

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS - CCH
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEMÓRIA SOCIAL – PPGMS

**Políticas públicas para as culturas populares e processos
de profissionalização**
Achiles Silveira Neto

Rio de Janeiro

Março de 2017

Políticas públicas para as culturas populares e processos de profissionalização

Achiles Silveira Neto

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro como requisito parcial e obrigatório para a obtenção do título de Mestre em Memória Social.

Orientador: Prof. Dr. Javier Alejandro Lifschitz

Linha de pesquisa: Memória e Espaço

Rio de Janeiro

Março de 2017

Aos artistas do interior baiano, que fazem dos
seus quintais o maior palco de suas histórias.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Sebastião e Ilma, pela inspiração que nasce de suas histórias rurais e pela sensibilidade e respeito que acolhem o campo e tudo o que nele se produz.

Ao meu orientador, Dr. Javier Lifschitz, pela partilha, compreensão e confiança neste meu processo de feitura do texto. Sua trajetória e olhar sobre o mundo me inspiram a ver as coisas por lentes mais profundas.

Ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social da UNIRIO, pela acolhida e troca de conhecimentos.

Aos professores Dr. Carlos Sandroni e Dr. Leonardo Munk, pela disponibilidade irrestrita e por terem aceitado participar da avaliação deste trabalho, contribuindo de forma significativa para o seu aprimoramento.

Aos sambadores e sambadeiras de São Braz, Dona Dora, Dona Nicinha e Seu João do Boi, por terem me recebido calorosamente em suas casas e contado suas histórias. Que a música de vocês acompanhe sempre o caminhar de suas vidas!

Ao cantor e compositor Roberto Mendes, por ter me hospedado em sua residência, de onde pude ouvir canções inspiradoras, histórias de vida e comer o feijão mais gostoso do Recôncavo!

Ao cantor e compositor João Mendes, pela amizade sincera e por ter me apresentado a cidade de Santo Amaro da Purificação, seus personagens, ruas e vielas encantadas. Nos encontramos na música e no amor que temos por nossos lugares de origem.

Aos moradores do Vale do Capão-BA, pela companhia de paz durante o período em que tive o privilégio de me sentir morador deste lugar mágico para escrever grande parte deste texto.

A Éden Porto, pelas horas tão necessárias de descanso neste processo de escrita. De nossos melhores ócios extraí conclusões importantes deste texto.

Aos amigos Elaine Santana, Marcus Marinho e Thadeu Cajado, pelos aconselhamentos e debates que trouxeram luz às minhas indagações.

Aos amigos que o mestrado me presenteou, especialmente à Pamela Oliveira, Deyse Cortes, Clarisse Rosa, Ana Luiza Amaral e Isabela Bosi, pelo acolhimento, companheirismo e iluminações teóricas, meu muito obrigado!

SILVEIRA NETO, Achilles. **Políticas públicas para as culturas populares e processos de profissionalização**. 2017. 110f. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Memória Social) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. 2017.

RESUMO

Ao longo dos tempos, as culturas populares foram objeto de muitas pesquisas, além de ter recebido tratamentos distintos em contextos também diversos. Como manifestações culturais das classes populares, performatizam aquilo que se compreende enquanto tradição destes grupos, constantemente modificada por agregações sociais complexas e atuantes. Se as preocupações em torno de sua preservação permanecem nos dias atuais, a maneira como ela é posta em prática acompanha, agora, o desenvolvimento de sua transmissão em processos de profissionalização. Sendo assim, o objetivo central deste trabalho é compreender a interação das políticas culturais para as culturas populares com os processos de profissionalização destas expressões. A fim de analisar esta associação entre preservação e profissionalização, este trabalho desenvolveu uma pesquisa qualitativa sobre o samba de roda do Recôncavo baiano, expressão cultural reconhecida social e institucionalmente enquanto patrimônio imaterial da humanidade. A pesquisa fundamentou-se metodologicamente na teoria do ator rede, de Bruno Latour (2012), tendo como foco a trajetória do Mestre João do Boi, que perpassa pela história do Samba Chula de São Braz. A partir disso, foi possível compreender que estes processos de profissionalização, no entendimento desta pesquisa, não se restringem a uma única causa e não estão necessariamente vinculados à implantação de políticas públicas. No que diz respeito a sua caracterização, se apresentam como fases distintas nas quais os diferentes grupos podem ser identificados, sendo que estas fases estariam compreendidas no limite desejável pelos artistas da transformação da manifestação cultural em sua única fonte de renda.

PALAVRAS-CHAVE

Culturas populares, políticas públicas, processos de profissionalização.

SILVEIRA NETO, Achilles. **Public policies for popular cultures and professionalization processes.** 2017. 110f. Paper (Post-Graduation Program in Social Memory) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. 2017.

ABSTRACT

Throughout the ages, popular cultures have been the object of much research, in addition to having received different treatments in diverse contexts. As cultural manifestations of the popular classes, they perform what is understood as a tradition of these groups, constantly modified by complex and active social aggregations. If the concerns surrounding its preservation remain in the present day, the way it is put into practice now accompanies the development of its transmission in processes of professionalization. Thus, the main objective of this work is to understand the interaction of cultural policies for popular cultures with the processes of professionalization of these expressions. In order to analyze this association between preservation and professionalization, this work has developed a qualitative research on the samba de roda of the Bahia Recôncavo, a cultural expression that is socially and institutionally recognized as an immaterial heritage of humanity. The research was methodologically based on Bruno Latour's theory of the network actor (2012), focusing on the trajectory of Mestre João do Boi, which runs through the history of Samba Chula de São Braz. From this, it was possible to understand that these professionalization processes, in the understanding of this research, are not restricted to a single cause and are not necessarily linked to the implementation of public policies. Regarding their characterization, they present themselves as distinct phases in which the different groups can be identified, and these phases would be included in the limit desired by the artists of the transformation of the cultural manifestation in their sole source of income.

KEYWORDS

Popular cultures, cultural policies, processes of professionalization.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1.1 Objetivos.....	15
1.1.1 Objetivo Geral	15
1.1.2 Objetivos Específicos	15
2. CULTURA POPULAR: DO EXOTISMO AO PATRIMÔNIO	16
2.1 A “descoberta do popular”	16
2.2 A invenção do folclore.....	19
2.3 O movimento “folclórico”	22
2.4 Folclore <i>versus</i> Cultura Popular.....	27
2.5 Da cultura popular ao patrimônio	33
2.6 A ambivalência do patrimônio.....	36
2.7 Patrimonialização do samba de roda.....	39
3. PROCESSOS DE PROFISSIONALIZAÇÃO NO SAMBA CHULA DO RECÔNCAVO BAIANO: O CASO DO SAMBA CHULA DE SÃO BRAZ E DO SAMBA CHULA DE JOÃO DO BOI	47
3.1 Contornos do samba chula.....	49
3.2 Origem dos processos: intercâmbio entre diferenças.....	52
3.3 Samba Chula de São Braz.....	57
3.4 Palco: tradição e performance.....	61
3.5 A simbologia do cachê.....	66
3.6 Processos de profissionalização: intercâmbio musical e cultural.....	71
3.7 Conflitos culturais.....	79
3.8 Processos de profissionalização: indicativos.....	82
4. DINÂMICA DOS PROCESSOS DE PROFISSIONALIZAÇÃO	89
4.1 Aspectos conceituais.....	89
4.2 Contextualizações legais.....	97
4.3 Cultura Viva: cultura <i>versus</i> desenvolvimento no Brasil.....	103
4.4 Algumas considerações sobre a pós-patrimonialização do samba de roda.....	108
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	110
REFERÊNCIAS	114

INTRODUÇÃO

Ao longo do que se compreende como era moderna, o interesse do Estado pelas culturas populares transitou entre o desprezo e o reconhecimento. O início de uma valoração política destas manifestações culturais tem seu fundamento no interesse estatal em legitimar sua unidade e soberania a partir de símbolos que evidenciassem uma identidade cultural bem demarcada. Neste primeiro momento, a ideia de política de cultura para as culturas populares se confundia com o simples reconhecimento do mito de origem que resultou na criação de um denominador comum entre estas expressões e o surgimento das nações.

Com o advento dos processos de globalização e os receios provocados por uma possível implicação no devir de uma homogeneização cultural, representada como um projeto hegemônico capaz de sujeitar as culturas populares a uma situação de insegurança quanto ao quesito da autenticidade e ao de sua própria sobrevivência, a tutela política do Estado sobre estas culturas passa a ser ressignificada por uma rede interdependente de atuação global entre diversos países, tendo como finalidade a preservação e a sustentabilidade destas manifestações.

Estas metas de preservação e de sustentabilidade também fundamentam o desenvolvimento daquilo que é compreendido como a constitucionalização da cultura, ou seja, o seu reconhecimento jurídico enquanto um direito constitucional, e não apenas dotado de valor político, social e cultural. Esta juridicização da cultura se caracteriza pela tipificação de direitos culturais específicos que vão muito além do simples reconhecimento social das mais diversas manifestações. Reconhecer a cultura enquanto um direito dos cidadãos implica em deveres que os Estados devem cumprir para a garantia efetiva de que aquele direito será atendido.

Estes novos deveres do Estado para com a cultura modificaram o sentido mesmo das políticas culturais, que estavam restritas a ações e atividades pontuais, para uma espécie de programa a ser perseguido e implementado pelos mesmos. Atualmente, aquilo que chamamos de programa para as políticas de cultura correspondem aos princípios teóricos consolidados a nível internacional sob o protagonismo da UNESCO. São eles: a promoção

de uma aliança entre a democratização do acesso à cultura e a garantia do direito à diferença, o recurso da diversidade cultural enquanto fator de desenvolvimento social e econômico e o incentivo à produção e ao consumo de bens culturais tradicionais como um reconhecimento da cidadania de seus criadores.

A ambiguidade constitutiva de fenômenos como universalidade e particularidade, unidade e diversidade, transpassa os programas desta instituição, que visa equalizar questões ou buscar sínteses possíveis para a complexidade inerente ao próprio objeto sobre o qual se debruça, qual seja, a cultura (PITOMBO, 2011). Sendo assim, considerar a diversidade cultural enquanto um valor universal implica em lidar com certos desconfortos. É sobre alguns deles que esta pesquisa pretende se aprofundar.

Tendo em vista o protagonismo de países emergentes na constituição deste novo paradigma cultural defendido pela UNESCO – do qual o Brasil exerce (ou exercia) um papel de destaque –, as contribuições produzidas no seu interior devem ser consideradas sob o ponto de vista da própria realidade destes países, e não como uma espécie de neocolonialismo cultural liderado por esta instituição. Os próprios receios dos representantes sulistas com uma possível homogeneização cultural limitam a verticalidade em suas resoluções. Além disso, apesar da força do institucionalismo que representa, a UNESCO não deve ser percebida como ator exclusivo deste processo de feitura e fortalecimento das políticas culturais. No interior destes Estados, inclusive o Brasil, atores diversos e expectativas distintas contribuem para a formulação de políticas de cultura, muitas vezes atuando de forma paralela aos ditames daquela instituição.

A partir dos anos 70, a adoção de uma perspectiva mais inclusiva promove uma verdadeira virada epistemológica do conceito de cultura adotado pela UNESCO, e imprime a singularidade de países periféricos como a própria expressão do reconhecimento à diversidade. Somente no final da década de 80, os reflexos dos programas de desenvolvimento dos países sulistas, liderados pela ONU, alcançam o campo da cultura, iniciando uma aliança entre cultura e desenvolvimento, norteadora das recentes políticas culturais (PITOMBO, 2011). Contemporânea a essa mudança de perspectiva da UNESCO, a formulação de novas agregações sociais no contexto brasileiro,

que se coadunam com aquela perspectiva, tornou possível o fortalecimento de um projeto político para a cultura em que atores diversos se fundamentam por princípios muito parecidos.

O contexto social, político, econômico e cultural do Brasil no início do século XXI se coaduna com as atividades programáticas da UNESCO, não tendo esta instituição, contudo, uma interferência exclusiva neste processo. Este novo momento representa uma forma diferente do Estado brasileiro lidar com as culturas populares, que se inicia nos anos 80 e ganha força institucional em meados de 2000, caracterizado pela aproximação das diretrizes de proteção e de promoção cultural, incentivada pelo que veio a se constituir como uma economia da cultura. Ou seja, diferentemente do estágio anterior, caracterizado por políticas públicas pontuais e por uma atuação em defesa destas culturas protagonizada pelos folcloristas, que associavam preservação com registro e catalogação das mais diversas expressões, esta nova fase reconhece que as culturas populares são catalisadores potenciais das economias locais. É este reconhecimento que justifica o tema dos processos de profissionalização como uma possível vertente desta nova política.

Sendo assim, esta pesquisa visa compreender a participação das políticas culturais para as culturas populares nos processos de profissionalização destas expressões. Considerando que estas políticas têm como fundamento a promoção do desenvolvimento no campo cultural, inclusive neste em que manifestações tidas como tradicionais são identificadas, estão pendentes nos estudos de políticas públicas as análises sobre os efeitos destas políticas na profissionalização dos mais diversos grupos. Além disso, a presente pesquisa busca também compreender a emergência de uma nova narrativa patrimonial que, além de reconhecer a diversidade de atores culturais enquanto sujeitos de direitos, e não somente como expressões da identidade nacional, também a promove como um importante contribuinte para o desenvolvimento social e econômico do país. Desta forma, estamos diante de uma concepção de patrimônio mais horizontal e heterogênea, mas também menos sacralizada, que utiliza de recursos e prerrogativas para a preservação e promoção do patrimônio anteriormente compreendidas como responsáveis por sua destituição.

A ideia da cultura enquanto um recurso de transformação política, social e econômica é apropriada de diferentes maneiras e por diferentes agentes (YÚDICE, 2013). Ao mesmo tempo em que representa um passo importante na direção de uma melhor distribuição sócio-econômica, esta apropriação assumida pelo Estado em suas políticas culturais inaugura uma nova narrativa para a chegada das culturas populares nos mercados e abre espaço para novos questionamentos: qual seria a linha tênue entre o incentivo à profissionalização e a espetacularização destas culturas? Os efeitos da profissionalização alcançam a democratização dos perfis culturais? Em que medida os artistas populares profissionalizados conseguem garantir sua individualização nos mercados que os acolhem? Os incentivos à profissionalização têm estimulado o surgimento de novos grupos?

Em meados de 2012, tive a oportunidade de assistir ao vídeo “Quixabeira: da roça à indústria cultural”, produzido pela TVE (Bahia) em 1998, em uma oficina ministrada pelo etnomusicólogo Carlos Sandroni, em Vitória da Conquista-BA. Naquela ocasião, as provocações feitas pelo eminente professor a respeito da história dos artistas rurais de algumas comunidades do Sertão Baiano, contada no vídeo, me instigaram a refletir sobre a problemática envolvendo direitos intelectuais, a relação entre domínio público e anonimato e as restrições presentes no conceito de autor reconhecido na lei. O documentário nos deixa entrever que a consideração do anonimato como uma condição imanente das canções de artistas rurais implica em sua chancela pela categoria de domínio público, e camufla expectativas individuais dos artistas sobre suas carreiras pessoais e de seus grupos por uma naturalização da associação entre coletividades rurais e tradições culturais, que é contestada pelos próprios artistas.

Por ser também músico e compositor, e pela presença sempre constante dos cantos populares em minha vida, tanto nos palcos quanto nas festas de São Sebastião e de Cosme e Damião que minha família promove, fui sensibilizado pelo talento e pela vida cultural presentes nestas comunidades. Por outro lado, durante minha graduação em Direito, as matérias de Propriedade Intelectual sempre me chamaram a atenção. O resultado destas interações foi a correlação entre a história de artistas rurais e as duas vertentes que me tomam o conhecimento, quais sejam, a Cultura e o Direito.

A partir deste primeiro contato com a problemática envolvendo os artistas do Recôncavo, foi possível desmembrar outros questionamentos acerca da vida cultural de comunidades rurais. Estas indagações surgiram de minha inquietação sobre os possíveis efeitos da patrimonialização de bens imateriais (neste caso, o samba de roda) na difusão e permanência das culturas populares, bem como sobre o diálogo, também mediado pelo Estado, entre estas culturas e as indústrias de entretenimento e turismo, que poderia repercutir na possibilidade dos processos de profissionalização dos artistas que se apropriam simbolicamente dos bens patrimonializados. Estes questionamentos a respeito dos possíveis valores de mercado que são agregados pela patrimonialização de expressões culturais levaram diretamente às indagações sobre a realidade das manifestações não patrimonializadas e sua especificidade no que diz respeito aos processos de profissionalização.

Após consultar uma ampla bibliografia sobre o tema, percebi que as discussões a respeito das políticas culturais para as culturas populares ainda são bastante iminentes, mesmo porque a implementação recente destas atividades programáticas limita o campo de observação para a análise de seus efeitos na permanência destas expressões.

Por esta razão, a contribuição que esta pesquisa poderá significar reside no desembaraço de seu problema principal, qual seja, a relação entre a profissionalização de artistas populares e o princípio da preservação de culturas tidas como tradicionais. Além disso, este caminho direciona a compreensão da maneira como esta nova narrativa pode ressignificar o patrimônio enquanto um recurso de distribuição social. A partir das constatações que poderão ser feitas desta consideração, será possível compreender não somente o grau de efetividade das políticas públicas no que diz respeito ao cumprimento de seus objetivos iniciais (a democratização do acesso à cultura e do fazer cultural), mas também analisar de que forma estas políticas estão sendo apropriadas pelos mais diversos agentes nas práxis da cultura. Estes estudos poderão servir de indicativo para os acertos e desacertos destas políticas e como material complementar para possíveis proposições.

1.1 OBJETIVOS

1.1.1 Objetivo Geral:

- Compreender a interação das políticas culturais para as culturas populares com os processos de profissionalização destas expressões.

1.1.2 Objetivos Específicos:

- Analisar os processos de profissionalização das culturas populares em sua relação com as políticas públicas e a maneira como estes processos convivem com os propósitos de reafirmação cultural e de defesa das memórias dos artistas e de suas expressões.
- Compreender os novos significados associados ao patrimônio e as possibilidades de seu uso enquanto um recurso para o desenvolvimento econômico e social de manifestações tidas como tradicionais.
- Confrontar o conceito mercadológico de autoria com a vinculação histórica da música “folclórica” à categoria de um anonimato imanente em busca da compreensão dos sentidos legais, sociais, culturais e políticos que são produzidos em torno dos direitos intelectuais dos artistas populares.
- Problematizar as prerrogativas dos processos de patrimonialização, visando confrontar o valor público da salvaguarda de bens culturais com os interesses particulares que estes artistas possuem sobre suas expressões artísticas.

2. CULTURA POPULAR: DO EXOTISMO AO PATRIMÔNIO

2.1 A “descoberta do popular”

Como marco temporal definidor, a partir dos estudos sobre a história cultural da Europa, o interesse pelas criações artísticas das classes populares começa a ter maior expressão com a atuação dos intelectuais antiquários, em meados do século XVIII. Movidos por um afã classificatório, a grande característica do trabalho desenvolvido por estes intelectuais é a compilação e o ordenamento do material recolhido. Renato Ortiz (1992) aponta para a obsessão que tinham pela organização dos pedaços heteróclitos de cultura, motivados por noções próprias de temporalidade, o que permitiam idealizar a existência de um mundo estático, passível de ser ordenado em fragmentos. Cultura popular, para estes intelectuais, tinham o sentido de antiguidades.

A grande contribuição dos antiquários, portanto, concentra-se na especialização da atividade de coleta de materiais, mesmo que o exercício destas pesquisas acontecesse de forma diletante e estivesse embasado em valorações morais daquilo que era compreendido como popular. O trabalho exercido por estes intelectuais se expandiu até a criação de muitas sociedades especializadas na pesquisa de criações artísticas populares, modelo este que se difundiu para outras regiões além da Europa, inclusive no Brasil. No entanto, mesmo que estivessem interessados nas expressões culturais distantes daquelas vivenciadas pelas elites, não havia, por parte destes intelectuais, uma predileção especial pelo povo. O exercício de alimentar o “amor pelas antiguidades” e a construção do gosto pelas manifestações culturais que compreendiam como bizarras justificavam a relação interessada que mantinham estritamente com os objetos das culturas populares, e não com os artistas em si, deixando de reconhecê-los em sua personalidade e enquanto proprietários de um conhecimento cultural dinâmico e extenso (ORTIZ, 1992).

Este distanciamento somente começou a ser interrompido com o fortalecimento do movimento romântico nacionalista, que aproximou os ideais de nação às culturas populares. O momento desta aproximação seria identificado como sendo o da “descoberta do popular”, que é parte integrante da perspectiva romântica de encantamento do mundo, contrapondo-se aos

ideais racionalistas do Iluminismo, que rejeitava as tradições e assumia uma perspectiva cultural mais próxima das elites. A motivação desta “descoberta” do popular residia no fato de identificar na singularidade das expressões culturais a singularidade de cada nação (BURKE, 2010; CAVALCANTI, 1992; ORTIZ, 1992)

O maior expoente desta aproximação é o filósofo alemão Herder. No desenrolar do século XIX, ele já defendia o relativismo cultural como um mecanismo de afirmação política, por compreender que as nações repousariam numa espécie de consciência coletiva. Para alcançar esta consciência, percebida como uma essência própria de cada nação, era preciso estar em continuidade com o seu passado. Suas ideias relativistas residem exatamente aí, quando relaciona as nações com a especificidade das consciências coletivas e identifica estas últimas no que as nações teriam de mais remoto. Para ele, estudar as culturas populares era um exercício de aproximação com o que havia se perdido, ressignificando estas culturas como uma ponte para se pensar a unidade nacional (ORTIZ, 1992).

A crítica de Herder à ideia de progresso contesta os ditames do historicismo, deslegitimando a possibilidade de uma continuidade histórica das civilizações e rompendo com a ideia de que todas as culturas possuíam uma mesma origem e um mesmo ponto de chegada. Seu combate ao pensamento evolucionista esteve no reconhecimento de que cada povo contém em si o seu próprio destino, as suas potencialidades e suas contradições.

No entanto, na mesma medida em que o relativismo romântico descortina as culturas populares de seu obscurantismo, ele também as idealiza:

Seu impacto (...) deve ser considerado quando transforma a predisposição negativa, que havia anteriormente em relação às manifestações populares, em elemento dinâmico para a sua apreensão. Isto, paradoxalmente, vai afastá-lo inclusive dos próprios ideais românticos, valorizados pela consciência artística. O popular romantizado retoma inclinações como sensibilidade, espontaneidade, mas enquanto qualidades diluídas no anonimato da criação. Não é, pois, o indivíduo o ponto nodal, mas o coletivo (ORTIZ, 1992, P. 18).

Esta sacralização da cultura popular pelos românticos em benefício do ser nacional não teve como finalidade, ao menos naquele momento, relacionar

autenticidade com o reconhecimento individualizado daqueles que teciam os vestígios da “alma nacional”. O critério sócio-econômico não deve servir como base para a avaliação deste momento de “descoberta do popular”, pois “não é a cultura das classes populares, enquanto modo de vida concreto, que suscita a atenção, mas sua idealização através da noção de povo” (ORTIZ, 1992, p. 26). Emerge a partir de então a premissa de que a cultura popular seria fruto da tradição e o lugar de origem das identidades nacionais.

Os românticos imprimiram características às culturas populares que seriam prolongadas e ressignificadas ao longo do tempo: a relação destas culturas com o primitivismo, que representaria a simplicidade e a ingenuidade das criações; o viés comunitário, que fortaleceria a homogeneidade destas expressões, resultando em seu anonimato; a origem rural das culturas populares, demarcando seu distanciamento dos processos de urbanização que emergiam no século XIX; a oralidade enquanto qualidade inerente; e a autenticidade, pensada a partir de uma alteridade idealizada. A teoria do comunalismo, fortalecida através dos Irmãos Grimm, compreendia que as criações populares, como contos, cânticos e poesia, floresciam espontaneamente, não existindo autores e estilos individualizados. Este pensamento vislumbra nas culturas populares a gênese da tradição, do passado da comunidade e de sua essência coletiva, desconsiderando a presença dos indivíduos enquanto criadores destas manifestações. A tradição assume aqui a autoria destas expressões e fortalece o entendimento de uma individualidade disseminada na própria coletividade (CAVALCANTI, 2001).

A partir do momento em que os românticos situam no espaço rural a origem da essência das identidades nacionais, eles demarcam alguns limites entre as culturas do campo e as das cidades. A própria ideia de popular aqui se fragmenta, já que as manifestações culturais das classes populares do campo não são elencadas no mesmo patamar que as das classes populares urbanas. Esta diferenciação é também reforçada pelo distanciamento que as culturas do campo mantinham com os mercados. Para os românticos, o comércio é percebido enquanto uma ameaça à autenticidade das culturas populares, que tem como base sua singularidade aurática¹, ou seja, o fundamento de sua

¹ José Reginaldo Santos Gonçalves (1988), em seu estudo sobre a relação entre autenticidade, memória e ideologias nacionais, considera a existência de duas formas de autenticidade, quais sejam, uma forma

especificidade cultural estaria na existência de uma aura que legitima sua identificação como uma expressão autêntica. Desta forma, o fato das culturas do campo estarem distantes das relações de mercado, que geralmente aconteciam nas feiras dos espaços urbanos, é definitivo para a manutenção de uma essência mais “pura” e autêntica. As manifestações populares urbanas, como os melodramas, por exemplo, viriam a se constituir enquanto uma imagem iminente de um popular massivo, não-aurático, destituído de autenticidade (MARTÍN-BARBERO, 2013).

2.2 A invenção do folclore

A palavra “folclore” é derivada do neologismo anglo-saxão *folk-lore*, feito por William John Thoms, em 1848. A sugestão do pesquisador era que esta nova palavra viesse dar conta daquilo que se compreendia como “antiguidades populares”, substituindo termos antigos, como “demopsicologia” e “tradições populares”. Sua adesão por outros pesquisadores e seu constante uso em revistas especializadas na divulgação das tais antiguidades imprimiu definitivamente a palavra “folclore” nos estudos de cultura popular, disseminando-a para além dos usos acadêmicos e sendo utilizada também pelo senso comum (ORTIZ, 1992).

