, registro e documentação; Orquestras de Viola - Ação Social; Difusão da Viola - Realização de eventos de viola (encontros, festivais, feiras) e apropriação e uso dos termos caipira e sertanejo; Políticas Públicas para a Música de Viola e suas Tradições - Ações públicas segmentadas. Nos grupos de trabalho, os seminaristas se dividiram de acordo com seus interesses prioritários para os seguintes temas: Formação e Educação; Cultura Caipira; Difusão e Distribuição; Pesquisas; Comunicação e Divulgação.

Com vistas a compreender os significados trazidos por seus organizadores, ao “perseguir a metáfora” (Douglas, 1998) do Seminário a partir de seu título e atividades internas, nos deparamos com ao menos três camadas em um mesmo processo – Mercado (i) e Estado (ii) são evocados enquanto modelos de ação e reprodução, em uma iniciativa ligada à identidade cultural (iii) de um nicho social subalternizado e formalizado em pessoa jurídica essencialmente alheia às ações de Estado e Mercado – o terceiro setor.

As formulações e atualizações do coletivo acerca de si próprio são atravessadas por circunstâncias exteriores referentes aos projetos econômicos e políticos, em conceitos e imaginários que vão sendo paulatinamente institucionalizados por meio de políticas públicas que desaguam, ainda mais recentemente, em processos de profissionalização e formalização que exigem novas nomenclaturas. Mais do que isso, tais formulações demonstram o esforço interpretativo e a assimilação de certas formas discursivas passíveis de serem compreendidas por interlocutores hierarquicamente superiores. Assim, compreende-se que a expressão “cadeia produtiva da música e da viola caipira” demonstra uma atuação em autoidentificação e delimitação, mas também uma busca por imprimir certa leitura da realidade que funcione como guia para ações e políticas futuras.

Conforme observou Bateson (2006), a dinâmica de manutenção do *status quo* exige certas formas de adaptação por parte de indivíduos e grupos que abarquem as regras estabelecidas. Neste sentido, ainda que exista uma forte diferenciação entre caipiras e sertanejos, sendo que estes estão melhor adaptados ao *status quo*, aqueles acabam por buscar adaptações e conceituações acerca de si próprios e do que fazem, de maneira que tendências afetivas de comportamento (*ethos*) e padrões cognitivos de comportamento (*eidos*), sofram alterações em meio às relações entre ‘opositores’. Vejamos trecho em que o autor destrincha este aspecto:

Inclino-me a ver o *status quo* como um equilíbrio dinâmico, no qual mudanças estão continuamente tendo lugar. De um lado, processos de diferenciação tendendo a um incremento do contraste etológico e, de outro, processos que continuamente contrariam essa tendência à diferenciação. (Bateson, 2006: 218)

Remontando ao evento mítico que baliza e organiza as formulações conceituais e performáticas do CLUVIC – as gravações de 1929 de Cornélio Pires –, percebe-se que o princípio da cismogênese pode ser aplicado também à sua relação com as transformações de *status quo* que operavam à época – a mudança de regime político e as transformações que a sociedade sofria naquele momento. Como um crítico da modernidade, é sintomático que seu maior feito tenha sido exatamente inaugurar uma modalidade de produtos fonográficos da época, transpondo as performances de cantadores e violeiros para a reprodução em discos. Sua iniciativa antecipa, inclusive, o que seria uma prática bastante comum no fim do século XX, de produções independentes financiadas com recursos próprios, cujas expectativas de lucro

recairiam não sobre a comercialização destes próprios produtos, mas sim de maneira a divulgar as performances a que se referiam.

Se Cornélio Pires, como crítico da modernidade, acaba por se tornar um importante agente de atualização e ampliação das próprias prescrições impostas por este modelo de organização material e simbólica da realidade, o CLUVIC pode ser percebido na contemporaneidade como um movimento crítico do neoliberalismo, atuando, contudo, de maneira a adentrar e atualizar-se a partir das imposições que acompanham este novo *status quo*. Vejamos, a seguir, como tal atualização de dá no nível da gestão de si próprio e de promoção de marketing pessoal, a partir do estímulo ao empreendedorismo.

3.5. O empreendedorismo enquanto valor social

Conforme vimos nos capítulos e subcapítulos anteriores, o início das atividades do CLUVIC se dá de maneira a agregar artistas, apoiadores e parceiros pautados por questões primordialmente identitárias e afetivas, em que havia uma disposição voluntariosa em se prestar serviços, acompanhar ações e, inclusive, investir recursos próprios, em benefício da realização das ações da entidade. Com o passar das décadas, tal formato associativo passa por alterações significativas, em especial no que se refere aos recursos financeiros.

Já foram relatadas diversas dessas mudanças paulatinas que vão se desdobrando com o tempo, porém, é importante remontar a este processo de maneira resumida, a fim de gerar compreensão do argumento aqui empreendido.

Nos anos 1990, pequenos projetos são realizados principalmente com fundos próprios, recursos advindos de pequenos apoios estatais e de políticos, além de inserção das ações dentro de projetos governamentais, em que a entidade ganha capacidade de articulação e mobilização de associados, apoiadores e público espontâneo. Nos anos 2000, amplia-se a capacidade de realização de projetos, iniciando-se dois dos eventos que até o momento são realizados anualmente: Encontro de Violeiros do DF e Encontro de Folias de Reis do DF, com um significativo aumento no reconhecimento da entidade e de seus realizadores, levando as ações para um patamar de público de maior volume. A partir de 2009, adentra-se a era dos projetos, iniciando-se um processo mais constante de captação de recursos por meio de editais, bem como

a profissionalização de áreas de atuação antes realizadas sem a necessidade de contrapartida financeira.

Ao tempo que a entidade vai ganhando capacidade de captação de recursos, as relações internas entre associados vão sendo alteradas, passando de apoiadores e mesmo fomentadores das ações para prestadores de serviços, em especial no lugar de atração artística. O CLUVIC vai se firmando como uma associação artística com alguma movimentação financeira, sendo o representante de seus associados em necessidades burocráticas, como emissão de nota fiscal e repasse financeiro.

Em 2014, a Secretaria de Cultura do DF lançou o SISCULT – Sistema de Cadastro Geral para Contratação Artística que, além de servir como cadastro que qualificava os artistas para contratação pelo órgão, regulamentava os valores de cachês pagos pela administração pública em eventos, tais quais, aniversário de Brasília, Carnaval, São João, entre outras festas promovidas pelo Estado. O CLUVIC fez um grande esforço em cadastrar a maioria dos seus associados, o que certamente contribuiu para o desenvolvimento das carreiras até então amadoras e restritas ao reduto do CLUVIC, e para novos projetos e contratações. Neste momento, o caráter de representante e agenciador de seus associados começa a perder força e efeito.

A partir do Marco Regulatório das Organizações da Sociedade Civil – MROSC, criado em 2014 e regulamentado em 2016, a possibilidade de estabelecimento de parceria entre organizações da sociedade civil e entidades governamentais impulsiona novas formas de execução de emendas parlamentares. O Termo de Fomento, como é intitulado o instrumento de contrato entre a OSC e a administração pública, por aprofundar a dimensão técnico-burocrática e administrativa, exige estrutura de gestão, monitoramento e relatoria, criando novas áreas de atuação e novas formas de engajamento dos membros nas atividades da entidade. Volmi Batista deixa de ser o presidente depois de duas décadas, abrindo o posto para violeiros engajados e com possibilidade de doação de tempo, buscando trazer força de trabalho para as crescentes necessidades técnico-burocráticas.

Paralelamente, o CLUVIC passa a estimular que os associados emitam suas notas fiscais fora da entidade, visto que regras específicas de captação de recursos limitam a percentagem permitida de ser comprovada com notas fiscais da própria representante legal do contrato. Assim, foram sendo criadas microempresas individuais, os CNPJ intitulados MEI, bem como algumas empresas voltadas para a representação artística de violeiros e violeiras sem condições

para tornar-se MEI. Atualmente, cerca de 70% das duplas associadas ao CLUVIC têm pelo menos um dos componentes com MEI formalizado, o que gera, inclusive, seguridade social e contribuição ao INSS para diversos deles que são trabalhadores autônomos, uma vantagem colateral do processo de profissionalização. O CLUVIC passa então de representante a contratante dos violeiros e violeiras associados, em uma mudança de status significativa no sentido burocrático e administrativo.

Este processo de profissionalização e burocratização promove a necessidade de construção de certos tipos de relação que acabam por favorecer práticas neoliberais, transformando os violeiros amadores não só em profissionais da cultura, mas também em empreendedores e empresários de si próprios. Tal processo se dá pela necessidade crescente de racionalização das práticas culturais. A elaboração de projetos técnica e burocraticamente adequados, a inserção de processos de registro e monitoramento e a produção de peças de comunicação esteticamente apropriadas são alguns dos aspectos incorporados no modo de fazer da entidade, objetivando, em última instância, uma correta e devida prestação de contas, bem como a ampliação da capacidade de captação de recursos.

Como principais exemplos deste processo, trago os casos específicos de Elizeu Dourado, conhecido como Mariano, e Karen Parreira, que passam a atuar não somente como artistas, mas como elaboradores, produtores e gestores de projetos culturais, com um bom nível de êxito em tais atividades. Ambos começaram suas trajetórias como profissionais da cultura nos projetos executados pelo CLUVIC, fazendo parte das equipes de produção, ao que foram ampliando o entendimento acerca das etapas e do funcionamento geral de projetos culturais.

Conforme relatado no Capítulo 2, Mariano afirma ter nascido e sido criado dentro das manifestações de cultura popular, tendo frequentado folias de reis e outras festas populares desde sua infância, bem como herdado de seus pais o gosto e a admiração pela música caipira. Formou sua dupla com Macedo em meados de 2004, com a qual tocava em festas familiares e em bares. Em entrevista, revelou como se deu a aproximação com o CLUVIC e seus projetos. Vale a pena inserir aqui a transcrição de trechos dessa entrevista, por trazer em sua linguagem diversos elementos que dão ideia das múltiplas facetas da relação entre o CLUVIC, a identidade caipira e o empreendedorismo de si próprio, a partir da produção cultural:

Luana: Mariano, poderia me falar um pouco sobre como se deu a aproximação com o CLUVIC? Primeiro como artista e depois na produção de projetos?

Mariano: Tem dois grandes eventos que o Clube do Violeiro foi idealizador direto, que é o Encontro de Violeiros de Brasília, que começou lá em Brazlândia, por dez edições, onde eu tive a oportunidade de participar indiretamente como público. Fui em várias edições, tive a

oportunidade de **consumir** vários eventos gratuitos de vários artistas de renome local e nacional. E também no Encontro de Folia de Reis, que também tive a oportunidade de, enquanto público, de conhecer, fazer *network*, fazer amizade com outros grupos de folia, acabou que através desses eventos, a gente aprimorou essa vontade de tocar um instrumento, né. No encontro de folia, tive a oportunidade de conhecer grupos de folia lá, que inclusive **contratei** esse grupo, um desses grupos de folia tem uma amizade que é o pessoal do Os Vieira. No aniversário de 80 anos da minha avó, esse grupo de folia foi lá para fazer uma homenagem para ela e tudo, e a partir de então a gente sempre tem um contato. Então assim, e aí a partir de 2014 para 2015, eu comecei a trabalhar como assistente de produção nos eventos do Clube do Violeiro. Quando eu terminei a faculdade de cinema, em 2015, onde eu adquiri um **conhecimento técnico um pouco mais avançado**, do ponto de vista de elaboração e gestão de projetos culturais, que eu comecei fazendo meus projetos para a dupla, fui me **qualificando**, fazendo vários cursos e tal. E aí, a partir de 2020, eu tive a oportunidade de trabalhar diretamente para o Clube do Violeiro, como colaborador mesmo, nos projetos culturais, **fazendo a elaboração, gestão dos projetos**. E, assim, eu só tenho a agradecer a oportunidade, né, o Volmi é um grande idealizador e mentor. Atualmente o presidente é o Luís Fernandes, **um grande amigo meu também, que a gente trabalha junto em vários projetos**, mas assim, a oportunidade, a semente que foi plantada lá atrás nesse campo de **gestão de recurso público**, né, de mostrar para a gente que a gente tem a oportunidade também de **desenvolver projetos com recurso público**, tudo isso foi muito, muito, muito o despertar dessa minha veia de produção cultural, o Clube do Violeiro tem uma grande parcela nesse ponto. (Entrevista cedida em janeiro de 2024, via Whatsapp. Negritos meus.)

Neste trecho, conforme os destaques em negrito, pode-se perceber como a relação entre identidade, cultura, afetos e a dimensão do trabalho se dão de maneira amalgamada, havendo, contudo, um forte viés do empreendedorismo, em especial a partir da possibilidade de captação de recursos públicos para execução de projetos. Atualmente, Mariano trabalha exclusivamente com produção cultural, tendo desenvolvido diversos projetos em que a viola caipira é o tema central. Agregou parcerias de fora do DF, ampliando assim a capacidade de reconhecimento, realização de eventos diversos e, também, de captação de recursos. Em meados de 2023, Mariano alcançou o enorme êxito de adquirir um apartamento, cujo recurso adveio majoritariamente da execução de projetos culturais.

Antes de se envolver com produção cultural, teve outras profissões, como técnico em elétrica, profissão que veio de sua formação ainda no ensino médio na modalidade técnico, e com a qual atuou como empregado em formato CLT em pelo menos duas empresas. Em meados de 2015, ele e sua esposa à época estavam pensando em iniciar um negócio de petshop. Lembro de ter conversado com eles sobre a necessidade de algum conhecimento prévio sobre esse

negócio, visto que teriam que contratar, no mínimo, um profissional especializado em veterinária, além de outros funcionários para tocar o negócio. Algum tempo depois, soube que haviam desistido da ideia e Mariano havia comprado um carro novo para trabalhar como taxista. Trabalhou nesta profissão por alguns anos, até firmar-se como produtor cultural, a princípio com projetos da própria dupla e, em seguida, expandindo para projetos de maior porte, como festivais e mostras.

Percebe-se que, mesmo antes de se tornar produtor cultural, o ideal do empreendedorismo, de ser o próprio patrão e, assim, gerir o próprio tempo, já fazia parte de suas expectativas. Neste mesmo período – primeira metade da década de 2010, formou-se em cinema e, conforme relatado acima, continuou fazendo cursos e se qualificando, o que permitiu compreender melhor o universo dos projetos e adentrar este campo.

O caso de Karen Parreira é ainda mais emblemático. Iniciada sua carreira musical por fruto do acaso, como ela mesma afirma, formando dupla com seu marido à época, cujo parceiro havia falecido, Karen terminou seu casamento, mas a atuação musical e artística permaneceu. Formou, posteriormente, uma outra dupla, com uma promissora violeira, Pâmela Viola. Afirma que tentou sair do universo musical por várias vezes, porém, foi puxada e incentivada pelos companheiros. Criou a sua empresa ainda em 2011, intitulada Viólêta Produções, com a qual passou a produzir eventos e agenciar artistas ligados à música caipira. Vejamos como Karen narra sua trajetória junto ao CLUVIC e os desdobramentos que se dão com o tempo:

O Volmi foi um dos incentivadores para que a gente mudasse para Brasília. A gente tocava boteco em Anápolis. Ele disse: não, não toca, valoriza o passe de vocês, não mexe com isso não. Ele e a Geralda, que também atua à frente da VBS nos eventos com o Volmi e tal. E aí a gente acabou mudando para Brasília. Em 2008, a gente participou do encontro de folia de reis, como atração e também no receptivo do evento. A gente estava buscando artistas no aeroporto, levando para o hotel, então o Volmi nos incumbiu dessa tarefa. E aí eu comecei a atuar ali em produção. Nos anos seguintes a gente também participou dos encontros de folia, então viramos aí uma das atrações que o Volmi convidava para participar, sabe? Encontro de violeiros de Brazlândia, que hoje é o encontro de violeiros do Distrito Federal, eu fiz parte da diretoria do Clube do Violeiro, na época o Kleuton, que é meu ex-parceiro, também fez parte, eu era secretária, ele fez parte da tesouraria e eu acabei saindo da diretoria porque comecei a fazer meus projetos. Então, quando eu comecei a fazer meus projetos e saí da diretoria, eu também não participei mais na função de produção, porque eu já tinha os projetos pra cuidar. Era cuidar da própria carreira, fazer a gestão da própria carreira, eu tive que aprender assim, meio que na raça, mas participar das produções do Clube do Violeiro me deram vontade de aprender mais e voltar pra esse lado de produção de eventos, comecei a

produzir eventos em pequeno, em restaurante, em parceria com outras duplas, cobrando. Como o Clube do Violeiro tem uma atuação voltada para eventos de cultura popular, como encontro de violeiros, encontro de folia de reis, os artistas daqui estavam sem gravar, e aí eu vi um meio de ajudá-los, como eu já captava recurso ou não, então vou captar recurso. Então a Violeta Produções surgiu em 2011 para tirar nota fiscal para eventos da dupla, das minhas duplas, e na época era K&K Produções e Eventos, em 2013 ela se torna Violeta Produções para atuar, ajudar junto aos violeiros, de modo geral. Tentei fazer captação de recursos para artistas fora daqui, mas é uma demanda muito grande, como eu trabalho sozinha. Então, a Violeta hoje atua em várias frentes. Gravação de CDs e DVDs, videoclipes, lançamento de plataformas digitais, som de selo gravadora digital, atua na produção fonográfica. Hoje, eu tenho uma pessoa que trabalha para mim. Nessa linha, eu não faço mais, eu só faço a elaboração de projeto. E capto recursos e faço a prestação de conta. E aí, eu tenho pessoas que atuam nessa área, a parceria com o estúdio GR1, lá do Grilo Rocha, que é nosso produtor musical, atua com a produção artística. Faço a prospecção de venda de show, atuo mais especificamente. Especificamente chamamento público do governo, então, entra com um projeto e para captar esses shows, tenho atuado dessa forma, festa do morango, aniversário de Brasília, réveillon, alguns shows específicos que aparecem um chamamento de pessoas que já captaram o recurso do FAC ou emenda parlamentar, a gente entra com um processo também para fazer a circulação desses violeiros para que eles mostrem o repertório dos discos gravados, ter uma forma também deles divulgarem o trabalho deles. Hoje a gente atua especificamente com plataformas digitais, porque a prensagem do CD ficou obsoleta, nós aí com a pandemia tivemos que pensar quatro duplas, várias empresas no Brasil de prensagem fecharam e a gente teve que – foi muito difícil, sabe – conseguir pensar então. A gente extinguiu essa parte do CD físico, agora é só digital, né, só lançamos duplas digital. Gravei, lancei algumas duplas de fora do DF também, nas plataformas, pessoas que gravam há muitos anos e não têm seus discos lançados. E aí fiz esse lançamento e o selo vai crescendo, né. Hoje a gente tá com uma plataforma, uma agregadora aí da Espanha, que é o Networking, tá muito satisfeito aí recebendo os direitos. Além da produção artística e produção fonográfica, tem a produção de eventos, né, que tem os eventos da Violeta, o Carnaviola, que é um bloco de... Carnaviolado, né, o bloco Pagode e Brasília, tá, vai para sua quinta edição aí, que é um bloco de carnaval alternativo, que a gente faz a véspera do carnaval, porque nosso público não pula carnaval. Esse ano a gente ainda não tem captação, que fizemos pela lei Paulo Gustavo, não temos retorno ainda. (Entrevista cedida em janeiro de 2024, via Whatsapp.)