Não tardou ao surgimento das derivações do vocábulo “folclore”. Logo os pesquisadores das diversas sociedades direcionadas ao estudo deste segmento passaram a ser intitulados por e a proclamarem-se em folcloristas. Estes intelectuais viriam a ser, portanto, a expressão do acúmulo das produções teóricas sobre cultura popular até então, como os românticos e os antiquários, fazendo uso de princípios de valoração dos objetos de pesquisa solidificados pelos primeiros e de técnicas de coleta e ordenamento utilizadas pelos segundos, mesmo que buscassem se distinguir de seus antecessores (ORTIZ, 1992; VILHENA, 1997).

A partir da criação da Folklore Society, em 1878, da qual William John Thoms era presidente, o campo folclórico inicia uma longa e difícil trajetória em

aurática e uma não-aurática. Segundo o autor, a autenticidade aurática requer um vínculo orgânico com o passado e se concentra no aspecto da “herança”. Já a autenticidade não-aurática dispensa este vínculo com o passado e se concentra mais no aspecto da “recriação” intermitente do que no da “herança”.

busca da legitimidade científica de sua disciplina. Os folcloristas contavam com alguns empecilhos na concretização deste projeto, pois eram constantemente apontados como seguidores dos ideais românticos, desprestigiados pelos maneirismos e farsas literárias que cometiam. Esta aproximação entre folcloristas e as distorções de material postas em prática pelos românticos submeteu os primeiros a duras críticas sobre a ausência de rigor metodológico em suas pesquisas, como as que foram feitas pelo sociólogo Renato Ortiz, que afirma que estes materiais coletados pelos folcloristas “dizem pouco sobre a realidade das classes subalternas, [e] muito sobre a ideologia daqueles que os coletaram” (ORTIZ, 1992). Analisando a procedência de julgamentos como este e a profusão de críticas sobre o trabalho dos folcloristas, Luís Rodolfo Vilhena (1997) identifica um outro posicionamento difundido a respeito do tema e que costuma considerar que “aquilo que se apresenta como um resgate nada mais seria que o “sequestro” do discurso do outro, isto é, que o projeto que se apresenta como de defesa do popular é na verdade autoritário” (VILHENA, 1997, P. 28-29).

Estas desconfianças na metodologia utilizada pelos folcloristas contribuíram para dificultar o reconhecimento do caráter científico de suas pesquisas e repercutiram diretamente na relação distante que manteriam com as universidades. No caso do Brasil, as expectativas científicizantes dos folcloristas eram dependentes da relação que estes mantinham com o campo sociológico. Esta relação variou entre uma maior aproximação e um posterior afastamento, e determinou a posição que os folcloristas teriam no setor acadêmico (CAVALCANTI e VILHENA, 1990).

O precursor mais expressivo dos estudos de folclore do país, Sívio Romero, que se aproximou dos princípios do positivismo, foi o primeiro proponente de um caráter científico para o folclore, denunciando o diletantismo assumido pelos estudos de tradições populares e defendendo uma maior sistematização na área. Suas propostas são seguidas pelas de outros pesquisadores, como Amadeu Amaral, que reconhecia estar na precariedade da coleta de material a causa das dificuldades científicas encontradas pelos folcloristas. Para ele, a metodologia que devesse ser empregada deveria partir inicialmente da coleta do material e depois para a fase de suas análises, estudos e teorizações (CAVALCANTI e VILHENA, 1990).

É neste contexto de discussões a respeito da cientificização do folclore que o interesse pelas culturas populares aproximava os folcloristas das ciências humanas e sociais. Esta aproximação resultou em vários encontros de intelectuais, pesquisas e cursos de formação de folcloristas, como os que foram ministrados pelo Departamento Municipal de Cultura de São Paulo, sob direção de Mário de Andrade e orientação de Dina Lévi-Strauss. Estes cursos resultaram, inclusive, na criação da Sociedade de Etnografia e Folclore, que tinha como uma de suas principais atividades a capacitação de pesquisadores para o campo (CALABRE, 2009; CAVALCANTI, 1992).

Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti (1992) chama a atenção para o fato de que a estruturação das ciências sociais corria paralelamente a esta proximidade, com a criação de cursos superiores e a atuação de professores e pesquisadores estrangeiros nas universidades do país, que possibilitou o contato dos pesquisadores brasileiros com novos autores e novas teorias.

A partir destas renovações, as disciplinas sociológicas começaram a ter contornos mais bem definidos e deu início a um processo de distinção em relação ao campo folclórico. Neste momento, Florestan Fernandes compreende que a explicação folclórica tenderia tanto para uma perspectiva histórica da realidade quanto para uma abordagem estética, concedendo ao folclore um caráter humanístico, mas não científico – este último apenas restrito às ciências sociais. Esta postura um tanto protecionista do campo sociológico rompeu com uma trajetória de fronteiras fluidas entre a antropologia, a sociologia e o folclore, que vigoravam nas primeiras décadas do século XX (CAVALCANTI, 2009).

A secundarização do folclore pelas ciências sociais e a consolidação destas últimas no campo acadêmico contribuíram para a hierarquização entre as duas disciplinas, que resultou num desprestígio intelectual dos folcloristas em relação ao reconhecimento obtido pelos sociólogos:

A exclusão desse ramo de estudos do processo de institucionalização das ciências sociais (...) faz com que o “folclorista” sobreviva não como uma identidade “profissional” (nem mesmo como uma especialização de pesquisa para “sociólogos”, “antropólogos” ou “cientistas sociais”), mas principalmente (...) enquanto um “estereótipo” associado a um certo perfil de intelectual não acadêmico (VILHENA, 1997, P. 34).

2.3 O movimento “folclórico”

Apesar do perfil estereotipado, estes estudiosos buscaram dar visibilidade ao campo de estudos que desenvolviam, por meio de um perfil articulador e associativo. Luís Rodolfo Vilhena (1997), em sua pesquisa sobre a atuação dos folcloristas brasileiros entre os anos de 1947 a 1964, reconhece a existência de um verdadeiro movimento folclórico no país durante este período. Para o pesquisador, as dificuldades de ter o objeto de estudo reconhecido enquanto ciência não foram suficientes para o arrefecimento da atuação destes intelectuais. Tendo negados a autonomia acadêmica e o caráter científico, os folcloristas brasileiros direcionaram suas atividades para a vertente institucional, utilizando do prestígio social e político que tinham para concretizar pesquisas e também propiciar a criação de instituições públicas e privadas dedicadas ao estudo do folclore, como museus e centros de referência cultural.

O movimento via a divulgação do folclore e a criação de um aparato institucional em defesa deste como um grande projeto, capaz de contribuir para o conhecimento minucioso das tradições existentes. Este projeto, segundo Vilhena (1997), foi defendido pelos folcloristas com o caráter de missão, pois acreditavam que o trabalho de pesquisa e de coleta que desenvolviam promoveria a preservação do folclore nacional. No entanto, essa ideia de preservação e proteção do folclore estaria muito mais próxima de uma perspectiva museificada. Mesmo que os folcloristas reconhecessem o caráter dinâmico destas manifestações, acreditavam que a essência do folclore seria mantida ao longo do tempo, ainda que fossem produzidos novos significados de sua realidade. Na concepção dos folcloristas, era preciso pesquisar, coletar e divulgar o folclore para que as pessoas pudessem tomar conhecimento de que sua permanência é importante. Entre as instituições que marcam a trajetória deste movimento, destacam-se a Comissão Nacional de Folclore, fundada em 1947, e a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, criada em 1958, à qual caberia divulgar as pesquisas do campo folclórico e a divulgação e defesa do folclore (CALABRE, 2009).

A Comissão Nacional de Folclore surge como instituição para-estatal, sendo uma das comissões temáticas do Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura (IBECC), organizada pelo Ministério das Relações Exteriores para ser a representante brasileira na UNESCO. Esta Comissão, que teve sua maior atuação durante a gestão de Renato Almeida, surge com o principal objetivo de dinamizar o folclorismo brasileiro. A partir deste propósito, foram criadas Comissões Estaduais de folclore, que atuavam em consonância com as diretrizes da Comissão Nacional. O grande triunfo desta descentralização foi o favorecimento de um contato mais estreito com as culturas dos interiores, já que os secretários das Comissões Estaduais mantinham relações mais próximas com representantes municipais de cultura e folcloristas locais, o que beneficiava uma visão ampla das manifestações populares de todo o país (VILHENA, 1997).

Estas Comissões foram responsáveis pela realização de grandes encontros e congressos que se prolongariam até aos anos mais recentes. Nestes congressos, eram discutidos métodos de pesquisa, a atuação do movimento no cenário político e o desenvolvimento das atividades de folclore no país. Em um destes encontros, o I Congresso Nacional de Folclore, realizado em 1951, foi elaborada a Carta do Folclore Brasileiro, que teve como grande objetivo a reunião de referências conceituais e teóricas num único documento, com um caráter de recomendação. Já nesta Carta, os folcloristas evidenciam um consenso a respeito da distinção entre o folclore e os bens culturais elencados na categoria de patrimônio, e conceituam o que denominam de “fato folclórico” como sendo todas as

(...) maneiras de pensar, sentir e agir de um povo, preservado pela tradição popular e pela imitação e que não sejam diretamente influenciadas pelos círculos eruditos e instituições que se dedicam ou à renovação e conservação do patrimônio científico e artístico humano ou à fixação de uma orientação religiosa e filosófica (CONGRESSO BRASILEIRO DE FOLCLORE, 1952).

Esta distinção entre o folclore e o patrimônio é fruto de um contexto muito mais amplo, em que as próprias narrativas patrimoniais eram desenvolvidas isoladamente, sem comunicação com o movimento folclórico. Até porque o conceito de patrimônio existente naquele momento, ao menos no

âmbito institucional, era bastante restrito, reservando para si apenas os bens culturais arquitetônicos e aqueles considerados como próprios do campo das belas artes. O projeto que antecedeu a criação do antigo SPHAN (Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), feito por Mário de Andrade, previa um conceito de patrimônio bem mais amplo, por meio do qual seriam compreendidos os folguedos populares, as canções e contos “folclóricos”, etc. No entanto, quando de sua inauguração, em 1937, a SPHAN desenvolveu sua política patrimonial sob aquele conceito mais restrito. Na concepção de seu primeiro secretário, Rodrigo Melo Franco de Andrade, as populações primitivas seriam heranças constitutivas da singularidade do patrimônio cultural brasileiro. Ou seja, o “exotismo” e o “primitivismo” destas populações, bem como suas manifestações culturais, teriam contribuído para a identidade do patrimônio nacional enquanto essência, uma fonte subjetiva sobre a qual o patrimônio histórico e artístico teria se erguido. Ele compreendia estas populações como momentos distantes da realidade moderna do país, representando sobrevivências, ao invés de vidas atuais e presentes. Desta forma, o folclore se apresentava enquanto um estágio passado a caminho do desenvolvimento civilizacional (GONÇALVES, 1996). Lia Calabre (2009) acrescenta que a restrição do conceito institucional de patrimônio representou um receio ao impasse político que o reconhecimento da diversidade cultural representaria naquele momento, já que esta expansão caminharía na contramão de uma política de fortalecimento da identidade nacional (CALABRE, 2009).

Na Carta de 1951, há um indicativo de que os folcloristas distinguiam quais bens folclóricos poderiam ser comercializados, restringindo esta possibilidade apenas no que diz respeito aos bens de caráter material. Isso porque, ao mesmo tempo em que apelavam aos governos estaduais para que estimulassem o artesanato e as atividades domésticas populares, sobretudo as que fossem lucrativas – desde que não as deslocassem de seu âmbito regional –, também condenavam explicitamente a inserção de músicas folclóricas² nas

² Luís Rodolfo Vilhena (1997) compreende que o termo “música folclórica” foi adotado pelos folcloristas como uma forma de distinguir o seu objeto de estudo diante da associação do termo “popular” às indústrias culturais. Esta construção narrativa do termo “música folclórica” foi convencionalizada no II Congresso Brasileiro de Folclore, realizado em Curitiba, em 1953. Tendo em vista a preocupação dos folcloristas em fortalecer um ethos que os identificasse, não somente no que diz respeito ao seu comportamento e sua atuação pública, mas também no que corresponde aos objetos que pesquisavam, o uso do próprio adjetivo “folclórico” poderia ser justificado por meio dessa busca pela unidade do

emissoras de rádio, sugerindo, inclusive, que “peritos em folclore” fossem acionados para identificar a matriz das músicas que estivessem em suspeição de deturpar o cancionero folclórico. Neste sentido, as músicas folclóricas deveriam ser mantidas em seu estado puro, não hibridizado. No entanto, a preocupação com estas canções não está exatamente relacionada com a hipótese de alcançarem os meios de comunicação, mas pela possibilidade de sua apropriação por terceiros, como compositores e artistas reconhecidos pela mídia. E aqui há um ponto curioso, que é a associação da presença destas músicas nas rádios apenas por artistas não folclóricos, como uma fonte de inspiração destes, estando os folcloristas ainda alheios a uma eventual possibilidade de os artistas populares chegarem às rádios autonomamente (CONGRESSO BRASILEIRO DE FOLCLORE, 1952).

Ainda assim, a Carta de 1951 recomenda que a utilização de “elementos folclóricos” como fonte de desenvolvimento do turismo deve ser estimulada e incentivada, aconselhando, inclusive, um diálogo entre os órgãos da Comissão Nacional de Folclore e o então Conselho Nacional de Turismo a fim de que, “num regime de estreita e proveitosa cooperação”, a aproximação entre os dois campos pudesse ser fortalecida (CONGRESSO BRASILEIRO DE FOLCLORE, 1952). A Comissão Maranhense de Folclore, por exemplo, no final dos anos 60, foi responsável pela criação do Fundo de Incentivo ao Turismo e ao Artesanato. Este fundo iniciou o cadastramento de grupos “folclóricos” que serviria como instrumento de apoio e de distribuição de recursos financeiros aos artistas maranhenses. Contudo, mais uma vez, o foco deste Fundo era o de alcançar a produção de bens materiais, sobretudo o artesanato (CAVALCANTI, 2009).

Para Nestor García Canclini (1987), o grande pecado dos folcloristas reside no fato de não situar as análises sobre o folclore no interior das condições industriais de produção e circulação. O folclore seria uma tentativa melancólica de subtrair o tradicional e fixa-lo em formas artesanais de produção e comunicação. O autor considera que estes intelectuais somente conseguiram propor a política do resgate e defender o espaço dos museus como templo ao culto e à preservação das tradições.

movimento. Com o enfraquecimento deste último, a própria categoria “música folclórica” parece perder sua funcionalidade inicial. Neste texto, o termo ainda é utilizado com um enfoque contextual.

Apesar de também cometerem os tais “pecados” referidos por Canclini (1987), os folcloristas latino-americanos estiveram à frente dos estrangeiros, sobretudo dos europeus, quando reconheceram o caráter dinâmico do folclore e seu diálogo com a performance. O reconhecimento desta dinamicidade motivou os folcloristas brasileiros a adotar os folguedos populares como principais representantes do folclore, pois consideravam que estas expressões eram mais condizentes com o suporte híbrido das identidades culturais do país e suas reformulações constantes:

Os folguedos expressavam a cultura popular como um todo integrado, inseparável da vida cotidiana. Eram o folclore em ação, aberto e contraditório, ligado ao passado e continuamente adaptado ao presente; um caminho privilegiado para captar a originalidade do processo de formação da cultura brasileira e seu movimento. A abrangência dessa formulação mantém a atualidade (CAVALCANTI, 2001, P. 72).

Por esta razão, quando defendiam políticas de preservação, não partiam do pressuposto de que as culturas populares se mantinham em isolamento e permaneciam intactas aos adventos da modernidade. Para eles, a defesa do folclore brasileiro deveria residir na proteção do que acreditavam ser sua autenticidade, que estaria garantida no contexto de novos significados e de novas produções feitos por estes artistas (VILHENA, 1997).

A análise detalhada da atuação do movimento folclórico se afasta dos objetivos deste trabalho. No entanto, é importante considerar que o desprestígio intelectual dos folcloristas, ao menos sob a ótica das cátedras de sociologia e antropologia do país, se estendeu para o seu próprio objeto de estudo, concebido na forma de folclore. As culturas populares não deixaram de ser estudadas pela elite intelectual brasileira. Contudo, se, neste momento, o objeto de estudo desta elite é o mesmo que o dos folcloristas – a cultura popular em si –, as diferenciações estariam na forma de tratamento desenvolvida por cada um e suas especificidades metodológicas, bem como na maneira como denominavam este objeto.

O confronto entre a “escola paulista de sociologia” representada por Florestan Fernandes, e os folcloristas da CNFL nos revela um debate entre dois modelos distintos da ciência, modelos esses que apontam para diferentes projetos de “modernização” para o Brasil. Do ponto de vista da produção de conhecimento, a hegemonia obtida pelo primeiro modelo no campo das ciências sociais no decorrer desse período pode ser identificada como uma das causas da

marginalização dos estudos de folclore. (CAVALCANTI, 1990, P. 79)

O fato é que no decorrer do século XX a cultura popular foi analisada e conceituada por diferentes correntes teóricas. No caso do Brasil, Lúcia Lippi Oliveira (2007) considera que, na fase desenvolvimentista, que compreende o período de atuação do movimento folclórico, haveria duas perspectivas de tratamento da cultura popular. A primeira vertente, que a percebia enquanto representação das tradições populares e da identidade nacional, seria adotada pelos representantes do movimento folclórico. Enquanto a segunda, defendida principalmente pelos integrantes do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), criado em 1955 e dirigido pela alta cúpula dos estudos de ciências sociais do país, compreendia o folclore e a cultura popular como campos distintos: o folclore seria a representação da tradição e referente a manifestações museificadas, e a cultura popular o mote para a transformação social e política. Seria este o momento em que a cultura popular consolida sua autonomia no interior dos estudos sociológicos, que demarcam seu distanciamento da perspectiva teórica defendida pelos folcloristas (ROCHA, 2009).

2.4 Folclore *versus* Cultura Popular

Os conceitos de folclore e de cultura popular, apesar de nomearem, supostamente, as mesmas manifestações culturais, possuem suas especificidades conceituais assentadas em trajetórias disciplinares parcialmente diferentes. Cada um dos termos está munido de uma importância simbólica e de um referencial teórico específico, mesmo que muitos pesquisadores façam uso indiscriminado destas categorias – ou, quando as discriminam, não o fazem abertamente –, deixando implícitas as possíveis diferenças e assumindo o risco da possibilidade de distorções nos significados de ambos.

Esta premissa é importante no momento de compreender as disputas que envolvem a atualidade destes conceitos e sua eficácia no campo social. Isso porque a aproximação recente do conceito de patrimônio imaterial às

manifestações culturais tidas como tradicionais, tem permitido que os conceitos de folclore, cultura popular e patrimônio disputem, agora, espaços nas discussões teóricas sobre o tema, repercutindo, conseqüentemente, no fortalecimento de disputas políticas, sociais e econômicas pelos usos que diferentes agentes têm feito destes termos, sobretudo em processos de afirmação identitária.

Atualmente, justificar a apropriação dos símbolos culturais do folclore, da cultura popular e do patrimônio, feita por diferentes agentes e em contextos diversos, apenas como um recurso para o reconhecimento de identidades culturais parece limitado. A importância que os bens culturais tidos como tradicionais acumulou nos espaços públicos e institucionais extrapola os limites do simples reconhecimento social. Estas novas possibilidades em diferentes campos de atuação podem modificar o cotidiano destas manifestações, que têm diante de si novos caminhos para a produção de significados e usos de suas expressões culturais. A oferta de espaços cedidos pelas políticas públicas interage tanto em consonância com os interesses e percepções culturais do Estado quanto em resposta às demandas dos diferentes grupos, e pode, inclusive, repercutir na produção de usos destas políticas distintos aos pensados no instante de sua implantação.

O uso disseminado das categorias de folclore e cultura popular, tanto por pesquisadores quanto pelo senso comum, corresponde aos caminhos e descaminhos que os estudos sobre o tema percorreram ao longo do tempo. Cavalcanti (2002) aponta que a dimensão histórica dos conceitos evolui em conjunto com os processos culturais que os nomeiam (CAVALCANTI, 2002). Sendo assim, caberia ao pesquisador contemporizar o contexto em que se encontram e identificar os novos sentidos que produzem, o que contribui, neste caso, para que as categorias de “folclore” e “cultura popular” sejam afastadas da dimensão essencialista e possam assumir a prerrogativa de produtos históricos.

No desenvolver desta pesquisa, buscaremos identificar as maneiras como estas categorias são apropriadas e significadas pelos mais diversos agentes de cultura, atentos à existência ou não de incômodos e descréditos quanto ao uso de uma e outra. Isso porque já identificamos que a utilização de ambas foi construída sob esquemas classificatórios, por vezes manipulados de

forma autoritária. O fato de um mesmo termo conceituar a disciplina e o objeto de estudo correspondente já foi apontado como uma das causas que dificultaram a concretização do folclore enquanto ciência e sua consequente marginalização (ORTIZ, 1992). Compreender de que maneira esta depreciação no campo teórico repercute na vivência cultural dos grupos pode nos servir de material para a confirmação ou não da hipótese que presume a afirmação de hierarquizações no uso destas categorias, originadas do que resultou a trajetória dos estudos folclóricos no país:

A identificação desse [o termo folclore], além disso, é produto de uma classificação que, como todas as classificações, tem uma carga de arbitrariedade relativa e na qual um conjunto de manifestações culturais é incluído numa categoria que se pretende discreta, a dos fatos “folclóricos”. Os critérios pelos quais esse corte é realizado tem implicações não apenas “científicas”, mas também estéticas e de política cultural (VILHENA, 1997, P. 64).

No caso do Brasil, o caráter estético deste recorte está expresso na tentativa dos intelectuais folcloristas de proteger e diferenciar as manifestações compreendidas como tradicionais da amplitude que começava a atingir ao conceito de “cultura popular”, inicialmente restrito apenas às criações das classes populares rurais. No contexto em que o termo passa a ser atribuído às manifestações culturais das classes populares urbanas e às produções da indústria cultural, os folcloristas veem no termo “folclore” e em seus derivados semânticos a opção que melhor se coadunava com o propósito de fortalecer seu objeto de estudo por meio de um movimento que buscava, inclusive, compor um *ethos* folclorístico capaz de fortalecer sua identidade e diferenciá-los dos demais pesquisadores. Portanto, a preferência do movimento folclórico pelo termo “folclore” se justifica não somente por razões estéticas, mas também políticas (VILHENA, 1997).

Atualmente, o fato do termo ter sido ressignificado, transitando entre um vocábulo meramente descritivo e um adjetivo pejorativo, é parte de um processo de desvalorização ampla do folclore que, segundo Suzel Reily (1990), está comumente associado a um posicionamento conservador, a um comportamento socialmente ridículo e a uma expressão anedótica. É em virtude desta falta de prestígio que seu desuso tem sido justificado por “questões de ordem teórica bem como de ordem ideológica, estando o termo

associado a uma visão de sociedade e de cultura considerada reacionária” (REILY, 1990, p. 22).

Alguns pesquisadores parecem adotar a perspectiva que considera o folclore como uma fase já ultrapassada nos estudos sobre cultura popular, delegando ao conceito um uso muito mais adjetivo, quando identificam algumas manifestações e artistas como “folclóricos” (CANCLINI, 1983; FARIAS, 2011; ORTIZ, 1992; CALABRE, 2009). Outros defendem o seu uso em conjunto com o de “cultura popular” sem, no entanto, discriminar possíveis diferenças entre um e outro (CAVALCANTI, 2005).

Para Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti (2009), a reaproximação das ciências sociais com o folclore, no final da década de 80, tornou possível um deslocamento analítico da ideia reificada de “folclore” como um objeto de estudo e de atuação para a compreensão do “folclore” enquanto uma categoria de pensamento (CAVALCANTI, 2009). Sendo assim, apesar de sua inerente vulnerabilidade valorativa, o termo “folclore” também está diretamente associado a um campo de produção intelectual consolidado, com suas contribuições teóricas reconhecidas. Mesmo que em determinadas circunstâncias o seu uso esteja munido de um valor pejorativo e que as derivações de seu vocábulo tenham expandido seus objetivos conceituais iniciais, o fato é que sua disseminação no campo social permite que seus significados sejam compreendidos e diferenciados a depender do contexto, o que implica também na reiteração de estereótipos que refletem sobre as políticas para as culturas tidas como tradicionais.

Por outro lado, a categoria “popular” é referenciada por sua polissemia antinômica, sendo utilizada para denominar processos distintos, mas também distantes de sua referência exclusiva ao caráter tradicional das culturas. Inicialmente restrita aos contos e cânticos rurais coletados e idealizados pelos intelectuais românticos, o “popular” assumiu aspectos urbanos ao ser também relacionado com a cultura das classes populares que se encontravam nos grandes centros. Com o fortalecimento das indústrias culturais e o estreitamento de suas relações com os meios de comunicação de massa, uma nova vertente do “popular” o desaproximou de seus aspectos intrínsecos para garantir a esta categoria um referencial quantitativo, mas, sobretudo, qualitativo (ORTIZ, 2006).

Esta conjuntura diferente do conceito de “popular”, ao contrário da vivenciada pela categoria de “folclore”, não se justifica por seu entrenchamento, mas por sua distensão. Para Nestor Garcia Canclini (1987), este afrouxamento seria, ao mesmo tempo, expressão do êxito do “popular” e de sua debilidade. Seu êxito residiria no fato de reunir num só termo conjuntos diversos, cuja situação de subalternidade não se deixaria nomear suficientemente por suas especificidades (étnico, campesinato, operário, etc.). A sua debilidade, no entanto, seria fortalecida pela ausência de um referente empírico nitidamente identificável, o que faz com que esta categoria, segundo Canclini (1987), seja fruto de uma construção ideológica, sem consistência teórica amadurecida. Para o autor, o “popular” seria mais um campo de trabalho do que um objeto de estudo cientificamente delimitado.

Em suas releituras das contribuições gramscianas sobre o conceito de “popular”, Alberto Cirese (1980) propõe a ideia de cultura popular como uma oposição à cultura hegemônica. Sua abordagem percebe o popular como um uso e não como uma origem, como um fato e não como uma essência, como uma posição relacional e não como uma substância. Esta mudança de perspectiva desloca o foco de análise do “popular” dos objetos para percebê-lo enquanto uma prática, o que permite a destituição de seus aspectos essencialistas. A conceituação que Cirese (1980) faz do “popular”, no entanto, não é suficiente para compreender os processos de interação entre as diferentes “posições” de cultura, já que ele compreende o uso “popular” e o “hegemônico” no interior de uma dicotomia, por meio da qual estas categorias representariam campos estanques.

Ao pesquisar as interações que artesãos mexicanos mantinham com o mercado e as implicações desta relação com os significados e usos do “popular” feitos por diferentes setores, Canclini (1983) estende a proposta de Cirese (1980) ao considerar que o sentido e os valores populares são construídos nas relações sociais:

(...) o popular não deve por nós ser apontado como um conjunto de objetos (peças de artesanato ou danças indígenas) mas sim como uma posição e uma prática. Ele não pode ser fixado num tipo particular de produtos ou mensagens, porque o sentido de ambos é constantemente alterado pelos conflitos sociais. Nenhum objeto tem o seu caráter popular garantido para sempre porque foi produzido pelo povo ou porque este o

consome com avidez; o sentido e o valor populares vão sendo conquistados nas relações sociais. É o uso e não a origem, a posição e capacidade de suscitar práticas ou representações populares, que confere essa identidade (CANCLINI, P. 135, 1983).

Mesmo reconhecendo as interações entre os artesãos e os mercados como uma consequência inerente ao fato daqueles estarem também inseridos nas redes de interdependências modernas, Canclini (1983) parece perceber as culturas populares e os mercados como provenientes de espaços distintos, com lógicas próprias, inicialmente separadas, e que passam a interagir economicamente, sob uma estrutura hierarquizada, a partir dos processos de globalização. O sociólogo reconhece os processos de circulação e consumo das culturas populares, mas aprofunda a análise desta conjuntura sob a justificativa das hibridizações que, apesar de ter sido uma discussão importante para a desconstrução do caráter essencialista do popular (CANCLINI, 2013), tende a não priorizar observações das relações de poder atuantes nestes contextos.

É pelo fato de assumir posições múltiplas, representativas de correntes culturais diversas e dispersas, frequentemente em conflito, que a categoria “popular” não deve ser manipulada com fins de restrição, imposição de limites e censuras. Seus usos devem partir do pressuposto de sua complexidade inerente, primando pela expansão e pelo favorecimento.

Quanto mais qualificarmos os interlocutores e os diferentes processos culturais de que falamos nesse campo de atuação menos usaremos a noção de cultura popular como rótulo genérico e tipificador. A noção de cultura popular é uma noção de compromisso, cheia de tensões e imprecisões. Uma cultura é sempre do mundo e o melhor uso da expressão “cultura popular” corresponde ao desejo de transpassar fronteiras, de estabelecer comunicações. Em suas melhores expressões, esse esforço busca apreender diferenças, não para enrijecer limites (porque esse enrijecimento pode atingir formas virulentas, como ocorre nos nacionalismos exacerbados), mas para ampliar nosso leque de possibilidades. (CAVALCANTI, 2005, P. 34).

Para Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti (2005), estes cuidados que visam a um melhor uso do termo popular devem ser estendidos ao uso da categoria “folclore”. Mesmo que alguns autores considerem que este termo foi superado pelo de “cultura popular” em decorrência da adoção institucional

deste último (ALBERNAZ, 2004), a antropóloga defende que ambas as categorias são necessárias por considerar que “há fatos vivos em profusão (inúmeras atividades artísticas, inúmeros processos culturais) pulsando sob essas noções [grifos da autora]” (CAVALCANTI, 2005, P. 28). E mais do que uma contribuição meramente teórica, a não limitação destes termos à valoração negativa que os acompanha em determinados campos de análises parece ser mais compatível com os variados significados produzidos pelos próprios artistas identificados sob estas categorias. Ou seja, a manutenção do uso destes termos se apresenta como necessária em virtude de sua própria utilização pelos atores sociais.

2.5 Da cultura popular ao patrimônio

Gilmar Rocha (2009) compreende que, a partir dos anos 90, iniciou-se um novo processo de mudança conceitual da “cultura popular” a partir de uma renovação epistemológica do conceito de patrimônio. Esta renovação, segundo o antropólogo, estaria sendo motivada por uma reaproximação entre a antropologia e o folclore, que rompe com os distanciamentos teóricos acirrados na década de 60 e é consequência dos impulsos discursivos das conferências e políticas internacionais em direção à ampliação dos repertórios culturais legitimados institucionalmente (ROCHA, 2009).

A renovação epistemológica de que fala Rocha (2009) diz respeito à extensão do próprio conceito de patrimônio, que até o fim da década de 70 ainda se restringia aos aspectos materiais de obras arquitetônicas. Esta restrição aos aspectos materiais foi alvo de críticas feitas por patrimonialistas que condenavam certa valoração elitista em torno do que estas obras significavam. Paulatinamente, esta proteção foi estendida a pequenos vilarejos com o intuito de preservar “os modos de vida” de um determinado povo. Somente depois é que os aspectos imateriais passaram a garantir na categoria de “patrimônio” a inserção do que se compreende como culturas populares e tradicionais e, por analogia, o “folclore”. Segundo o antropólogo, a possibilidade de ressignificação do folclore e da cultura popular sob o capital simbólico da categoria de “patrimônio” elevou aqueles termos ao mais alto grau de prestígio, repercutindo na maneira como a academia, agora, se debruça sobre este

campo de estudo, bem como na forma como as políticas públicas são organizadas em favor destas manifestações.

A reanálise dos estudos folclóricos tem merecido, atualmente, uma atenção toda especial dos antropólogos. Sem cair no romantismo que caracteriza os estudos folclóricos passados, o que muda nessa nova abordagem da cultura popular à luz do conceito de patrimônio imaterial é a tentativa de restituir ou de dar voz ao “povo” (ROCHA, 2009, P. 230).

O processo de compreensão da cultura popular a partir de seus aspectos imateriais começou a ser articulado no interior do Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC), criado em 1975, sob a tutela do então Ministério da Educação. Presidido pelo designer Aloísio Magalhães, o Centro tinha como principal função a proposição e os estudos de uma política cultural inclusiva. Entre os mais variados projetos desenvolvidos em seu interior, um deles tinha como foco o artesanato, com o propósito de conhecer os processos de produção, comercialização e consumo das matérias primas e técnicas artesanais. Mas é somente em 1979, quando Aloísio assume a direção da então Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), que estes projetos desenvolvidos no interior do CNRC passam a constituir a base de uma política patrimonial (GONÇALVES, 1996).

Recuperando os valores norteadores do projeto que idealizou a SPHAN, feito por Mário de Andrade, Aloísio passa a adotar uma política cultural mais inclusiva e popular, ampliando o conceito institucional de patrimônio. O novo secretário enfatiza a cultura brasileira do presente, estimulando a aproximação dos profissionais de patrimônio com as populações locais, e substitui o termo “patrimônio histórico e artístico” pelo de “bens culturais”. Reconhecendo as comunidades étnicas como formas de vida social e cultural atuais, seu principal objetivo era de que a diversidade cultural fosse levada em consideração no então contexto de desenvolvimento econômico. Aloísio considerava que os bens culturais eram “indicadores” do caráter nacional brasileiro e, diante da iminência de uma homogeneização cultural estimulada pelo crescimento econômico, esta identidade deveria ser protegida sob a insígnia do patrimônio, não somente o arquitetônico e o acumulado pelas belas artes, mas também o que seria proveniente das comunidades tradicionais e da cultura popular em geral (GONÇALVES, 1996).

Importante assinalar, no entanto, que a ampliação do conceito de patrimônio mantém as estratégias discursivas de apropriação de uma cultura nacional, que tem como justificativa o recurso da perda. José Reginaldo Gonçalves (1996) aponta que este recurso pautou as políticas patrimoniais desde o seu início e, ao invés de fazer parte de uma realidade externa a estas narrativas, compõe elas próprias como um fator de legitimidade. O que muda, no entanto, é a origem destas perdas. Ao contrário das narrativas patrimoniais atuantes na época da gestão de Rodrigo Melo Franco de Andrade, que compreendia a perda como uma consequência da “indiferença” da população diante do patrimônio que se desmoronava, as narrativas que pautam a gestão de Aloísio Magalhães compreendem a perda como consequência dos processos de homogeneização (GONÇALVES, 1996).

Além disso, a ampliação do conceito de patrimônio acontece inicialmente no âmbito político, no interior das atividades desenvolvidas pela SPHAN, e é adaptada, num primeiro momento, à estrutura normativa e institucional que vinha sendo desenvolvida desde a fundação deste órgão. O que isto quer dizer efetivamente é que, na prática, os institutos jurídicos do tombamento, únicos consolidados até então e que serviam ao registro de prédios e sítios arquitetônicos, eram os mesmos que seriam utilizados para a nova política de popularização do patrimônio. Talvez por esta razão, a patrimonialização das culturas populares se desenvolveu de uma forma mais lenta. O instrumento legal do tombamento se mostraria insuficiente para o caso dos bens imateriais, e Aloísio já sinalizava a problematização de sua utilidade num contexto em que visava a ampliação das possibilidades patrimoniais.

É somente com a promulgação da Constituição de 1988 que o conceito de patrimônio é juridicamente ampliado, sendo reconhecido em seus aspectos materiais e imateriais, e as culturas populares percebidas enquanto bens patrimonializáveis. Apesar do caráter expansivo e democrático que o conceito de patrimônio reconhecido na Constituição de 1988 firmou, a regulamentação do patrimônio imaterial apenas foi feita por meio do Decreto Presidencial nº 3551, de 4 de Agosto de 2000. É por meio deste decreto que o instituto legal do registro é criado e passa a funcionar como uma espécie de “tombamento” dos bens imateriais. Este decreto será um importante recurso para a efetivação das

políticas públicas para as culturas populares que serão desenvolvidas ao longo do início do século.

Em 2003, a UNESCO realiza a Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, que implanta referenciais essenciais para a legitimação do novo lugar que as culturas populares e tradicionais vão ocupar no Ministério da Cultura. Esta convenção entende que a promoção do patrimônio cultural imaterial é uma das vertentes que viabilizam a sua salvaguarda. Em consonância com suas diretrizes, o IPHAN finalmente cria uma área específica para a produção de inventários e subsequentes registros de bens culturais como patrimônio cultural imaterial, institucionalizando, assim, uma demanda que já vinha sendo fortalecida no país pelos trabalhos desenvolvidos no interior da antiga SPHAN (BRASIL, 2010).

2.6 A ambivalência dos patrimônios

Em seu livro “Universalismo e Diversidade”, o sociólogo Renato Ortiz (2015) problematiza a cristalização destas duas categorias na dicotomia entre seus respectivos valores de homogeneidade e heterogeneidade. Para ele, ambos os termos são polissêmicos e contextuais, ou seja, precisam ser relativizados a partir das especificidades que acumulam em diferentes contextos e por diferentes agentes. Enquanto produtos históricos, estas categorias atravessam processos de redefinição de seus significados e de seus valores. “Diversidade”, por exemplo, deixou de ser sinônimo de maldição para ser comemorada enquanto patrimônio histórico, o que a fez emergir, segundo Ortiz (2015), enquanto um oximoro e um emblema da contemporaneidade. Isto quer dizer que a sua ideia enquanto um valor universal carrega consigo termos de sentidos contraditórios, que precisam ser desvendados. Nesse contexto, as diferenças culturais não devem ser compreendidas enquanto uma essência, pois elas são diferentes entre si e são produzidas socialmente. Desta forma, um intercâmbio semântico entre “diferença” e pluralismo”, gravemente fundido na ideia de democracia, compactua com hierarquizações no interior de um pluralismo que reorganiza as diferenças segundo relações de poder.

A partir destas prerrogativas, tem-se como ponto de partida a ideia de que os processos de profissionalização dos artistas populares acumulam consigo certas ambivalências no atual estágio de globalização, responsáveis pelo desmembramento de uma dicotomia antiga entre tradição e modernidade. Estas ambivalências não decorreriam de simples escolhas, mas seriam consequências inevitáveis dos processos de globalização pelo mundo³, que são atravessados por uma teia de relações de forças que transcendem as sociedades e que as determinam.

Segundo Ortiz (2015), o rompimento desta dicotomia entre tradição e modernidade é resultado da perda de prestígio da ideia de progresso nas análises sociais e culturais e o conseqüente prevalecimento da categoria de espaço sobre a de tempo no contexto da modernidade-mundo. A anterior correspondência entre progresso e tempo foi responsável pela classificação das culturas populares como sobrevivência, congelando suas expressões num tempo passado e as destituindo de dinamicidade. Quando esta correspondência é liberada, o tradicional se fragmenta e deixa de ser percebido enquanto contraposição ao moderno, assumindo, assim como ele, um caráter múltiplo. As tradições populares deixam de ser vistas como remanescentes de um tempo longínquo e passam a ser compreendidas como diferenças. Daí a emergência dos muitos significados atribuídos às identidades por meio das representações que são feitas e que implicam numa “dupla-face” das tradições populares, pois ao mesmo tempo em que estas representações atualizam suas versões também as mantêm sob o sustentáculo da ideia convencional de autenticidade, que ainda é o “caráter garantidor” da legitimidade destas tradições. Esta ambigüidade faz com que elas sejam sempre uma coisa que nos remete à outra (ORTIZ, 2015).

Este mesmo reconhecimento de que a ideia de um tempo progressivo tem sido substituída por uma concepção temporal dinâmica é corroborado pelo francês François Hartog (2014) em suas análises sobre a identificação de

³ Boaventura de Souza Santos (2002) considera que a globalização não deve ser percebida como um movimento único e especificamente hegemônico, mas enquanto processos múltiplos de reorganização e ressignificação, numa escala global, das dimensões sócio-culturais, políticas e econômicas dos diferentes espaços, inclusive os marginalizados. Haveriam, desta forma, modelos de globalização também periféricos, naquilo que o autor denomina de “globalismo localizado”, por meio do qual um determinado local responde a imperativos transnacionais e que, ao invés de seu esvaziamento, representa uma nova dinâmica de inserção do global nesses espaços.

diferentes regimes de historicidade, que afetam diretamente a compreensão que se tem sobre os patrimônios. O autor reconhece que a consolidação de um regime moderno, que teria como princípio a noção de um tempo progressivo, perde agora o seu prestígio diante de um novo regime, o “presentista”. Ao contrário do anterior, que teria o futuro como meta das políticas de preservação, este novo paradigma inibe a hegemonia do futuro por meio de uma ressignificação do passado, no presente, na forma de patrimônio (HARTOG, 2014).

Este novo regime afeta consideravelmente as concepções de patrimônio centradas na história e na identidade nacional. Não que estes novos discursos abandonem a prerrogativa da autenticidade, mas sua ênfase é colocada no tempo presente, ao invés de uma relação de origem com o passado. Ou seja, a autenticidade é erguida e reiterada sobre a possibilidade presente de reprodução social dos mais diversos passados. Para Hartog (2014), os patrimônios são percebidos enquanto sintomas das experiências individuais de tempo e, por consequência, a sua expansão em tempos recentes seria um sintoma de uma crise nas formas de experimentar as relações entre passado, presente e futuro (HARTOG, 2014).

Esta expansão do conceito de patrimônio é percebida por José Reginaldo Gonçalves (2015) enquanto um mal estar. Não pelo fato do autor comungar de um posicionamento saudosista, mas por entender que esta expansão produz ambivalências no interior das narrativas patrimoniais. Isso porque a democratização do patrimônio é também responsável pela ampliação das possibilidades de sua apropriação, implicando no fato de que ele seja agora “menos expressões de identidades do que meios de produção de determinadas formas de autoconsciência individual e coletiva” (GONÇALVES, 2015, P. 213). Além da apropriação feita pelos usos populares desta categoria, que a transformam, inclusive, em instrumento de luta política, sua ambiguidade reside também na atuação do Estado, que contribui para a afirmação política de determinados grupos por meio da patrimonialização, ao mesmo tempo em que incide sobre eles o seu controle. Em sua discussão sobre os limites do patrimônio – que se aproxima aqui das culturas populares por considerarmos que elas são bens culturais com potencial de patrimonialização – José Reginaldo Gonçalves (2007) questiona se o patrimônio ainda é uma categoria

de distinção entre indivíduos e grupos após a perda de seu monopólio pelo Estado, que repercutiu em mudanças significativas na relação entre este e os mercados. Nesta nova configuração, a expansão de conteúdos e atuações patrimoniais caminha ao lado da destituição do mercado enquanto inimigo do patrimônio e de sua percepção enquanto aliado, mesmo que ele continue sendo percebido como um agente externo à realidade patrimonial. Para o autor, o Estado permitiria agora que a relação entre patrimônio e mercado se estreitasse, desde que respeitando os limites da preservação do fator autenticidade. Sendo assim, o mercado emergiria como um dado fundamental para entender os processos de expropriação, classificação e exibição de patrimônios, pois atuaria, instantaneamente, como catalisador da permanência e da transformação das tradições populares. A recusa comumente feita aos mercados encobriria uma associação indireta à indústria turística, sendo que os bens patrimonializáveis qualificam e reapropriam por si mesmos a estrutura mercadológica e, enquanto patrimônio, podem ser também identificados como um efeito das atuações de mercado (GONÇALVES, 2007).

2.7 Patrimonialização do samba de roda

Até o ano 2000, não havia no Brasil nenhum recurso jurídico capaz de reconhecer legalmente a categoria de patrimônio imaterial de alguns bens culturais, apesar da Constituição Federal de 1988, em seu artigo 216, reconhecer a natureza material e imaterial daquilo que é compreendido como patrimônio cultural. Esta possibilidade de registro de um patrimônio imaterial só se tornou possível com o Decreto 3551, de 4 de Agosto de 2000, assinado pelo então presidente da República, Fernando Henrique Cardoso. O Decreto institui o registro dos bens culturais de natureza imaterial e sua possibilidade de inscrição em um dos quatro livros: livro de registro dos saberes, livro de registro das celebrações, livro de registro das formas de expressão e livro de registro dos lugares. Apesar do instituto do registro de bens imateriais, vale ressaltar que ele se equipara em importância ao instituto do tombamento, próprio para a patrimonialização de bens materiais e único recurso disponível até então.

Já no Governo Lula, o então Ministro da Cultura, Gilberto Gil, nomeia como presidente do IPHAN o antropólogo Antonio Augusto Arantes, primeiro não-arquiteto a ocupar este cargo na instituição. Uma de suas primeiras ações foi a criação do Departamento do Patrimônio Imaterial e a anexação ao IPHAN da então Coordenação de Folclore e Cultura Popular, situada no Rio de Janeiro e único órgão federal dedicado aos estudos de folclore e cultura popular naquele momento (SANDRONI, 2007). A dinamização do patrimônio em suas esferas material e imaterial estava, portanto, iniciada, e junto com ela um intercâmbio teórico entre o patrimônio e os estudos de folclore e cultura popular – intercâmbio este caracterizado por encontros e conflitos que tornam complexos os tratamentos direcionados a estas manifestações e rompem com a premissa de unidade teórica entre as instituições estatais.

A percepção do samba de roda enquanto bem imaterial passível de ser patrimonializado apenas se formalizou em 2004, com o lançamento pela UNESCO da terceira chamada de propostas aos Estados-membros para o financiamento da construção de dossiês de candidatura para a Proclamação de Obras-Primas do Patrimônio Imaterial da Humanidade, a ser realizada em 2005. Naquela oportunidade, o ministro Gil teria defendido a escolha do “samba brasileiro” enquanto manifestação cultural representante do Brasil na disputa. No entanto, em virtude do conceito de patrimônio imaterial adotado pela Proclamação da UNESCO, que o compreende como necessariamente localizado em comunidades ou etnias de geografia bem delimitada e em uma possível situação de vulnerabilidade nos contextos contemporâneos de globalização e mercantilização, a opção pelo “samba brasileiro” se demonstrou politicamente ineficaz. Isto porque o samba, reconhecido culturalmente enquanto uma expressão que imaterializa a identidade nacional, alcançou distâncias muito maiores do que as que compõem um eixo comunitário e etnográfico. Com a nacionalização, a sua difusão alcançou pequenos e grandes mercados, fonográficos e turísticos, permitindo que o samba se tornasse mundialmente conhecido e que sua patrimonialização fosse percebida como um processo desnecessário e incondizente. (SANDRONI, 2010).

O reconhecimento jurídico de um patrimônio imaterial estaria, portanto, dependente de seu distanciamento dos mercados culturais, mesmo que o reconhecimento social da manifestação o compreenda enquanto expressão da

identidade nacional, como é o caso do “samba brasileiro”. Ora, o fato é que o samba de roda do Recôncavo tornou-se uma alternativa à candidatura do “samba brasileiro” por ser possível sua identificação em uma região cultural bem demarcada, mas não somente.

Até aquele momento, o samba de roda não era muito conhecido em outras regiões do país. Mesmo que referências históricas mais remotas a manifestações culturais semelhantes ao samba de roda datem do início do século XIX (TINHORÃO, 1988), as primeiras pesquisas propriamente científicas sobre o gênero situam-se, respectivamente: na década de 70, realizada pelo etnomusicólogo Ralph Cole Waddey; na década de 80, desenvolvida pelo também etnomusicólogo Tiago Oliveira Pinto; e na década de 90, feita pela etnomusicóloga Rosa Maria Zamith em parceria com Elizabeth Travassos. Muitas destas pesquisas resultaram em registros de áudio das canções entoadas pelos sambadores e sambadeiras durante a performance do samba de roda. Anos depois, registros como estes seriam ressignificados pelos próprios sambadores e sambadeiras como sendo parte de suas discografias.

O fato é que a escolha pela candidatura do samba de roda à disputa pela Proclamação da UNESCO exigiu a realização de novas pesquisas sobre a manifestação cultural para que fosse feita a construção do dossiê. Estas pesquisas foram desenvolvidas pelo IPHAN, sob a responsabilidade do etnomusicólogo Carlos Sandroni, então coordenador da candidatura do samba de roda do Recôncavo à Proclamação.

Não é que não existisse até então nenhum "samba de roda do Recôncavo": ele existia nas práticas (heterogêneas) e nas falas (variadas) de sambadores (dispersos) ao longo daquela região; e também existia nos textos de folcloristas como Edison Carneiro, escritores como Jorge Amado e músicos como Dorival Caymmi - pessoas que influenciaram, e continuam a influenciar, o jeito como muitos baianos (e outros brasileiros) se sentem e pensam a respeito de si mesmos. Tal existência não dispunha, no entanto, por si só, da solidez necessária à apresentação de uma candidatura à Unesco. Ela veio a adquirir tal solidez, como foi acontecer, ao longo do percurso: na mobilização dos sambadores e de seus parceiros para a preparação do dossiê, e depois para a implementação do Plano de Ação. Assim, se o samba de roda já existia antes da patrimonialização, com ela passou a existir muito mais (SANDRONI, P. 386, 2010).

A partir destas pesquisas, as justificativas para que a patrimonialização do samba de roda fosse formalizada pela UNESCO se basearam, especialmente, na defesa de que esta manifestação é o berço reconhecido, nacional e internacionalmente, do samba brasileiro. Ou seja, o samba de roda enquanto fonte primária de uma expressão cultural de nacionalidade facilmente identificada por brasileiros e estrangeiros, qual seja, o samba, difundido midiaticamente e gerador de riquezas em diversos ramos dos mercados culturais. O fator contribuinte para esta associação entre o samba de roda enquanto matriz do reconhecido samba brasileiro foi a prática contemporânea da manifestação difundida no Recôncavo e sua potencialidade de patrimônio vivo identificada pelos pesquisadores (SANDRONI e SANT'ANNA, 2006).

Junto a estas justificativas, somam-se outras desenvolvidas a partir dos fatores apontados no dossiê como contribuintes ao declínio do samba de roda no desenrolar do século XX: a decadência econômica do Recôncavo e a competição desigual entre os sambadores e sambadeiras e artistas prestigiados da música popular nos espaços de mídia (SANDRONI e SANT'ANNA, 2006). Esta competição estaria interferindo diretamente nos processos de transmissão, já que a visibilidade proporcionada pela mídia aos artistas prestigiados simbolicamente e/ou economicamente da música popular desviaria o interesse das novas gerações por aprender o samba de roda. Sendo assim, a valorização do samba de roda enquanto gênero cultural comercial se apresenta como uma política afirmativa, tendo, entre outros interesses, suscitar a atenção dos jovens na medida em que é percebida como uma atividade cultural rentável, mesmo que de subsistência, o que requer interferência, sobretudo do Estado, para que a potencialização deste status mercadológico atue positivamente na permanência da manifestação.

Esta política afirmativa com lócus de atuação no mercado pode ser facilmente identificada entre as linhas que compuseram o plano de ação de salvaguarda. O Plano Integrado de Salvaguarda e Valorização do Samba de Roda foi solicitado pela UNESCO e fazia parte da documentação necessária à inscrição da candidatura. O IPHAN foi a instituição responsável pela implementação do plano, por meio do Departamento de Patrimônio Imaterial, em parceria com a Superintendência Regional da Bahia. Este documento deveria prever, entre outras coisas, um cronograma de atividades a ser

desenvolvido – e pelo qual o Estado-membro se responsabilizava a cumprir – na consecução da salvaguarda da manifestação patrimonializada.

Muitos encontros entre os pesquisadores e os sambadores foram realizados a fim de que o Plano abrangesse as demandas reais das comunidades e de suas expressões culturais. Em resposta ao que fora acumulado nestes encontros e a partir da realidade que se apresentava nas falas dos sambadores e sambadeiras, o Plano foi construído com quatro principais linhas de ações: pesquisa e documentação, que previu o resgate de pesquisas já realizadas sobre a manifestação e que não estavam disponíveis para acesso dos sambadores e sambadeiras, assim como a realização de novos registros, pesquisas e acompanhamentos e sua consequente apropriação pelos praticantes; reprodução e transmissão, que compreendia principalmente as diretrizes de acompanhamento dos processos de transmissão do samba de roda, a fim de que as novas gerações pudessem reconhecer na manifestação a importância social de suas tradições; apoio, que compreendia o suporte técnico, burocrático e material com o qual as instituições públicas e suas respectivas parcerias se comprometeram a contribuir para os sambadores e sambadeiras; e, por fim, a linha de ação da promoção.

É através da diretriz de promoção que o plano de ação vai pautar iniciativas que dão suporte ao desenvolvimento dos processos de profissionalização dos sambadores e sambadeiras. Isto porque o plano prevê a valorização do samba de roda em espaços que abriguem um maior número de público local, nacional e internacional, compreendendo a valorização mesma desta manifestação no deslocamento de seu lugar de origem em direção à formação de público em localidades que a desconhecem ou são desprovidas de seu acesso. Por isto mesmo, o plano compreende como importante o contato direto entre os praticantes de samba de roda e o público em geral, por meio das apresentações ao vivo (SANDRONI e SANT'ANNA, 2006).