Sua linguagem e atuação, atualmente, se referem diretamente ao caráter econômico da produção artística, a qual se dedica com exclusividade a músicos e duplas ligados à música caipira. Vejamos trecho de entrevista cedida por Karen para o podcast do reality show

“Mulheres Criativas”, do qual participou, realizado pela Associação Cresce-DF, com apoio da SECEC/DF.⁴³

Entrevistadora: Karen, então se você tivesse hoje que escolher entre as marcas “Karen Parreira” e a Viólêta Produções, o que que você escolheria?

Karen Parreira: Olha, eu participei de um programa de mentoria do Território Criativo, da Secretaria de Cultura do Distrito Federal em 2017. Tive várias mentorias, foi quando eu me tornei selo gravadora para distribuir discos e tudo, e me falaram a seguinte frase:

- Ou você é artista ou você é empresária.

Eu falei:

- Não, eu consigo os dois.

Ele:

- Vai ter uma hora que você vai ter que escolher um caminho.

E eu fiquei tão chateada, porque eu cheguei lá assim:

- O que você tá fazendo aqui, Karen?

- Socorro, eu quero ser artista!

Foi justamente isso que eu falei para eles lá, essa frase:

- Socorro, eu quero ser artista!

Porque eu não estava conseguindo mais conciliar, e ele falou:

- Você vai chegar na encruzilhada e você vai ter que escolher.

E a partir da hora que eu resolvi voltar a estudar depois de 20 anos fora da sala de aula, eu já escolhi a Viólêta Produções. Eu já escolhi a música caipira, eu não escolhi a mim. Eu escolhi aos violeiros né, todo o trabalho que a gente tem, a bandeira. Porque o meu trabalho é ideológico, então eu já fiz essa escolha e a “Karen” só agrega. E eu canto porque eu amo. Canto porque eu gosto, não tenho renda mais de cantar, já desceu no ranking de coisas que eu faço, que são muitas. Já desceu aí para terceiro ou quarto lugar. Então eu canto porque eu amo não para ganhar dinheiro mais, sabe? E estou entrando no ramo de composição profissional agora também, né. Então eu vou monetizando tudo que eu faço. Na hora que eu monetizo, eu saio. Monetizei disco, direito autoral... Eu agora estou monetizando meu conhecimento, que eu estou com o curso de legalização artística, né. Eu ensino Violeiros a gerir a carreira. Estou fazendo um livro também, que é um guia prático para o violeiro acompanhar, é teórico para ele saber como é que ele faz esse processo. Porque, sabe, é igual quando fala do atravessador de leite na fazenda: quem ganha mais é o atravessador, o produtor, ele não ganha tanto, então eu estou ensinando as pessoas a monetizar a arte deles. Porque o artista, ele acha que ele ganha só com o show: ele vai tocar no bar, tá ganhando um couvert artístico; ele vai tocar no aniversário seu, tá ganhando cachê; ou então, o governo vai contratar ele e uma empresa lá vai dar uma nota fiscal. Não! A gente monetiza tudo. A gente

⁴³ Acessível pelo link <https://youtu.be/vg0QrjRjPdk?si=OccCbDp9jbTGVJoi>.

monetiza composição, a obra ou fonograma, o disco, o direito autoral... o show, você além do seu cachê, você ainda ganha o direito autoral vindo do ECAD, que é o órgão que administra os direitos autorais no Brasil. Você pode monetizar, você pode ser um compositor profissional e monetizar a tua canção, a tua composição, o teu conhecimento.

Eu monetizei até meus estudos, porque eu sou bolsista do Instituto Federal de Brasília e já é uma renda que eu tenho, que não preciso me preocupar, sabe? Assim, ter que pagar água, energia, internet. Não, o IFB já me paga o trabalho com professores, que quem é bolsista sabe como é que funciona, e aí eu parto: ah, já monetizei aqui, agora tenho que monetizar outra coisa. É assim que o artista tem que fazer, a gente tem que produzir uma cadeia produtiva em torno da gente. Tudo que a gente faz dá uma rentabilidade. O que toca no Spotify, volta pra a gente também. Com a criação de playlist, eu já vi que teve um aumento nas visualizações.

Em uma participação de Karen Parreira no projeto “A Viola Caipira na Rota do Ouro Goiano”, idealizado e produzido por Mariano, em 2021, ela deu uma entrevista falando sobre o trabalho que passou a desenvolver, junto a sua empresa. Vejamos um trecho em que a linguagem de mercado se mescla de maneira bastante *sui generis* ao ideal da tradição:⁴⁴

Mariano: Uma coisa importante, já que você colocou nesse ponto, a importância dessa presença mais formalizada nas plataformas de distribuição e *streaming*, tá aqui uma representante então de organização nesse sentido, né, Karen?

Karen Parreira: É, a Viólêta tem a felicidade de ser um selo digital e a gente está lançando muito caipira. Estamos com mais de 50 discos caipiras lançados nas plataformas digitais.

Mariano: Mais de 70% desses que estão assistindo aqui são músicos, então faz logo aí, coloca a mensagem.

Karen Parreira: Pois é, o pessoal fala: como é que faz? Assim, Mariano, com a pandemia, a chamada 4ª Revolução Industrial, ela foi antecipada em pelo menos seis anos, que é a era digital, né? Essa vai ser a Revolução Digital, já está sendo, com uma semana após a quarentena, começou a quarentena, uma semana após, a gente já estava vivendo totalmente diferente, lidando com ferramentas que a gente nunca tinha ouvido falar, pra estudar, pra conversar, e até pra fazer nossos trabalhos com produtores, a gente mudou totalmente, inclusive esse cenário que nós estamos aqui participando já faz parte já do novo normal que estão chamando. Então é muito importante fazer parte das plataformas digitais, porque muito em breve vai ser só digital, o disco físico que nosso público ainda consome, um pouco mas consome, tem um público fiel que coleciona, tem grandes colecionadores, igual o Sr. Ronan lá de Anápolis – abraço, Ronan! Sabe? Tem muitos colecionadores em Anápolis, principalmente, então quem não está na internet vai parar de assistir. Então eu tenho feito

⁴⁴ Acessível pelo link https://youtu.be/8Aymum5HZI8?si=w_X9eoa-9Wdj5DVg.

esse trabalho, esse pente fino. Organizando os violeiros principalmente, afiliando ao ECAD, agora mesmo o auxílio emergencial que o ECAD deu pra gente através das nossas associações, a OBC fez um trabalho, que eu sou associada à OBC, ela fez um trabalho de auxílio emergencial com os artistas, então com o apoio que nós tivemos durante essa pandemia, é muito importante a pessoa existir pro ECAD e existir em plataformas digitais, então eu me especializei em burocracia, nós estamos trabalhando desse jeito, porque o Caipira, ele não tem esse suporte. Então [vou] deixar um recado pros músicos, independentes principalmente: gente, bora lançar os disso nas plataformas. Aí perguntam: quanto é? Não cobro, eu não cobro, o negócio é a gente fazer, girar, porque isso um dia vai dar dinheiro pra gente que monetiza os canais. Quem tem dinheiro ganha dinheiro, mas isso um dia vai ser a única coisa que vai existir, nós todos estamos unidos, organizados pra... aí a gente, sim, vai ter o direito de receber os nossos direitos autorais que a gente compõe, tá gente? Tem música contemporânea na viola, tá? Que o Mestre Sabiá, né? Que tem as obras dele aí e essa música que acabei de cantar também é música nova, fresquinha, saiu do forno agora. O Macedo e Mariano também compõem, então vamos lançar as músicas, vamos fazer parte dos direitos autorais, vamos filiar ao ECAD, é muito importante esse trabalho.

Como se pode perceber, há uma coadunação entre, por um lado, o *ethos* caipira, a valorização deste nicho, que em Brasília é representado em grande medida pelo CLUVIC, e um *eidos* que valoriza a oportunidade e o empreendedorismo, em uma linguagem que se relaciona largamente ao neoliberalismo. Tendo como principal fonte de financiamento de projetos, seus e de seus parceiros, o FAC/DF, ou seja, recursos públicos, o objetivo destacado por Karen em suas ações é de inserir os violeiros caipiras no universo virtual, de *streaming* musical, em uma atualização da produção caipira para a realidade de consumo contemporânea.

O objetivo de monetizar a partir da internet aparece de maneira explícita, porém, não são observados resultados palpáveis neste sentido. O retorno principal parece se referir ao *status* trazido pelo produto ostentado em plataforma mundial. A disponibilidade desses produtos em um ambiente que supostamente possibilita acessos ilimitados parece promover a sensação de estar, de fato, participando de uma arena maior, mais qualificada e contemporânea: um ambiente misterioso de complexos algoritmos e simples cliques que, quem sabe, possa levar a um caminho de reconhecimento e, claro, monetização. Um elemento de fetiche é associado à digitalização das performances que extrapola o interesse financeiro, ainda que este esteja presente. Percebe-se, assim, um voluntarismo na assimilação da linguagem de mercado, de maneira a criar novas áreas de atuação entre os membros da entidade, ampliando-se de maneira significativa a relação entre o que fazem e o que o mercado preceitua como ideal e parâmetro.

A tabela de entrevistados contendo a quantidade de acessos em suas páginas de Spotify, inserida a seguir, demonstra que, apesar da música caipira ter um vasto público potencial, espraiado tanto na cidade quanto em rincões do “Brasil de Dentro”, o consumo por plataformas de distribuição ainda é bastante restrito e levanto duas razões para isso. Em primeiro lugar, parece haver um descompasso entre os produtos gerados e o ambiente de distribuição, visto que, conforme abordado no início deste capítulo, as canções caipiras estão relacionadas a uma vivência identitária restrita e assumidamente subalterna, com um público consumidor mais ambientado com mídias tradicionais, como discos de vinil, CDs, rádio e TV aberta. Acrescenta-se o modelo de negócio de artistas independentes da contemporaneidade, em que as redes e mídias sociais são canais de divulgação e agregação de público de maneira mais ou menos espontânea, um modo de fazer ainda distante para os violeiros caipiras ligados ao CLUVIC. Assim, a própria linguagem priorizada pelos produtores e consumidores de música caipira parece estar em desconexão com as novas tecnologias de consumo.

Nome artístico	Local de nascimento	Atividade produtiva principal	Tem registro em CNPJ?	Atividade artística	Tempo de atividade artística	Plataformas de distribuição musical	Quantidade de ouvintes/mês	Faixa mais ouvida - qtd de reproduções
Karen Parreira	Ceilândia	Produtora cultural/ Produtora fonográfica	Sim - Viólêta Produções (LTDA)	Cantora, compositora, instrumentista - violão e viola caipira (iniciante)		Spotify	182	Canoeira do Araguaia - 7633
Mariano	Ceilândia	Produtor e gestor cultural	Sim - Cordas da Vida (MEI)	Dupla Macedo e Mariano	20 anos	Spotify	19	Não há dados
Macedo			Sim (MEI)		20 anos	Spotify	19	Não há dados
Fernandes			Sim (MEI)	Dupla Anderes e Fernandes		-		
Anderes	Brasília/DF		Sim (MEI)	Dupla Anderes e Fernandes		-		
Valtecy				Dupla Vanderley e Valteci	cerca de 25 anos	Spotify	448	Rei Caipira - 12564
Vanderley			Sim (MEI)	Dupla Vanderley e Valteci	cerca de 25 anos	Spotify	448	Rei Caipira - 12564
Volmi Batista	Coromandel/ MG	Produtor e gestor cultural		Violeiro e cantador - carreira solo	cerca de 32 anos	Spotify	15	Não há dados
Aparício Ribeiro	Patos de Minas/MG	Aposentado pelo Banco Central		Violeiro e cantador - carreira solo		Spotify	299	Dança das formigas - 2309
Mayke Renner						-		
Dayane Reis						-		
Idelbrando			Sim (MEI)			Spotify	26	Não há dados
Barcellus						Spotify	0	Não há dados
Claudio da Viola	Formosa/GO	Violeiro caipira instrumentista		Violeiro caipira - instrumentista		Spotify	99	Pantanal no Cerrado - 3236
Braúna		Policial militar		Dupla Jacarandá e Braúna		Spotify	19	Não há dados
Dyego		Professor de viola/ Luthier	Sim (MEI)	Dupla Dyego e Gustavo		Spotify	22	Não há dados
Gaby Viola		Estudante		Violeira caipira - instrumental		-		

Capítulo 4 – Entre a institucionalidade e a *realpolitik* – estratégias e agenciamentos

Culturas Populares, categoria ampla que abarca uma série de manifestações e linguagens que se desenvolvem ao longo do território de um país, são sempre marcadas pelo aspecto da alteridade, visto que o “caráter nacional” forjado pelo Estado-Nação se apoia sobre estereótipos adequados burocrática, estética e moralmente ao mundo moderno, do qual os modelos e tipos locais afastam-se (Herzfeld, 2016; Oliveira, 2000; Anderson, 2008). De fato, as culturas populares somente podem ser delimitadas e compreendidas como tal a partir das mudanças trazidas pela modernidade, com a urbanização, industrialização, reordenação territorial e realocação da força de trabalho, na qual as diferenças entre o projeto hegemônico e formas locais de organização social e material são colocadas frente a frente.

A música caipira, mote central da existência e continuidade das ações do CLUVIC, se mostra como um interessante elemento de análise acerca do processo contínuo e infindo das diversas fases da organização estatal no Brasil. Uma expressão que surge ao longo de séculos de ocupação dos imensos espaços compreendidos como Paulistânia durante o período colonial, a música caipira é revelada aos centros urbanos a partir da reordenação territorial, política e econômica, processo que desagua na fundação da república.

Uma musicalidade desenvolvida no seio de uma cultura compreendia como antítese do desenvolvimento, em especial por uma elite paulistana, a música caipira, seus fazedores e defensores são aqui compreendidos como uma narrativa paralela ao processo de modernidade e, mais à frente, à chegada do neoliberalismo no país. A defesa aguerrida de uma “identidade genuína” se mostra como elemento central na compreensão de suas estratégias e agenciamentos, tendo em mente a complexidade intrínseca às categorias de identidade e genuinidade.

Contudo, a tradição desempenha um papel crucial na formação das identidades nacionais modernas, sendo moldada e reinterpretada de acordo com as necessidades e aspirações contemporâneas. A modernidade, com suas instituições e tecnologias, influencia a maneira como as tradições são percebidas e transmitidas. Assim, intrinsecamente ligadas na formação das identidades nacionais modernas, a tradição fornece a base imaginativa para a identidade ao tempo em que é moldada e reinterpretada pela modernidade.

A partir de intelectuais, em especial ligados a uma esquerda marxista, a música e a cultura caipira foram elevadas a fonte de repositório estético e estilístico para a concepção da “verdadeira” cultura popular brasileira. Compreendidas como folclore inicialmente, ao longo

do histórico de construção de políticas públicas culturais, passam à categoria de cultura popular. Categoria esta que vem sendo problematizada, visto que, ao tempo em que sua polissemia evoca a diversidade, encapsula essa diversidade em um conjunto a ser tratado de maneira comum pela burocracia estatal.

Os sujeitos aqui analisados – representantes e associados do CLUVIC –, ao serem vinculados a uma identidade cultural subalternizada, necessitam se dedicar a uma constante leitura de mundo e buscar inovações em estratégias de captura de capital material e simbólico (Bourdieu, 2007; Graeber, 2015; Herzfeld, 2016). Tal dinâmica promove, nos termos de Bateson (2006), por um lado, o reforço de um *ethos* expresso na “autenticidade” e na “tradição” e, por outro, um *eidos* guiado para a adequação a parâmetros técnicos, práticos e circunstanciais do fazer cultural. Adiciona-se a esta dinâmica a crescente inserção de desdobramentos da música de temática rural em meios de comunicação de massa, circunstância que reforça a necessidade de se definir certos marcadores para a diferenciação entre o que fazem, defendem e valorizam e as manifestações compreendidas enquanto produtos da cultura de massas.

Neste capítulo, analiso as estratégias adotadas pelo CLUVIC para sua continuidade e reconhecimento a partir de sua relação com o Estado, no contexto geral das políticas voltadas para o segmento das culturas populares, em especial a partir de duas perspectivas: i. as políticas públicas culturais enquanto instrumentos de mediação entre identidades tradicionais e populares e preceitos neoliberais; ii. as relações pragmáticas da entidade com o universo político em níveis distrital e nacional.

A partir destas perspectivas busca-se, primeiramente, contribuir para a compreensão do papel do Estado e das políticas públicas na assimilação, por parte de sujeitos e coletivos, de conceitos e práticas da cultura burocrática e neoliberal que, como afirma Michael Herzfeld, pode ser definida como “ideologia e a prática da prestação de contas” (Herzfeld, 2016: 13), ou como definiram Chris Shore e Susan Wright, uma “cultura da auditoria” (Shore & Wright, 1999: 558).