Esta diretriz da promoção das culturas populares pautou grande parte das atividades desenvolvidas pelo movimento folclórico (1947- 1964), estando conectada a uma perspectiva que compreendia a visibilidade das manifestações tidas como tradicionais como um recurso de divulgação, importante veículo de publicidade com fins de tornar pública e notória a

existência e a necessidade de preservação destas expressões culturais. No entanto, naquele contexto, não havia um entendimento entre os folcloristas de que a participação destas manifestações nos mercados culturais pudesse potencializar os fins da preservação, mesmo que compreendessem como importante a divulgação do folclore a fim de que, possibilitando sua visibilidade, tornasse possível esta preservação. Além disso, a maior incidência destas preocupações dizia respeito à comercialização do artesanato, que se difere substancialmente da comercialização dos grupos de samba de roda. O viés da promoção defendido pelos folcloristas era mais restrito e receoso. Este pensamento se tornava ainda mais trágico pelo fato de o “folclore” não ser reconhecido, naquela época, enquanto uma unidade teórica, de identidade bem definida. Sua aproximação com os mercados ressoava como ameaça à solidez de uma cultura nacional, que era tida como necessária e urgente.

Para os seus participantes (os folcloristas do movimento folclórico), a nossa “cultura nacional” estaria ameaçada não só porque, constituída durante nosso passado colonial, estaria sendo alterada por influências estrangeiras e/ou derivadas da “modernização”. A ameaça à nossa “identidade”, diferentemente do que parece ocorrer com Gilberto Freyre, é mais grave para os folcloristas, uma vez que seu lastro folclórico não teria ainda firmado um padrão próprio, definitivo. O nosso “folclore nascente”, representado pelos “processos aculturativos” dos folguedos, ainda não estaria estabilizado, o que torna a urgência de sua proteção ainda mais dramática. (VILHENA, p. 259, 1997).

O fato é que, no atual contexto, estas manifestações possuem uma identidade cultural mais sólida, e apesar de não estarem necessariamente imbricadas à ideia de uma nacionalidade também consolidada, possuem o potencial imanente de bem patrimonializável, relacionado a estas manifestações e passível de ser reivindicado formalmente por elas a qualquer momento. Esta constatação pode desvincular, parcialmente, as preocupações com a perda de autenticidade das manifestações no diálogo exercido entre elas e os mercados culturais. Isso porque, ao contrário dos estágios anteriores, em que a ideia de autenticidade estava presa à capacidade da manifestação se manter distante de sua realidade sociocultural, nos atuais cenários a autenticidade parece se apresentar como uma característica própria das manifestações tidas como tradicionais, independente da dinâmica em que

permanecem e se transformam. Ou seja, o autêntico estaria atuando como um ponto de partida e não mais como um projeto.

Sendo assim, o que se percebe é que a diretriz da promoção, um dos grandes pilares das políticas de salvaguarda, é ressignificada nos contextos de fortalecimento dos processos de patrimonialização e também nos processos de valorização das culturas populares. Não que as atividades de promoção desenvolvidas pelos folcloristas fossem privar as manifestações tidas como tradicionais dos diálogos com os mercados, mas suas preocupações com a preservação da autenticidade se apresentava como um fator limite, inclusive na prática da promoção. Atualmente, pensar o intercâmbio com os mercados de forma estratégica e direcionada à satisfação de algumas demandas dos sambadores, como a necessidade de uma alternativa de subsistência para o seu desenvolvimento social e político, emerge como um redirecionamento da política de salvaguarda para a permanência não só das manifestações, mas também, e sobretudo, de seus praticantes. É o que pode ser evidenciado na pretensão garantida no plano de ação de estimular iniciativas de profissionalização por meio da orientação, contatos e apoio gerencial (SANDRONI e SANT'ANNA, 2006).

Interessante perceber, contudo, que o mesmo fator que afastou a possibilidade de candidatura do “samba brasileiro” à Proclamação da UNESCO pode ser ressignificado no plano de ação de salvaguarda do samba de roda como um importante aliado na consecução de suas metas, qual seja, a relação entre a manifestação cultural e o mercado. Esta dualidade pode suscitar a existência de critérios definidores, por meio dos quais o mercado representaria ora um aliado, ora um inimigo. Se o seu afastamento é percebido como imprescindível para a patrimonialização de uma manifestação, e se é possível compreender este processo como catalisador de novas identidades, o mercado parece ter caminhado à importância de potencializador de patrimônios, celebrado por sua utilidade, mas permanecido distante da possibilidade de ter reconhecida sua função de originador dos mesmos, o que evidencia a continuidade de certo protecionismo em torno da autenticidade, que ainda deve permanecer virgem das seduções de mercado.

Ademais, em 2004, o samba de roda do Recôncavo Baiano foi finalmente inscrito no Livro de Registro das Formas de Expressão, que é uma

das certidões do Registro de Bens Imateriais do Brasil, previsto no Decreto 3551/2000. Um ano depois, justificado pelo mesmo Dossiê, o samba de roda é considerado patrimônio cultural pela UNESCO e inscrito na lista das Obras-Primas do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade.

3. PROCESSOS DE PROFISSIONALIZAÇÃO NO SAMBA CHULA DO RECÔNCAVO BAIANO: O CASO DO SAMBA CHULA DE SÃO BRAZ E DO SAMBA CHULA DE JOÃO DO BOI.

O samba chula é considerado apenas uma entre as mais variadas vertentes do samba de roda, manifestação musical e coreográfica presente em algumas regiões do interior baiano, mas concentrada, especialmente, na região territorial e cultural do Recôncavo.

Acredita-se que a manifestação tenha origem no período escravocrata, e que a chula, especialmente, seja fruto das vivências culturais dos negros do Recôncavo com a viola portuguesa (MENDES; JÚNIOR, 2008). Estas vivências teriam como principais cenários (ao menos num primeiro momento) os festejos religiosos que homenageiam alguns santos católicos, como Santa Bárbara, São Roque e Cosme e Damião, e também as festas de Caboclo, fundamentadas nas matrizes religiosas africanas, onde os grupos de samba chula protagonizam, ainda hoje, momentos de diversão e de entretenimento. Apesar destas motivações que atendem a certos cultos, a realização do samba independe de razões especiais, sendo também determinada pela vontade e iniciativa dos sambadores e sambadeiras a partir de suas vivências comunitárias.

Sob a ótica dos estudos de cultura popular, estes motivos que impulsionam, ao menos em princípio, a realização dos sambas, evidenciam o seu caráter espontâneo e sua dinâmica primeira de manifestação restrita às demandas sociais e culturais dos lugares em que são encontradas – no caso específico do samba chula, as comunidades semiurbanas do Recôncavo, região dos antigos engenhos de cana de açúcar, mas também em algumas áreas urbanas do interior e da capital do estado, por onde a manifestação se diversifica e se localiza.

Recentemente, a expansão destes motivos que levam à realização dos sambas para o ambiente do palco passa a repercutir na criação de novos roteiros, cenários e figurinos para a performance do samba chula e, junto com eles, novas disputas que envolvem ações e princípios dedicados à salvaguarda, à popularização das políticas públicas de cultura e aos novos significados agregados à ideia de autenticidade na iminência de alguns

processos de profissionalização. Este motivo extra, o palco, se encontra agora entre os motivos remotos dos festejos religiosos e das celebrações comunitárias.

Para analisar algumas implicações deste processo de profissionalização, tem-se como objeto de estudo desta pesquisa os sambadores e sambadeiras do Samba Chula de São Braz e, a partir dele, o surgimento do Samba Chula de João do Boi, ambos radicados no distrito de São Braz, zona rural de Santo Amaro da Purificação, na Bahia. Além de um levantamento bibliográfico das pesquisas já realizadas sobre o samba de roda e seus representantes, o presente texto tem como base uma pesquisa de campo desenvolvida especialmente para este trabalho, em dezembro de 2016, na qual foram entrevistados o sambador João do Boi, as sambadeiras Dona Nicinha e Dona Dora, e o cantor e compositor Roberto Mendes. Estas entrevistas foram do tipo abertas com questões norteadoras, a partir das quais se tornou possível a exposição dos fatores que serão abordados a seguir.

Esta exposição segue as diretrizes metodológicas da “teoria do ator rede”, de Bruno Latour (2012), por meio da qual o autor prioriza a importância do método complexo e penoso das associações feitas por e entre os atores da pesquisa em detrimento da imposição de uma ordem ao comportamento destes atuantes pelos pesquisadores. Por esta vertente, destitui-se o papel de meros informantes entregue àqueles sujeitos ativos da pesquisa para devolver-lhes a capacidade de elaborar suas próprias teorias sobre a constituição do social. Sendo assim, a perspectiva adotada pelo sociólogo cumpre seguir estes atores, ou seja,

tentar entender suas inovações frequentemente bizarras, a fim de descobrir o que a existência coletiva se tornou em suas mãos, que métodos elaboraram para sua adequação, quais definições esclareceriam melhor as novas associações que eles se viram forçados a estabelecer (LATOURE, 2012, P. 31).

A partir disso, pretende-se analisar as mais diversas associações em que os sambadores estão presentes e das quais são atuantes a fim de compreender os usos que fazem a respeito do interesse público sobre suas manifestações culturais, as relações que tecem em virtude do diálogo recente com músicos provenientes de contextos urbanos de música e os novos significados que produzem a respeito de si mesmos enquanto artistas por meio

da fruição do capital simbólico historicamente construído em torno desta categoria pelos mercados culturais.

3.1 Contornos do samba chula

O samba chula, a partir de uma análise meramente descritiva com base em algumas contribuições teóricas feitas por pesquisadores do tema (MENDES; JÚNIOR, 2008; SANDRONI, 2005), pode ser caracterizado como uma reunião de pessoas para a performance de um repertório musical e coreográfico em espaços de entretenimento comunitário. A presença da viola machete, instrumento artesanal de cordas duplas, demarcou sua especificidade entre as outras vertentes do samba de roda, apesar deste instrumento, não encontrado em outras regiões do país (ao menos, a princípio), ter sofrido um processo de abandono e esquecimento, identificado nos estágios que antecederam a preparação do dossiê de candidatura do samba de roda à proclamação da UNESCO, em 2004, e que já se encontra numa realidade diferenciada de valorização, após o Plano de ação de salvaguarda.

A viola machete e outros instrumentos de cordas, como a viola paulista, o violão e o cavaquinho, são geralmente acompanhados do pandeiro, instrumento de percussão que sustenta o batuque do samba. No entanto, apesar destes instrumentos representarem uma composição musical ideal na concepção dos sambadores, os instrumentos que tornam possível a realização dos sambas são aqueles que estiverem disponíveis aos tocadores. A pesquisa desenvolvida para a construção do dossiê que respaldou a candidatura do samba de roda à patrimonialização, por exemplo, identificou a utilização de bandolins, sanfona de oito baixos, realejo, atabaques, timbales, tamborins, marcação, prato-e-fracas, reco-reco, chocalhos, triângulos e tabuinhas (SANDRONI; SANT'ANNA, 2006). No caso desta pesquisa⁴, foi possível identificar a posse de uma diversidade de pandeiros, incluindo o artesanal desenvolvido pelos próprios sambadores, e a utilização de cavaquinhos e da viola paulista.

⁴ Sobre o dossiê, sua feitura e o seu conteúdo serão melhor debatidos no próximo capítulo, quando será discutida, entre outras coisas, a patrimonialização do samba de roda.

Durante a performance das chulas, à dança e ao canto é geralmente dada uma atenção individual, sendo que as sambadeiras, quase que unânimes na composição do grupo responsável pela performance da dança, possuem participações demarcadas nos roteiros musicais da celebração, obedecendo a regra de somente uma pessoa por vez no meio da roda. Esta forma mais rígida de desenvoltura do samba parece suscitar que a apreciação estética desempenha certa importância durante a apresentação, o que pode justificar certos usos do palco que serão abordados mais adiante.

As descrições mais antigas de samba chula costumam identifica-lo como sendo composto por parselhas, geralmente duas, que intercalam o canto entre os versos desenvolvidos e as suas respostas correspondentes com a repetição dos chamados relativos, uma espécie de refrão que, segundo o mestre João do Boi, “enfeitam o samba”. Muitas adaptações surgiram ao longo dos anos, e já é possível encontrar grupos com apenas uma parselha, ou até mesmo sem nenhuma, quando o “puxador” do samba faz dupla com o coro de músicos e/ou de sambadeiras, e também grupos que não fazem uso dos relativos. O resultado desta dinamicidade se reflete na diversidade de subgêneros do samba de roda, que nada mais são do que formas singulares de performance da manifestação cultural, dispersas entre as comunidades.

Os temas das chulas costumam refletir sobre as vivências do cotidiano rural, urbano e afetivo dos sambadores e sambadeiras, e emergem como verdadeiras crônicas do Recôncavo, registradas na memória de seus intérpretes pela oralidade. A vaidade entre os sambadores, especialmente os gritadores de chula, residiu, por muito tempo, no fato de memorizarem um vasto repertório de sambas e de não repeti-los durante a performance. Na condição de não letrados em que se encontra a maioria deles, a habilidade de memorizar um grande número de versos e melodias reposiciona os efeitos sociais decorrentes da ausência da escrita para dar visibilidade aos recursos disponíveis para a transmissão de conhecimentos via oralidade. Uma vaidade, portanto, compensatória, baseada no mérito entregue aos sambadores e autorreconhecido por eles por sua posição de destaque entre os colegas da comunidade.

Esta relação pode ser melhor percebida na utilização atual do termo “chuleiro” pelos sambadores de chula para designar a si próprios. Esta

autodenominação vem demarcar sua especificidade enquanto sambador e gritador de chula, mas também construir uma identidade de chuleiro que, num contexto onde o samba de roda se estrutura em torno de uma expressão cultural delimitada e patrimonializada, se apresenta como um importante indicador de diferenças. Esta identificação dos chuleiros está estritamente relacionada àqueles que passaram a ser reconhecidos como mestres do samba chula. Ou seja, esta nova categoria, além de possuir um recorte identitário evidente, também se adorna como um símbolo de hierarquia entre os sambadores. Vale ressaltar que a utilização do termo “chuleiro” não foi identificada nas pesquisas feitas para o dossiê do samba de roda, o que pode sinalizar seu caráter contemporâneo e sua relação – se não direta, ao menos consequente – como um dos efeitos da patrimonialização⁵.

A transmissão do samba chula aos sambadores atuais, ao menos no que diz respeito a sua forma mais convencional, foi feita entre familiares, geralmente, de pai para filho (no caso dos tocadores de pandeiro e viola, e dos gritadores) e de mãe para filha (no caso das mulheres que dançam na roda), direta ou indiretamente, o que não implicou na existência de variações entre os modos de transmissão, que podem ser desenvolvidas a partir daí. As atividades previstas no Plano de Ação de Salvaguarda incluíram o incentivo à transmissão da forma de tocar a viola machete e do canto das chulas por meio de aulas ministradas pelos próprios chuleiros, tanto para crianças quanto para adultos, mesmo que evitando incentivar a escolarização desta transmissão (SANDRONI; SANT’ANNA, 2006). O aprendizado dos versos também é construído nos próprios espaços de sociabilidade da chula, caracterizados por constantes apropriações das chulas novas por outros gritadores que, mesmo não sendo os compositores originais dos versos, se sentem livres para dar sua interpretação àquela obra nova. O que se desenvolve a partir desta reprodução das mesmas chulas por diversos gritadores é uma disputa de quem melhor

⁵ No entanto, os limites desta autoidentificação e as possíveis articulações dos chuleiros enquanto uma categoria de identidade fortalecida e agregada ficam pendentes de análise neste trabalho. Não priorizamos identificar, ao menos neste momento, a relação que possa existir entre a reiteração constante desta categoria pelos sambadores e seu eventual destaque nos contextos de manifestação profissionalizada. Com isso, não podemos afirmar que a construção do “chuleiro” se respalda única e exclusivamente no uso que os sambadores têm feito do palco. A partir daqui, no entanto, respeitando esta autodenominação, utilizaremos os termos “chuleiro”, “sambadores” e “gritadores de chula” todas as vezes em que fizermos referência aos mestres do samba chula.

grita os versos – geralmente, aqueles que se reconhecem como “donos” das chulas.

3.2 Origem dos processos: intercâmbio entre diferenças

Nascido e crescido em Santo Amaro da Purificação, o cantor e compositor Roberto Mendes ganhou notoriedade na indústria fonográfica após Maria Bethânia, sua conterrânea, gravar uma de suas canções, *Filosofia Pura*, com participação de Gal Costa, em 1983, no então LP *Ciclo*. Com oito CDs gravados ao longo de sua carreira, o artista é reconhecido como um dos maiores incentivadores do samba chula do Recôncavo, sobre o qual se debruçou desde a infância e desenvolveu suas técnicas de tocar instrumentos de corda.

Após longos anos de pesquisa e de contato direto, se não com a totalidade, ao menos com a maioria dos sambadores e sambadeiras da região, Mendes caracteriza o samba chula como sendo um “comportamento traduzido em canção”. O que se pode discernir a partir de sua constatação é de que a música encontrada nos festejos religiosos e profanos destas comunidades não seria o fim primeiro das chulas. Sua existência e propagação deveu-se a um modos vivendi que abre brechas para a diversão descompromissada e que tem na chula um lugar de canalização deste costume. Uma das evidências para esta relação entre comportamento e música estaria na própria preferência dos chuleiros pelo verbo “gritar”, ao invés do verbo “cantar”, para significar o ato de executar os versos em celebrações públicas.

Além de estudioso do samba chula, Roberto Mendes é admirado e reverenciado pelos chuleiros como um grande incentivador desta manifestação nos espaços além Recôncavo. O sentimento de gratidão que os chuleiros devotam a ele, especialmente, os sambadores e sambadeiras do presente Samba Chula de João do Boi, pode ser justificado pela participação de Mendes, em meados dos anos 90 e início dos anos 2000, no processo que culminou na divulgação do samba chula em todo o país.

Esta vertente do samba de roda já vinha sendo apresentada ao grande público por outros artistas santo-amarenses, como Caetano Veloso e Maria Bethânia, e chegou a alcançar a sua mais expressiva popularidade com o

sucesso da música “Quixabeira”, uma adaptação de Carlinhos Brown, Bernard Von Der Weid e Afonso Machado para canções recolhidas de grupos de chula na região de mesmo nome, sob a assinatura da categoria de domínio público. Com o apadrinhamento de seus conterrâneos, inclusive do próprio Roberto Mendes, Edith do Prato já havia ganhado notoriedade nacional por suas participações nos discos “Araçá Azul” (1973), de Caetano Veloso, e “Ciclo” (1983), de Maria Bethânia, tendo lançado seu disco próprio, “Vozes da Purificação”, em 2002, pela gravadora Biscoito Fino, pelo qual recebeu o então Prêmio TIM de Música Popular Brasileira na categoria Regional.

Em 2001, no entanto, Roberto Mendes lança o disco duplo “Tradução” pela gravadora Atração. No primeiro disco deste trabalho, constam gravações de chulas cantadas pelos sambadores, e que foram captadas diretamente de um estúdio móvel montado na comunidade de São Braz. O segundo disco, por outro lado, compila gravações de canções do próprio Roberto com seus parceiros compositores, interpretadas pelos convidados: Caetano Veloso, Jussara Silveira, Margareth Menezes, Grupo Barravento e Nico Assunção.

Sobre a feitura deste disco, Mendes relata em entrevista⁶ concedida para esta pesquisa que o seu formato duplo deveu-se a uma condição imposta pela gravadora para que o disco das chulas não fosse lançado sozinho, como ele havia planejado inicialmente:

A gravadora achava que só podia vender se fosse Caetano... Ficou famoso nos meninos. (Roberto Mendes, 15 de dezembro de 2016).

A oposição entre os dois discos é caracterizada por Mendes como representantes do par matriz *versus* tradução, em que os chuleiros representariam a primeira, maculados na relação entre pureza e rusticidade, e as canções de Mendes representariam as segundas, alçadas à categoria de traduções desta matriz que é o chula, segundo as considerações do compositor. Seguindo esta lógica, algumas apresentações que foram feitas para a divulgação deste disco e que tiveram a participação dos chuleiros de São Braz foram divididas em dois blocos: o primeiro, em que Mendes apresentava seu repertório do disco com a presença de outros músicos; e o

⁶ Entrevista realizada no dia 15 de dezembro de 2016, em Santo Amaro da Purificação, na Bahia.

segundo, quando Mendes e demais músicos abandonavam o palco para que os sambadores e sambadeiras pudessem apresentar a chula isoladamente, em sua forma mais “crua”, na concepção de Mendes.

A defesa de Mendes em benefício da separação entre os chuleiros e os outros artistas no disco e no show irá justificar outros posicionamentos do compositor em relação às consequências sentidas na cultura do samba chula com o desenvolvimento do que ele chama de “recentes interferências”, que teriam se iniciado com o processo de patrimonialização do samba de roda. Estas interferências, no entendimento de Mendes, se expressariam na chegada de pessoas interessadas na manifestação cultural e que não tinham, até então, nenhum contato com os sambadores e sambadeiras. Para o compositor, a preservação do que ele entende como “matriz” depende também do nível de distanciamento que há entre ela e outros interlocutores, sobretudo músicos profissionais, produtores e pesquisadores que, ao longo dos últimos anos, têm mantido relações bastante estreitas com os chuleiros da região. Daí sua percepção destas interferências como fatores prejudiciais ao processo de preservação desta “matriz”.

Unanimemente, os sambadores e sambadeiras entrevistados, e que agora compõem o grupo Samba Chula de João do Boi, consideram como sendo o momento dos shows realizados ao lado de Roberto Mendes no contexto de lançamento de seu disco “Tradução” o primeiro passo dado por eles em contextos de palco e em formato de show. Esta oportunidade também pode ser percebida, a partir das considerações feitas pelo próprio Mendes e pelos sambadores, como o ponto de partida para o surgimento de convites a estes chuleiros para realização de novos shows, gravações de outros discos e demais compromissos relacionados à divulgação do samba chula do Recôncavo.

No período que compreendeu a gravação e o lançamento do disco “Tradução”, os chuleiros que participaram deste processo como representantes autênticos do samba de roda, executando as chulas que foram registradas em áudio e apresentando todas elas posteriormente no palco, foram apresentados ao público pela identificação do seu lugar de origem⁷, neste caso, a

⁷ Como se observa em uma resenha do disco feita pela Jornalista Cassia Dian, e publicada na Revista IstoÉ: *Um estúdio na comunidade pobre de São Brás, situada no Recôncavo baiano*,

comunidade de São Braz, distrito de Santo Amaro da Purificação. É somente após este episódio de participação dos chuleiros no disco e nos shows de Roberto Mendes, em correspondência com as demandas por apresentações que foram surgindo, que alguns chuleiros originários de São Braz começam a se apresentar fazendo uso do nome artístico Samba Chula de São Braz.

No desenrolar das entrevistas que foram feitas, os chuleiros não demonstraram muita intimidade quanto a utilização deste nome para identificá-los nas apresentações públicas. Este certo distanciamento pode ser compreendido pela própria anterioridade do samba que fazem a este processo de construção de um nome artístico, que manifesta certa utilidade/necessidade no caso das apresentações feitas fora da comunidade, no contexto do palco, mas que se mantinha distante da funcionalidade do samba nos festejos comunitários, que prescindiam, até então, de um nome artístico que os identificasse enquanto grupo. Esta relação entre o nome artístico e o palco, no entanto, não deve ser generalizada, já que as pesquisas realizadas nos estágios anteriores à patrimonialização indicaram a existência de grupos bem estruturados, inclusive sob a organização de associações, e que já desenvolviam apresentações em diversas localidades da região (SANDRONI e SANT'ANNA, 2006).

Esta composição do grupo de São Braz enquanto uma novidade implica em algumas dificuldades quanto a determinação de sua origem, já que, na percepção dos chuleiros, a história do samba que fazem é muito anterior à gravação do disco de Roberto Mendes. Esta percepção sugere, de certa forma, que os chuleiros, apesar de reconhecerem como sendo este o primeiro momento em que apresentam em um palco, não fragmentam sua relação com o samba entre um período antes e depois do palco, prioritariamente. Em suas falas, reconhecem o palco como um novo espaço para apresentações do samba, que já vinham sendo feitas na comunidade, na percepção deles, de forma descompromissada, entre eles mesmos, há muitos anos. Ou seja, não teria sido a experiência no palco a grande razão que estimulou a formação do grupo. No entanto, por outro lado, foi em virtude dos acontecimentos que

registrou a pureza dos cantos dos "chuleiros", músicos que tocam a chula, samba típico da região. A gravação de oito horas foi incorporada à obra do compositor e cantor baiano Roberto Mendes (Revista Isto É, acessado em 03 de janeiro de 2017).

prossegiram a gravação do disco de Roberto Mendes, sobretudo os shows realizados com este artista, que o grupo de chuleiros radicado na comunidade de São Braz passou a ser identificado e apresentado como sendo o Grupo Samba Chula de São Braz, repercutindo na maneira descompromissada com que lidavam com o samba (ao menos em sua totalidade) e no desenvolvimento de preocupações até então muito distantes da realidade da chula.

Roberto Mendes reconhece que o desenrolar deste processo de ocupação do palco pelo samba chula de São Braz alcançou medidas impensadas por ele no momento de gravação do disco e da realização dos shows, já que ambos funcionariam, em seu propósito inicial, como catalisadores no projeto de valorização do samba chula e de sua localidade, despertando o interesse do público para a existência dessa manifestação e contribuindo, assim, para a sua permanência ao longo do tempo.

A pretensão nossa, na minha ideia quando fiz o disco, eu pensava (...) em trazer as pessoas pro lugar. Não levá-los (os chuleiros) pra fora. Era trazer as pessoas pra cá. A nossa pretensão era essa. Fazer dali (Comunidade de São Braz) um grande ponto desse canto. E filmar tudo lá e trazer as pessoas pra lá. E deixar você como artista, eu como artista... A ideia era outra. Era trazer o povo pra lá, pra eles. (Roberto Mendes, em 15 de dezembro de 2016).

O palco teria, neste caso, uma função meramente promocional, desvinculado de um projeto de profissionalização dos chuleiros que sustenta a base para o seu reconhecimento enquanto artista. O que a fala de Roberto Mendes sugere é que, em sua concepção, a valorização do samba chula teria sido melhor satisfeita sem a individualização dos chuleiros. Aqui, esta individualização quer significar o processo de estreia do grupo nos cenários de profissionalização e que é também caracterizado pela promoção de sua individualidade nestes espaços, promovendo certo destaque no interior de uma expressão cultural difusa e coletiva como o samba de roda.

Esta expectativa parece se aproximar da maneira como a promoção desta manifestação é proposta no seu plano de ação de salvaguarda, em que a profissionalização não se apresenta como um fim das políticas patrimoniais. Apesar de atuar, mesmo que diretamente, no desenvolvimento destes processos, os objetivos das atividades que visam promover o samba de roda no interior destas políticas – estando a profissionalização entre elas – são

direcionados, majoritariamente, à permanência e à autossustentabilidade, a partir dos quais a profissionalização atua, neste caso, se não como um meio, ao menos como um efeito.

Por outro lado, se é possível considerar a chegada dos sambadores e sambadeiras de São Braz no palco como o início de um processo de profissionalização, é preciso reconhecer que ele antecede as atividades desenvolvidas pela política de patrimonialização e desvincula, assim, o ineditismo das políticas de patrimônio e das políticas públicas para as culturas populares no desenvolvimento de processos de profissionalização do samba de roda. Percebe-se que esta não é uma situação isolada, tendo em vista que a pesquisadora Rosa Zamith, em pesquisa realizada nos anos 1990, já apontava para a aproximação entre alguns grupos de samba de roda com o que ela chamou de mercado de música (ZAMITH, 1995). O próprio sucesso da música “Quixabeira” em fins dos anos 90, numa gravação ao vivo realizada pela Banda Cheiro de Amor, da Bahia, e seu reflexo na realidade das comunidades onde residiam os compositores das músicas recolhidas pelo pesquisador Bernard Von Deir Weid e arranjadas por Carlinhos Brown e Afonso Machado representam parte destes intercâmbios entre os sambadores e sambadeiras e os mercados culturais, mesmo que, neste caso, a inserção da música em cenários de profissionalização aconteça em tempos anteriores à chegada dos sambadores (SANDRONI, 2007; SANTANA, 2002).

Esta diversidade de perspectivas de profissionalização é um indicativo importante para a compreensão da complexidade que envolve esta relação dos sambadores e sambadeiras com os diversos mercados. E é sobre esse “tornar-se artista” no contexto do samba de roda e sua relação com os processos de profissionalização que se percebe na trajetória dos chuleiros da comunidade de São Braz a complexidade inerente aos intercâmbios culturais, especialmente os que dizem respeito à dicotomia tradição *versus* modernidade (ORTIZ, 2015).

3.3 Samba Chula de São Braz

São Braz é uma pequena comunidade de pescadores, marisqueiros e trabalhadores rurais, pertencente ao território da cidade de Santo Amaro da Purificação, na Bahia. Apesar de suas pequenas dimensões geográficas e da

vida simples que levam seus moradores, São Braz mantém um intercâmbio cultural que vai além do samba chula, como pode ser confirmado pela presença marcante de muitos homens negros com cabelos tipo “dread” vivendo nesta comunidade, em ressonância às influências dos sons musicais jamaicanos, escutados diariamente por seus admiradores baianos.

Filhos deste lugarejo, João Saturno de São Braz, popularmente (e artisticamente) conhecido como João do Boi, ao lado de seu irmão Antônio Saturno, popularmente (e também artisticamente) conhecido como Seu Alumínio, são considerados alguns dos chuleiros mais respeitados no Recôncavo Baiano. Ao longo da vida, trabalharam com pesca, condução de animais em fazendas, sendo que Seu João do Boi tornou-se assim conhecido devido ao seu trabalho de vaqueiro. Foram eles alguns dos participantes do grupo de chuleiros que gravou e apresentou com o músico Roberto Mendes, na época de lançamento do seu “Tradução”, em 2001, e também foram eles os chuleiros líderes do grupo que começa a se profissionalizar a partir de então como Samba Chula de São Braz.

Embora alguns releases apontem os anos de 1995/1996 como sendo o marco de surgimento do grupo liderado por João do Boi (BARRETO; ROSÁRIO, 2015), ele retruca esta determinação cronológica e justifica a adoção deste período como uma escolha de um dos produtores que o agenciava, Fernando de Santana – também morador da comunidade e considerado por muitos como o primeiro “rasta” de São Braz⁸. A data escolhida por Fernando coincide com a gravação do primeiro registro em áudio do samba de São Braz – feito com o caráter de pesquisa e de documentação –, que resultou na compilação de um disco lançado com o nome de Samba Chula, segundo relatos de Dona Nicinha, sambadeira do grupo e esposa de Seu João. Curiosamente, apesar de considerarem a existência desta primeira gravação, reconhecem a mudança de um samba feito sem compromisso para um samba feito “com compromisso” apenas a partir do trabalho realizado com Roberto

⁸ Fernando de Santana também participou das pesquisas feitas para o dossiê do samba de roda, mas atuando enquanto músico e vendedor de mariscos. O que se pode perceber a partir da pesquisa feita para o presente trabalho é que ele passa a assumir uma função de produtor depois de uma indicação de Roberto Mendes, que percebe a necessidade de um gerenciamento do grupo de São Braz após a visibilidade que acarretou o grupo e vê em Fernando um perfil mais apropriado para lidar com questões burocráticas de produção.

Mendes, sugerindo que a chegada no palco é também sentida pelos chuleiros como o início de um processo de profissionalização, somando-se à mesma perspectiva que adotam e que não delega ao palco a importância de estreia do grupo enquanto tal.

Esta necessidade de definir temporalmente os acontecimentos de uma determinada trajetória de vida é muito frequente em certos relatos de trajetórias artísticas, e é geralmente justificada como uma estratégia de construção do próprio ethos artístico, da obra e de seus criadores (MORELLI, 2009), com uma funcionalidade biográfica que, no caso dos chuleiros entrevistados, parece distanciar-se, ao menos a princípio, da forma como lidam com suas próprias trajetórias de vida e também com suas trajetórias artísticas. Quando Seu João corrige o marco temporal do surgimento do grupo para ao menos trinta anos de antecedência, o que a correção do chuleiro evidencia é que a então estratégia de construção biográfica dos artistas é posta em prática por uma diversidade de fatores e agentes, prescindindo de compatibilidades entre estas ações, e que, sobretudo, apesar de sucumbirem à função de interlocutores como a do produtor, os chuleiros falam por si e sobre si com certa independência.

Sendo assim, se para o produtor Fernando de Santana o surgimento do grupo está associado à gravação do primeiro registro em áudio, que já passa a contar como parte da discografia destes chuleiros e do grupo Samba Chula de São Braz, para os sambadores entrevistados, ao menos a partir do que demonstram em suas afirmações, sua carreira apenas inicia um processo de profissionalização com os shows realizados ao lado de Roberto Mendes.

A partir de então, uma nova fase desponta na vida dos chuleiros da pequena vila situada na beira do mangue da Baía de Todos os Santos. Com o agenciamento de Fernando de Santana, também morador de São Braz e que assume a função de produtor do grupo de chuleiros, o Samba Chula de São Braz imprimiu em sua biografia a realização de shows em lugares muito distantes das cerimônias religiosas e dos festejos comunitários, apresentando-se ao lado de artistas consagrados pela mídia em diversos eventos no território nacional, como o Mercado Cultural e o circuito dos SESC's, em São Paulo.

Em 2009, após ser contemplado no Prêmio Pixinguinha 2008, promovido pela Fundação Nacional das Artes (FUNARTE), o grupo gravou seu primeiro disco oficial, intitulado “Quando dou minha risada há, há”. Após a gravação

deste disco, os chuleiros de São Braz cruzaram o Atlântico e realizaram shows em importantes eventos internacionais de música. Em 2010, participaram do WOMEX, a maior feira de World Music do mundo, em Copenhague. Um ano depois, aterrissaram em Israel para apresentação no Festival Internacional da Primavera Rishon Le Zion, e nos países Bélgica e Holanda para shows no Festival Europalia Brasil. Em 2012, o grupo realizou sua Turnê Europa na França, passando em cidades como Paris (Cité de la Musique), Marseille e Toulouse. Em 2014, ano do falecimento de Seu Alumínio, o grupo participa da 20ª edição do PercPan ao lado do cantor e compositor Márcio Vitor, vocalista do grupo Psirico, e foi destaque no Festival Qatar Brasil 2014, realizado no Parque Mia, na cidade de Doha.

Após a morte de Seu Alumínio, em 2014, a viagem do Samba Chula de São Braz para o Qatar demarca também o desligamento de João do Boi do grupo em que atuou profissionalmente por treze anos – considerando o marco inicial na perspectiva dos sambadores e sambadeiras, que é o ano de 2001. A saída do Mestre repercute na criação de um novo samba, com características de trabalho solo, o Samba Chula de João do Boi, e conta com a participação de alguns companheiros antigos do Samba Chula de São Braz, que também decidiram sair deste grupo para acompanhar o Mestre João. O Samba Chula de São Braz, no entanto, continuou com suas atividades sob o mesmo nome e com a liderança de outros sambadores, convidados pelo mesmo produtor que agenciava o grupo na época do Mestre João do Boi e que hoje mantem a atividade de produção do mesmo, exercendo questões burocráticas quanto à profissionalização, como a venda de novos shows.

Este desmembramento de João do Boi e de alguns de seus companheiros do grupo Samba Chula de São Braz implica num fator novo, que é a confusão entre as biografias do Mestre João do Boi e a do grupo até então liderado por ele. Em uma reportagem feita sobre o grupo Samba Chula de São Braz, em novembro de 2016, o texto inclui os acontecimentos da época em que o Mestre João do Boi liderava o grupo como parte da biografia do próprio grupo, sem citar o nome do antigo mestre, sugerindo uma unidade da trajetória profissional do grupo que se apresenta como independente das trajetórias de

vida dos respectivos chuleiros⁹. Por outro lado, nas entrevistas concedidas por João do Boi, o chuleiro faz uso dos acontecimentos que envolveram a trajetória profissional do Samba Chula de São Braz como fatos exclusivos de sua própria trajetória. Agora, o Samba Chula de São Braz e o Samba Chula de João do Boi se apropriam de uma mesma biografia, enriquecida por eventos importantes, dentro e fora do território nacional, na divulgação de seus grupos para contratantes em potencial.

Importante ressaltar que esta individualização do samba na figura de Seu João e os acontecimentos que levam a este formato de grupo centrado em sua pessoa não pode ser compreendida como uma consequência direta do processo de profissionalização, já que esta centralidade dos sambadores reconhecidos pela comunidade enquanto mestres não é uma novidade entre os grupos de samba de roda existentes no Recôncavo, sendo conhecida a atividade de grupos centrados na pessoa de sambadores em estágios anteriores ao do processo em questão (DÖRING, 2013).

3.4 Palco: tradição e performance

Para muitos artistas de origem urbana, o palco é o lugar primeiro para realização de suas performances, independente do estágio de desenvolvimento em que se encontram seus processos de profissionalização, que pode variar entre aqueles em que a renda gerada pelos trabalhos artísticos é exclusiva ou naquele outro em que ela exerce uma participação complementar. Isto quer dizer, de certa forma, que a relação destes artistas com o palco, aliada ao autorreconhecimento de sua própria condição de artista, não são dependentes destes estágios de desenvolvimento nos processos de profissionalização. Pelo contrário, o que estaria em jogo, no caso destes artistas, no que diz respeito ao alcance de sua profissionalização, é a sua capacidade de viver exclusivamente da arte que fazem, garantindo o seu sustento com a renda gerada por seus trabalhos no campo artístico. É muito comum, por exemplo, que os artistas que não vivem exclusivamente de sua arte não sejam considerados artistas

⁹ <https://noticias.bol.uol.com.br/ultimas-noticias/entretenimento/2016/11/07/chula-de-sao-braz-herdou-samba-secular-que-surgiu-com-os-escravos-na-bahia.htm> (Acessado em 12 de Janeiro de 2017).

profissionais, sendo alocados na categoria de artistas amadores (significando, aqui, o avesso do profissional, aquele que não tem na arte a sua fonte de renda, sem que a adjetivação da palavra “amador” denote um valor depreciativo) e, na melhor das hipóteses, retirando do palco apenas uma renda complementar (os chamados “bicos”), o que não fragiliza o seu capital simbólico acumulado na identidade de artista em que se percebe e é percebido.

No caso dos chuleiros de São Braz, no entanto, a situação é bastante diferente. Isso porque, no contexto rural e comunitário em que suas performances foram corporalizadas durante muito tempo, e com exclusividade, a ideia de palco enquanto lugar adequado para a realização de apresentações culturais e o valor agregado aos artistas que o usufruem se mantinham muito distantes da forma rotineira como lidavam com sua relação com o samba. No instante em que são convidados a montar um show a partir do samba que fazem, o primeiro recorte que os sambadores evidenciam é que a profissionalização não foi fruto de um projeto montado pelos chuleiros nesta direção. Pelo contrário, lamentam, inclusive, não ter iniciado este processo com antecedência, compreendendo sua chegada no palco como um fator positivo.

Eu nunca pensei isso na minha vida, porque se eu pensasse, há tempos que eu já vinha gravando CD. Quer dizer, não era há tempo porque também não tinha, mas eu pelo menos já vinha tocando em palco e saindo pra fora pra tocar e já dando adiantamento ao meu samba chula. Porque isso veio acontecer outros dias. Esse negócio pra gravar CD, chamar pra sair pra fora pra tocar, tudo foi outro dia que apareceu isso. Pra tocar em cima de palco, tudo isso. (João do Boi, 15 de dezembro de 2016)

. Assim, são conscientes de que a chegada deles no palco iniciou o processo de profissionalização em que vivem atualmente. A presença dos sambadores e sambadeiras neste novo espaço, somado à representação que fazem deste como uma estrutura profissional de trabalho, repercute na maneira como os chuleiros recebem tudo o que está relacionado a ele (o palco) e tudo o que o envolve. Mais do que isso: é através desta chegada ao palco que se inicia um processo de autorreconhecimento dos chuleiros enquanto artistas, enquanto pessoas intimamente ligadas ao palco ou que estão agora fazendo

uso dele, muitas vezes movidos por um certo temor e admiração pela forma grandiosa como o percebem:

O samba, quando o cortejo passa, o samba fica naquele palco maravilhoso. Eu digo: “gente, vê como a gente vai ficar aqui. Todo mundo na posição...” (Dona Dora, 15 de dezembro de 2016).

À categoria artista, cabe aqui uma consideração. Não é precipitado relacioná-la à categoria de autor. Se nem todo autor alça o status de artista, o contrário não parece tão incerto, o que autoriza considerar o valor das agregações sociais que o envolvem no resultado do prestígio que o potencializa. A dinâmica social que costura o acolhimento das obras e a celebração de seus autores não se apresenta como um processo unívoco e é determinante para a construção de hierarquias em torno das criações e de seus criadores, inclusive, no reconhecimento mesmo destas categorias enquanto tais, restringindo-as a sua posse a produtos intelectuais específicos e a inventores também seletos (ELIAS, 1995; FOUCAULT, 2006). No caso dos sambadores e sambadeiras, sua aproximação e/ou seu distanciamento da categoria de artista estão diretamente relacionados ao lugar em que se encontram diante das agregações que tornam possível a assunção artística de uns perante a não assunção artística de outros. É sabido que, no Brasil, ao menos no que diz respeito ao setor musical, parte destas agregações é composta pela atuação dos meios de comunicação em parceria com os circuitos fonográficos (gravadoras, selos, distribuidoras, editoras, associações de autores, etc.) que, juntamente com as expectativas do público de reconhecer nos artistas provenientes destes espaços características que os legitime enquanto tais, atuam em direção àquela assunção (MORELLI, 2009). Quando se dispõe sobre o autorreconhecimento dos sambadores e sambadeiras enquanto artistas, o que se apresenta diante deste fato é um tipo de usufruto dos valores correspondentes àquela categoria feito pelos próprios sambadores, justificado, por certo, pela relação que fazem entre a legitimidade desta posse com a proximidade recente entre eles e aquelas agregações que a fortalecem, quais sejam, a mídia, os circuitos fonográficos (mesmo que de menor porte) e o público.

Esta chegada ao palco, seja por convites feitos por produtores externos, seja por via de iniciativas públicas, requer um certo agenciamento, que é realizado, no caso do Samba Chula de São Braz, por um morador da própria localidade, inserido no contexto histórico dos sambadores. Fernando de Santana iniciou suas atividades com o Samba Chula de São Braz por sugestão de Roberto Mendes, que entendeu ser importante a presença de um intermediador que conhecesse a história dos sambadores e que não fosse estranho à realidade da chula. Este requisito de intimidade foi mantido pelo Samba Chula de João do Boi, já que o Mestre tem sido agenciado por um outro morador da vila, que tem atuado em parceria com a filha mais nova de Seu João e intermediado parcerias com produtores de Salvador, capital do estado. O que desperta atenção neste ponto é que, apesar do agenciamento ser feito por terceiros, mesmo que estes sejam pessoas próximas e da família, o Mestre João do Boi possui participação ativa nos trabalhos que envolvem a produção de seu grupo, inclusive a que envolve atividades executivas, como a definição do valor de cachê que será recebido pela apresentação. Ou seja, o chuleiro exerce o importante papel de mediador dos trabalhos desenvolvidos com o samba por intermédio de seus agenciadores.

Esta atividade de mediador do samba é conciliada com a atividade de um outro tipo de negociação, há muito tempo exercida por Seu João e pela qual desenvolveu o sustento de sua família: a venda e compra de gado. Ações como estar atento às mudanças do preço da arroba e negociar valores dos animais vendidos e comprados são uma constante no dia a dia do vaqueiro artista. Considerando as diferenças que existem entre estes dois tipos de negociação, pode-se afirmar que a venda e compra de gados é geralmente feita entre pessoas próximas ao vaqueiro, ou que compartilham com ele o fato de residirem em espaços semiurbanos e desenvolverem transações comerciais informais, ao contrário do que costuma acontecer com a negociação dos cachês recebidos por apresentações realizadas em outras localidades, geralmente feitas com produtores e representantes de órgãos públicos e privados. Se parece precipitado concluir que a experiência com a venda de gado sirva de base para o acúmulo de conhecimentos contratuais por parte do chuleiro, que já demonstra domínio na realização de transações bancárias e na emissão de notas fiscais, por outro lado, é possível reconhecer que ao menos o

exercício de negociar a venda de um determinado bem, semovente ou imaterial, não pode ser percebido como um fator novo, fruto do próprio desenvolvimento dos processos de profissionalização. O exercício de negociar se apresentaria, portanto, como um *habitus*, possível de ser identificado pelos efeitos que estas agregações sociais conduzem na subjetividade dos sujeitos e se manifestando enquanto matriz cultural que ajuda a constituir identidades (SETTON, 2002) – neste caso, a de mediador no desenvolvimento dos negócios.

Sendo assim, a participação destes sambadores em negociações comerciais em estágios que antecedem o início destes processos pode reverberar no tratamento que doam às negociações de shows e também na venda de seus produtos, como CDs e livros sobre o samba chula. Estes últimos, geralmente cedidos aos chuleiros por pesquisadores desta manifestação cultural como uma gratificação às contribuições dadas por eles às suas pesquisas, são também ressignificados enquanto bens passíveis de comercialização, sendo que esta ressignificação possui participação ativa dos pesquisadores, que costumam sugerir os preços a serem cobrados pelos sambadores e sambadeiras nas negociações com terceiros.

Ela (a pesquisadora) disse que era pra gente vender de 80 (reais), mas lá em São Paulo eu vendi até de 70 (João do Boi, 15 de dezembro de 2016).

Esta significação do material de pesquisa enquanto um dos produtos com potencial de mercado e a atuação dos pesquisadores na instrução destas negociações aponta para uma vertente nova no que diz respeito às relações comerciais construídas no contexto desta manifestação cultural, que é a do aproveitamento do valor de troca de bens materiais que são referentes a ela, incluindo resultados das pesquisas que são feitas, motivado por agentes a princípio estranhos ao campo mercadológico. O que isto quer dizer é que as relações comerciais das quais os chuleiros fazem parte, mesmo que tenham como motivação o interesse pela manifestação que performatizam, podem ir além da própria performance nos contextos de palco, e ter como mediadores (que atuam também como produtores) estudiosos e incentivadores destas expressões culturais. No fim das contas, o que as vendas de produtos como discos e livros representam para a realidade sociocultural dos sambadores e

sambadeiras, caracterizada por um reduzido orçamento familiar, é uma possibilidade a mais de extrair rendimentos que possam contribuir na supressão de necessidades básicas. Contudo, é importante ressaltar que o acesso dos sambadores e sambadeiras aos materiais resultantes das pesquisas realizadas com eles ainda é bastante precário, sendo, inclusive, um dos objetivos do plano de salvaguarda do samba de roda a apropriação deste conteúdo por parte de seus protagonistas. Além disso, o material das pesquisas não se cruza necessariamente com os mercados e esta é uma situação pontual dos sambadores entrevistados, carecendo, portanto, de uma análise mais aprofundada sobre a relação que outros grupos possuem com estes conteúdos.

A partir de então, o que estas relações e acordos tecidos pelos chuleiros expressam é que a profissionalização se desenvolve a partir de uma rede complexa de decisões e de agentes, com destaque ao grau de autonomia dos sambadores nos instantes em que é preciso fazer certas escolhas e também proposições, não inibindo, contudo, possíveis situações nas quais se encontram em posições de vulnerabilidade.

3.5 A simbologia do cachê

A minha menina também não é besta não, minha caçula. Eles de lá botou tudo pra ela, e ela de cá, eles botando no zap zap, ainda passagem, hora de passagem, quando ia cair na conta, porque eu mandei pedir pra vim logo de primeiro, pelo menos a metade. Chegou esse dinheiro...(..) E foi naquela época que tava com problema no banco, o dinheiro só entrava os pedaço, os pedaço, os pedaço... pingando e vai descendo, vai fazendo. Eu tava com um dinheirozinho aqui, empreendi logo nessa fazenda. Foi nota fiscal, tudo por minha conta. (João do Boi, 15 de Dezembro de 2016).

Os valores dos cachês cobrados por Seu João ou oferecidos a ele varia2m muito, e chegam, inclusive, a ser dispensados. Os critérios de definição destes valores estão entre o grau de proximidade afetiva entre Seu João e o contratante, troca de favores, local de realização do show, quantidade de sambadores e sambadeiras que participarão da apresentação, entre outros motivos.

Quanto ao grau de proximidade afetiva, é importante ressaltar que este fator corresponde à continuidade da realização de sambas gratuitos e “descompromissados” nos festejos comunitários e nas cerimônias religiosas, apesar destas últimas terem sofrido uma diminuição significativa na frequência em que acontecem, que pode estar relacionada ao aumento do número de evangélicos na vila, segundo relatos de Dona Dora, sambadeira integrante do grupo de Seu João. Ou seja, a frequência da realização de shows em circunstâncias próprias da profissionalização, que é percebida pelos sambadores como ainda imprópria para o alcance de um estágio mais desenvolvido neste processo, caracterizado pela participação total dos recursos recebidos com os shows no orçamento familiar, coexiste com a irregularidade de apresentações nas comunidades, responsabilizada pelos sambadores por outros motivos – neste caso, a falta de prestígio do samba diante de fatores religiosos que podem contrapor sua realização.

Além deste critério, o local em que o show será realizado possui grande peso no instante em que a produção define o valor a ser cobrado, já que alguns sambadores não querem dispensar o recebimento de cachê nos shows realizados fora da comunidade.

Menino, uma vez tem, uma vez não... Salvador mesmo... (...) O dinheiro que a gente ganhava ali era: as mulher, vinte reais, trinta reais, e os homens 50 porque era uma casinha pequena (O local onde o show foi realizado). E ela (a proprietária do espaço) tratava a gente super bem, muito bacana. Aqui também (em São Braz) a gente foi tocar num barzinho que abriu agora e a gente foi de graça. Teve a cerveja, mas foi de graça. É a mesma coisa da gente tá ganhando... o rapaz tratou a gente super bem. Agora pra fora é porque a gente tem que pagar os violeiros mesmo. Por ex, Massur, o que canta mais João, ele só quer ir com dinheiro. O outro violeiro também, agora só quer ir com dinheiro... (Dona Nicinha, 14 de Dezembro de 2016).

Aqui, uma associação importante, que é a exigência de cachês para apresentações realizadas fora do espaço comunitário e sua dispensa em casos de apresentações para a comunidade. Não é assertivo concluir que os sambadores e sambadeiras diferenciem estes espaços entre a comunidade e o palco e relacionem a necessidade ou não de cachê a partir desta diferenciação. As razões para a cobrança de cachê em casos de shows realizados em outras localidades podem ser muitas e independem da associação que pode ser feita

entre este deslocamento para o palco e sua relação com o cachê como uma exigência intrínseca ao valor de profissionalização que a apresentação pode ter.

Os valores dos cachês pagos a cada membro do grupo parecem corresponder às hierarquias do samba chula distribuídas entre os mestres, os violeiros, os pandeiristas e as sambadeiras, sendo que a desigualdade de cachês entre os homens e as mulheres do grupo, mesmo fundamentada numa diferenciação de função, acaba assumindo também uma desigualdade de gênero. A ausência de questionamentos entre os integrantes do grupo sobre esta distinção pode ser justificada por um tipo de aceitação naturalizada dos valores agregados à cada função e dos respectivos cachês correspondentes.

Esta resignação não acontece, no entanto, quanto à percepção dos sambadores e sambadeiras a respeito dos valores acertados para as apresentações. Há oportunidades em que Seu João, por intermédio de sua filha e de seu amigo-produtor, consegue propor um valor que compreende como justo ou ideal para suprir suas demandas de despesas e excedentes. Ou seja, o pagamento feito pelos contratantes pode resultar num retorno satisfatório para os chuleiros e ser proveniente de negociações nas quais estes últimos possuem um papel ativo. Por outro lado, há oportunidades em que os sambadores e sambadeiras, por alguma razão, aceitam realizar a apresentação mesmo não tendo acertado com o contratante o valor a ser recebido. São situações como esta que costumam resultar num retorno insatisfatório para os chuleiros, que demonstram entender como injusto o valor recebido.

Quando gravamos aquele cd, nós passamos 3 dias. Me diga quanto a gente recebeu? 100 conto. (...) Por tudo, por tudo o que a gente fez. Pelo show que a gente fez gravando, pra gravar... (Dona Dora, 15 de dezembro de 2016).