Em segundo lugar, intenta-se reconhecer os indivíduos que compõem o CLUVIC enquanto portadores de agência nas transformações as quais a própria entidade vivencia, pela adoção de estratégias que possibilitem a ampliação de capital material e simbólico. Busco, assim, seguir a indicação metodológica de Tim Mitchell (2006), que, ao analisar a suposta separação entre Estado e Sociedade, percebe a própria fronteira entre tais instâncias enquanto fonte de pistas para a compreensão da dinâmica que se estabelece entre as mesmas.

4.1. Políticas públicas culturais, gestão da diferença e subjetivação

Interessa iniciar este subcapítulo com uma breve explanação acerca das políticas culturais no Brasil desde o período colonial, a fim de compreender como se deu a gestão da diversidade de manifestações e identidades subordinadas. Como define Albino Rubim (2007), a política cultural no Brasil é marcada por três tristes tradições: ausência, autoritarismo e instabilidade.

A ausência de políticas, programas e ações voltadas para a promoção, proteção e divulgação de manifestações culturais no Brasil é expressa pela inexistência de requisitos mínimos para se pensar em políticas em seu sentido programático, definido especialmente por “intervenções conjuntas e sistemáticas; atores coletivos e metas” (Albino Rubim, 2007: 102), excluindo-se, assim, ações pontuais dispersas no tempo e espaço. No período colonial, a ausência se expressa não somente pela falta de reconhecimento e incentivo a práticas de povos indígenas e afrodescendentes, mas também do acesso à informação e à chamada cultura ocidental, visto que “a colônia sempre esteve submetida a controles muito rigorosos como: proibição da instalação de imprensas; censura a livros e jornais vindos de fora; interdição ao desenvolvimento da educação, em especial das universidades, etc.” (*ibid*). Até este momento, os caipiras viviam em relativo isolamento, sem acesso a quaisquer políticas, seja de saneamento, saúde e, ainda em menor medida, culturais. Mesmo a relação com a religiosidade católica carecia de intermédio de autoridades oficiais, com as funções rituais sendo exercidas pelos próprios componentes das vizinhanças, nos termos de Antônio Candido (2010), ou bairro, nos termos de Emílio Williems (1947).

O autoritarismo, já ilustrado na violência, perseguição e extermínio às populações indígenas, afrodescendentes e variações durante o período colonial, se expressa também durante o Estado Novo de Getúlio Vargas. Naquele período, foi institucionalizado um viés modernista e conservador à política cultural, com a criação de diversos órgãos governamentais voltados à cultura, como exemplo, o SPHAN - Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, que décadas mais tarde veio a tornar-se o IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. A tradição autoritária tem continuidade no período da ditadura militar, em que também foram criados órgãos públicos voltados para a cultura, como exemplo, a Funarte, atuando de maneira a promover guiada e seletivamente expressões e manifestações que estivessem em acordo com ideais conservadores e elitistas. Este período é marcado pelas

prisões, assassinatos e exílio de artistas, intelectuais e ativistas que se manifestavam contra o regime militar, reforçando o legado do autoritarismo enquanto elemento componente da sociedade brasileira (*ibid*). Interessa pontuar aqui a presença de músicos caipiras enquanto apoiadores da ditadura militar, em que se destacam, entre outros, as duplas Leo Canhoto e Robertinho, Moreno e Moreninho, Liu e Leo, Jacó e Jacozinho e mesmo a dupla consagrada entre os caipiras, Tônico e Tinoco (Alonso, 2014).

Recentemente revivemos um momento de forte autoritarismo na área da cultura, iniciado com a gestão de Michel Temer e continuada com a eleição de Jair Bolsonaro. O rebaixamento do MinC a secretaria especial, primeiro ao Ministério da Cidadania e, posteriormente, ao Ministério do Turismo, veio acompanhado de ações explicitamente guiadas contra as políticas construídas e/ou ampliadas nos governos anteriores, ações de censura a projetos e linguagens, bem como redução e represamento de orçamento para a área da cultura. O primeiro secretário indicado para a direção do órgão, Roberto Alvim, protagonizou um dos momentos mais expressivos do autoritarismo representado pela gestão, proferindo, na ocasião do lançamento do Prêmio Nacional das Artes, um discurso em que parafraseou citação do ministro de propaganda da Alemanha nazista, Joseph Goebbels. Disse Alvim no vídeo postado em redes sociais:

A arte brasileira da próxima década será heroica e será nacional. Será dotada de grande capacidade de envolvimento emocional e será igualmente imperativa, posto que profundamente vinculada às aspirações urgentes de nosso povo, ou então não será nada. (Alvim, 2020)

Questionado sobre sua fala, afirmou que foi uma coincidência retórica, afirmando que a “corja” da esquerda estaria utilizando uma mera frase para desqualificar todo o Prêmio Nacional das Artes, minimizando e negando a inspiração em Goebbels. Porém, vejamos o trecho parafraseado e a direta relação entre discursos:

A arte alemã da próxima década será heroica, será ferreamente romântica, será objetiva e livre de sentimentalismo, será nacional com grande páthos e igualmente imperativa e vinculante, ou então não será nada. (Goebbels *apud* Peter Longerich, 2014: 232)

O discurso provocou violentas reações, inclusive entre apoiadores do governo Bolsonaro, repercutindo também entre membros do legislativo e judiciário, tornando sua

exoneração inevitável, oficializada no dia seguinte. Como substituta, foi nomeada a atriz e apoiadora do então presidente Regina Duarte, que também protagonizou cenas repudiadas pela opinião pública, como exemplo, a manifestação de saudosismo da época da ditadura, minimizando a gravidade das torturas praticadas no período.

A tradição da instabilidade é expressa na descontinuidade recorrente que se observa nas políticas culturais que, embora permeadas de elementos de autoritarismo e um viés elitista, foram inauguradas com a fundação da república. Em verdade, a instabilidade pode ser entendida como uma característica própria da política brasileira desde a independência, marcada por diversos golpes de Estado. Com as políticas culturais, este cenário não é diferente: órgãos públicos voltados para a cultura sempre sofreram descontinuidade em suas gestões, não somente acompanhando os golpes de maior escala, mas mesmo em períodos de maior estabilidade política. Tendo como parâmetro o Ministério da Cultura, é sintomático o fato de que, afora nos dois governos de Lula, em que Gilberto Gil permaneceu do primeiro mandato até a metade do segundo, sendo substituído por Juca Ferreira, mantido por um breve período no primeiro governo de Dilma Rousseff, todas as outras gestões passaram por diversas mudanças na direção do órgão.

Para além da instabilidade na direção, o próprio MinC foi extinto por duas vezes desde sua criação em 1985. Primeiramente por Fernando Collor de Melo, que também deu fim à Lei Sarney, primeira lei de incentivo à cultura no Brasil, substituída em seguida pela icônica Lei Rouanet. Michel Temer, em sua passagem como presidente da república, anunciou a dissolução do MinC, mas devido a uma intensa movimentação popular, o Ocupa MinC, e pela relativa fragilidade advinda das circunstâncias peculiares em que assume a presidência, acabou por voltar atrás na decisão. No governo Bolsonaro, a extinção do órgão foi uma das primeiras ações instituídas pelo presidente, reduzido a secretaria especial, em uma clara mensagem acerca do lugar que a cultura deveria ocupar em seu governo. Mesmo enquanto secretaria, foi movida entre pastas ministeriais, sendo ocupada por três diferentes dirigentes em 4 anos de governo.

Uma mudança significativa no tratamento às manifestações de cultura popular ocorre com os dois governos de Lula e, em menor proporção, nos governos de Dilma Rousseff, em que são criadas secretarias e políticas específicas para a diversidade cultural englobada por esta categoria. Pode-se destacar a criação da Secretaria de Identidade e Diversidade Cultural em 2004 e a Secretaria de Cidadania Cultural em 2003, ambas gerindo programas de fomento e premiações voltados para manifestações de culturas populares e tradicionais. Idealizado pelo ministro Gilberto Gil, o programa Pontos de Cultura entra em execução em 2004 e continua

sendo um ícone na valorização de iniciativas culturais locais, em que recursos promovem a sustentação e continuidade de ações já realizadas de maneira espontânea, sendo definida pelo então ministro como um “*do-in* antropológico”, em referência à técnica de massagem oriental que usa a pressão em pontos específicos do corpo para tratar enfermidades.

Para além de políticas voltadas para a diversidade cultural, durante os governos do PT foram inaugurados mecanismos de participação social, como o Conselho Nacional de Cultura – CNC, desdobrado em conselhos regionais e municipais de cultura, objetivando a democratização na concepção e gestão de programas e políticas culturais. Foram realizadas conferências de cultura em todo o território, inclusive duas conferências nacionais, nos anos de 2005 e 2010, abertas a toda a população. Outras formas de participação social foram implementadas, como a criação de instrumentos de parceria e repasse financeiro entre instâncias do poder público e privado. Houve, ainda, atualização na regulamentação de financiamento de projetos com emendas parlamentares, inicialmente por meio de convênio e, a partir de 2014, por meio do MROSC – Marco Regulatório das Organizações da Sociedade Civil.

A partir do breve histórico traçado, tem-se a compreensão de que as políticas culturais sempre foram instrumentalizadas pelos governos vigentes no sentido de imprimir certa compreensão acerca da identidade nacional e da própria noção de cultura, sendo carregadas de valores morais e estéticos. Ao delimitar alvos preferenciais ou mesmo exclusivos para as políticas culturais, estabelece-se também tudo aquilo que não interessa financiar, promover e divulgar, um processo de exclusão institucional que incide na percepção da sociedade acerca dos sujeitos e suas práticas. A partir de tais delimitações, indivíduos, coletivos e grupos subalternizados veem-se impelidos a adequar-se, tanto às regras estabelecidas, quanto ao espectro político vigente, mesmo que não haja alinhamento ideológico, conforme demonstram dados etnográficos que serão apresentados no próximo subcapítulo.

Contudo, não se pode perder de vista a constatação de Raymond Williams (1979) que, seguindo os passos de Gramsci, define a hegemonia cultural enquanto processo em constantes disputas entre formações, comportamentos e narrativas. Conforme define o autor, a hegemonia “É um sistema vivido de significados e valores – constitutivo e constituidor – que, ao serem experimentados como práticas, parecem confirmar-se reciprocamente” (Williams, 1979: 113). No caso do CLUVIC, seu exercício identitário e cultural é compreendido como residual e, como vimos no capítulo anterior, atuante em oposição à sua “prima rica”, que se mostra hegemônica na atualidade, afinal, a música sertaneja foi o estilo mais ouvido no Brasil em 2023, segundo informou a plataforma Spotify. Retomando a referência a Gregory Bateson (2006), pode-se

pensar neste processo enquanto uma face da permanente necessidade de adaptação ao *status quo*, em que os elementos da tradição são sustentados enquanto trunfo dos violeiros caipiras.

O CLUVIC é uma das entidades pioneiras na institucionalização de suas ações e motivações artístico-culturais no âmbito do Distrito Federal e do Brasil, antecedendo mesmo a formalização em Organização da Sociedade Civil do Centro Cultural e Artístico Dragão do Mar, amplamente considerado como a primeira entidade cultural brasileira, com data de fundação em 1998⁴⁵. Quando o CLUVIC foi fundado, apenas cinco anos haviam se passado desde a constituinte de 1988, em que direitos socioculturais passam a figurar, em especial no que se refere às culturas populares e tradicionais. O parágrafo primeiro do artigo 215 da Constituição Federal especifica tais grupos: “O Estado protegerá as manifestações das culturas populares, indígenas e afrobrasileiras, e das de outros grupos participantes do processo civilizatório nacional” (Brasil, Constituição Federal, artigo 215 parágrafo 1). O reconhecimento do valor de tais manifestações na Constituição traz a perspectiva de acesso a direitos socioculturais por grupos ainda não contemplados pelos órgãos públicos relacionados à cultura, como exemplo, IPHAN, Funarte e Ministério da Cultura. A constituição cidadã, como ficou conhecida, é compreendida como a pedra de toque da redemocratização do Brasil e da inauguração da nova república, em que direitos sociais seriam reconhecidos não somente no âmbito de políticas específicas, mas também enquanto participação da sociedade civil, dada a descriminalização de movimentos sociais com o fim da ditadura militar e a crescente participação de setores excluídos da sociedade.

Uma circunstância crucial da nova república é a convergência temporal entre dois grandes eventos. Por um lado, a Constituição de 1988, que inaugura e/ou reforça direitos sociais e participação democrática, indicando, assim, tendências a um Estado de bem-estar social. Por outro lado, a chegada e o crescente alinhamento a preceitos neoliberais definidos pelo Consenso de Washington, em 1989. David Graeber, ao discorrer sobre a relação que se estabelece entre práticas e linguagens burocráticas e de mercado, demonstra que, até o início dos anos 1970, houve intensa produção intelectual acerca do papel da burocracia, mas que este tema declina a partir dos anos 1980. O autor afirma que tal desinteresse sobre o tema da burocracia se dá, não somente porque a ela nos acostumamos, mas também por uma generalizada conjunção entre a burocracia estatal e a lógica de mercado. Vejamos um trecho em que o autor resume tal relação entre Estados e mercados:

⁴⁵ Ver em https://pt.wikipedia.org/wiki/Centro_Drag%C3%A3o_do_Mar_de_Arte_e_Cultura.

Este aparente paradoxo – políticas governamentais que tentam reduzir a interferência governamental na economia acabam, na realidade, por produzir mais regulamentações, mais burocracias e mais policiamento – pode ser observado com tanta regularidade que acredito que temos razão em tratá-lo como uma lei sociológica geral. A que proponho intitular de "a lei de ferro do liberalismo" (Graeber, 2015: 9, tradução livre.)

Evelina Dagnino (2004) também analisa tal ambiguidade, indicando uma confluência perversa entre participação democrática e o neoliberalismo, tendo em vista o deslocamento do significado de “sociedade civil” a partir da redemocratização e, em particular, da constituição de 1988. A autora argumenta que, ao tempo em que se estimula a participação social, há uma paulatina diminuição da atuação estatal na garantia de direitos, que cada vez mais passam a ser responsabilidade da sociedade civil. Há, ainda, um deslocamento da noção de cidadania, que passa a se relacionar a uma condição individual de participação no mercado, tanto como consumidor quanto produtor.

Assim, a escolha pela fundação de uma entidade do terceiro setor é um importante elemento de análise, tendo em vista que este é um modelo de organização definido pela ausência de fins lucrativos, voltado à representação de interesses públicos e à participação social e democrática da sociedade civil em espaços de poder. Iniciando sua atuação exatamente neste momento de ambiguidades, o CLUVIC encontrava severas dificuldades em acesso a políticas culturais federais, visto que a promessa constitucional de ampliação dos direitos socioculturais para a diversidade não se cumpre, ao menos até a chegada da “era Lula”.

A Lei Rouanet, enquanto uma das maiores e mais antigas políticas culturais em vigência, se mostra como um excelente exemplo de campo de atuação conjunta entre Estado, sociedade e mercado, no qual explicita-se a premissa neoliberal em sujeitar a esfera pública a regras do mercado. As empresas que desejem apoiar projetos culturais fazem o investimento de recursos próprios e, no ano fiscal seguinte, recebem abatimentos em imposto de renda de parte ou integralidade dos valores investidos. Neste programa, desenvolvem-se práticas de gestão pública que, conforme define Albino Rubim, “retiram o poder de decisão do Estado (...) e colocam a deliberação em mãos da iniciativa privada” (Rubim, 2008, p. 53). Vejamos o que Volmi Batista afirma sobre a Lei Rouanet e suas expectativas, ainda nos anos 1990:

Luana: Com que recursos começaram as ações do CLUVIC? Vocês conseguiram captar pela lei Rouanet lá no início?

Volmi Batista: Eu sabia da lei Rouanet, que você podia captar ali pela lei Rouanet. Inclusive, quando eu criei a VBS em 99 pra 2000, eu criei um projeto chamado ENEVIOLA, que era o

Encontro Nacional de Violeiros, ENEVIOLA, esse era o título, e a intenção era captar a emenda parlamentar federal, porque era um projeto que eu, inocentemente, pensava em um milhão, um milhão e meio para fazer esse projeto. O governo federal, na época dos anos 90, eles usavam esse argumento mesmo, você já tem a lei Rouanet, se vira. Era mais ou menos assim. Então não havia, né? (Entrevista cedida em fevereiro de 2024, via Whatsapp.)

Assim, mais do que uma real possibilidade de financiamento de seus projetos, a Lei Rouanet se mostrava como um horizonte: inacessível, mas que já influenciava a forma de organização do coletivo, indicando uma leitura e conformação ideológica e prática à relação entre sociedade civil, Estado e economia recém inaugurada no país.

A Lei Rouanet foi criada em 1991 durante o governo Collor em substituição à Lei Sarney, que instituiu em nível federal o incentivo à cultura por meio de isenção fiscal. Ainda que seja uma política que visa estimular o investimento de empresas privadas em projetos de cultura, um instrumento supostamente social-democrático, percebe-se diversos aspectos e características desta lei que acabam por se conectar com os preceitos neoliberais. Em primeiro lugar, nota-se a desigualdade de distribuição de recursos entre as regiões, com a maior concentração de captações realizadas nas cidades de Rio de Janeiro e São Paulo, sabidamente os maiores centros das indústrias culturais do país. Em segundo lugar, há clara preferência dos patrocinadores por projetos que se relacionem a linguagens comerciais da arte e da cultura, inclusive beneficiando artistas, companhias e empresas já firmadas em um amplo mercado cultural nacional e mesmo internacional, ampliando assim a desvantagem histórica de iniciativas, artistas e projetos que representem linguagens pouco atraentes ao mercado.

De maneira ainda mais explícita, deve-se destacar que o investimento privado é ínfimo quando comparado ao montante advindo de recursos públicos: em 2007, cerca de 97% do volume de recursos da Lei Rouanet advinha de renúncia fiscal, ou seja, recursos evadidos do Estado pela isenção de impostos. Apenas 3% do recurso representava investimentos por parte das empresas cadastradas e, ainda assim, estes recursos se relacionam majoritariamente a áreas de propaganda e marketing, descaracterizando quase por completo o aspecto social do investimento em cultura – que, de maneira paradoxal, é usado como balizador das campanhas de marketing pelas empresas incentivadas (Rubim, 2007). Atualmente, com a ampliação da isenção em 100% para diversas linguagens, essa discrepância deve ser ainda mais explícita, porém, não encontrei dados para comprovar essa hipótese.