Nestes casos em que os sambadores e sambadeiras ficam insatisfeitos com os valores recebidos pelas apresentações, é possível perceber que Seu João evita questionar a razoabilidade destes valores diretamente aos responsáveis pelos pagamentos, mesmo que pressionado por alguns colegas de grupo, conscientes de que foram vítimas de extravio e da má fé de alguns contratantes. Esta suposta inércia de Seu João evidencia seu posicionamento pessoal diante de algumas situações de conflito envolvendo terceiros e não

deve ser confundida com um tipo de submissão diante das atitudes alheias que desaprova. O silêncio que evita o confronto direto não inibe atitudes que são tomadas em resposta às desaprovações. Esta premissa de que foram ou de que podem ser enganados por agenciadores rege, inclusive, a preferência, agora, por pessoas próximas à família para gerir o negócio, como uma medida preventiva a possíveis aborrecimentos, mas também como uma medida corretiva aos trabalhos anteriores que o desagradaram.

Só tem os sabido, né? Nós fomos tocar no São João em São Francisco do Conde. (...) Aí fomos nós 6. Tocou. Aí pra João, toma... 3 mil reais. Quando eu fui mais João pra perguntar, 5 mil. Ficaram com 2. Aí eu digo: “oh, João, você é um bobo”. (...) Mas João fica com medo... “deixa pra lá, deixa pra lá”. (Dona Dora, 15 de dezembro de 2016).

Ainda sobre as reclamações referentes aos valores recebidos nas oportunidades em que o cachê não foi definido anteriormente, fica evidente que alguns sambadores relacionam a determinação do valor que entendem ser justo receber com o mérito que concedem às apresentações que fazem. Ou seja, quando consideram o sucesso de uma apresentação e se demonstram insatisfeitos com o valor recebido por ela, sugerem entender que as expectativas com o valor do pagamento são compatíveis com a catarse oferecida por eles ao público. É muito comum em alguns relatos eufóricos sobre os shows a demonstração de certa frustração com o valor recebido, o que denota, apesar da catarse não ser necessariamente um critério para a definição do valor, que esperam um bom pagamento como uma forma de agrado ao serviço que prestaram – de acordo com a avaliação que fazem – de forma satisfatória.

Eu disse: “João, você tá vendo, viu? Bote pra lá¹⁰!” João quando tirou o “Salve, casa Deus, oh casa santa/ onde Deus fez a morada / Onde mora o calixbento / E a óstia consagrada / Que dor mamãe / Que dor mamãe / Que dor mamãe”. Menino, quando ele tirou isso... João, nós vamos botar pra lá! Muito bom, muito bom! E aí... me diga quanto a gente ganhou nesse dia? (...) 100 reais ... (Dona Dora, 15 de dezembro de 2016).

No estudo que desenvolveram sobre os maracatus de Pernambuco, as pesquisadoras Barreto e Borba (2015) também identificaram a participação dos brincantes na definição dos cachês a serem recebidos e nas atividades de

¹⁰ “Botar pra lá” é uma gíria muito comum na Bahia e quer dizer “arrebentar”, “impressionar”, “deixar as pessoas de queixo caído”.

“venda de seus produtos”. No entanto, no que diz respeito à sazonalidade dos cachês e à diferença dos valores pagos aos artistas populares e aos artistas provenientes dos contextos urbanos de música, fatores identificados no caso dos maracatus, é importante ressaltar que esta sazonalidade referente aos chuleiros não tem como causa o entendimento de agentes externos que percebe o pagamento como desnecessário. No caso de Seu João, ele e seu grupo decidem aceitar ou não as ofertas feitas por interessados em suas apresentações. E quanto aos valores dos cachês recebidos e sua possível distância em relação aos valores ofertados aos artistas provenientes de contextos urbanos, por exemplo, não parece prudente afirmar que os baixos valores de alguns cachês são apenas justificados por uma desvalorização do chuleiro por ser chuleiro, haja vista que em outras oportunidades os valores recebidos por Seu João e por seu grupo foram correspondentes à sua proposta. Isto não implica em desconsiderar, contudo, o fato de que a posição dos sambadores e sambadeiras entre as agregações sociais que definem o reconhecimento dos artistas e os mais diversos estágios de prestígio correspondentes a esta categoria, como analisado anteriormente, pode interferir na definição do valor a ser recebido em algumas apresentações. No instante em que se autorreconhecem enquanto artistas e se encontram em meio aos fatores que contribuem para este reconhecimento, mesmo que contingenciado por certos limites e hierarquias existentes neste campo, esta definição do cachê parece estar muito mais relacionada ao grau de profissionalização em que os artistas se encontram.

Comparar o valor dos cachês recebidos pelos sambadores e sambadeiras aos valores recebidos por artistas provenientes de contextos urbanos é uma tarefa complexa, pois, entre estes últimos, existem diferenciações de cachês justificadas por motivos diversos, inclusive por critérios de visibilidade midiática do artista. Se fosse feita uma comparação entre os valores recebidos por Seu João e seu grupo – que possuem um currículo enriquecido por apresentações internacionais, por exemplo – com outros grupos de samba chula com currículos mais modestos, talvez fossem identificadas diferenciações de cachês movidas pelo mesmo critério de visibilidade. Além disso, a relação entre esta definição e o grau de profissionalização dos artistas também deve ser relativizada, já que em meio

aos processos de folclorização (REILY, 1991) alguns grupos podem obter mais prestígio, e conseqüentemente um melhor pagamento, se encontrados ainda distantes de uma efetiva profissionalização e atendendo, assim, a possíveis expectativas de autenticidade.

Desta forma, o entendimento de José Jorge de Carvalho sobre a espetacularização (2010), para quem os artistas representantes das culturas populares estariam submetidos a uma imposição de cachês baixos, parece desconsiderar especificidades como as encontradas no caso do samba de roda, bem como as correspondentes aos artistas provenientes de contextos urbanos de música.

3.6 Processos de profissionalização: intercâmbio musical e cultural

Pra mim, é quase a mesma coisa. A única diferença é que nós tá em cima de um palco. Mas a pegada é a mesma. (Dona Nicinha, 14 de dezembro de 2016).

A partir dos relatos consultados nesta pesquisa, é possível apontar que um dos principais efeitos dos processos de profissionalização do samba chula é o intercâmbio musical entre os sambadores e sambadeiras e os músicos provenientes do campo artístico, tanto cantores quanto instrumentistas. A maioria destes últimos se aproxima dos chuleiros interessada no aprendizado da viola machete, instrumento que dá identidade ao samba chula e é apenas encontrado na região do Recôncavo. Uma outra parte destes interessados costuma encontrar os chuleiros nas circunstâncias que envolvem os shows, dividindo ou não o mesmo palco.

No que diz respeito aos músicos estudiosos, pesquisadores do samba chula e da viola machete, o intercâmbio entre eles e os chuleiros resulta, na maioria das vezes, no aprendizado da forma de se tocar a chula na viola. Este interesse dos músicos por aprender o samba chula e o seu conseqüente aprendizado reverbera em admiração dos sambadores e sambadeiras e em convites para ocuparem a função de violeiros do grupo e executarem o repertório dos chuleiros em certas ocasiões, como a de substituição de um violeiro integrante, o que ressoa no reconhecimento destes músicos como violeiros de fato, assim como os nativos, e prontos para “começar” a carreira

profissional com a chula. A própria escassez de violeiros que tocam a viola machete pode acabar potencializando o recebimento de pessoas de fora que se interessam pelo instrumento:

Você precisa ver os meninos como eles já estão tocando. Você precisa ver. (...) Tirando relativo, tudo dentro do limite. Tudo. Cantando muito bem, respondendo muito bem o relativo. E o pandeiro que eles estão tocando? E a viola que eles estão tocando? Menino, eu fiquei besta. (...) Já podem fazer qualquer show... (Dona Dora, entrevista realizada em Dezembro de 2016).

Esta percepção que Dona Dora possui sobre o desenvolvimento das habilidades técnicas dos novos tocadores e a relação que constrói entre o resultado deste aprendizado com a capacitação dos violeiros enquanto tocadores aptos a ocupar o palco é um bom indicativo da avaliação criteriosa que os sambadores possuem sobre o que na manifestação que performatizam é apresentável nestes espaços, criando diferenciações no interior da manifestação que distinguem os tocadores “prontos” daqueles que são vistos como iniciantes. Isto evidencia o valor que delegam àqueles que dominam o que compreendem como conhecimento técnico da chula e a legitimidade que este domínio agrega aos potenciais chuleiros profissionais.

Quanto aos encontros com músicos externos em circunstâncias de shows (geralmente, o violeiro como convidado), as observações são outras e podem ser feitas a partir de exemplos colhidos no campo. O primeiro deles diz respeito ao modo de afinação “natural” dos violeiros, que se baseia no aperto máximo das cordas e é o que define a especificidade dos sons da chula. A sonoridade de um instrumento de cordas afinado desta maneira se difere da sonoridade de um instrumento afinado nos moldes técnicos convencionais, sendo estes moldes geralmente utilizados como parâmetro para avaliar as condições de afinação dos instrumentos dos chuleiros. Isto implica no exercício de afinação mesma das violas pelos músicos externos, que passam às mãos dos chuleiros numa sonoridade diferente daquela que eles estão acostumados a ouvir. A partir do contato com este modo de afinação convencional, muitos violeiros passam a dar importância ao ritual de afinação dos instrumentos e a tentar desenvolvê-la nos moldes convencionais que conheceram. Em alguns casos, a relação entre a viola machete e o modo de afinação dos violeiros com um tipo de som tido como “desafinado” é também apropriada por alguns

violeiros, que passam a abandonar o instrumento de origem para adquirir instrumentos também convencionais, como o violão.

Pintou o diabo com a viola machete. E ficou famoso tocando viola machete. Era um dos melhores da região. Esculhambou! Mas esculhambou vivo, assim... sentando num tronco. “Olha, não! Não presta. Ruim, muito ruim!”. Cortando a unha assim... “Ruim, viola machete é ruim. Muito ruim! Desafina, não presta”. (Roberto Mendes, 15 de dezembro de 2016).

O segundo exemplo diz respeito à construção dos acordes na viola machete. Com o estreitamento do contato com músicos profissionais, alguns violeiros começaram a estudar teoria musical e formação dos acordes, levando para a realidade da chula modos “corretos” de sua construção, com os quais também se abastecem para aprender canções de artistas que admiram. Roberto Mendes relata uma solicitação de um violeiro que exemplifica as questões apontadas acima:

“Roberto, venha cá, Roberto! Como é o Dó? Depois do Dó, vamo dizer aqui... Eu quero ir pro Lá. Lá!”. Ele dava o Lá diferente. Dava o Dó diferente, dava tudo diferente. Aí começou a estudar. (...) Aí começou a tocar (...) serenata! (...) Tocando serenata, com bordão e tudo. (Roberto Mendes, 15 de dezembro de 2016).

Há casos em que este processo de assimilação de técnicas convencionais de tocar o instrumento pelos chuleiros desenvolve um isolamento deste entre os violeiros da comunidade e os músicos externos, já que se desaproximam dos chuleiros quanto a forma de tocar a chula e também se distanciam dos músicos profissionais quanto ao acúmulo de conhecimento teórico.

Ele não era nem mais violeiro... Não era nem ele e nem o outro. Era qualquer coisa, entendeu? (Roberto Mendes, 15 de dezembro de 2016).

Concomitante às mudanças destes métodos de tocar a chula está o componente do ensaio, elemento até então distante da realidade do samba chula e que passa a se fazer presente em algumas circunstâncias de shows. É importante salientar que o componente do ensaio é necessariamente um elemento externo, trazido para o conhecimento dos chuleiros pelos músicos profissionais, além de ser ele mesmo um lugar de intercâmbio ente estes

músicos, onde conhecimentos costumam ser trocados e negociados. Além disso, já se percebe a inserção do ensaio na comunidade pelos próprios chuleiros, que passam a entender o componente do ensaio como uma importante ferramenta de aprimoramento da apresentação pública, sem relacioná-lo, porém, com as apresentações que se seguem aos ritos festivos da comunidade.

(...) a gente tem que fazer ensaio, que é pra quando tiver uma tocada a gente já saber como vai tocar. (Dona Nicinha, 14 de dezembro de 2016).

As informações técnicas que chegam até os chuleiros nestes contextos de palco podem ser relacionadas por eles à própria condição de músico profissionalizado, para onde direcionam o seu aprimoramento técnico abrindo mão de comportamentos, técnicas e instrumentos que passam a ser vistos neste processo como típicos de músicos amadores (agora no sentido depreciativo da palavra). Esta assimilação não é necessariamente fruto de uma imposição externa e pode ser articulada pelos chuleiros por meio de critérios de avaliação daquilo que é culturalmente cabível para eles e daquilo que não é, o que não quer dizer, por outro lado, que os critérios de avaliação dos sambadores do que seja cabível ou não partam de escolhas que visem o melhor para a cultura do samba chula, na concepção dos próprios chuleiros.

Estas escolhas, em determinadas ocasiões, correspondem a atos de resistência dos sambadores quanto a algumas proposições de mudanças na apresentação pública do samba feitas por terceiros. Isto pode ser observado na forma rígida como alguns chuleiros recebem certos roteiros construídos por diretores de espetáculo para suas apresentações.

O cara queria que eu entrasse pulando... Eu não queria entrar não! (João do Boi, 14 de dezembro de 2016).

Os sambadores e sambadeiras também constroem limites no campo de suas interações culturais, não abrindo mão de certos princípios ou modos de comportamento que compreendem como adequados. Essa resistência pode ser motivada por um certo temor ao fator desconhecido que fora apresentado a eles, como também ser justificada por compreenderem como ofensivas algumas proposições feitas nestes roteiros.

Rapaz, deu maior putaria quando queriam maquiar Alumínio porque tinha uma iluminação. A iluminação não tava pegando direito. Alumínio era ignorante. Deu um murro no cara! Já criou problema. Vai maquiar João do Boi? (Roberto Mendes, 15 de dezembro de 2016).

Estas formas de resistência à execução de roteiros externos, incluindo agressões físicas como o murro que o chuleiro deu no diretor do espetáculo, como relata Roberto Mendes acima, não podem ser justificadas como sendo uma resistência exclusiva a uma certa ordem montada para o espetáculo, já que a criação de roteiros feita pelos chuleiros evidencia a criação e uso de regras próprias no momento das apresentações, sendo uma constante que antecede, até mesmo, sua chegada ao palco. Estas regras variam entre demandas mais recentes e criadas no contexto da profissionalização, como a determinação das posições de cada um no palco, demarcadas no espaço físico e escolhidas pelo mestre, e as normas provenientes dos códigos da chula que precisam ser respeitadas, como a definição de momentos específicos em que as sambadeiras estão autorizadas a sambar na frente da roda. Incidentes como o que envolveu Seu Alumínio, relatado na fala de Mendes, são compreendidos melhor sob o prisma dos conflitos culturais, envolvendo, neste caso, o sofrimento de uma violência física pelo diretor do espetáculo em decorrência do sofrimento de uma violência moral sentida pelo chuleiro, a partir de sua perspectiva, por meio da qual o interesse do diretor do espetáculo em maquiá-lo em função da iluminação é ressignificado pelo chuleiro como sendo uma atitude ofensiva e que deveria ser revidada.

Essa direção de apresentação feita pelos sambadores (e, neste caso, pelo Mestre João do Boi) também alcança a escolha e montagem do repertório a ser apresentado, fator que se diferencia ao das apresentações que são feitas nas comunidades e nos festejos religiosos, já que nestas ocasiões, geralmente, não fazem uso da montagem do repertório e a ordem das músicas obedece a critérios de escolhas que são feitas pelo Mestre durante a própria apresentação. A construção do repertório para os shows costuma levar em consideração a ideia de que a apresentação no palco precisa impactar o público, o que faz com que os sambadores deem prioridade à inclusão de músicas que, na percepção deles, possuem maior carga de emotividade. Os sambadores compreendem que estas canções de forte apelo emocional

conseguem instigar no público reações já esperadas por eles, o que evidencia um certo controle dos chuleiros sobre a apresentação e o uso de técnicas de espetáculo muito próximas das que são utilizadas por artistas profissionais.

Quando fala assim, que pega o microfone e fala: “minha gente, vai agora um show de tal, tal, tal... Então aqui quem vai apresentar hoje é um homem chuleiro, mestre João do Boi!”. Me chama “João do Boi”, não me chama de João Saturno não, porque nome é João do Boi. “O mestre João do Boi”, aí todo mundo palma, e aí um outro vem em cima. (João do Boi, 14 de dezembro de 2016).

Um outro elemento de palco que se apresenta aos chuleiros como uma novidade é a passagem de som dos instrumentos. Para Seu João, este é um fator de diferenciação entre as apresentações “descompromissadas” na Vila e os shows realizados no palco, já que este procedimento não é comum na performance “espontânea” do samba chula.

Pra mim, é quase a mesma coisa. A única diferença é que nós tá em cima de um palco. Mas a pegada é a mesma. Porque lá a gente vai experimentar o som...Aí nós vai lá saber... É o quê... lá tá. “Pandeiro!” Aí eu vou lá e toco meu pandeiro. “Pandeiro 1!”, é o meu. “Pandeiro 2!”, é o seu. Aí ele vai, depois... bate. “Pandeiro 3!”, é você. “4!”, que não precisa 4 pandeiro, é 3 pandeiro. Aí vai assim... “Conga!”, aí o cara da conga pan pan pon pon pan pon (fazendo som de percussão com a boca). Aí ele vai dizendo ali “o repique”, porque tem um repique ali...Aí bate e ele vai. Aí vai “marcação!”, que é a marcação. Aí ele diz “viola”, se a viola estiver do lado de cá ou do lado de lá, primeiramente vai ouvir a corda. Das corda é que vai vendo o pandeiro, aí dos pandeiro vai vendo tudo. É assim. (João do Boi, 14 de dezembro de 2016).

Esta participação de Seu João na passagem de som dos instrumentos e a segurança com a qual ele descreve este ritual, que é (supostamente) próprio do palco, sugere certo domínio de conhecimentos inerentes ao campo artístico e que podem ser inseridos ou não no contexto da comunidade. Se é certo que o Mestre João do Boi relaciona este conhecimento com a sua experiência acumulada nos palcos, não é seguro afirmar o tipo de uso que ele faz deste conhecimento em suas apresentações para a comunidade. O que pode ser garantido, no entanto, é que o tipo de uso feito pelos chuleiros deste conhecimento dependerá de avaliações dos espaços onde as apresentações serão feitas, afim de definir aqueles que têm valor de palco e aqueles que se desvinculam deste.

Este é o mesmo argumento que justifica o acúmulo de pandeiros e repiques em sua residência, mantidos majoritariamente em desuso e apenas tocados nos momentos que compreende como especiais ou necessários. Este acúmulo de instrumentos funcionaria como uma espécie de prevenção, resguardados na ideia de ter para não faltar, mas também como um indicativo do autorreconhecimento do chuleiro enquanto músico profissionalizado, dotado de equipamentos suficientes para as necessidades que surgirem no contexto das apresentações.

Praticamente, o que é que me dá aqui: eu tô equipado. Só o que me falta é um violão, que eu ainda vou comprar. Um violão e uma caixa de som. Porque eu comprando, saindo pra fora, quando a gente sai pra fazer um show a gente acha por lá, mas a gente pra fazer um som por aqui tem que levar pra poder "altiar". (...) Qualquer hora dessa que eu for fazer um samba, pandeiro é o que não falta aqui. (João do Boi, 14 de dezembro de 2016).

O interesse de Seu João pela aquisição de um amplificador para a realização de apresentações na comunidade demonstra que, no seu entendimento, este recurso possibilitará melhorias em sua performance, sobretudo no que diz respeito à forma de cantar e tocar, já que a utilização de microfones e cabos elétricos para os instrumentos possibilita ao chuleiro uma melhor audição de si mesmo e de seus colegas, não estando, necessariamente, vinculada a uma expectativa de reprodução do palco e de seus elementos na comunidade. Novamente, um indicativo do jogo de interações feito entre os processos de profissionalização e os chuleiros, que neste caso aderem a um recurso técnico externo pelo conforto e melhoramentos que o seu uso beneficia, sob o ponto de vista dos próprios chuleiros.

A ideia de aprimoramento também pode ser percebida na preocupação que os sambadores e sambadeiras, sobretudo as sambadeiras possuem com o figurino. Há uma clara distinção entre a maneira como se vestiam nas apresentações da comunidade e a maneira como se apresentam atualmente nos contextos de shows e apresentações, mesmo que realizados nos festejos comunitários, em bares e quintais. Na perspectiva das entrevistadas, o figurino confirma a especialidade do momento da apresentação, diferenciando o

contexto do palco e da performance do grupo da rotina que envolve os sambadores e sambadeiras.

(...) a gente gosta de vestir uma saia, uma nágua, uma batazinha, um lenço... porque dá mais uma vista, né? E aqui não, aqui a gente samba de qualquer jeito. (Dona Nicinha, 14 de dezembro de 2016).

Este argumento da especialidade do momento dos shows ressignifica o figurino enquanto adereço, enquanto um recurso ornamental de embelezamento das apresentações, e também das sambadeiras, para quem a vaidade alimentada pela resposta do público estimula a montagem. Isto não quer dizer, necessariamente, que o uso do figurino pelas sambadeiras seja feito em todas as ocasiões, sem distinções.

(...) tem gente que diz: “ah, porque tem muita nágua”, mas fica bonito é assim. Se é um samba, bora se vestir pro samba. (...) É. Então, eu disse às menina, vê se vocês não vai pra lá de short, outra de calça... não, tem que ir arrumadinha porque vai ter apresentação. E ninguém ficar também com copo no meio da roda. Não... (Dona Dora, 15 de dezembro de 2016).

Há aquelas em que seu uso perde a importância, o que não é justificado, no entanto, por uma simples diferenciação entre palco e “quintal”, já que os quintais começam também a ser percebidos como um certo tipo de palco, como observado no que se refere ao uso de amplificadores e microfones. O uso de figurinos nos sambas que acontecem na vila se confunde com o próprio costume de sambadores e sambadeiras se “produzirem” para os festejos comunitários, o que repercute num entrelaçamento entre um comportamento tido como próprio dos artistas (no que diz respeito ao figurino) e o bem estar produzido pelo embelezamento pessoal das sambadeiras (no que diz respeito à produção de looks para as festas).

Além disso, a escolha do figurino não deve parecer aleatória, pois pode ser limitada à prática religiosa dos sambadores e seus rituais correspondentes, como a relação entre os dias dos santos e suas cores relacionadas com a definição de cores para os figurinos, que dependerá do dia em que ocorrer a apresentação.

É...a gente se prepara. Tem a roupa. Agora, a roupa é assim... dia de sexta-feira, a gente veste branco. Dia de segunda-feira, a gente veste branco. Agora meio de semana a gente veste qualquer uma. Agora sexta é branco e segunda-feira também é branco. É tudo dia de Oxalá, né? Aí a gente veste de branco.

Agora outros dias não... outros dia pode ser qualquer roupa.
(Dona Nicinha, 14 de dezembro de 2016).

Sendo assim, o figurino, estreitamente relacionado à ideia de espetáculo, apesar de se configurar como um elemento externo, se aproxima da linguagem dos sambadores e sambadeiras por meio da própria presunção que fazem deste elemento como necessário ao contexto do palco, mesmo que vinculem o seu uso ao repertório cultural de suas religiões e a preferências pessoais de peças em sua composição, o que denota autonomia dos sambadores e sambadeiras na montagem de suas vestimentas.

Esta autonomia, no entanto, no que diz respeito a outros aspectos, está limitada a algumas circunstâncias e à maneira como elas podem definir o diálogo entre os chuleiros e os agentes externos. Isso porque, em algumas ocasiões de intercâmbio cultural, como as apresentações internacionais, o encontro entre os chuleiros e estrangeiros pode evidenciar algumas vulnerabilidades dos primeiros, sejam culturais, econômicas ou sociais, como será exposto a seguir.

3.7 Conflitos culturais

Na viagem que fizeram ao Qatar para a realização das apresentações no Festival Qatar Brasil 2014, na capital Doha, João do Boi relata que foi algemado e preso, ainda no aeroporto, por estar na posse de um saco contendo um pó branco, usado por Dona Nicinha, sua esposa, para cicatrizar alguns ferimentos que adquiriu nas mãos em decorrência de uma alergia a sabão em pó.

Disse que foi por causa de um remédio que eu uso pra isso aqui ó (e aponta para os dedos). Mas isso é alergia a eu lavar roupa. Agora mesmo eu não descobri que sabão foi. Aí eu levei um remédio que eu descobri pra isso aí. Aí disse que foi por isso (...) (Dona Nicinha, 14 de dezembro de 2016).

O pó branco era um extrato de ervas utilizado pelos chuleiros em diversas situações, muito comum entre os moradores da comunidade. Confundido por algum tipo de material ilícito, já que o extrato não era conhecido pela fiscalização do país, Seu João relata que não conseguiu explicar a origem do pó devido ao fato de não falar a mesma língua que os

policiais, sendo, por alguma razão, agredido fisicamente com socos e chutes, além de empurrões e gritos, dos quais ele não pode compreender.

João até hoje chora quando lembra. Tomou chute, todo no chão. Ele disse que ficou junto tudo uns cara assim no chão, e eles não sabiam o que tava falando. O que João falava ninguém entendia. Empurra pra lá, empurra pra cá, e perguntando a ele... e ele dizia que não sabia o que eles tavam perguntando. Coitado. E ele algemado! (Dona Dora, 15 de dezembro de 2016).

Seu João foi deportado e levado para casa, na Comunidade de São Braz, enquanto os outros membros do grupo Samba Chula de São Braz, incluindo sua esposa, realizaram as três apresentações no Qatar. O fato causou desentendimentos entre Seu João e o produtor do grupo, o que acabou resultando em seu desligamento.

Este caso possui contornos importantes. O primeiro deles é a aceitação do convite para a viagem internacional. Alguns membros do grupo naquele momento, como Dona Dora, não aceitaram viajar. Isso quer dizer que os sambadores e sambadeiras podem fazer uso de alguns critérios e razões pessoais para realizar ou não um show (e que não são apenas econômicas, como o valor do cachê a ser recebido), o que é ainda mais flexível no caso de integrantes que são pagos por Seu João para participar destas apresentações. Quanto a ele, pessoalmente, a realização de um show pode proporcionar um certo montante em dinheiro, geralmente utilizado para complementar a renda familiar e realizar pequenos investimentos. Ou seja, aqui a realização de shows possui um significado muito próximo ao da realização de um bom negócio, e não tem como fundamento uma percepção dos chuleiros de que as apresentações são importantes para a difusão e promoção da manifestação cultural que performatizam. Quando fundamentadas por este viés mercadológico, a performance da chula é uma performance pelo dinheiro.