Pode-se citar, adicionalmente, a enorme proporção de recursos da Lei Rouanet executada por fundações culturais ligadas a grandes corporações e também empresas públicas de porte bilionário. Certamente, o Itaú Cultural, as unidades Centro Cultural Banco do Brasil - CCBB, bem como a Caixa Cultural e os programas culturais da Petrobras e da Natura, como exemplos, têm grande valor no fomento e difusão artístico-cultural no território brasileiro e além. Porém, novamente, há uma descaracterização do aspecto social da Lei de maneira bastante perversa: o Estado deixa de arrecadar impostos que poderiam voltar em benefício da população e, adicionalmente, esta mesma população, em especial a parcela mais vulnerável, acaba por ter pouco ou nenhum acesso aos bens e serviços prestados pelas corporações, empresas e fundações em questão. Adiciona-se a ínfima participação de estéticas advindas das culturas populares nesses aparelhos culturais de alta qualificação, havendo assim a reprodução de uma noção elitista de arte e cultura.

Passando para o âmbito de políticas culturais no Distrito Federal, apenas dois anos antes da fundação do CLUVIC, foi criado o Programa de Apoio à Cultura do Distrito Federal – PAC/DF, em 1991, alterado em 1997 tornando-se o Fundo de Apoio à Cultura – FAC/DF, o que indicava abertura para a atuação artística e cultural fomentada pelo Estado. A partir das experiências junto ao FAC/DF, em especial com o CLUVIC, mas também como participante da “cadeia produtiva da cultura”, busco analisar diferentes aspectos das políticas públicas culturais que são vivenciados no nível local, em que as relações com outros artistas e coletivos é de maior proximidade.

O FAC/DF é gerido por meio de editais públicos, abertos a toda a classe artística e cultural do DF que, para participar da seleção, deve se cadastrar junto à secretaria de cultura por meio do CEAC – Cadastro de ente/agente cultural. A princípio, este é compreendido como um meio impessoal e democrático de se realizar a seleção de projetos a serem financiados. Contudo, quando se observa os processos desencadeados no meio cultural a partir do FAC/DF, percebe-se, novamente, dinâmicas que exigem crescente adequação às regras comuns entre Estado e mercado, instruindo a subjetivação de linguagem, comportamentos e discursos neoliberais.

Como qualquer edital público de seleção, não há espaço para todos os projetos da cidade e, de fato, a questão aqui colocada não é a impossibilidade de atender a todos, mas sim, os parâmetros que são operados em tais seleções e como reverberam entre os candidatos. O

primeiro divisor se manifesta na capacidade de cumprimento de certos ritos burocráticos de relativa complexidade, em especial no início dos anos 1990, quando pouco se sabia – e pouco se divulgava – acerca deste tipo de procedimento. Para boa parte dos fazedores de cultura, em especial praticantes das culturas populares e tradicionais, os meios de acesso aos recursos do FAC podem soar absolutamente herméticos.

A primeira vez que trabalhei na elaboração de projetos para o FAC/DF foi no ano de 2009, quando atuava como funcionária de uma empresa de produção cultural. À época, as inscrições eram realizadas da seguinte maneira: modelos de formulários e planilhas eram disponibilizados na internet para serem preenchidos, impressos e, junto com outros documentos que não seguiam modelos específicos, como currículos e portfólios, eram organizados em envelopes e entregues presencialmente na Secretaria de Cultura. Lembro-me nitidamente de chegar à SECULT, que funcionava no anexo do Teatro Nacional, e enfrentar uma enorme fila composta por artistas e produtores, muitos deles ainda organizando a papelada, ligando para parceiros e informando de documentos faltantes a serem levados às pressas, finalizando o preenchimento da documentação naquele momento. Havia mesmo algumas pessoas utilizando materiais como tesoura e cola para finalizar os portfólios.

Posteriormente, o procedimento de inscrições passou a ser em modo eletrônico, mas por muito tempo a entrega de documentos ulteriores, como certidões e declarações de comprovação de regularidade fiscal e a assinatura de contrato com a secretaria, foi feita presencialmente. A cena narrada acima difere bastante dos meios atuais de inscrição, sendo todo o procedimento feito online, inclusive as fases de comprovação de regularidade e a assinatura de contrato. Mesmo as ações de monitoramento e diligências tornaram-se todas virtuais, especialmente em razão da adoção pelo GDF do SEI – Sistema Eletrônico de Informações, em que os contemplados acompanham e acessam todo o processo referente às suas ações. Antes disso, o processo era mantido na secretaria e era necessário ir presencialmente tomar conhecimento ou resolver qualquer pendência referente ao mesmo. Como produtora cultural, estive por anos frequentando a secretaria semanalmente, onde era comum encontrar outros produtores e artistas. Mesmo o contato direto com gestores e funcionários do órgão era relativamente simples. Percebo, ao escrever este texto, que não vou presencialmente à secretaria de cultura desde 2019, mesmo antes da pandemia e do isolamento social que, embora finalizado formalmente, deixou mudanças em hábitos, comportamentos e procedimentos administrativos.

Com o passar dos anos e a partir de demandas e intervenções da sociedade civil, o FAC/DF passa por diversas alterações em ampliação de recursos e meios de democratização, como a divisão do edital em áreas específicas de concorrência, sendo importante destacar a de “culturas populares e tradicionais”, que aparece pela primeira vez em 2010 e segue até os dias atuais. A criação desta subárea é um legado do Fórum de Culturas Populares do DF, formado por artistas e produtores engajados em formas expressivas diversas, como mamulengo (Chico Simões e Walter Cedro, principalmente), repente (João Santana), capoeira (Anderson Formiga), maracatu (Stephanie Oliveira), bumba meu boi (Guará), entre outros, além da viola caipira, representada por Volmi Batista. A separação de vagas para a cultura popular permite a ampliação de projetos contemplados pelo fundo, mas também inaugura uma crescente disputa entre as diversas formas expressivas e seus representantes, que passam a se perceber como concorrentes diretos. Com o passar dos anos, a concorrência pelas vagas oferecidas de maneira geral e, em particular, na área de culturas populares, cresce vertiginosamente, ampliando também o acirramento competitivo.

Certamente, este é um aspecto que se repete em outros estados do Brasil, mas aqui deve-se ater aos efeitos perceptíveis dentro do universo do qual o CLUVIC faz parte com certo protagonismo e do qual tenho dados advindos de participação direta. A cada seleção realizada, os representantes dos projetos não contemplados se percebem injustiçados por um sistema de seleção que prioriza linguagens, projetos e agentes culturais com maior capacidade de gestão burocrática, surgindo um fluxo de reclamações e maldizeres nas redes de relacionamento entre tais agentes. É recorrente nos grupos de Whatsapp temáticos do FAC/DF a alegação de que são sempre os mesmos agentes e projetos contemplados, “os amigos do secretário”. Este não é um caso isolado. Vale lembrar como Michael Herzfeld demonstra que os “clientes” dos sistemas burocráticos, ao falharem em ter sucesso em suas demandas, culpam os “burocratas”, enquanto estes transferem a culpa para o “sistema” (Herzfeld, 2016: 13-14). Ao tratar do processo de seleção do FAC/DF, fica evidente tal relação entre os proponentes de projetos enquanto “clientes”, avaliadores e gestores enquanto “burocratas” e a própria racionalidade burocrata-mercadológica enquanto “sistema”.

O processo de análise e seleção de projetos é realizado por pareceristas contratados de maneira terceirizada pela secretaria de cultura, também selecionados por meio de edital. Contam pontos o nível de instrução e o envolvimento com temas artístico-culturais, seja em nível de gestão pública ou privada no âmbito da cultura, seja em realização de projetos, entre

outras qualidades que caracterizam notório saber. Prioriza-se pareceristas de outros estados do país, visando manter a impessoalidade no processo. Tendo em vista a necessária qualificação dos pareceristas, pode-se supor, sem cair em generalizações, que atua em algum nível um corte de classe, seja de origem, seja por ascensão, o que, de acordo com Bourdieu (2007), influencia na avaliação das propostas, não só enquanto uma questão de gosto, mas também no plano moral.

Contratados os pareceristas, parte-se para a seleção dos projetos a serem financiados. A avaliação se dá a partir do material enviado pelo proponente, contendo textos, portfólios e outros documentos, com parâmetros de pontuação pré-definidos e notas atribuídas pelos pareceristas, sendo uma avaliação em dupla. Obviamente, não há equivalência direta entre os documentos formulados e as performances em si, sendo necessário um esforço em se elaborar projetos com a maior capacidade de convencimento possível. Quanto maior a concorrência, maior a necessidade de ganhar competitividade no processo de seleção, em uma crescente adaptação a estéticas mais publicitárias, bem como a adoção de uma linguagem adequada burocraticamente. Com o passar do tempo e a crescente concorrência, a capacidade técnica de elaboração acaba por tomar mais importância do que o valor sociocultural das ações em si, como a disposição espontânea de comparecimento de público, a relação prévia dos proponentes com as atividades propostas e a própria qualidade artística das mesmas.

O CLUVIC – assim como diversos outros coletivos, institucionalizados ou não – passa a adaptar suas ações para ampliar as possibilidades de captação de recursos, conforme narrado no capítulo 3, processo do qual eu participo e acompanho com proximidade. Questões ligadas às peças de comunicação, a cenografia, seleção e/ou exclusão de atrações, que até então eram realizadas de maneira coletiva e sem grandes exigências técnicas, passam a ser dialogadas de maneira paralela entre a direção da entidade e os produtores culturais, em pequenas mudanças que vão sendo incorporadas ao longo dos anos. Uma estética muito específica dos eventos caipiras passa a dar lugar a uma linguagem visual mais adaptada a padrões publicitários. Nos eventos, vão sendo modificados o estilo de cenografia, a maneira de definir a programação e mesmo os espaços de realização, buscando áreas mais centralizadas e valorizadas, em que determinado tipo de público possa comparecer com mais facilidade.

Explorando mais a fundo as propostas analíticas de Graeber, podemos fazer a leitura do processo de adequação paulatina de projetos e ações culturais do DF enquanto submissão à “lei de ferro do liberalismo” (Graeber, 2015: 9), em que burocracia e mercado são mutuamente modelados e, para além, passam a modelar os demais aspectos da vida, seja social, familiar e

mesmo afetivo. O fato de os dados etnográficos aqui apresentados se referirem a ações artístico-culturais, abordadas pelo Estado em suas políticas públicas por termos como “economia criativa”, em especial na categoria de “culturas populares”, se mostra ainda mais crítico, visto que toca em um importante ponto analisado por Graeber: a substituição da capacidade imaginativa a uma racionalidade pragmática. Nas palavras do autor, “a autoridade burocrática, por sua própria natureza, representa uma forma de guerra contra a imaginação humana” (Graeber, 2015: 82 – tradução livre).

Recupero aqui a fala do secretário de cultura, Cláudio Abrantes, na sessão solene em celebração dos 30 anos do CLUVIC, reproduzida no primeiro capítulo, acerca da peculiaridade da Secretaria de Cultura, que não produz a cultura do DF, mas administra fundos por meio de editais e outros instrumentos de financiamento para que artistas, produtores e coletivos da cidade possam realizar as ações de cunho cultural. Este é um aspecto interessante ao se tratar do papel do Estado na execução de políticas culturais, visto que, corroborando a crítica de Dagnino (2004), o Estado se coloca em posição de formular instrumentos aos quais a sociedade civil deverá se submeter. Ao mesmo tempo, estes instrumentos passam por um processo de reformulação contínua a partir de demandas e participação da sociedade, em que o exercício de imaginação e criatividade é menos valorizado do que a competitividade estabelecida, em tentativas sucessivas de agenciamento e “reserva de mercado”. Neste sentido, vale recuperar a fala do atual presidente do CLUVIC, Luiz Fernandes, também na sessão solene em celebração dos 30 anos da entidade, quando demanda expressamente ao secretário de cultura que haja uma área do FAC/DF exclusiva para violeiros e violeiras.

Conforme narrado no capítulo 3, entre os anos de 2009 e 2020 o CLUVIC teve um excelente índice de aprovação de projetos no FAC, não somente por um esforço conjunto de reflexão acerca de suas ações e adaptação a certas exigências dos editais, mas também pela adoção de boas práticas de execução, monitoramento e prestação de contas, etapas que podem levar entre um a três anos para serem completamente cumpridas. Dentre todas as complexidades para a boa execução do projeto, cumprindo assim com o contrato firmado, de sua pré-produção até a finalização, a prestação de contas é a etapa de maior risco. Para que seja bem sucedida, depende de ações diversas em todas as etapas, desde a garantia de que os contratados têm condições de emitir notas fiscais válidas, passando pela aprovação das peças de divulgação, registro fotográfico das atividades desenvolvidas e, por fim, a correta execução financeira, com a devida juntada de notas, comprovantes de pagamento e extratos bancários.

De maneira geral, há uma relativa complexidade na execução de projetos com recursos públicos, sendo a gestão de todas as etapas algo a ser feito de maneira transversal, tanto no tempo quanto entre as diferentes áreas e profissionais que envolvem sua execução. Tal tarefa exige, portanto, extrema atenção, planejamento e responsabilidade, visto que uma prestação de contas rejeitada pode significar a criminalização do beneficiário. Importa trazer estes detalhes à tona por um importante desdobramento que ocorre em meados de 2020, quando deixo de ocupar a posição de gestora dos projetos, sendo substituída por associados do CLUVIC. Para além da decaída nos índices de aprovação de propostas inscritas nos editais, iniciam-se problemas relacionados à gestão e prestação de contas das propostas financiadas. Este desdobramento ilustra a fragilidade que permeia as relações entre entidades sem fins lucrativos e instrumentos de financiamento das instituições públicas, em especial na área da cultura, visto que as ações artísticas e culturais são permeadas, antes, durante e depois, por práticas burocráticas instruídas de maneira exaustivamente detalhadas.

A própria exaustividade das demandas burocráticas é um fator de embotamento da criatividade e inventividade dos artistas que se propõem a concorrer em editais públicos, como indica Graeber (2015). Ao mesmo tempo, a criatividade e a inventividade não se mostram suficientes em si para conquistar uma boa avaliação e conseqüente aprovação de propostas nestes editais, como fica amplamente demonstrado, não somente pela minha vivência destes processos, mas também pelos relatos e frustrações advindos de artistas e produtores com quem convivo por mais de 15 anos. Entre o objetivo primordial e as práticas de fato dos órgãos públicos e seus instrumentos de fomento, os fazedores de arte e cultura acabam por se tornar reféns de “atravessadores” da linguagem e da técnica.

4.2. Ambiguidades do Estado democrático-neoliberal: recompensas e punições

A gestão do PT se inicia em um contexto em que a linguagem e as práticas neoliberais já se mostram hegemônicas, inclusive amplamente assimiladas pela sociedade, ainda que em diferentes níveis, a depender de contextos geográficos e socioeconômicos. Os fatores políticos e econômicos da primeira década desde a redemocratização ampliam significativamente o trabalho informal, chegando no início dos anos 2000 com 52,6% dos brasileiros

economicamente ativos na informalidade, incluindo-se nesse índice trabalhadores autônomos, empregados sem carteira assinada e empresas sem registro formal (IPEA, 2004). Em resposta a tal circunstância, em 2008 o MEI – Microempreendedor Individual é criado, formato de pessoa jurídica que formaliza as atividades econômicas de trabalhadores autônomos, inclusive no que se refere a seguridade social. De fato, o empreendedorismo foi amplamente defendido e estimulado neste período, adentrando o léxico de espectros políticos tanto de esquerda quanto de direita, em uma assimilação generalizada de um dos pilares do neoliberalismo. O MEI é o instrumento jurídico primordial de formalização de atividades culturais de artistas e produtores, ainda que alterações neste regime ocorridas em 2014 e em 2019 tenham retirado diversas atividades ligadas à produção cultural da lista de profissões permitidas. Mesmo os profissionais da cultura associados a alguma entidade do terceiro setor necessitam do MEI, pois, como vimos no capítulo anterior com foco no caso do CLUVIC, a entidade passa de representante e contratante de seus associados.

Na área da cultura, a “era Lula” foi fortemente pautada por conceitos como “economia criativa”, “economia da cultura” e “indústrias culturais”, cujo léxico demonstra adesão a uma linguagem de mercado, sendo destacado o fator de geração de renda que as atividades culturais apresentam. O programa Cultura Viva, criado em 2004, tem como um dos principais pilares a sustentabilidade das manifestações culturais, relacionando diretamente a geração de renda e a continuidade de tais manifestações. Lembremos a fala proferida na sessão solene de celebração dos 30 anos do CLUVIC pelo secretário de cultura do DF, Cláudio Abrantes, que usa como um enfático argumento para a defesa da cultura sua capacidade de geração de renda, considerando que a movimentação financeira no Brasil no campo das economias criativas é maior do que o PIB gerado pelo setor automobilístico⁴⁶.

Ainda que tais políticas tenham alcançado importantes avanços no reconhecimento do valor artístico e estético advindos da diversidade cultural brasileira, os instrumentos de transferência de recursos, geridos por regras jurídicas e burocráticas rígidas, apresentam grande descompasso entre os novos atores que acessam tais recursos e a capacidade de adequação às

⁴⁶ Importa destacar o fato de que o termo “economia criativa”, citado no referido dado sobre o PIB brasileiro, é bem mais amplo do que tal fala parece sugerir. O setor da cultura (incluindo música, moda, artesanato, design, cinema, rádio, etc.) é apenas uma parte. As “economias criativas” incluem também o setor de tecnologia e inovação, como o desenvolvimento de softwares, jogos eletrônicos e aparelhos de celular, e os diferentes usos da internet. Isso indica que o dado estatístico, embora não seja exatamente falso, leva a uma expectativa distorcida por parte dos fazedores de cultura, sobretudo cultura popular.

exigências legais, resultando em um sem número de entidades culturais inadimplentes com o governo federal e também nas esferas estaduais (Bezerra & Barbalho, 2014). O CLUVIC é parte desta realidade, sendo réu em dois processos no Tribunal de Contas da União referentes a projetos executados com recursos federais que, ainda que tenham cumprido em integridade o objeto previsto, tiveram prestações de contas rejeitadas por incorreções nas emissões de notas fiscais. Importa destacar que os processos vêm à tona cerca de sete anos após a execução dos projetos, inviabilizando a correção ou substituição dos documentos rejeitados.

Os processos judiciais aplicados pelo TCU apontam para, ao menos, dois aspectos da atuação do Estado a partir de uma lógica de mercado, desconsiderando as especificidades intrínsecas ao universo cultural. Em primeiro lugar, observa-se a responsabilização unilateral da entidade, em desconsideração da função social a ela delegada a partir do órgão público de promoção cultural, o MinC. Em segundo lugar, a penalização pecuniária à entidade, desconsiderando a ausência de fins lucrativos, inerente ao formato jurídico que assume. Pode-se perceber, por meio deste exemplo, uma redução do caráter social das políticas públicas culturais ao aspecto econômico, equiparando entidades do terceiro setor à atividade empresarial. Conforme observam Dardot e Laval (2014), uma das características perversas do neoliberalismo é a instrumentalização da máquina pública na punição de atores subalternos, reforçando por meios institucionais a necessidade de submissão à racionalidade burocrática.

A Lei 13.019 de 2014, conhecida amplamente como MROSC – Marco Regulatório das Organizações da Sociedade Civil, trouxe a possibilidade de ressarcimento ao erário mediante ações compensatórias de interesse público em casos de prestações de contas rejeitadas, um grande avanço no reconhecimento das diversas peculiaridades inerentes às entidades sem fins lucrativos em sua relação com o Estado e seus instrumentos de financiamento. A instrução normativa nº 5/2018 do MinC estabelece diversas condições para a admissão das ações compensatórias, como a inexistência de dolo por parte da OSC, o esgotamento da análise de prestação de contas no órgão, inclusive de fase recursal, o fato de a solicitação de ressarcimento não se referir à integralidade dos recursos repassados, entre outros critérios que protejam os órgãos públicos de eventuais fraudes, o que se mostra justificável. Porém, outros aspectos desta instrução tornam o processo de solicitação extremamente burocrático, como exemplos: planilhas complexas, como o temido “cronograma físico-financeiro” devidamente acompanhado de orçamentos para comprovação dos valores inseridos; detalhamento de informações de todos os profissionais a atuarem na iniciativa, como cartas de anuência

assinadas e acompanhadas de documentos pessoais de cada um destes; cartas de anuência de espaços que venham a receber os projetos, entre outros que demandam tempo e pessoal qualificado. As dificuldades são agravadas pelos curtos prazos e, ainda mais, pela regra em que a proposta poderá passar por uma única diligência⁴⁷ por parte do órgão público.

Tive a experiência de auxiliar tecnicamente uma outra entidade do DF na solicitação de ressarcimento por ação compensatória no ano de 2019, período em que o MinC esteve reduzido a secretaria especial, no governo Bolsonaro. Os servidores concursados, submetidos à chefia formada por cargos políticos, informaram que a instrução normativa, à época recém-publicada, era mal vista pelos superiores, assumindo com pesar que teríamos grande dificuldade em cumprir as exigências e prazos. Fizemos um enorme esforço em cumprir as demandas dentro do curto prazo e passamos pela diligência única, que apontou diversas necessidades de adequação no plano de trabalho. Por fim, após as correções e alterações indicadas, a proposta foi recusada devido a detalhes irrelevantes que em nada se relacionavam ao objeto da proposta. Trago esta situação como exemplo de relação frustrada com o aparato burocrático do Estado, mesmo em situações regulamentadas, normatizadas e tipificadas pela lei como interesse público.

David Graeber (2015) faz uma excelente análise acerca da burocracia como uma prática de violência estrutural, expressão da desigualdade sistemática das sociedades contemporâneas. Vejamos um trecho em que desenvolve este argumento:

As burocracias, como sugeri, não são em si formas de estupidez, mas sim meios de organizar a estupidez – de gerir relações que já são caracterizadas por estruturas de imaginação extremamente desiguais, que se dão devido à existência da violência estrutural. Mesmo que uma burocracia seja criada por razões inteiramente benevolentes, ela ainda produz absurdos. (Graeber, 2015: 81, tradução livre.)

Os casos narrados acima, tanto os processos sofridos pelo CLUVIC quanto a experiência fracassada de ação compensatória, trazem elementos que corroboram com sua crítica perspicaz, visto que são exemplos em que o acesso a políticas públicas benevolentes acaba por trazer verdadeiros problemas de diversas ordens, sendo os mais óbvios judiciais e financeiros. De forma menos óbvia, mas não menos concreta, tais situações causam sofrimento psíquico, seja

⁴⁷ O termo diligência se refere ao processo de análise e solicitação de correções pelos órgãos públicos, bastante recorrente no universo dos projetos culturais, tanto na fase de inscrição quanto na fase de prestação de contas.

por vivenciar o lugar de réu e devedor de quantias volumosas (dezenas e mesmo centenas de milhares de reais), seja pela sensação de inadequação e incapacidade em se interpretar e corresponder às regras estabelecidas, sugerindo certa “deficiência moral” (Herzfeld, 2016: 13).

Aqui, cabe retomar o caráter personalista que a entidade apresenta, característica compartilhada com outras iniciativas semelhantes. Ainda que tenha passado por diversas gestões, sendo composta por ao menos três representantes legais (presidente, vice-presidente e tesoureiro), é na pessoa de Volmi Batista que se assenta a responsabilidade pela manutenção de suas condições legais e administrativas, recaindo sobre ele a responsabilidade pela liquidação referente a um dos processos rejeitados, cujo acordo legal decretou devolução de parte dos recursos recebidos, por meio de 60 parcelas, cada uma de valor acima de um salário mínimo. A institucionalidade da entidade é extremamente frágil e sua continuidade se deve, em grande medida, a investimentos de tempo, relações, interpretação e leitura de mundo, mas também de recursos financeiros, por parte de Volmi Batista. O segundo processo movido pelo TCU ainda não foi finalizado, mas já causa temor em Volmi, que me relatou perder o sono nas madrugadas em que a lembrança desta ação judicial o invade de preocupação.

Ainda sobre os processos de punição e criminalização na área da cultura, recupero uma interessante reflexão de Eduardo Saron, Presidente da Fundação Itaú, trazida durante o Fórum de debates da Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, com temática “Cultura, Estado e Burocracia”⁴⁸, ocorrida em 2021. Nesta ocasião, Saron reflete sobre a discrepância entre, por um lado, a ampliação de força de trabalho e capacidade de atuação de órgãos de fiscalização e controle, como tribunais de contas e controladorias, e por outro, órgãos de atividades fim, em especial do poder executivo. Trazendo para as situações aqui analisadas, observa-se um MinC com grande defasagem de servidores para acompanhamento dos contratos firmados com as entidades culturais, contribuindo para o lapso de anos entre a execução de objeto e a finalização da análise da prestação de contas. Paralelamente, os órgãos de fiscalização ampliam suas ações em duas frentes: a primeira, em processos contra os agentes culturais que acessam as políticas, conforme vimos acima. A segunda, em determinações voltadas à administração pública, como cobranças de planos e prazos para a diminuição de tais passivos.⁴⁹

⁴⁸ O debate foi transmitido pelo Youtube, acessível pelo link: <https://www.youtube.com/watch?v=9RvpkWcZapQ>.

⁴⁹ Ver, por exemplo, o ACÓRDÃO 12157/2018 - SEGUNDA CÂMARA.

Tal configuração da administração pública remete à própria formação e desenvolvimento do Estado brasileiro, que acompanha as diversas fases do capitalismo global, guardadas suas particularidades, em especial aquelas assentadas sobre as bases produtivas precedentes (Gudeman, 2008), que se desdobram em configurações de interação social e gestão das diferenças. Seguindo a perspectiva amplamente explorada por pesquisadores brasileiros ligados à Comissão Econômica para a América Latina – CEPAL, organismo da ONU, como Celso Furtado (2007) e Maria da Conceição Tavares (1972; 1998), desenvolvo um breve histórico das principais atualizações no Estado brasileiro e seu corpo administrativo em relação a eventos críticos em nível mundial. Sem intenções de traçar relações diretas de causalidade, tampouco esgotar as circunstâncias, condições e processos históricos, cuja complexidade não cabe ser aqui explorada, acredito ser uma leitura que corrobora com o objetivo proposto neste capítulo, de demonstrar em que medida as políticas estatais contribuem para moldar subjetividades adequadas ao neoliberalismo.

A delimitação do Brasil enquanto espaço geográfico é fruto da expansão mercantilista, período que marca a transição entre feudalismo e capitalismo na Europa e o início do processo de globalização, caracterizado como colônia portuguesa e fonte de acumulação primitiva por cerca de 400 anos. A passagem de colônia para república se dá de maneira concomitante ao início da industrialização, em meados do século XIX, com políticas de reordenamento territorial que favorecem o desenvolvimento do agronegócio e, paralelamente, a realocação de força de trabalho do campo para a cidade. A crise do liberalismo desagua na crise financeira de 1929, induzindo à necessidade do estado de bem-estar social, assimilada timidamente na Era Vargas, em que são inaugurados direitos sociais constitucionais e instaurada uma administração pública em nível federal.

O fim do período conhecido como Estado Novo coincide com o fim da segunda guerra mundial e o início da guerra fria, em que ideais socialistas passam a figurar como alternativa ao capitalismo. O breve período democrático entre 1945 e 1964 é interrompido pelo golpe militar, tendo a “ameaça comunista” como principal pretexto retórico das elites em apoio aos militares na derrubada de João Goulart. O reestabelecimento da democracia no Brasil, em 1985, ocorre durante os emblemáticos governos de Margareth Thatcher no Reino Unido e de Ronald Reagan nos EUA, ao mesmo tempo em que o governo Gorbachev inicia reformas políticas e econômicas que resultarão na dissolução da União Soviética, importante fator na legitimação do capitalismo neoliberal como modelo hegemônico de gestão estatal.

Somente na década de 1990, por meio da reforma gerencial coordenada por Bresser-Pereira durante o primeiro governo de Fernando Henrique Cardoso, ocorre a descentralização administrativa e a transferência de responsabilidades e recursos a estados e municípios previstas na Constituição de 1988, acompanhadas pela ampliação significativa de estruturas administrativas nesses âmbitos. A racionalização da administração pública toma novo impulso, com forte assimilação de práticas e linguagem da gestão privada, como eficiência e meritocracia, uma das características primordiais do neoliberalismo.

Luiz Inácio Lula da Silva chega à presidência em 2003 promovendo importantes mudanças de gestão, em especial na ampliação de políticas sociais e participação popular, com a concretização de conselhos e conferências consagrados na Constituição de 1988. Ampliou vagas providas por concurso e reajustou os salários de servidores públicos, congelados pelos oito anos de governos FHC, fortalecendo e valorizando o papel da administração pública. Por outro lado, a configuração político-econômica do país já se encontrava amplamente influenciada pelo modelo neoliberal, mantido em grande medida em seus governos. Em sua “Carta ao Povo Brasileiro”, publicada em 2002, o então candidato afirma a continuidade das políticas fiscais, financeiras e macroeconômicas do seu antecessor, sendo considerada como um aceno ao mercado financeiro.

Lula alcança um grande sucesso em âmbito interno e externo, em todas as camadas sociais, em um governo de ampla conciliação entre um Brasil marcado pela desigualdade, chegando ao fim de seu governo com a aprovação de 83%, segundo pesquisas do IBOPE. Pelo ponto de vista de intelectuais de esquerda e das classes mais baixas, destacam-se os aspectos de ampliação de serviços e inclusão democrática a direitos fundamentais em geral, inclusive no acesso à educação superior, e redução da pobreza, em um viés humanístico de interpretação. Pela ótica do capitalismo nacional e do mercado financeiro internacional, os mesmos aspectos são compreendidos enquanto ampliação de público consumidor de bens de mercado, bem como ampliação de mão de obra especializada, a ser absorvida no sistema de produção. Tal conciliação, portanto, não altera os afetos em relação à diferença, contribuindo em um ressentimento na classe média pela perda de privilégios. Tornou-se um hábito de certa camada mediana reclamar de pessoas pobres nos ambientes antes exclusivos, como exemplo máximo, os aeroportos, que passaram a se assemelhar a rodoviárias. Em 2010, Luiz Felipe Pondé escreveu em sua coluna no jornal Folha de São Paulo:

(...) o turismo, para sobreviver, precisa ser barato e, como tudo que tem que ser barato, se torna brega. (...) Com a fúria típica da “massa feliz”, esses neobárbaros transformaram a antes deliciosa experiência de viajar para conhecer novos mundos numa visita a um shopping center de periferia e suas praças de alimentação (Pondé, 2010).

A despeito dos ressentimentos, tanto da classe média quanto da coligação da direita tradicional brasileira, os governos do PT são continuados com duas eleições da primeira presidenta do Brasil, Dilma Rousseff, com menor popularidade, tanto na sociedade, quanto no meio político. Um complexo conjunto de circunstâncias que abarcam interesses políticos e econômicos estrangeiros e nacionais, amplamente midiaticizado e assimilado pela sociedade de maneira polarizada, levam ao golpe parlamentar que interrompe seu segundo mandato. As manifestações populares de 2013, com pautas difusas e alegadamente apartidárias, bem como a operação Lava-Jato iniciada em 2015 e que, atualmente, é amplamente identificada como um exemplo máximo de *lawfare* (Romano, 2023; Fernandes, 2022; Barbosa & Freire, 2019; Uchôa, 2022; Mann, 2020), contribuem na ambiência crescente para o golpe parlamentar efetivado em 2016 e a prisão, em 2018, do então candidato à presidência, Lula. Os resultados da eleição de 2018 chegam de maneira inesperada até mesmo para a ala da direita liberal brasileira, uma das mentoras do golpe: nas eleições de 2018, Jair Bolsonaro é eleito presidente, interrompendo a histórica polarização entre os partidos PSDB e PT.

A ascensão da extrema direita no Brasil também acompanha um fluxo mundial, como exemplos, a eleição de Donald Trump nos EUA, em 2016, e a aprovação por referendo do BREXIT, no mesmo ano, entre outros eventos políticos em que fatores econômicos e morais pautaram as sociedades nacionais para guinadas ao conservadorismo. A administração pública sob o governo Bolsonaro passa por um processo de sucateamento, com contingenciamento de reajustes salariais e novos concursos públicos, estrangulamento orçamentário, extinção de órgãos e serviços, além de frequentes discursos de perseguição e desvalorização de servidores. Paralelamente, escândalos relacionados ao uso de cartão corporativo, à chamada “rachadinha” e às emendas parlamentares do orçamento secreto sugerem, para além do autoritarismo, o caráter patrimonialista que permeia sua gestão.

Como se pode perceber, o processo de racionalização da administração pública não se dá de maneira uniforme, havendo sobreposições entre os modelos, não somente entre os níveis federal, estadual e municipal, mas de maneira transversal, em que diferenças valorativas trazem grandes discrepâncias nas condições de trabalho entre servidores de diferentes escalões e, como

visto acima, espécies de atividade-fim. O patrimonialismo e a naturalização da diferença, por um lado; a meritocracia, a busca por eficiência e maximização de lucros, por outro, atuam na cultura política e administrativa brasileira concomitantemente, inclusive no cotidiano de relações entre órgãos públicos.

Concluindo este parêntese histórico relacionando as etapas políticas brasileiras e os contextos econômicos globais, interessa trazer o cerne das análises formuladas por pesquisadores ligados à CEPAL, adicionada a crítica de João Manuel Cardoso de Mello em seu clássico “O Capitalismo Tardio”, em que afirmam a impossibilidade de um desenvolvimento independente e soberano de economias nacionais periféricas, visto que estiveram sempre atreladas ao financiamento das matrizes econômicas dominantes em uma relação estrutural. A própria instauração das técnicas que caracterizam as diversas fases do capitalismo em países periféricos se dá de maneira a atender demandas de mercados estrangeiros, inviabilizando a concretização de uma política nacional voltada para interesses internos. Indo além, mesmo nas nações ditas desenvolvidas, os benefícios do capitalismo, em especial a partir de sua fase industrial, jamais serão socializados de maneira a atender os interesses de consumo de sua população, visto que o objetivo primordial será sempre o de acumulação de capital.

A realidade brasileira aponta fortemente para tais conclusões, tendo em vista a discrepância entre as posições em *ranking* econômico e de IDH que o país alcança ao longo de sua história. Muito recentemente, em dezembro de 2023, foi amplamente comemorada a ascensão do Brasil à nona economia do mundo, tendo ao final dos dois governos de Lula chegado à sexta, ainda que, no *ranking* em IDH jamais tenha ascendido acima da 79ª posição. Esta reflexão em um sentido macro visa auxiliar a compreensão acerca das formas de violência institucional e estrutural que têm efeito cascata, desaguando com maior força, invariavelmente, sobre os setores mais vulneráveis da população.

4.3. *Realpolitik* – incursões caipiras ao centro do poder

Conforme narrado anteriormente, a história do CLUVIC tem início pelo encontro entre Volmi Batista e Aparício Ribeiro em um comício político do então candidato Augusto Carvalho, à época filiado ao PCB – Partido Comunista Brasileiro, em que ambos cantariam as mesmas canções caipiras, coincidência que os uniu pela primeira vez como uma dupla. Assim, antes

mesmo de tornarem-se amigos, parceiros de dupla e realizadores de inúmeros projetos, os fundadores do CLUVIC já são participantes de um círculo de convivência com a política representativa do Distrito Federal, o que se revela como um dado importante para compreender as formas de atuação e a própria continuidade da entidade por mais de três décadas.

Interessa informar que o subtítulo escolhido não busca o tom pejorativo que o termo *realpolitik* assume no senso comum, entendido como uma postura pragmática em contraposição à fidelidade ideológica. Tal contraposição se mostra inadequada ao atual estudo, tendo em vista que o exercício político contemporâneo é intrinsecamente permeado por aspectos ideais e pragmáticos, em uma constante disputa e agenciamento de poder. Tratar das relações que o coletivo estabelece junto a portadores de cargos políticos, sejam eletivos ou de nomeação, é adentrar um tema próprio à antropologia, disciplina que, como define Eric Wolf, tem licença para estudar e expor “estruturas intersticiais, suplementares e paralelas (...) e suas relações com as principais instituições estratégicas dominantes” (Wolf, 1966: 2 – tradução livre).