Ele nem poderia ir porque ele tava meio adoentado. Eu disse: “João, não vá”. Aí ele disse: “olha, Nicinha, eu vou porque já serve pra gente fazer alguma coisa”. (Dona Nicinha, 14 de dezembro de 2016).

Isso fica ainda mais claro quando Seu João “encaixa” na equipe que vai viajar com o grupo uma de suas filhas. A sua participação no show se fundamenta, em certa medida, por um plano de distribuição da renda, que tem

como prioridade atender à família de Seu João e aos seus amigos mais chegados. Por esta razão, a participação de filhos dos chuleiros nos grupos também está amparada na ideia de ser esta uma oportunidade de trabalho, não tendo compromissos diretos com um tipo de transmissão direcionada ao compartilhamento de conhecimentos e da manifestação cultural.

Eu botei Ana, minha filha, porque ela tava fazendo o barraco dela, mesmo assim não terminou ainda não.. Mora em casa de taipa, a casinha ali não é dela não. (João do Boi, 14 de dezembro de 2016).

Sendo assim, se é possível considerar o mercado enquanto um catalisador da permanência e da transformação das culturas populares (GONÇALVES, 2007), é preciso considerar também que esta permanência pode estar sendo sustentada por interesses diversos, como o deslumbramento dos artistas pelo palco, as carências materiais dos chuleiros, a complementação da renda familiar, a satisfação de certas ambições pela aquisição de equipamentos e outros bens, e a busca pela melhoria da qualidade de vida. Além disso, esta permanência também pode estar sendo sustentada por meio de resistências apresentadas pelos sambadores e sambadeiras, apesar delas não significarem um entrincheiramento consciente da tradição pela tradição. Isto quer dizer que alguns comportamentos e condutas dos chuleiros são mantidos nestes cenários não por amor à tradição, mas por resistência a situações, pessoas e métodos que desconfiam.

Os conflitos interculturais, como o deste episódio em que Seu João foi deportado e agredido fisicamente, é uma resposta direta de um dos efeitos que a promoção da diversidade cultural e o reconhecimento das diferenças podem desenvolver sobre as manifestações culturais. Isto não quer dizer que este novo paradigma, capaz até mesmo de propiciar a ida dos sambadores de São Braz para um país como o Qatar, deva ser analisado sob o viés do que seria bom ou ruim para estas manifestações, no entendimento dos próprios termos que o motivam. A promoção da diversidade cultural por meio das atividades de difusão e divulgação possui contornos complexos, que envolvem desde a construção de uma alternativa econômica para manifestações culturais até então marginalizadas, como também a exposição de pessoas em situação de vulnerabilidade econômica e cultural que não é suprimida ou relativizada com

os valores agregados à manifestação enquanto patrimônio cultural da humanidade.

A autoestima que o palco potencializa nos sambadores e sambadeiras coexiste com a possibilidade real de violências estruturais, silenciosas ou materializadas, não sendo esta, no entanto, um efeito direto dos processos de profissionalização, mas sim das políticas de difusão e promoção das manifestações.

3.8 Processos de profissionalização: alguns indicativos

A reflexão imediata sobre os efeitos da relação com o palco na permanência do samba de roda possui alguns indicativos importantes, apesar de não se esgotar neles.

O primeiro, muito comum em outras pesquisas realizadas sobre o efeito-palco nos artistas que performatizam as culturas populares (BARRETO e BORBA, 2015; LIFSCHITZ, 2011), é o fator autoestima. Todos os sambadores e sambadeiras entrevistados relatam sua satisfação em realizar shows em palco, para públicos diferentes e distantes da relação até então “descompromissada” com que lidavam com o samba.

Isso aí é o que eu sinto o maior prazer da minha vida porque eu nunca pensava de eu subir em cima de um palco, deles me achar tanto bem que eu me sinto até envergonhado quando aquelas pessoa vem: “Seu João, mestre, mestre!”, que é o que me chamam aí.. só chama de mestre. Chega assim: “bença, mestre!”, gente quase da minha idade ou mais velho que eu, umas menininha nova: “mestre!”, me abraça... como é que eu vou fazer? E quando eu chego num lugar: “oh, mestre!”. Quando fala assim, que pega o microfone e fala: “minha gente, vai agora um show de tal, tal, tal... Então aqui quem vai apresentar hoje é um homem chuleiro, mestre João do Boi!”. Me chama “João do Boi”, não me chama de João Saturno não, porque nome é João do Boi. “O mestre João do Boi!”, aí todo mundo palma, e aí um outro vem em cima. (João do Boi, 14 de dezembro de 2016).

A autoestima proporcionada pela chegada no palco parece se fundamentar em premissas das quais os sambadores fazem uso para compreender este lugar, que é percebido por eles, no que diz respeito à sua origem, como um espaço distante de sua realidade econômica, social e cultural. Este distanciamento onde separam o lugar comum do palco e o lugar

de onde vêm parece refletir na própria maneira como percebem o percurso que fazem até ele, relacionando a ocupação deste espaço-outro, que se apresenta como diferente, a um tipo de reconhecimento social pautado no mérito. Por este viés, a profissionalização também estaria fundamentada, no entendimento dos sambadores e sambadeiras, em uma espécie de compensação por terem insistido ao longo da vida na continuidade da manifestação em espaços diferentes do que seria o seu ideal, neste caso, o palco. Esta compensação, no entanto, não seria um resultado decorrente da volição de terceiros, estando assim valorada pela simbologia que o próprio processo representa. Aqui, é importante salientar que o valor de manifestação cultural dado ao samba de roda (nos moldes como esta expressão é recebida em contextos de palco) pelas contribuições externas coexiste com os próprios significados construídos pelos chuleiros em torno do samba, o que pode corresponder a uma valoração múltipla de um mesmo aspecto, como o da promoção da manifestação, que possui contornos de salvaguarda para alguns e de meio de subsistência para outros.

Quando Seu João confessa que nunca imaginou ocupar o lugar do palco, sua confissão não se relaciona a um não autorreconhecimento dele enquanto artista, mas à sua descrença na possibilidade de reconhecimento por outrem a respeito desta sua condição. Nos instantes em que isto acontece, a chegada no palco pode ser significada por eles como sendo uma descoberta feita por terceiros de artistas que permaneciam até então no anonimato. Há, desta forma, uma espécie de surpresa na maneira como lidam com este interesse recente.

Mas sabe o que é isso? É prazer que esse pessoal tem de não ver umas certas coisas e quando vê... Rapaz, eu não ficava quieto. Eu dava uma voltinha assim, lá vem 4, 5: "mestre!". Lá em Goiânia, aff Maria, todo mundo ficou chorando. E quando eu cheguei, que me receberam, o mestre disse, o mestre pegou no microfone e disse que não me conhecia também não. Aí a esposa do mestre, todo mundo, rapaz... todo mundo abraço a gente, pelo que eu lembro, foram 9 pessoas, não foi, Nicinha (as pessoas que viajaram com ele). (João do Boi, 14 de dezembro de 2016).

É interessante observar a relação que Seu João faz entre o entusiasmo das pessoas por sua apresentação e o fator novidade que, em sua perspectiva, ele e seu grupo representam. Este seria um contraponto importante entre as

motivações externas que contribuem para a chegada destes sambadores no palco e as leituras que eles próprios fazem deste interesse.

É possível perceber certo distanciamento entre os sambadores e o valor simbólico que o patrimônio agrega ao samba de roda, mesmo que reconheçam em si mesmos a existência de algum valor decorrente deste instituto que é o patrimônio. Não que eles necessariamente compreendam que tipo de valor é esse, mas sabem que o possui e que ele não os prejudica. Mesmo que, em algumas oportunidades, sejam levados ao palco sob a insígnia de patrimônio, consideram que o interesse das pessoas por eles se dá pelo fato de serem uma novidade, de não pertencerem ao cotidiano do público que os assiste e, por esta razão, despertarem nele a curiosidade e a excitação pelo novo. Ou seja, no palco, a despeito de performatizarem um patrimônio e, por esta razão, carregarem consigo os valores inerentes a ele, compreendem o interesse das pessoas pela música que fazem sob o valor de novidade que ela representa no interior dos mercados culturais.

Que vergonha o quê! A gente acostumou. A gente bota pra lá. Aí é de igual pra igual. O pessoal quando vem tirar foto assim, tudo se arrepiando, e se arrepiando. É muito bonito. (Dona Dora, 15 de dezembro de 2016).

Fazendo uso desta premissa do reconhecimento social, muito utilizada pelos sambadores para expressar sua gratidão e satisfação por atuarem nestes processos de profissionalização, o palco não teria a função de transformá-los em artistas, mas sim a de apenas legitimar a autoidentificação já existente. Talvez, por esta razão, equiparam o lugar de artista que ocupam com os lugares ocupados por artistas de grande visibilidade midiática, que dividem o palco com eles em algumas oportunidades. A posição de “igual pra igual” sinaliza bem o conforto que sentem em situações como esta.

Se atualmente os sambadores estendem sua trajetória enquanto sambadores aos estágios anteriores à sua chegada no palco, desfazendo distinções entre um antes e um depois na forma como performatizam o samba de roda, parece assertivo considerar que no atual estágio eles se sentem legitimados a fazê-lo, como se “ser artista” *ipsi litteris* estivesse na dependência de uma certa autorização, de um certo convite, do qual agora tomaram posse.

É claro que eu me sinto artista! A gente se sente muito vaidoso, é uma coisa nova. Uma coisa da nossa raiz, começado por nós

mesmo aqui, tá entendendo? No caruru, a gente fazia na casa de fulano, na casa de fulano, e aí ficou... É uma coisa que nos trouxe assim uma confiança em nós... Ser sambadores. (Dona Dora, 15 de dezembro de 2016).

Os sentidos desta legitimação não sufocam, portanto, uma espécie de linearidade objetiva na carreira destes artistas, que teria, sob a perspectiva dos sambadores, um início bem demarcado e uma discografia bem definida, o que destitui a ideia de palco como elemento essencialmente inaugurador da trajetória artística. A profissionalização abrange, inicialmente, as relações entre os sambadores e as formas de se fazer samba, mantendo, contudo, as satisfações pessoais que envolvem o “sambar”.

Pra mim, eu adoro. Eu adoro demais. Porque desde o tempo de meus pais e de meus avós, a gente já foi crescendo nisso, né? Nos caruru de São Cosme, foi nisso que a gente foi crescendo. Depois da reza tinha o caruru e depois a gente sambava até de manhã. (...) Então pra mim é um prazer quando eu tô num lugar que eu tô assim sambando, pra mim é o maior prazer. (Dona Dora, 15 de dezembro de 2016).

No desenvolvimento da pesquisa, foi possível registrar relatos sobre trajetórias de diferentes sambadores e sambadeiras, apesar dela ter se restringido ao grupo Samba Chula de João do Boi. Por meio destes relatos, tornou-se visível a existência de certos isolamentos de alguns chuleiros que se distanciaram da expressão cultural do samba de roda (ao menos dos moldes convencionais de se fazer samba de roda) em decorrência da vaidade de ter tocado com músicos profissionais e, a partir disso, se perceber enquanto um deles por uma perspectiva que os compreende como diferentes dos chuleiros, tanto pelo acúmulo de conhecimentos musicais teóricos e pelo aprendizado de formas “adequadas” de tocar os instrumentos e de afiná-los, quanto pelo domínio de um repertório diferenciado. Isto relativiza, de certa forma, a abordagem feita acima sobre o poder de transformação dos processos de profissionalização, apesar de não dirimir sua importância no caso do grupo estudado.

Um outro indicativo importante são as expectativas de profissionalização dos próprios artistas. Estas expectativas parecem partir de premissas dos

sambadores a respeito do que seria preciso para alcançar um estágio profissional de trabalho com música e o autorreconhecimento da atual condição em que se encontram neste processo. Esse estágio profissional ideal está relacionado à função dos shows como fonte exclusiva ou majoritária de renda, capaz de possibilitar que os sambadores vivam exclusivamente dos negócios com o samba. Como sinais indicadores de que miram alcançar este estágio, estão as ambições dos artistas pela aquisição de novos instrumentos, já retratadas anteriormente, seja por vaidade ou por perceberem como necessários a uma boa execução do samba, mas também algumas demandas de uma produção executiva que entendem como séria e capaz de contribuir para uma efetiva profissionalização do trabalho. Ou seja, entendem que o alcance de um estágio estável de profissionalização exige uma produção executiva eficaz e também profissionalizada, apesar de compreenderem que ainda não a possui.

É muito bom, mas... não sei. Depende da direção, não é? Com uma direção boa, João do Boi, o lugar que ele for eu vou atrás. (Dona Dora, 15 de dezembro de 2016).

Para muitos músicos provenientes de contextos urbanos, integrados em pequenas estruturas de mercados culturais, “viver de música” se apresenta como uma aspiração de significados múltiplos, que podem variar entre a utopia, a expectativa, o sonho e a meta. Tornar rentável e autossuficiente uma habilidade artística é uma aspiração que não está necessariamente vinculada à ambição pelo sucesso midiático, pelas regalias e vaidades que o *mainstream* pode oferecer. A conciliação entre a necessidade de suprir as carências materiais de sobrevivência, viver de forma digna e ter como fonte de renda exclusiva os trabalhos desenvolvidos com música parece estar no cerne da definição daquilo que pode ser compreendido como músico profissional (mesmo que, em alguns casos, este adjetivo denote muito mais uma identificação simbólica, que resulta em uma apropriação do termo, do que a situação real em que se encontram estes músicos no processo).

A partir do instante em que se reconhecem como artistas e se equiparam aos músicos profissionais, os sambadores e sambadeiras entrevistados, involuntariamente, comparam o lugar que ocupam enquanto “profissionais” às características que entendem definir uma situação

profissional de fato. Talvez isto justifique as especulações que fazem a respeito do futuro com o samba e o que aguardam do processo em que já se encontram inseridos. Sobre estas expectativas, Seu João, por exemplo, indica compreender agora o samba enquanto um negócio rentável, capaz de assegurá-lo financeiramente, inclusive, em melhores condições do que as possibilitadas por outros negócios. A partir de sua fala, deixa entrever que a rentabilidade do samba enquanto negócio se encontra na dependência da garantia de uma agenda de shows prévia, pela qual seria possível articular sua segurança financeira sem maiores riscos. Assim, evidencia sua sagacidade em não tornar esta atividade, até o momento, uma fonte de renda exclusiva devido à sua inconstância, e demonstra interesse na realização de mais shows.

Rapaz, se eu tivesse um negócio certo, eu não queria outra coisa. porque eu tirando mil reais e pagando todo mundo, pra mim é negócio. Pra mim é negócio. Também quando não dá é trezentos, quatrocentos, eu pago todo mundo. (João do Boi, 14 de dezembro de 2016).

O reconhecimento do samba de roda enquanto negócio rentável não se restringe aos sambadores e desperta interesse em terceiros que almejam agenciar o grupo. A premissa da rentabilidade e os interesses que este fator desperta, contudo, implicam na necessidade da conquista de confiança que se impõe na relação entre os sambadores e possíveis produtores, também justificada por decepções sofridas pelos artistas em outras circunstâncias. Daquilo que é possível extrair da pesquisa de campo, está uma associação importante entre a condição de vulnerabilidade econômica em que se encontram os sambadores, aliada ao fato de não serem letrados e, por esta razão, se encontrarem impossibilitados de ter domínio absoluto sobre todas as negociações, o que parece suscitar uma situação de desconfiança constante por parte dos sambadores, não apenas referendada por decepções com terceiros.

A despeito da especificidade do Samba Chula de João do Boi em relação a outros grupos de samba de roda, tendo em vista sua biografia enriquecida por apresentações que repercutiram na visibilidade do grupo e, conseqüentemente, no desenvolvimento de seu processo de

profissionalização, as trajetórias dos sambadores e sambadeiras de São Braz refletem realidades muito próximas às de outros coletivos existentes no Recôncavo, possibilitando indicativos importantes deste processo novo, inacabado, heterogêneo e complexo envolvendo a profissionalização das culturas populares.

4. DINÂMICA DOS PROCESSOS DE PROFISSIONALIZAÇÃO

No decorrer do processo de “descoberta” das culturas populares, sua aproximação com os mercados culturais foi, majoritariamente, percebida com desconfiança pelos pesquisadores e entusiastas destas manifestações. A preocupação destes intelectuais com possíveis deformações na autenticidade das culturas populares motivou discussões e teorizações a respeito de sua permanência em contextos de globalização acelerada, por meio da qual a expansão tecnológica e o fortalecimento de intercâmbios culturais transpassaram barreiras e alcançaram os espaços onde estas manifestações pululam.

Agora, sendo esta aproximação entre mercados culturais e culturas populares uma realidade – que destitui, inclusive, os argumentos mais pessimistas –, faz-se necessário o entendimento, ao menos parcial, dos tipos de percurso que desembocaram neste encontro. O ponto de partida desta discussão está centralizado no imbricamento entre as políticas de preservação das culturas populares e as atividades que visam à sua difusão e promoção, por meio de marcos legais reconhecidos internacionalmente e com ressonância direta no caso brasileiro. A partir daí, pretende-se compreender o desenvolvimento dos processos de profissionalização em contextos de fortalecimento das políticas públicas direcionadas às culturas populares, mas sem vincular, contudo, estes processos ao desenvolvimento destas políticas, já que a complexidade que os envolve não autoriza sua restrição a fatores específicos.

Fazendo uso das informações colhidas e produzidas a partir da pesquisa de campo feita para este trabalho, serão construídas algumas associações, sempre que possíveis, entre a realidade apresentada no campo e o desenvolvimento de políticas públicas específicas para as culturas populares. Este tratamento visa a compreensão do alcance destas políticas e de suas finalidades na preservação destas manifestações e da coparticipação dos artistas que performatizam estas expressões culturais nas atividades que as promovem, tendo as relações com os mercados culturais um foco especial.

4.1 Aspectos conceituais

Uma perspectiva que prenda unicamente os bens imateriais das culturas tidas como tradicionais à exigência do autêntico tende a secundarizar os processos de profissionalização sob o apontamento de aspectos negativos naquilo que é percebido como espetacularização. José Jorge de Carvalho (2010) conceitua a espetacularização como

(...) a operação típica da sociedade de massas, em que um evento, em geral de caráter ritual ou artístico, criado para atender a uma necessidade expressiva específica de um grupo e preservado e transmitido através de um circuito próprio, é transformado em espetáculo para consumo de outro grupo, desvinculado da comunidade de origem (CARVALHO, 2010, P. 47).

No liame entre a “canibalização” e a “espetacularização”, o autor compreende a espetacularização como um processo multidimensional dirigido por uma desterritorialização forçada que visa a um movimento de captura, apreensão e confinamento das culturas populares. Para ele, este tipo de espetáculo seria um “simulacro de arte performática tradicional” e aponta para o que considera como consequências negativas deste processo: a descontextualização; a transformação do valor de uso destas manifestações em valor de troca; a produção de novos significados produzidos de fora para dentro da realidade destas culturas; a objetificação dos artistas; a perda de sua autonomia; e a sua cooptação por políticas locais e regionais. Ou seja, para o autor, a relação entre o Estado e as manifestações tidas como tradicionais camuflaria uma relação de poder, na medida em que as políticas públicas subjugariam a independência destas manifestações, rompendo o que poderia ser considerado como um fluxo natural das coisas. Sendo assim, ele considera que as culturas populares estariam sofrendo uma pressão sem precedentes para serem espetacularizadas, e que o interesse crescente por estas manifestações deriva de uma busca feita pelo mercado a fim de angariar novos bens simbólicos e estéticos comercializáveis (CARVALHO, 2010).

No entanto, pensar a espetacularização como um movimento impulsionado apenas por interesses externos deixa de considerar as ressignificações que podem ser feitas pelos próprios artistas, e que não necessariamente desterritorializam suas expressões por meio destes

deslocamentos. Contrariando expectativas pessimistas em relação ao futuro das culturas populares, um estudo pioneiro feito pelas pesquisadoras Carla Borba e Margarita Barretto sobre os efeitos das políticas de cultura e turismo na profissionalização do maracatu pernambucano aponta para um crescimento quantitativo destes grupos após a implantação de algumas políticas públicas em parceria com setores de turismo. Neste caso, a aproximação entre as culturas populares e o turismo cultural antecede a implantação destas políticas, e resulta no que as autoras compreendem como espetacularização. Diferentemente da abordagem feita por Carvalho (2010), as pesquisadoras parecem compreender este processo sob o lume da profissionalização, que seria caracterizada pela chegada destas manifestações no palco, implicando em apresentações para arquibancadas e aproximações entre estes grupos e artistas conhecidos da mídia e do grande público. Para elas, os processos de profissionalização/espetacularização são impulsionados por uma rede de articulações composta por formadores de opinião, governo do Estado, produtores e mercados que, juntos, interagem com os grupos de maracatus e desenvolvem suas atividades culturais e econômicas. O resultado desta rede de articulações seria a chegada dos maracatus na economia de mercado, que implica em negociações para definir o valor de cachê das apresentações (segundo o estudo, esta política de cachês é bastante restrita, já que são pagos 2em circunstâncias pontuais) e a proposição mesma da venda/oferecimento de shows pelos próprios artistas, sem necessariamente contar com o intermédio direto de produtores. Esta chegada nos mercados também repercute na diversificação dos espaços de apresentação, na utilização do cachê recebido como uma complementação da renda familiar, na criação de associações de maracatus e na emergência de novas preocupações estéticas (BARRETTO e BORBA, 2015).

Interessam, neste estudo feito pelas pesquisadoras, as ações políticas articuladas entre governo e produtores culturais que, conjuntamente, promovem a geração de recursos para a realização de apresentações, a criação de um símbolo cultural pernambucano (o maracatu) por meio de uma valorização midiática, a criação de uma identidade visual entre governo e maracatus, e a adesão dos maracatus pelos artistas, que desemboca numa intermediação entre estes e a classe média, que resistia anteriormente a estas

expressões – sendo o *manguebeat* o caso mais bem sucedido destas intermediações (BARRETTO e BORBA, 2015). Apesar de todas estas articulações, as autoras não afirmam em suas conclusões que os processos de profissionalização do maracatu pernambucano foram resultados de ações planejadas visando a este fim. Pelo contrário, estes processos parecem ter sido consequências inevitáveis de um outro projeto ansiado por esta rede de interdependências, que era o fortalecimento do turismo cultural. Estas considerações apontam para os limites da equiparação entre processos de profissionalização e a espetacularização, já que a chegada dos artistas no palco não implica, necessariamente, em sua transformação em lugar de trabalho, ao menos como única fonte de renda, como observado no caso do Samba Chula de João do Boi.

Edson Farias (2011), em seu estudo sobre a relação entre as festas populares e o entretenimento no Brasil, observa que a profissionalização da cultura popular, em sua faceta artístico-festiva, ancora-se nos mecanismos de diversão da sociedade de consumidores. O autor analisa os processos de profissionalização sob a ótica da mercantilização, e define aqueles como um seletivo, excludente e inconstante movimento de monetarização das atividades que entende por amadoras. Esta monetarização inconstante, no entanto, não seria resultado de uma simples necessidade do mercado de entretenimento, mas fruto de um jogo de interdependências e aumento de necessidades à elevação do grau de institucionalização das festas populares em decorrência do crescimento da participação popular e do conseqüente interesse público e privado pela ressignificação destes eventos no calendário de turismo cultural. A repercussão deste processo na profissionalização dos grupos estaria no fato de que este lazer mercantilizado, em virtude de necessidades diversas movidas por este jogo complexo de interdependências, requer também a profissionalização de seus agentes competentes, incluindo aí os grupos de cultura popular. Os efeitos desta profissionalização na permanência e transformação dos grupos caminham desde às exigências institucionais de manutenção de características consideradas autênticas – o que permite questionar os limites da autonomia dos artistas diante de suas manifestações culturais – até a significação destas grandes festas populares –

mercantilizadas, institucionalizadas e globalizadas –como lócus de proteção e transformação das manifestações tidas como tradicionais (FARIAS, 2011).

Javier Alejandro Lifschitz (2011) alerta para a dificuldade de se interpretar estas relações entre agentes modernos e as formas organizativas, materiais e simbólicas de comunidades tradicionais como um simples processo de mercantilização da tradição, pois, para o sociólogo, a ideia de mercantilização supõe benefícios apenas para os agentes modernos. Em sua pesquisa sobre as neocomunidades¹¹, ele reconhece uma relação de mútua dependência entre os agentes modernos e os agentes tradicionais: os primeiros precisariam das tradições comunitárias para viabilizar seus projetos e gerar novos recursos direcionados ao patrimônio, enquanto os segundos precisariam destas instituições externas para projetar seu valor simbólico e material. E mesmo esta relação de mútua dependência não deve ser valorada positiva ou negativamente, já que importa perceber as tensões e conflitos inerentes à singularidade de cada caso. O sociólogo ainda constata que a implantação de políticas públicas direcionadas a estas comunidades não tem apenas como finalidade o seu fortalecimento econômico, mas traz ao menos como consequências a reconstrução de territórios, saberes e práticas. Ao contrário dos folcloristas, que buscavam apenas classificar as mais diversas expressões culturais populares, estas políticas estariam desenvolvendo verdadeiros repertórios culturais. Segundo o autor, estes repertórios têm a característica comum de utilizar meios modernos a serviço da tradição e, no caso destas neocomunidades, o imbricamento entre técnicas modernas e manifestações tradicionais não teria como efeito uma questão de aura perdida, mas sim de sua reconstrução. A espetacularização seria, portanto, uma forma de dar vida a estas expressões por meio de uma sacralização dos objetos e práticas que perderam sua aura na vida mundana, além de agregar valores de importância emocional para uma comunidade relegada, como o aplauso e o reconhecimento do público (LIFSCHITZ, 2011).