Por um lado, a sociabilidade do CLUVIC se vincula intimamente a aspectos relacionados à celebração de uma identidade subalterna compartilhada e, por outro lado, sua existência e continuidade se deve a aspectos pragmáticos que atuam no reforço desta mesma identidade. Como observa Erving Goffman (2009), a vida social é permeada de performances, sendo a própria noção de identidade relacional, localizada em circunstâncias de interação em que a autoimagem necessita ser manipulada. Intento, assim, analisar a capacidade dos membros da entidade, em especial Volmi Batista, de transitar em meios privilegiados e, através de habilidades de convencimento e persuasão, angariar parceiros de diferentes espectros políticos em benefício da concretização de suas ideias, projetos e sonhos. Tais realizações são socializadas, beneficiando o coletivo e seus membros em níveis diversos, para além dos mais explícitos em termos de capital simbólico e material, abarcando níveis íntimos, como o aumento de autoestima, o sentimento de pertencimento e a própria participação em espaços e ocasiões privilegiadas de celebração da identidade que compartilham.

Importa destacar que tanto Volmi Batista quanto Aparício Ribeiro se identificam com o espectro político de esquerda, com a participação em movimentos sociais claramente posicionados. Volmi Batista é, inclusive, filiado ao PT DF, ainda que não seja um membro ativo nas atividades do partido. Por outro lado, os membros do CLUVIC transitam por espectros políticos bastante diversos, algo que não era explícito até as eleições de 2018, quando a disputa polarizada para a presidência da república trouxe a declaração pública de diversos associados em favor de Jair Bolsonaro. O tema foi discutido principalmente em redes sociais, em especial

no grupo de Whatsapp do coletivo, com postagens de ambos os lados, mas com alguma predominância de defensores de Bolsonaro. A circunstância deflagrou conflitos, com a saída de diversos membros do grupo virtual, mas com pouca repercussão na convivência presencial, ao menos de maneira perceptível. Não houve nenhum tipo de represália, como o isolamento ou exclusão de indivíduos identificados com nenhum dos polos, ainda que ressentimentos e frustrações tenham sido expressos em níveis pessoais de convivência.

Desta maneira, a política partidária não é um tema que condiciona as relações internas ao CLUVIC, sendo um aspecto menorizado em relação às perspectivas que os unem enquanto coletivo. Tendo “a viola caipira como nossa bandeira”, declaração proferida por diversas vezes por Volmi Batista,⁵⁰ é prudente e mesmo estratégico que questões partidárias sejam abafadas, evitando fragmentações que poderiam afetar o “compromisso”, no sentido utilizado por Raymond Williams, ou seja, como um “alinhamento consciente” (Williams, 1979: 203) entre os associados.

O primeiro capítulo deste trabalho traz, de maneira estratégica, o relato sobre a sessão solene realizada na Câmara Legislativa do Distrito Federal em celebração dos 30 anos do CLUVIC, sendo destacada de início a capacidade de inserção do coletivo em ambientes políticos privilegiados. O evento, que aconteceu na instância máxima do poder legislativo do DF e foi transmitido por meios de canais de comunicação – TV e internet, pode ser examinado enquanto um ritual contemporâneo, em que os participantes expressam seus feitos e habilidades, com destaque àqueles voltados para o coletivo. O evento em análise põe em relevo, de modo condensado, dimensões estruturais da vida no tempo comum.

A sessão acontece por convocação do deputado Hermeto, a partir de provocação de Volmi Batista como máximo representante da entidade, cuja demanda se baseia em aspectos territoriais, visto que o CLUVIC está sediado na Candangolândia, RA de origem do deputado Hermeto, que já ocupou o cargo de administrador desta RA por oito anos. Durante a sessão, tanto o deputado Hermeto quanto Volmi informam que o acontecimento previsto para poucos dias à frente – o Encontro de Violeiros e Violeiras do DF – é financiado por meio de emenda parlamentar de autoria do deputado, que faz uma enfática defesa da destinação de emendas parlamentares para ações culturais, destacando a geração de emprego e renda que tais atividades promovem. Em outro momento, na fala do secretário de cultura Cláudio Abrantes, o tema volta

⁵⁰ Uma ocasião em que essa declaração foi feita de maneira pública pode ser acessada em <https://www.tvcomunitariadf.com/2022/01/07/volmi-batista-fernandes-e-claudinho-da-viola-falam-sobre-a-magia-da-fofia-dos-reis/>

a ser abordado, trazendo à tona a questão da criminalização da cultura, em especial quando projetos são executados por meio das emendas parlamentares.

Este é um ponto que merece destaque, tendo em vista que, em meio às críticas recorrentes que recaem sobre as políticas culturais e a destinação de recursos públicos para estar “gastando dinheiro com festa”, conforme os termos utilizados pelo deputado Hermeto durante a sessão solene, o tema das emendas parlamentares se mostra como o mais polêmico, sendo alvo corriqueiro da mídia em denúncias de desvio, corrupção e mau uso.

A emenda parlamentar é um dispositivo legal que surge na Constituição de 1988, estabelecendo o repasse de recursos a serem destinados pelos representantes eleitos a finalidades públicas de diversas ordens, como exemplos: saúde, educação, infraestrutura, esporte e cultura. A destinação dos recursos advindos das emendas parlamentares é definida e inserida na LOA – Lei Orçamentária Anual em níveis federais, estaduais, municipais e, no caso do DF, distrital. É o principal instrumento de influência orçamentária dos representantes políticos, a partir do qual podem realizar ações em suas bases e nas áreas sociais prioritárias de sua candidatura, havendo percentuais pré-estabelecidos para sua destinação.

Os dados publicados pela CLDF de dotação orçamentária para o ano de 2024 informam o total de R\$ 70.435.000,00 em emendas para a cultura, em um total de R\$ 636.600.000,00, ou seja, cerca de 11% do total de destinações em emendas pelos deputados distritais do DF. O montante de recursos se mostra vultuoso, no entanto, não serão completamente executados, por algumas razões. A primeira delas é a própria limitação orçamentária do DF, que ao longo do ano fará liberações ao tempo em que ocorrem arrecadações. A título de exemplo, em 2023 os empenhos foram de 59,96% do total de emendas inseridas na LOA. Em relação às emendas destinadas à cultura, outros elementos interferem no processo de empenho e efetivação em pagamento, devido a questões políticas ou técnicas, a serem observadas a seguir, a partir das experiências que acompanhei junto ao CLUVIC e pelos relatos de tempos anteriores à minha atuação junto à entidade.

Desde sua criação, os dirigentes do CLUVIC iniciaram uma abordagem política nas Câmaras Legislativa do DF e Federal, buscando apoio para suas atividades por meio de emendas parlamentares. Antes do Marco Regulatório das Organizações da Sociedade Civil – MROSC, brevemente abordado acima, existiam outros meios de execução financeira das emendas, que ficavam a cargo de órgãos da administração pública com severas limitações na aplicação de recursos. Eram permitidas, basicamente, contratações artísticas e de infraestrutura, deixando de fora equipe de produção, de comunicação e outros itens necessários à devida

realização dos eventos, o que exigia certo malabarismo contábil para o cumprimento de todas as obrigações financeiras advindas dos projetos. Após o MROSC, abriu-se a possibilidade de execução financeira a partir da conta bancária da entidade, ampliando as possibilidades de contratação e pagamento de profissionais e serviços anteriormente vetados.

Ainda que o CLUVIC tenha um histórico bem sucedido em financiar projetos por este meio, a realização de eventos a partir deste instrumento apresenta riscos, e o caminho é sempre longo e trabalhoso, tanto política quanto tecnicamente. O primeiro passo é aproximar-se do parlamentar, seguido da solicitação em tempo hábil, ou seja, antes de concluírem a elaboração da LOA, sendo passível de ser acatada ou não. Em geral, tal aproximação se dá por anteriores ou paralelos laços afetivos em que exista um constrangimento moral para a recepção e atendimento das demandas do CLUVIC enquanto pleiteante. Como observa Eric Wolf (1966), esta é uma relação intersticial, ainda que não haja qualquer ilegalidade na abordagem e no ato de acatar a demanda por parte do parlamentar. O sentido destes interstícios se dá em uma capacidade de gestão das políticas e dos valores públicos por meio de relações pessoais que se passam fora das regras burocráticas, com a possibilidade de imprimir-se na ação política – e neste caso, cultural – de perspectivas pouco ou nada relacionadas com os consensos gerais.

Conquistada a dotação orçamentária na LOA, gerando então o direito de execução da emenda, há um longo processo para a liberação de recursos, em que aspectos políticos, técnicos e também pessoais são acionados. Como costuma-se dizer neste meio, em especial por técnicos e gestores: orçamento é diferente de recurso, que é diferente de dinheiro. Ainda dentro da CLDF, o processo, por vezes, flui de maneira adequada, sem a necessidade de interferências das partes interessadas, mas em certas condições (como exemplo: a emenda ser de autoria de um opositor do governador e, por consequência, do presidente da CLDF; ano eleitoral; e baixo fluxo de entrada de recursos, que advém de impostos), demanda-se certa dedicação e acompanhamento com proximidade. Nessas situações, o fluxo na CLDF depende em grande medida de articulação política do deputado autor da emenda, ganhando prioridade na execução, bem como conquistando alguma boa vontade dos portadores de cargos relacionados a administração orçamentária e financeira. Tais procedimentos administrativos nem sempre estão no espectro de atuação do parlamentar ou de seus assistentes diretos, sendo necessário, ainda, que o futuro beneficiário atue na mobilização do gabinete.

Certamente, quando as dificuldades advêm de razões puramente políticas, as justificativas para o atraso, a preterição e a ineficiência no rito administrativo são delegadas à burocracia, ou seja, “o sistema”, conforme apontado por Herzfeld (2016) e Graeber (2015).

Houve situações em que detalhes ínfimos exigiram que a destinação da emenda voltasse ao relator da comissão responsável pelo orçamento, para então reiniciar o rito administrativo. Não posso afirmar que tais detalhes – erros já praticados dentro da instituição – sejam dispensáveis de correção, mas o que é notável em casos como este é, novamente, a demanda implacável de pequenos ritos custosos em tempo e também em recursos humanos que a burocracia exige para a execução de um objeto previsto em lei e definido como interesse público.

Por parte do pleiteante, no caso o CLUVIC, faz-se necessário conhecer e fazer a leitura das estruturas de gestão internas da CLDF, visto que, em uma instituição com um organograma complexo e, portanto, aspectos burocráticos de igual proporção, as informações podem chegar desencontradas, como bem ilustrou David Graeber (2015) em relatos pessoais de sua peregrinação em repartições públicas dos EUA. Saber exatamente quem procurar, com quem falar, quais os argumentos e o comportamento adequados são elementos essenciais para conseguir fazer a transformação entre orçamento, recurso, dinheiro e, enfim, ações artístico-culturais.

Considerando-se que o pleiteante da emenda logrou em proceder todos os passos misteriosos, com dimensão quase mística, pode ainda acontecer do órgão público que recebe a determinação de execução de emenda não ter capacidade técnica para a correta execução, que depende de uma série de procedimentos burocráticos de igual complexidade e que leva meses.

Em 2019, ocorreu uma situação de grande impacto na vida financeira, não somente de Volmi Batista que, como dito acima, é o responsável pela manutenção dos compromissos firmados com parceiros, mas também de toda a equipe de profissionais envolvidos em um projeto. Os recursos estavam disponíveis na Secretaria de Cultura e todos os procedimentos para sua liberação haviam sido cumpridos – comprovação de preços após inúmeras diligências, aprovação de plano de trabalho, autorizações de órgãos públicos, entre outros – e aguardávamos a assinatura do termo de ajuste, documento final que libera o pagamento para a OSC proponente.

O evento estava montado, tendo em vista o comprometimento de gestores da secretaria afirmando que o termo de ajuste seria assinado a tempo. Era uma sexta-feira, o evento aconteceria no final de semana e, sem qualquer justificativa, o gestor responsável pela assinatura ausentou-se do órgão e não procedeu à finalização do rito burocrático, no último dia possível para este ato essencial. Os recursos permaneceram na secretaria de cultura, sendo encaminhados para outras ações de responsabilidade interna do órgão, como festas comemorativas de aniversário da cidade, espetáculos de ano novo e afins. E por isso mesmo

ficou assim: a equipe de produção que estava mobilizada e atuante deixou de receber e o evento aconteceu às custas particulares de Volmi Batista.

Nos casos bem sucedidos, em que todas as etapas foram cumpridas, inclusive prestação de contas entregue e aprovada, ainda há certos perigos em se acessar emendas parlamentares. Conforme comentado no subcapítulo 3.1 ao se tratar das relações de dívida que o CLUVIC estabelece, dívidas podem ser acionadas no período eleitoral, havendo a obrigação informal – porém, moral – de participar ativa e financeiramente na campanha. Tais cobranças são feitas de maneira muito peculiar, inicialmente descompromissada, mas que seguem em um crescente. Tendo em vista a preservação da entidade e, especialmente, de meu interlocutor privilegiado, essas são informações suficientes para a análise proposta. Interessa observar, sobre este caso nada isolado, o caráter de patrono-cliente que tais relações assumem, explicitamente estabelecidas de maneira hierárquica, novamente nos termos de Eric Wolf (1966). Um “aparente paradoxo” (Graeber, 2015: 9) é aqui estabelecido: de maneira contrária ao modelo neoliberal de troca, pautado pela regra de mercado, bem como ao contrário do apregoado pela burocracia democrática institucional, pautada pelo bem comum, este tipo de relação entre sociedade e universo político se dá de maneira patrimonialista, em uma revelação de como a democracia-neoliberal é constantemente alimentada por tais termos que tanto busca negar.

Para além da posição de pleiteante de emendas parlamentares, o CLUVIC logrou em promover ações de cunho institucional de considerável importância. A entidade foi uma das principais articuladoras do projeto de lei aprovado em 2017 na Câmara Legislativa e em 2019 no Senado Federal, que institui o dia 13 de julho como o Dia Nacional da Música e da Viola Caipira, promulgada pelo presidente Bolsonaro em 2022. Em 2019, foi realizada sessão solene na plenária do Senado Federal em aprovação desta lei, o mais alto escalão do poder legislativo, com a apresentação de violeiros e violeiras, além da presença de diversos políticos e jornalistas. Diferentemente da sessão solene narrada na CLDF, esta ocasião teve um tom de maior formalidade, com falas mais curtas e controladas, tendo o senador proponente do projeto de lei e da sessão, Izalci Lucas, como protagonista. O tom sóbrio foi quebrado somente pela presença e fala da dupla Zé Mulato e Cassiano, evocando uma jocosidade peculiar que, ao mesmo tempo em que traz leveza e risadas ao ambiente, inspiram o respeito e a propriedade da “tradição”.

Em geral, o CLUVIC solicita e recebe apoio de deputados, senadores e outros políticos ligados a partidos de esquerda, mas não há um radicalismo neste sentido. Na Câmara Legislativa, o projeto do dia nacional da música caipira foi representado pelo deputado João Daniel (PT – SE). No Senado, o mesmo projeto foi acionado pelo senador Izalci Lucas (PSDB

– DF). Pela Câmara Legislativa do DF, o CLUVIC já recebeu emendas parlamentares de deputados de espectros diversos: Wasny de Roure e Geraldo Magela (PT); Luzia de Paula (PSB); e Hermeto (MDB).

De maneira pouco lisonjeira, certo protagonismo no meio cultural do DF foi verificado no ano de 2019, com a circulação de um documento apócrifo indicando as entidades culturais com maior captação de recursos via emendas parlamentares no DF, tendo o CLUVIC inserido na lista. Não se pôde confirmar a veracidade ou mesmo as intenções deste documento, mas reverberou de maneira dúbia por onde circulou: ao tempo em que é um reconhecimento da capacidade de mobilização de agentes do poder em prol de sua iniciativa, evoca certa criminalização e/ou julgamento moral da entidade, gerando a má impressão de uma excessiva movimentação financeira em um universo marcado pela escassez.

A circulação por ambientes do alto escalão político com alguma deferência marca a história da entidade, o que pode ser compreendido, por um lado, como uma capacidade de adaptação aos meios da burocracia liberal em agenciamento de poder e, por outro, uma adaptação que envolve a continuidade no uso de instrumentos oriundos de uma realidade patrimonialista. E isso tem grande relevância na configuração da sociedade contemporânea, cuja hegemonia assenta-se sobre as bases burocrático-econômicas, porém, sem abandonar práticas usualmente tomadas como pré-modernas. A subalternidade dos membros do CLUVIC e das manifestações que promovem torna-se relativa frente aos associados e também a seus pares locais – outros atores culturais do DF. A entidade logra em acionar elementos de tradição, tanto no seu discurso identitário quanto em suas práticas, mobilizando interlocutores no âmbito político, gerando identificação e ampliando a capacidade de captação de recursos materiais. Assim, ainda que a música e a cultura caipira tenham pouca capacidade de inserção mercadológica, fatores ligados à tradição cultural permitem uma inserção privilegiada em um meio restrito. Conforme afirma Raymond Williams,

A tradição é na prática a expressão mais evidente das pressões e limites dominantes e hegemônicos. É sempre mais do que um segmento inerte historicizado; na verdade, é o meio prático de incorporação mais poderoso. O que temos de ver não é apenas “uma tradição”, mas uma tradição seletiva: uma versão intencionalmente seletiva de um passado modelador e de um presente pré-modelado, que se torna poderosamente operativa no processo de definição e identificação social e cultural. (Williams, 1979: 118.)

Novamente e, retomando ao início deste capítulo, percebe-se como “tradição” e “modernidade” se colocam em uma relação que é, ao mesmo tempo: antitética em discursos; contínua e interdependente nas práticas. A capacidade de mobilização pela tradição e tendo a viola caipira como “bandeira”, amplia os espectros passíveis de serem acionados em benefício de suas atividades, seja por interações institucionais, seja por meios patrimonialistas.

Isso tem ocorrido de maneira bem-sucedida, na maioria das vezes; por outras, situações constringedoras podem ocorrer, sendo parte da habilidade de “pedir direitinho”, como colocado pelo deputado Hermeto. Neste sentido, algo curioso, quase anedótico, aconteceu em 2017, período em que Michel Temer ocupou a presidência. Roberto Freire ocupava o cargo de ministro da cultura e o CLUVIC, junto a outras entidades ligadas à viola, pleitearam uma audiência com o então ministro, ao que ele assentiu, recebendo o grupo de violeiros e violeiras com satisfação e promessas de auxílio na causa. Entretanto, no mesmo dia em que tal reunião aconteceu – exatamente em 17 de maio de 2017 –, Temer fez um discurso inflamado em que repetiu veementemente a frase “não renunciarei!”, mesmo seriamente atingido pelo escândalo da delação da JBS na operação lava-jato. Após o escândalo, seguido do discurso do então presidente, Freire apresentou sua carta de renúncia, declarando que a continuidade de Temer seria insustentável.

Em um sentido similar, em 2021 o CLUVIC solicitou reunião com o então ministro do turismo de Bolsonaro, Marcelo Álvaro Antônio, ao que foram recebidos com promessas de atendimento de demandas. Porém, poucos meses depois, devido a mensagens trocadas pelo Whatsapp com o ministro Luiz Eduardo Ramos, chefe da Casa Civil, Álvaro Antônio foi exonerado, figurando como mais um investimento frustrado em um espectro político distante das relações partidárias organicamente estabelecidas pelos representantes do CLUVIC.

Com estes relatos, tanto de ações bem-sucedidas quanto de tentativas fadadas ao infortúnio, seja em nível político, financeiro ou mesmo ético e estético, busco dar entendimento de que o universo de atuação da entidade aqui analisada é permeado por condições que vão além de valores de afetividade pessoal, ideologia e moralidades de classe, agregando também pragmatismos que se mostram tão necessários quanto imperativos em uma realidade regida hegemonicamente por aspectos econômicos e políticos. Assim, mais do que buscar uma crítica, compreendo suas estratégias de *realpolitik* enquanto adaptações de sucesso que atuam conjuntamente para a longevidade e solidez da entidade, algo pouco comum em tempos de tamanha fragilidade das relações, crescente individualismo e insegurança, o que Zygmunt Bauman (2001) denominará de “modernidade líquida”.

Considerações Finais

O Clube do Violeiro Caipira – CLUVIC, entidade sem fins lucrativos sediada na Candangolândia, Distrito Federal, completou 30 anos de atuação em defesa, promoção e valorização da música e da viola caipira. A relevância deste marco histórico é amplificada ao se considerar o teor pejorativo que o termo “caipira” carrega desde o início do século XX, revelando um exercício coletivo de ressignificação e acolhimento de uma identidade estigmatizada como a própria antítese do desenvolvimento. As circunstâncias da criação da entidade evocam uma ambiguidade desconcertante, visto que o CLUVIC surge e prospera em Brasília, a capital planejada que é um dos símbolos da modernidade nacional. Ainda, a associação foi registrada no ano de 1993 – período de intensas transformações alavancadas pela chegada do modelo neoliberal no país.

Buscou-se identificar estratégias e percalços que atravessam o tipo de atividades desenvolvidas pelo CLUVIC, localizadas no universo da produção cultural e identificadas no amplo espectro das “culturas populares”. No aspecto afetivo e identitário, destaca-se a manutenção de coesão e longevidade em uma coletividade que, ainda que compartilhe elementos performativos, simbólicos e de interesses pragmáticos entre seus membros, apresenta heterogeneidade em faixa etária, espectro político, nível educacional e econômico. Quanto ao enfoque no papel da associação na geração de renda, observa-se a crescente competitividade no que toca ao acesso a meios de financiamento, exigindo atualizações e adaptações a fim de atender às regras que vão sendo constituídas paulatinamente no campo das políticas de fomento à cultura. Tendo o Estado como principal fonte de capital material e simbólico, há um constante enfrentamento das “tristes tradições” das políticas culturais brasileiras (Rubim, 2007: 111) de ausências, instabilidades e autoritarismos, tanto em relações institucionais quanto em relações políticas.

Os dados etnográficos apontam para a paulatina subjetivação de linguagem e práticas adequadas ao capitalismo neoliberal, cuja força disciplinadora avança em todas as áreas da vida, inclusive nos planos mais íntimos, como desejos e afetos. Longe de atribuir qualquer carga moralizante sobre as práticas adotadas pela entidade e seus membros, buscou-se demonstrar a estreita articulação entre instrumentos democráticos de atuação da sociedade civil e o avanço na introjeção de preceitos neoliberais. Conforme definição de Loïc Wacquant, o neoliberalismo

é um processo difuso, plural e adaptável, mas que apresenta um núcleo institucional que o torna distinguível e que “consiste numa articulação entre Estado, mercado e cidadania que aparelha o primeiro para impor a marca do segundo à terceira” (Wacquant, 2012: 509-510).

Conforme relatos reproduzidos no capítulo 2, um dos fatores que reforçam a relação entre a entidade e seus membros é a geração de renda pela contratação destes como artistas e também como equipe de produção dos projetos executados. Deve-se ter em mente que a fonte de recursos para realização dos projetos é quase que exclusivamente pública, em especial do Fundo de Apoio à Cultura do DF e de emendas parlamentares. O CLUVIC, como a maioria dos coletivos identificados como manifestações das culturas populares, possui pouca ou nenhuma capacidade de captação de recursos privados, por razões abordadas ao longo de todos os capítulos de maneira pulverizada, que se referem à marginalidade em relação à lógica do mercado cultural. A capacidade de angariar recursos e apoios se mostra intimamente atrelada à defesa resiliente de uma “tradição” diante das forças hegemônicas, no sentido abordado por Raymond Williams (1979). E tais esforços se coadunam à comprovação de capacidade técnica, expressa especialmente em uma linguagem adequada burocraticamente aos instrumentos de acesso a recursos públicos.

Conforme buscou-se demonstrar no capítulo 3, os atores envolvidos com o CLUVIC se engajam em formas diversas de se fazer economia, sendo exemplificadas relações de compartilhamento e dádiva. Em verdade, são raras as relações pautadas pela lógica do mercado entre as pessoas que compõem o universo da entidade e, mesmo nas ocorrências pontuais, são permeadas de aspectos simbólicos, operando simultaneamente como dádiva ou compartilhamento. Podemos ilustrar isso com a comercialização de violas caipiras produzidas artesanalmente pelo associado, violeiro e luthier Dyego, em que a relação entre comprador e vendedor excede as obrigações imediatas, criando laços permanentes e afetivos por meio de um bem material com alta carga simbólica. Ou as banquinhas de CDs que são montadas em frente ao palco de eventos, em que um ente familiar ou de estreita proximidade se empenha em comercializar os CDs de todos os participantes e depois faz a distribuição de recursos, recebendo alguma quantia pela função exercida, agregando também aspectos de camaradagem e confiança. Mesmo na atuação de Karen Parreira no sentido de gerar a possibilidade de monetização a partir de plataformas de *streaming*, conforme afirma em entrevista inserida no capítulo 3, o serviço prestado por ela é gratuito, bem como os resultados factuais em monetização são pouco observáveis.

Buscou-se demonstrar que o CLUVIC e seus membros, ainda que mantenham um discurso crítico à música sertaneja por seu caráter comercial e massificado, acabam por reproduzir linguagem e práticas da mercadológica, ao mesmo tempo em que se adequam às regras da burocracia. A entidade passa de representante legal a contratante de seus associados, tendo como justificativa a necessidade de adequação a regras de prestação de contas. Como efeito secundário, há o estímulo para que os membros passem a formalizar-se como MEI – microempreendedor individual, formato jurídico icônico do “empreendedorismo de si”, um dos pilares do neoliberalismo. Outros exemplos importantes são: a adaptação de suas peças de comunicação a estéticas mais publicitárias; o uso do conceito de “cadeia produtiva”; a busca pela monetização por meio de plataformas de *streaming*.

Por meio destes exemplos e das situações descritas ao longo dos capítulos, percebe-se que o mercado se imiscui de maneira a moldar a linguagem e práticas secundárias, com pouca influência em atividades-fim da entidade e de seus membros. Mostra-se, assim, como um horizonte simbólico, todavia, pouco atuante nas relações cotidianas. Este é um aspecto importante de se compreender com maior profundidade, visto que o neoliberalismo, para além de uma reestruturação do Estado em benefício da lógica de mercado (Wacquant, 2012), é compreendido como uma racionalidade que estrutura e organiza a conduta de indivíduos, coletivos e instituições (Dardot e Laval, 2014). A partir desta perspectiva, buscou-se compreender meios efetivos de subjetivação de preceitos neoliberais com expectativas de ampliação de ganhos em capital material e simbólico, ainda que as atividades do CLUVIC não sejam atreladas ao mercado propriamente dito.

Desde a criação da entidade, em 1993, mudanças intensas surgiram na sociedade brasileira, especialmente estimuladas pela redemocratização e a Constituição de 1988, juntamente com a chegada das políticas neoliberais, promovendo a abertura comercial, a desregulamentação trabalhista e o conseqüente deslocamento conceitual acerca de categorias correlatas, como “trabalho” e “emprego”.

A partir do fim dos anos 1980 abre-se a perspectiva e o estímulo à maior inclusão da sociedade civil na elaboração, execução e avaliação de políticas públicas, com a criação de instrumentos para a participação democrática. De acordo com Evelina Dagnino (2004), há uma confluência perversa entre tais aspectos reorganizadores da sociedade brasileira, promovendo a diluição de pautas revolucionárias coletivas, que vão sendo paulatinamente cooptadas em interesses personalizados a partir de formulações identitárias segmentadas.

Uma interessante análise acerca desta confluência e consequentes contradições é feita por Tatiana Brettas (2017), a qual diferencia o processo de implementação do neoliberalismo em países imperialistas, como Inglaterra e França, e as especificidades da chegada deste modelo no Brasil. Destaca que, naqueles países, o modelo neoliberal empreende a retirada de direitos, serviços e políticas sociais constituídos no pós-guerra pelo modelo keynesiano. A autora observa o papel do estado de bem-estar social europeu enquanto instrumento de arrefecimento das lutas de classes, então acirradas pela alternativa socialista adotada por países europeus. No Brasil, pelo contrário, direitos, serviços e políticas sociais surgem, em grande medida, a partir da adoção do modelo neoliberal. Não se faz adequado, portanto, aplicar a narrativa de desmonte de redes de proteção social. Em suma, no Brasil nunca houve um estado de bem-estar social que o neoliberalismo pudesse desmontar, bem como as ações de inclusão que chegam junto ao neoliberalismo jamais alcançaram ou alcançarão um status de distribuição de renda e redução da pobreza, avanços que, segundo a autora, somente surgirão a partir de um processo revolucionário alavancado pela classe trabalhadora.

Brettas desenvolve sua análise demonstrando como o neoliberalismo brasileiro beneficia simultaneamente as classes mais vulneráveis e as elites capitalistas. Trazendo o exemplo de programas de financiamento de ensino superior, como o Programa Universidade para Todos – PROUNI, criado em 2005, e o Fundo de Financiamento Estudantil – FIES, criado em 1999, elucida mecanismos de transferência de recursos estatais para empresas privadas. No capítulo 4, busquei demonstrar esta contradição, igualmente, no que se refere a políticas públicas culturais no Brasil a partir da Lei Rouanet.

* * *

Durante o fim da década de 1980 e início de 1990, processos relacionados com a abertura comercial, como a atualização tecnológica e a ampliação das indústrias culturais, promovem a inclusão de estéticas regionais nas grandes mídias, importando para esta pesquisa a inserção da música sertaneja em espaços midiáticos privilegiados. O capítulo 3 traz uma discussão acerca das reverberações desta crescente aceitação da música com temáticas rurais como produto da cultura de massas. Por um lado, observa-se na produção intelectual o arrefecimento de um teor marxista de condenação da música sertaneja enquanto produto da

cultura de massas, dando lugar a uma compreensão de continuidade na incorporação da música de temática rural, como pode ser observado nos trabalhos de Rosa Nepomuceno (1999), Suzel Ana Reily (1992), Alexander Dent (2009) e Gustavo Alonso (2011, 2012, 2013, 2015, etc.). Alonso indica que tal mudança no tratamento da música sertaneja se dá com o deslocamento dos conceitos de populismo e de cultura de massas, amplamente explorados até os anos 1980, mas que passam a ser entendidos como uma expressão classista e distintiva de uma elite intelectual em “desqualificação do gosto popular e suas manifestações contemporâneas” (Alonso, 2012: 461).

Simultaneamente, a distinção entre “caipira” e “sertanejo” se torna um importante fator de construção identitária de artistas que se identificam como caipiras. Um exemplo icônico é a “Rainha da Música Caipira”⁵¹, Inezita Barroso, que em 1978 gravou um álbum intitulado “Joa da Música Sertaneja”, mas em 2002, participando do programa Roda Viva⁵², afirmou que a música sertaneja é um estilo que nada tem a ver com a música de raiz. Tal afirmação identitária é analisada no capítulo 3 como um processo de cismogênese (Bateson, 2006), em que o reforço de diferenças entre dualidades se desenvolve no sentido de manutenção do *status quo*. Por um lado, o *ethos*, definido enquanto tendências afetivas de comportamento, se relaciona intimamente à discursividade, aos símbolos compartilhados e à sensação de pertencimento ao estilo caipira. Por outro, o *eidos*, definido como os padrões cognitivos de comportamento, é permeado pela crescente e necessária adaptação de seus modos de fazer a uma linguagem e sistema de produção hegemônicos.

Também entendo como produtiva a proposta analítica de Raymond Williams (1979) sobre a hegemonia cultural, em que formações residuais, como parece ser o caso da música caipira elevada pelo CLUVIC⁵³, reiteram aspectos selecionados de uma tradição enquanto elemento de valorização e captação de capital simbólico e também material. Considero que os conceitos de hegemonia de Williams e *status quo* de Bateson têm uma relação de consecutividade, tendo em vista que ambos os autores imprimem um caráter dinâmico e em disputa de uma certa ordem percebida enquanto realidade vivida. Neste sentido, o caráter hegemônico do neoliberalismo molda comportamentos de pessoas, coletivos e instituições, que

⁵¹ “Inezita Barroso - Rainha da Música Caipira” é o título da biografia escrita por Carlos Eduardo Oliveira, lançado no ano 2000.

⁵² Acessível pelo link <https://youtu.be/0csaSpzsr0?si=yEzV79Kj-6pqwKse>.

⁵³ Tendo em vista a constante referência a Cornélio Pires e suas lendárias gravações de discos em 1929 e, ainda mais explicitamente, pela fala de Volmi Batista inserida no capítulo 2, em que afirma categoricamente que a música caipira não mudou em nada nos 90 anos desde tais gravações.

passam a contribuir na manutenção do *status quo*, seja pela promessa de recompensas, seja para evitar sanções punitivas.

Conforme relatado no capítulo 4, a gestão pública cultural no DF mostra-se como um verdadeiro laboratório neoliberal. A seleção de projetos culturais por meio dos editais do Fundo de Apoio à Cultura – FAC/DF traz efeitos diversos que propiciam a subjetivação de competitividade, adequação estética e burocrática. Indo além, o processo de seleção de projetos a serem contemplados no edital é também realizado por pareceristas terceirizados, selecionados a partir de parâmetros compreendidos como “notório saber”, que agregam certos traços classistas que serão reproduzidos na seleção de projetos. De maneira ainda mais explícita, os espaços culturais públicos sob responsabilidade da Secretaria de Cultura são geridos por OSCs desde 2017, sem qualquer responsabilização em seguridade social aos trabalhadores que desempenham as diversas funções.

Tendo como foco o universo aqui abordado, observa-se que o caráter de competição que se instaura, seja entre indivíduos ou entidades comprometidos com a produção cultural, revela seu maior potencial nocivo no enfraquecimento da capacidade de demandar do Estado suas responsabilidades na promoção de direitos fundamentais. Tendo como pano de fundo a ideia de escassez, alianças cada vez mais restritas passam a buscar vantagens e benefícios personalizados, pautados em identidades e segmentações em detrimento da suposta universalidade de direitos.

Um exemplo recente deste efeito se refere à Lei Emergencial Paulo Gustavo que, ainda que tenha sido aprovada e tenha a gestão de recursos federais, foi executada de maneira descentralizada pelos estados federativos. A SECEC abriu chamamento público para a gestão e execução da referida lei no DF. A OSC ganhadora, sediada no Rio de Janeiro, recebeu o valor de R\$ 2.400.000,00 (dois milhões e quatrocentos mil reais) para as etapas de elaboração do edital, seleção de projetos, resposta a recursos de contestação dos resultados, entre outras atividades administrativas. Assim que o edital foi lançado, agentes culturais perceberam diversos erros e incoerências, bem como a descaracterização enquanto instrumento emergencial, devido às dificuldades financeiras que atingiram fortemente os trabalhadores de cultura. Foi redigido um abaixo-assinado solicitando a impugnação do edital, chegando a centenas de assinaturas de produtores e artistas, que foi totalmente ignorado. Passado o prazo de inscrições, duas empresas locais de médio porte entraram com um processo de cancelamento do edital, inicialmente acatado pelo TCDF, sendo indeferido em seguida. Com a publicação dos

resultados, um novo movimento de solicitação de cancelamento do edital foi levantado, desta vez, entre produtores da área de cinema, sabidamente a “classe artística” com maior poder de barganha. A absoluta maioria destes reclamantes de agora não quiseram assinar o primeiro pedido de impugnação, pois alimentavam expectativas de serem devidamente contemplados.

Este é um ponto central acerca das políticas sociais e inclusivas do Estado neoliberal: por mais que tais políticas sejam importantes na diminuição da pobreza e de desigualdades, jamais logram em alcançar ampliação em cidadania, visto que qualquer ascensão social será majoritariamente percebida como fruto de esforços pessoais. Assim, a conquista e a ampliação do acesso a direitos são desvinculadas dos movimentos sociais, historicamente atrelados a processos de reivindicação e luta coletiva, em uma contínua dissolução de consciência de classe. Neste sentido, para além da faceta mais óbvia de terceirização de responsabilidades do Estado, há o efeito ainda mais profundo de cooptação de lideranças e movimentos sociais para a colaboração sistêmica, despolitizando-os e reorientando o horizonte de suas ações para a competição.

O caso aqui abordado pode ser analisado neste aspecto a partir de quatro situações. A primeira delas é recuperada do capítulo 2, no trecho em que Volmi Batista pondera que, talvez pela ausência de um teor revolucionário da música caipira, não tenha se envolvido com este universo logo que chegou a Brasília. Um segundo ponto é a necessidade de se suprimir o debate político a fim de manter a coesão do coletivo, em especial a partir de 2018 com a disputa entre Fernando Haddad e Bolsonaro. Em terceiro lugar, o afastamento de instâncias e causas coletivas sustentadas junto a outros representantes de manifestações da cultura popular do Distrito Federal, priorizando-se a demanda por vagas exclusivas para a categoria dos violeiros no edital do FAC/DF. Por fim, a busca de apoio junto a representantes eletivos independentemente de o espectro político estar ou não alinhado às lutas e aos interesses dos movimentos sociais. Uma entidade que é iniciada com o mote de resistência à apropriação pelo mercado da temática rural, formada por uma maioria de pessoas advindas das classes baixas, torna-se uma organização com um formato mais corporativo, com um forte aspecto de lobby, ou como se diz atualmente, *advocacy*.

Certamente, não se pode resumir a atuação do coletivo a este aspecto, visto que a permanência da coletividade a partir do exercício identitário provoca efeitos benéficos aos seus participantes, seja de suporte mútuo e sensação de pertencimento em uma realidade marcada pela individualidade, seja pela capacidade de geração de trabalho e renda e, inclusive, a

ampliação de seguridade social a partir das microempresas individuais. O aspecto do personalismo, tanto nas relações internas quanto externas, dividem lugar com os meios burocráticos e mercadológicos apregoados pelo neoliberalismo democrático, algo que permite compreender a contemporaneidade em um processo que coaduna a estes aspectos técnicos, a dádiva, a obrigação moral e as relações intersticiais. Conforme levantado inicialmente neste trabalho, os limites entre Estado, sociedade e mercado não se dão de maneira efetiva, funcionando mais como ilusões de ótica do que como fronteiras de fato (Mitchel, 2006).

Por fim, importa novamente destacar a compreensão aqui apresentada acerca da atuação da entidade como um exemplo de superação de inúmeras adversidades, seja pela própria origem desfavorável da maioria de seus associados, seja pela discriminação de suas manifestações artísticas pelo grande mercado ou, ainda, pelo ambiente de insegurança social e trabalhista proporcionado a pessoas com os marcadores que os caracterizam como coletivo. A sobrevivência individual, acima da manutenção coletiva, é permeada de enfrentamentos cotidianos, exigindo habilidades de leitura de mundo, adaptação e aproveitamento de oportunidades. Manter o coletivo unido, a despeito de diferenças e conflitos experienciados, se mostra como uma condição central para a defesa da identidade compartilhada, bem como para a consecução de projetos e eventos que congregam os interesses do grupo. A subjetivação de práticas neoliberais, associada à manutenção de relações com traços patrimonialistas, de modo aparentemente contraditório, mostra-se, assim, como um conjunto de adaptações personalizadas, acumuladas ao longo dos anos a partir de interações com meios de comunicação, instâncias da administração pública e representantes políticos, desaguando em uma forma própria de se fazer identidade, economia e política.

Bibliografia

- ALMEIDA, Renato Teixeira. Viola de dez cordas: entre a tradição e a contemporaneidade. Dissertação (Mestrado em Música) – UFMG, Belo Horizonte, 2013.
- ALONSO, Gustavo. Jeca Tatu e Jeca Total: a construção da oposição entre música caipira e música sertaneja na academia paulista (1954-1977). *Contemporânea*, São Carlos, v. 2, n. 2, p. 439-463, jul.-dez. 2012.
- _____. Ditadura do sertão: apoio e consenso da ditadura civil-militar na música sertaneja. IN : Cordeiro, Janaina; Leite, Isabel C.; Silveira, Diego Omar; Reis, Daniel Aarão. *À sombra das ditaduras* - 1. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 2014.
- _____. “O rodeio e a roça: o mistério da música sertaneja” - IN: LACERDA, Marcos (Org). *Coleção Ensaios Brasileiros Contemporâneos Música*. CEMUS/Funarte, pp 203-235. Rio de Janeiro, 2015.
- ALVES, Emiliano Rivello. Cornélio Pires e Monteiro Lobato: da Esperança à Melancolia – O Debate Sobre o Progresso. Tese (Doutorado em Sociologia) UnB, 2012.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras. 2008.
- ANDRADE, Daniel Pereira. O que é o neoliberalismo? A renovação do debate nas ciências sociais. *Sociedade e Estado*, 34(1), 211–239. 2019.
- ANVB. Cadeia Produtiva da Música e Viola Caipira – Memória e Proposta. Revista fruto do Seminário Nacional sobre a Cadeia Produtiva da Música e Viola Caipira. Brasília. ANVB – Associação Nacional dos Violeiros e Violeiras do Brasil. Brasília, 2016.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

- BARBOSA, E., & FREIRE, P. Operação Lava Jato: Uma análise sobre fragilidade do estado democrático, lawfare e mídia. *Revista Jurídica Facesf*, 1(2), 56–72, Belém de São Francisco, 2019.
- BATESON, Gregory. *Naven - um esboço dos problemas sugeridos por um retrato composto, realizado a partir de três perspectivas, da cultura de uma tribo da Nova Guiné*. São Paulo: Edusp, 2006.
- BENJAMIN, Walter. “The work of art in the age of mechanical reproduction”. In: Hannah Arendt (org.). *Illuminations*. Fontana Press. Londres, 1973.
- BEZERRA, J., & BARBALHO, A. O popular e a política cultural: uma análise crítica do discurso da cultura popular. XXIX RBA. Natal, 2014.
- BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS. Zouk, 2007.
- BRASIL. Constituição da República Federativa do Brasil de 1988.
- BRETTAS, Tatiana. Capitalismo dependente, neoliberalismo e financeirização das políticas sociais no Brasil. *Temporalis*, v. 17, n. 34, p. 53-76, 2017.
- CALDAS, Waldenyr. *Acordes na aurora: música sertaneja e indústria cultural*. 2. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1979.
- CANDIDO, Antônio. *Os Parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida*. Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2010.
- CARSTEN, Jane. “Introduction”. In Carsten, Janet (ed.) *Cultures of Relatedness: new approaches to the study of kinship*. Edinburgh: Cambridge University Press, 2000.

_____, A Matéria do Parentesco. São Carlos: *R@u- Revista de Antropologia da UFSCar* 6 (2), 2014

CASCUDO, Luiz da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 7ª ed. Belo Horizonte, Rio de Janeiro: Edusp, Ed. Itatiaia Ltda. Coleção Reconquista do Brasil, 2 série, v. 151.,1988.

CORREA, Roberto Nunes. Viola caipira: das práticas populares à escritura da arte. 2014. Tese (Doutorado em Musicologia) - Escola de Comunicações e Artes, USP, São Paulo, 2014.

CLUVIC. Estatuto Social. Brasília, 2013.

_____. Revista 90 Anos da Música Caipira – Rumo aos 100. Brasília, 2019

DA PALMA, R. Modernização, racialização e branqueamento na música sertaneja. *Sociedade e Cultura*, Goiânia, v. 25, 2022.

DAGNINO, Evelina. Construção democrática, neoliberalismo e participação: os dilemas da confluência perversa. *Política & Sociedade* nº 5 (139-164). Florianópolis, 2004.

DARDOT, Pierre & LAVAL, Christian. *A nova razão do mundo. Ensaio sobre a sociedade neoliberal*. São Paulo: Boitempo. 2016.

DE SOUZA, Ricardo Luiz. O catolicismo popular e a Igreja: conflitos e interações. *História Unisinos*, 12(2), 127-139. 2008.

_____. A mitologia bandeirante: construção e sentidos. *Revista História Social*, [S. l.], n. 13, p. 151–171, 2023.

DENT, Alexander S. *River of tears: country music, memory and modernity in Brasil*. Durham: Duke University Press, 2009.

DIAS, Juliana Braz. *Mornas e Coladeiras de Cabo Verde: versões musicais de uma nação*. Brasília: UnB (Departamento de Antropologia–Programa de Pós-graduação em Antropologia Social), 2004.

Música e experiência na era da reprodução digital. *Anuário Antropológico*, v. 39, n. 1, p. 219-240. Brasília, 2014.

DOUGLAS, M. *Como as instituições pensam*. São Paulo: EDUSP. 1998.

DURÃO, S. & LOPES, D.: Introduction: Institutions are us? *Social Anthropology*, 19(4) pp. 363-377, 2011.

FERNANDES, Lawfare - contexto, conceitos, características e aplicações: um paralelo com as condenações de Lula na Operação Lava Jato. Dissertação (Mestrado em Ciências Criminais). Escola de Direito, PUCRS, Porto Alegre, 2022.

FURTADO, Celso. *Formação econômica do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GADELHA, R. M. d'Aquino F. A lei de terras (1850) e a abolição da escravidão: capitalismo e força de trabalho no Brasil do século XIX . *Revista de História*, [S. l.], n. 120, p. 153-162, 1989. DOI: 10.11606/issn.2316-9141.v0i120p153-162. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/18599>. Acesso em: 7 nov. 2023.

GLUCKMAN, Max. Análise de uma situação social na Zululândia moderna. In: FELDMAN-BIANCO, Bela (org.). *Antropologia das sociedades contemporâneas*. 2. ed. Editora UNESP, p. 237-265. São Paulo, 2010.

GOFFMAN, Erving. *Relations in public*. Transaction Publishers, 2009.

GONÇALVES, M. L. S. A música sertaneja brasileira de raiz: da memória à representação cultural. 2018. 193 f. Tese (Doutorado em Letras e Linguística) - Universidade Federal

de Goiás, Goiânia, 2018.

GOULDING, C., & SAREN, M. (2009). Performing Identity: An Analysis of Gender Expressions at The Whitby Goth Festival. *Consumption, Markets and Culture*, 12(1), 27-46.

GRAEBER, D. *The Utopia of Rules: On Technology, Stupidity, and the Secret Joys of Bureaucracy*. Brooklyn-London: Melville House, 2015.

GREGORY, C. A. *Savage Money. The anthropology and politics of commodity exchanges*. Harwood Academic Publishers. Amsterdam, 1997.

GUDEMAN, Stephen. *Economy's Tension: The Dialectics of Community and Market*. New York and Oxford: Berghahn Books, 2008.

HERZFELD, M. *Produção social da indiferença: Explorando as raízes simbólicas da burocracia ocidental*. Petrópolis: Vozes, 2016.

HOLSTON, James. *A Cidade Modernista – Uma crítica de Brasília e sua utopia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

IPEA. 2004. *Revista Desafio do Desenvolvimento*, Ano 1, edição 4. 2004.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mitológicas II - Do mel às cinzas*, tr. Carlos Eugênio Marcondes de Moura, R.J.: Cosac e Naify, 2005, 504pp.

_____ *Antropologia Estrutural*. Cosac Naify. São Paulo, 2008.

LONGERICH, Peter. *Joseph Goebbels: uma biografia*. Objetiva, 2014.

- LUCENA, Antônio de S. & GODOY, Paulo A. *Personagens do Espiritismo*. Editora FEESP, São Paulo, 1982.
- MAFFESOLI, Michel. *O Tempo das Tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária 1987.
- MANN, Arthur Rolf. “L” de Lula, “L” de Lawfare: a utilização do poder judiciário como arma de perseguição política no caso do Triplex do Guarujá. 2020. 85 f. Monografia (Bacharel em Ciências Jurídicas e Sociais). Curso de Direito da Universidade de Passo Fundo. Casca, 2020.
- MARCONDES, Marcos (org).. *Enciclopédia da Música Brasileira: popular, erudita e folclórica*. Art Editora/Publifolha. São Paulo, 2003.
- MARTINS, José de Souza. *Música Sertaneja: a dissimulação na linguagem dos humilhados* In: *Capitalismo e Tradicionalismo*. Ed. Pioneira, p. 103-161. São Paulo, 1975.
- MARX, Karl. *O Capital - Livro I*. 2013. São Paulo: Boitempo.
- MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- MELLO, João Manuel C. de. *O Capitalismo tardio: contribuição à revisão crítica da formação e do desenvolvimento da economia brasileira*. Brasiliense. São Paulo, 1982.
- MEILLASSOUX, Claude. *Maidens, Meal and Money: Capitalism and the Domestic Community*. Cambridge University Press. Cambridge, 1981.
- MITCHELL, Timothy. Society, Economy, and the State Effect. In: *The anthropology of the state: a reader*/edited by Aradhana Sharma and Akhil Gupta. Blackwell readers in anthropology; 9. Now Jersey, 2006.
- MUGNAINI Jr., Ayrton. *Enciclopédia das Músicas Sertanejas*. Sete Letras. São Paulo, 2001.

- NEPOMUCENO, Rosa. *Música Caipira: da Roça ao Rodeio.* , Editora 34. São Paulo, 1999.
- ORTIZ, Renato. *Telenovela: história e produção.* Brasiliense, São Paulo, 1989.
- PEIRANO, Mariza. *Análise de Rituais.* Introdução. Série Antropologia nº 238, Brasília, 2000.
- _____. Etnografia não é método. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, v. 20, n. 42, p. 377-391. 2014.
- PONDÉ, Luiz Felipe. *Churrasco na laje em Paris.* Folha de São Paulo, 2010.
- REILY, Suzel Ana. *Música Sertaneja and migrant identity: the stylistic development of a Brazilian genre.* *Popular Music*, v. 11, n. 3, p. 337-358, 1992.
- ROMANO, S. Lawfare, Guerra Psicológica e Desestabilização na América Latina. *Revista De Estudos E Pesquisas Sobre As Américas*, 15(3), 139–160. 2023.
- RUBIM, Albino. Políticas culturais no Brasil: tristes tradições, enormes desafios. In: RUBIM, Albino; BARBALHO, Alexandre (Orgs.). *Políticas Culturais no Brasil.* (Coleção Cult). p. 11-36. Salvador: UFBA, 2007.
- _____. Políticas culturais no governo Lula/Gil: desafios e enfrentamentos. In: RUBIM, Antônio Albino Canela; BAYARDO, Rubens (orgs.). *Políticas culturais na Ibero-América.* (51 – 74) Salvador: EDUFBA, 2008.
- RUBIM, A. A. C., & RUBIM, L. S. O.. *Televisão e políticas culturais no Brasil.* *Revista USP*, (61), 16-29. (2004).
- SAHLINS, Marshal. “O ‘pessimismo sentimental’ e a experiência etnográfica: porque a cultura não é um ‘objeto’ em via de extinção”. In: *Mana - Estudos de Antropologia Social do Museu Nacional.* Rio de Janeiro, v. 3, n. 1 e 2, UFRJ, 1997.

SALGADO, Luis Rocha. A viola e o caipira no século XXI: o instrumento musical e sua relação nos processos de subjetivação caipira. Dissertação de mestrado. PPGAS URGs. Porto Alegre, 2020.

SEGATO, Rita. A antropologia e a crise taxonômica da cultura popular. In: Seminário Folclore e Cultura Popular: As Várias Faces de um Debate. [Anais]. Instituto Nacional do Folclore, Coordenadoria de Estudos e Pesquisas, IBAC, pp 13-21. Rio de Janeiro, 1992.

SHORE, Chris. & WRIGHT, Susan. Audit Culture and Anthropology: Neo-Liberalism in British Higher Education. *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, 5(4), pp. 557-575, 1999.

SOUZA, Bernardino José de. Dicionário da Terra e da Gente do Brasil. 5.ed. da Onomástica Geral da Geografia Brasileira, (1.ed.). Cia. Editora Nacional. São Paulo, 1910.

TAVARES, Maria da Conceição. *Da substituição de importações ao capitalismo financeiro, ensaios sobre a economia brasileira*. Editora Zahar. Rio de Janeiro, 1972.

_____. *Ciclo e crise e o movimento recente da industrialização brasileira*. Campinas: Editora da Unicamp, IE, 1998.

TSING, Anna. Sorting out commodities: How capitalist value is made through gifts, *HAU: Journal of Ethnographic Theory*, 3 (1): 21–43. 2013.

UCHÔA, Marcelo Ribeiro. Lava Jato: guerra híbrida, lawfare e ataque à democracia no Brasil. *Sul Global*, n. 3, v. 1, p. 137-151, 2022.

VIANNA, Leticia C. R.; TEIXEIRA, João Gabriel L. C. Patrimônio imaterial, performance e identidade. *Revista Concinnitas*, [S. l.], v. 1, n. 12, p. 121–129, 2016. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/concinnitas/article/view/22822>. Acesso em: 7 nov. 2023.

- VILELA, Ivan. Caipira: cultura, resistência e enraizamento. *Estudos Avançados*, v. 31, p. 267-282, 2017.
- WACQUANT, Loïc. Três etapas para uma antropologia histórica do neoliberalismo realmente existente. *Caderno CRH*, Salvador, v. 25, n. 66, p. 505-518, Set./Dez. 2012.
- WATERMAN, Christopher A. “‘Our tradition is a very modern tradition’: popular music and the construction of PanYoruba identity”. *Ethnomusicology*, 34(3):367-379. 1990.
- WESTON, Kath. *Families we choose: lesbians, gays, kinship*. New York: Columbia University Press, 1997.
- WIDLOK, Thomas. 2017. *Anthropology and the economy of sharing*. Oxon, Routledge.
- WILLEMS, Emílio. *Cunha: tradição e transição em uma cultura rural do Brasil*. São Paulo: Secretaria da Agricultura do Estado de São Paulo, 1947.
- WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.
- WOLF, Eric R. “Kinship, friendship, and patron-client relations in complex societies”. In: BANTON, Michael. (Org.). *The social Anthropology of complex societies*. London: Tavistock Publications. 1966.