O estudo de Nestor García Canclini (1983) sobre a chegada das culturas populares no capitalismo é pioneiro na abordagem sobre a relação destas

¹¹ O autor conceitua as neocomunidades como “processos culturais em que agentes modernos operam nas formas organizativas, materiais e simbólicas de comunidades tradicionais para reconstruir territórios, práticas e saberes a partir de técnicas e epistemes modernas” (LIFSCHITZ, 2011, P. 102).

manifestações culturais com os circuitos de mercado movidos pelo turismo cultural. Tendo como princípio a mercantilização das culturas populares como um efeito direto destes processos, o pesquisador desenvolveu sua pesquisa sobre as interações do artesanato mexicano com os mercados culturais priorizando a análise conjunta dos processos de produção, de circulação e de consumo. Neste momento, apesar de reconhecer que a chegada das culturas populares nos mercados culturais aconteceu de forma imperativa, forçada e autoritária, como imposições do grande capital, Canclini considera que os mercados culturais proporcionaram a algumas famílias um meio alternativo de subsistência, evidenciando que os redirecionamentos de usos e significados também podem acontecer por motivações internas à realidade sócio-econômica dos artistas populares. Reconhecendo o processo de profissionalização da cultura popular como um fato real, o autor defende a autonomia dos artistas frente a este processo como uma forma de atenuar possíveis transformações identitárias, que seriam consequências das interações que o mercado proporciona, e parece concluir que a dualidade deste processo (apropriação econômica e meio de subsistência) deve ser resolvida na resposta à seguinte questão: o que é que se deve defender: os bens culturais populares ou os seus artistas? (CANCLINI, 1983).

Em consequência e contemporaneidade do novo tratamento direcionado a estas manifestações, qual seja, o de inseri-las num programa de economia da cultura que visa ao seu desenvolvimento, novas oportunidades surgem aos artistas e novas demandas se fortalecem, como a gravação de discos em estúdio, a participação em eventos culturais ao lado de artistas reconhecidos nacionalmente e a disputa pelos editais de financiamento, específicos ou não, para as culturas populares. Estas ações, por vezes mediadas por agentes externos à realidade comunitária destes artistas, se diferenciam de uma política exclusiva de preservação pelo fato de estimular a permanência das tradições populares por meio do recurso da espetacularização. A chegada destes artistas no palco produz significados diversos e também conflitos de interesses, que envolvem desde expectativas de individualização, como os debates que visam ao reconhecimento jurídico da propriedade intelectual, como também contratações para apresentações justificadas por uma persistente “folclorização” destas práticas.

Para Suzel Ana Reily (1991), a “folclorização” seria o resultado da atuação de órgãos públicos e privados na preservação e incentivo de culturas populares – ou seja, a implantação de políticas públicas para estas manifestações, que imporá alguns dilemas aos artistas populares, como o de encontrar um caminho seguro para os apoios financeiros e capaz de garantir sua autonomia sobre as atividades que desenvolvem. A autora utiliza o termo “folclorização” para nomear a implantação de políticas públicas para as culturas populares por compreender que este processo de oferta de recursos ou oportunidades de apresentação para estes grupos costuma ser motivado por prerrogativas do senso comum a respeito do que os representantes públicos e privados entendem por “folclore” (REILY, 1991).

Carlos Sandroni (2005) compreende que os fatores de reprodução e transmissão das culturas populares devem ser considerados na mesma medida em que são os fatores de divulgação e difusão. Para o etnomusicólogo, pensar a sustentabilidade destas culturas é levar em consideração que a sua reprodução possui maior efetividade e importância nos locais de origem, o que implica na necessidade da difusão nos mercados ser pensada caso a caso, pois nem todas as culturas possuem o interesse de difundir suas expressões culturais nestes circuitos, sendo necessário garantir a autonomia dos portadores destas manifestações para que decidam a respeito. Sandroni (2005) chama a atenção para o fato de que o circuito interno e inerente a estas culturas é composto por uma estrutura também específica, que deveria ser levada em consideração no instante em que os processos de difusão são postos em prática. Sendo assim, não seria suficiente encontrar um espaço nos mercados para estas culturas, mas criar condições para que elas próprias construam seus lugares a seu modo e interesse.

Para fins deste estudo, compreende-se a profissionalização de artistas populares enquanto um processo, ou seja, uma posição relacional, em constante movimento, assumida pelas manifestações compreendidas como tradicionais no instante em que se encontram no centro de interações mútuas, que têm como finalidade articular suas mediações com os mercados. Este processo é multidimensional e não possui uma estrutura fixa que se repita em diferentes casos, sendo, portanto, heterogêneo em sua gênese e também em sua forma.

Reconhecer o não ineditismo destes processos de profissionalização e a multiplicidade das razões que os motivam fragiliza a ideia que os considera como um resultado da simples descaracterização do tradicional pelo moderno, já que esta dicotomia se tornou fluida e estas categorias não são mais pensadas enquanto campos distintos e independentes. A expansão do conceito de patrimônio e as mais diversas possibilidades de sua apropriação flexibiliza ainda mais as fronteiras que envolvem a chegada deles nos mercados, porque estes últimos deixam de ser percebidos enquanto uma unidade externa, hegemônica, e passam a ser também ressignificados por setores inicialmente marginalizados. E são esses novos significados do patrimônio, somente possíveis após sua democratização, que expandem os usos e sentidos associados a ele. Se a política de patrimonialização do samba de roda, por exemplo, visa a sua promoção e preservação em contextos diversos, muito além da localidade identificada como sendo o lugar de origem da manifestação, os sentidos relacionados a esta expressão cultural pelos agentes que a performatizam, como os sambadores e sambadeiras do Samba Chula de João do Boi, podem assumir outras funções, como a do reconhecimento social de uma autoidentificação prévia destes atores enquanto artistas através da espetacularização.

A novidade estaria no fato de que, servindo-se de um discurso que ressignifica as tradições em diferenças (identidades), ao menos na prática, algumas políticas públicas estariam suscitando, indiretamente, a profissionalização destas tradições sob o princípio que associa cultura e desenvolvimento. Isto quer dizer que o pressuposto da preservação das culturas populares, que inicia o processo de ampliação das narrativas patrimoniais, pode não mais ser o único adotado enquanto um princípio básico para os processos de patrimonialização, haja vista que estas culturas, agora, estariam sendo percebidas enquanto um recurso de transformação na realidade sociocultural em que se encontram e resistem. No instante em que o Estado propõe a difusão e transmissão destes bens patrimonializáveis por meio dos mercados culturais, o que desperta interesse, neste caso, é a possível ampliação dos lugares de preservação aos circuitos de entretenimento e turismo e a conseqüente ressignificação dos mercados culturais em meios de transmissão e permanência de tradições populares, mas também em focos de

projeção política e cultural destes artistas, na medida em que também podem utilizar os mercados para satisfações artísticas pessoais. Ou seja, enquanto para o Estado os mercados têm sido importantes para a divulgação e promoção destas culturas patrimonializáveis, tanto no sentido de possibilitar uma economia de subsistência quanto para fortalecer identidades culturais, para estas culturas o patrimônio pode ser também uma alternativa para a construção de uma carreira artística.

O que estas interações têm a dizer é que os processos de permanência e mudança estão imbricados na vida social, sobrepondo uns aos outros e atravessando a realidade de manifestações culturais que ressignificam, individualmente, seus aspectos “modernos” e “tradicionais” (CAVALCANTI, 2001). As culturas populares também se apropriam destas noções, dando a elas significados diversos a partir das reflexões que fazem sobre as mudanças sociais em curso e que afetam também os contextos em que se encontram. Isto pode ser demonstrado na maneira como os sambadores e sambadeiras de São Braz se apropriam das ideias que possuem sobre o campo artístico e sobre o comportamento próprio dos artistas no instante em que se aproximam dos espaços de mercado, que são percebidos por eles como legitimadores de sua condição de artista e do estágio de profissionalização inacabada em que se encontram.

4.2 Contextualizações legais

A mudança de tratamento direcionado às culturas populares refletiu no desenvolvimento de instrumentos legais que apontam entre suas finalidades a preservação destas manifestações. Estes instrumentos tiveram participação influente na maneira como as instituições brasileiras passaram a lidar com as culturas populares, apesar de não serem determinantes para as motivações que envolvem a preservação e a promoção destas expressões no contexto das políticas públicas construídas aqui, fundamentadas por interesses diversos e por grupos distintos, muitas vezes em conflito mútuo. No entanto, estes instrumentos são indicativos importantes para a relação que foi sendo desenvolvida entre a proteção das culturas populares e os meios de interação entre elas e os mercados culturais, refletindo também no desenvolvimento de

políticas públicas para estas culturas, como as que afetam os sambadores e sambadeiras de São Braz. Sendo assim, algumas instruções normativas serão analisadas a seguir, tendo como foco a compreensão dos significados que envolvem aquela relação e seus efeitos práticos na realidade de grupos como o do Recôncavo.

Quando se fala em representação cultural internacional e institucionalização de demandas do campo, a referência primeira é mesmo a atuação da Organização das Nações Unidas para a educação, a ciência e a cultura – UNESCO. Com um protagonismo forte no cenário cultural, esta instituição acompanhou as transformações do conceito de cultura na mesma medida em que contribuiu também para o seu desenvolvimento, tendo a posse de uma grande cartilha de instrumentos normativos para as políticas públicas culturais e, em específico, fundamentando muitas atividades direcionadas à proteção e promoção das culturas populares.

O primeiro documento internacional que conceitua estas manifestações e recomenda uma normatização no âmbito interno dos países membros é a Recomendação sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular da UNESCO, de 1989. Esta Recomendação é resultado de alguns esforços feitos pela Bolívia na tentativa de que algumas garantias jurídicas fossem concedidas às manifestações tradicionais e populares, a fim de proteger a autonomia dos povos e comunidades (CALABRE, 2007).

O texto recomenda que a proteção intelectual destas manifestações seja equiparada à proteção das outras obras intelectuais, reconhecendo que esta equiparação reflete na permanência destas tradições no tempo e se apresenta como indispensável para o desenvolvimento, a manutenção e difusão em larga escala das culturas tradicionais e populares, que entende como patrimônios. A garantia dos direitos intelectuais, desta forma, asseguraria a chegada destas manifestações em contextos de mercado, onde o reconhecimento da autoria de bens imateriais possui peso na definição da titularidade dos direitos pecuniários e morais referentes a estas obras (UNESCO, 1989).

A recomendação entende que a cultura tradicional e popular, enquanto expressão cultural, deve ser salvaguardada pelo e para o grupo cuja identidade exprime. O processo de salvaguarda destas manifestações deve acontecer por meio das vertentes de transmissão (principalmente por meio do ensino nas

escolas) e de difusão, que requerem apoio financeiro do Estado para que possam ser cumpridas. Este é um primeiro indicativo em um instrumento normativo internacional que compreende a concessão de apoio econômico como uma medida essencial para a salvaguarda de manifestações tidas como tradicionais em contextos mercadológicos percebidos como ameaçadores à integridade das culturas.

A conservação se refere à proteção das tradições vinculadas à cultura tradicional e popular e de seus portadores, segundo o entendimento de que cada povo tem direitos sobre sua cultura e de que sua adesão a essa cultura pode perder o vigor sob a influência da cultura industrializada difundida pelos meios de comunicação de massa. Por isso é necessário adotar medidas para garantir o apoio econômico das tradições vinculadas à cultura tradicional e popular, tanto no interior das comunidades que as produzem quanto fora delas (UNESCO, 1989)

A previsão de apoio econômico para a transmissão e difusão tem como principal justificativa e finalidade a salvaguarda destas manifestações, e não a profissionalização de artistas populares. O texto entende que os meios de comunicação de massa poderiam atuar como vetores de divulgação da cultura tradicional e popular para um maior número de pessoas possível e, assim, promover o reconhecimento que entende como necessário e fruto do mérito cultural destas manifestações. No entanto, alerta para o cuidado que se deve ter neste processo de difusão a fim de que a integridade das manifestações seja mantida, sem prejuízos para a autenticidade.

Para que se tome consciência do valor da cultura tradicional e popular e da necessidade de conserva-la, é essencial proceder a uma ampla difusão dos elementos que constituem esse patrimônio cultural. Numa difusão deste tipo, contudo, deve-se evitar toda deformação, a fim de salvaguardar a integridade das tradições (UNESCO, 1989).

Ainda aqui, é importante salientar que as discussões do campo folclórico brasileiro parecem ter caminhado de forma independente da nova realidade das narrativas patrimoniais que se aproximava do seu objeto de estudo. Em 1995, durante o VIII Congresso Brasileiro de Folclore, realizado em Salvador, os herdeiros do movimento folclórico reatualizam a Carta do Folclore Brasileiro de 1951 a fim de compatibilizá-la com as diretrizes presentes na Recomendação de Paris, de 1989. A Carta percebe o turismo como um potencial divulgador do folclore, capaz de gerar recursos para a economia local

e, conseqüentemente, contribuir para a melhoria de vida das camadas populares. Além disso, a palavra “patrimônio” aparece apenas em dois sentidos no texto, associada ao adjetivo “folclórico”, quando recomenda o fortalecimento de instituições públicas em sua defesa, e relacionada ao “musical”, referente às canções folclóricas e sua necessidade de proteção e registro, apesar de ainda ter sido mantida a ideia de autoria na tradição. Não há nenhuma citação que referencie a associação do patrimônio imaterial com o conceito de folclore, mesmo que a Constituição Federal tenha reconhecido, anos atrás, esta possibilidade. Esta falta de diálogo entre estes dois campos pode ter sido provocada pelo isolamento que acometeu o campo folclórico em meados da década de 60, assim como também pode ser resultado da própria perspectiva de autossuficiência do movimento que vinha sendo mantida. O fato é que somente no início do século XXI, quando o Estado passa a promover encontros e seminários sobre as culturas populares, é que as contribuições da Comissão Nacional de Folclore sobre o tema são reconhecidas como caminhos teóricos já percorridos no campo destas manifestações.

No que diz respeito aos direitos intelectuais destas manifestações no Brasil, a lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998, que consolida a legislação sobre direitos autorais no país, ressalva a proteção legal aos conhecimentos étnicos e tradicionais, mas não especifica a forma como esta proteção será garantida. As obras intelectuais identificadas como tradicionais ou “folclóricas” são presumivelmente compreendidas como sendo de domínio público. Na prática, nos últimos anos, a valorização dos artistas populares tem acompanhado a identificação dos autores de obras tidas como tradicionais nas mais diversas oportunidades, inclusive, implicando na associação de alguns artistas em entidades autorais (SANTANA, 2002). Esta identificação pode ser relacionada ao processo de profissionalização naquilo que ela desenvolve em termos de individualização, que é a construção da imagem pública do artista popular em contextos de mercado a partir das estruturas e referências que estes espaços possuem para a modelação de perfis artísticos. Mestre João do Boi, por exemplo, já é identificado como autor das composições gravadas no disco “Quando dou minha risada há há”, do grupo Samba Chula de São Braz, em 2009.

O reconhecimento legal da necessidade de proteção das manifestações tidas como tradicionais, ao contrário do que se pode imaginar a princípio, está fundamentado em discussões que emergiram no campo da economia da cultura, e não proveniente de setores estritamente culturais, contribuindo para o desenvolvimento de ressignificações neste setor (YÚDICE, 2013). O despertar da importância da dimensão cultural nos processos de desenvolvimento foi iniciado já na década de 70, após a realização da Conferência Inter-Governamental sobre os aspectos institucionais e financeiros das políticas culturais, em Veneza. Esta discussão é retomada na Conferência Mundial sobre Políticas Culturais, em 1982, no México, onde se desmonta o conceito de identidade cultural como homogeneidade e permanência e se ergue uma noção de identidade em que as relações interculturais são levadas em consideração.

Consequentemente, a necessidade de defesa e proteção do patrimônio cultural dos diferentes grupos sociais que reivindicam, como seus, valores em que se fundamenta sua identidade, teve que ser reavaliada em termos das condições de inserção social e dos direitos sócio-econômicos e culturais de que esses grupos são titulares. (BRASIL, 2010, p. 29).

A caminho desta aproximação entre cultura e desenvolvimento, o Informe Brundtland foi apresentado na Conferência da Unesco de 1987, na Noruega. O Informe era resultado dos trabalhos feitos pela Comissão Mundial para o Meio Ambiente e o Desenvolvimento, instalada em 1983 e presidida por Gro Harlem Brundtland, então primeira-ministra do país. Este informe redimensionou a noção de desenvolvimento por priorizar a análise de seus limites que, se não observados, poderiam repercutir negativamente no futuro das nações em desenvolvimento e também nas nações de industrialização avançada. A sua importância definiu o documento final desta Conferência, intitulado “Nosso futuro comum – de uma só terra a um só mundo”, que conceituou o desenvolvimento sustentável e o apresentou como o único caminho possível para a promoção de uma distribuição dos recursos naturais que extinguisse a pobreza extrema. O documento propôs a construção de uma nova cultura global, que deveria estar pautada nos valores da sustentabilidade, do desenvolvimento solidário, da eliminação da pobreza, da preservação ambiental e da biodiversidade. É a partir do que se define nesta Conferência que a Unesco, na década de 1990, determina a instituição de uma Comissão

Mundial de Cultura e Desenvolvimento, que teve a participação de Celso Furtado, ministro da Cultura no Brasil entre 1986 a 1988. O relatório desta comissão, intitulado “Nossa Diversidade Criadora”, propõe o desafio de se pensar o respeito à diversidade cultural em sua relação com o desenvolvimento sustentável (BRASIL, 2010).

É nesse contexto de entrelaçamento entre a cultura e o desenvolvimento que a diversidade cultural passa a alcançar um status de recurso indispensável para a correção de invisibilidades. A ampliação de seu conceito em direção à inclusão de grupos não hegemônicos teve, portanto, motivações econômicas, e é nesta perspectiva que as culturas tidas como tradicionais e populares passam a ter um tratamento diferenciado, capaz de compreender sua proteção e difusão como fatores mutuamente dependentes e catalisadores.

O que se resulta a partir daí, em termos normativos, é a Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural, em 2002. Esta Declaração reitera os princípios e valores de documentos anteriores da UNESCO, mas reconhece de forma inédita a diversidade cultural como patrimônio da humanidade, além de associá-la aos direitos humanos. Ademais, o pluralismo cultural é apresentado como uma resposta política à realidade da diversidade cultural, que é reconhecida reiteradamente como um fator de desenvolvimento econômico. (BRASIL, 2010; UNESCO, 2002).

Enquanto se garanta a livre circulação das ideias mediante a palavra e a imagem, deve-se cuidar para que todas as culturas possam se expressar e se fazer conhecidas. A liberdade de expressão, o pluralismo dos meios de comunicação, o multilinguismo, a igualdade de acesso às expressões artísticas, ao conhecimento científico e tecnológico – inclusive em formato digital – e a possibilidade, para todas as culturas, de estar presentes nos meios de expressão e de difusão, são garantias da diversidade cultural (UNESCO, 2002).

A mesma declaração ainda reconhece que as tradições culturais são as fontes de todas as criações. Sendo assim, a preservação, valorização e transmissão do patrimônio às gerações futuras têm como finalidade nutrir a criatividade em toda sua diversidade e estabelecer um intercâmbio entre as culturas. Além disso, a Declaração reconhece que as forças de mercado não conseguem garantir, sozinhas, a preservação e promoção da diversidade cultural, considerada como uma condição necessária ao desenvolvimento

humano sustentável. Daí sua defesa pelo fortalecimento da função primordial das políticas públicas, que é o de suprir esta demanda da qual o mercado não consegue dar conta, devendo atuar em parceria com o setor privado e a sociedade civil.

Em 2005, dando continuidade ao reconhecimento legal das contribuições conceituais envolvendo a diversidade, a UNESCO realiza a Convenção sobre a proteção e promoção da diversidade das expressões culturais. Um dos objetivos desta Convenção é a criação de condições ideais para que a cultura floresça e que o intercâmbio entre diferentes culturas seja possível. Entre os seus princípios diretores, aponta para a igual dignidade e o respeito por todas as culturas, a complementaridade dos aspectos econômicos e culturais do desenvolvimento (a importância destes aspectos é equiparada) e o acesso equitativo (que entende o acesso das culturas aos meios de expressão e de difusão como importantes elementos para a valorização da diversidade cultural e o incentivo ao entendimento mútuo). Em seu artigo 4º, ao definir a diversidade cultural, entende que ela se refere à

multiplicidade de formas pelas quais as culturas dos grupos e sociedades encontram sua expressão. Tais expressões são transmitidas entre e dentro dos grupos e sociedades. A diversidade cultural se manifesta não apenas nas variadas formas pelas quais se expressa, se enriquece e se transmite o patrimônio cultural da humanidade mediante a variedade das expressões culturais, mas também através dos diversos modos de criação, produção, difusão, distribuição e fruição das expressões culturais, quaisquer que sejam os meios e tecnologias empregados (UNESCO, 2005).

4.3 Cultura Viva: cultura *versus* desenvolvimento no Brasil

No entendimento de Antonio Albino Canelas Rubin (2007), a história da política cultural brasileira é marcada por três tristes tradições: ausências, autoritarismos e instabilidades. Durante todo o século XX, a preponderância dos interesses de mercado na articulação cultural ditou o desenvolvimento dos investimentos realizados na área, contrapondo-se à inércia do Estado, que preteriu, na maior parte do tempo, as atividades pertencentes ao campo da cultura, secundarizando-a entre os setores de sua responsabilidade. Nas oportunidades em que o Estado decidiu atuar no fortalecimento deste setor e

de sua institucionalização, esta atuação foi fortemente demarcada por autoritarismos, em circunstâncias políticas não-democráticas, nas quais o diálogo e a participação social eram dispensados (RUBIM, 2007).

No entanto, a emergência de um novo contexto internacional e nacional implicou também no desenvolvimento de condições sociológicas de possibilidade de transformação. Elder Patrick Maia Alves (2011) compreende que esta novidade conformou um novo temário para o campo da cultura, a partir do qual o valor político estético passa a ser atribuído, no mundo contemporâneo, às categorias de diversidade, autenticidade, tradição, identidade e pertencimento. Este temário seria o reflexo da conjuntura de fortalecimento das relações entre cultura e desenvolvimento, mas também da adoção destes princípios por novos governos, sensíveis ao binômio que se fortalecia a nível mundial e simpáticos ao protagonismo das culturas tidas como tradicionais e populares (ALVES, 2011).

Em 2003, com a posse de Luís Inácio Lula da Silva como presidente da república, o cantor e compositor Gilberto Gil é indicado por ele ao cargo de Ministro da Cultura, liderando a execução de um projeto de governo para este setor que vinha sendo elaborado, desde o início do período de redemocratização no país, pelo Partido dos Trabalhadores. Este projeto tinha como fundamento um conceito tridimensional da cultura, que foi implantado e desenvolvido pelo MinC na primeira década do século XXI. Este conceito compreende a cultura em três dimensões, sendo elas os pilares da articulação entre cultura e desenvolvimento: a simbólica, a econômica e a cidadã. A dimensão simbólica se manifesta pela valorização e consolidação da identidade nacional, e pela criação das condições de fruição e experimentação cultural, que abrigam o direito de adquirir e pertencer à outra cultura, mediante o consumo de bens e serviços culturais. A dimensão econômica, por outro lado, entende que a riqueza simbólica deve ser acompanhada da possibilidade de riqueza material para os criadores e realizadores culturais, através da geração de trabalho, emprego e renda. E, por fim, a dimensão cidadã, que entende ser alcançada pela realização das duas anteriores e aponta para a necessidade de acionar e cristalizar os direitos culturais no Brasil (ALVES, 2011).

O teor das três dimensões da cultura adotadas pelo MinC explicita sua afinação conceitual com as diretrizes desenvolvidas no âmbito da UNESCO, sobretudo por meio de seus instrumentos normativos, declarações e recomendações. O valor universalista e universalizante da diversidade, enquanto repertório discursivo defendido por aquela instituição, norteou também as justificativas para a implantação de políticas públicas para as culturas populares no Brasil.

A partir destes fundamentos, o governo Lula implanta, em 6 de Julho de 2004, através da portaria nº 156, o Programa Nacional de Cultura, Educação e Cidadania, o Cultura Viva. O Programa, ainda em atividade, tem como principal objetivo fomentar as manifestações culturais promovidas por agentes que não têm acesso, ou, se o tem, de forma deficiente, ao mercado cultural. Assim, o Cultura Viva se apresenta na forma de uma ação pública que compreende as culturas populares não apenas como portadoras de identidade, valores e significados, mas também como agentes essenciais para a construção de uma economia da cultura diferenciada. Estruturalmente, o Programa cria e gerencia os chamados Pontos de Cultura, selecionados via edital público, e que, quando reconhecidos enquanto tal, tornam-se aptos a receber recursos financeiros do Estado para o desenvolvimento e potencialização de suas atividades. Por esta razão, inclui entre suas diretrizes a pluralização, a distribuição e o acesso às atividades, bens e serviços desenvolvidos pelas classes populares. Aqui, o incentivo à comercialização é defendido como um caminho para alcançar melhores resultados no desempenho da economia e para diminuir as desiguais relações entre as classes (DOMINGUES, 2011).

Uma parte importante do processo de implementação do Programa Cultura Viva não está apenas no princípio de transferência de crédito para as classes populares, mas na ativação de uma rede de colaboração entre os Pontos de Cultura, através da disponibilização dos meios de produção cultural a estes grupos. Este tema apresenta-se como crucial para se pensar a sustentabilidade econômica das iniciativas populares e para a superação do estigma de exclusão do mercado cultural, já que nem toda produção de bens culturais é capaz de se sustentar segundo as regras rígidas que operam no mercado e na lógica concorrencial própria das leis de incentivo (DOMINGUES, 2011, p. 142).

Ao contrário da política direcionada às culturas tidas como tradicionais e populares defendida pela UNESCO, em que a finalidade primeira é a salvaguarda destas manifestações, mesmo quando incentiva medidas econômicas a fim de contribuir para sua promoção e difusão, o Programa Cultura Viva tem como principal objetivo potencializar economicamente as culturas populares para que assim possam atuar enquanto recurso de transformação social das comunidades onde são performatizadas. O sentido está na utilização da cultura popular enquanto catalisadora da autonomia pretendida e da autossuficiência de seus portadores. Estes incentivos se distinguem, contudo, de uma incitação ao que é compreendido como espetacularização, já que a finalidade do Programa não é a condução destas culturas populares para o ambiente do palco, mesmo que isso eventualmente aconteça e se apresente enquanto uma consequência indireta deste processo.

Um dos desafios impostos a partir do Programa é a consolidação mesma de sua finalidade inicial, já que não se tem a garantia de que os incentivos feitos pelo governo contribuem de forma concreta para as tais transformações que viabilizariam a autonomia de comunidades e povos tidos como tradicionais, o que transformaria o programa numa espécie de pronto socorro social, que intervém apenas minimamente na realidade de alguns grupos (DOMINGUES, 2011). Além disso, as relações desenvolvidas entre estas culturas e os mercados culturais não se restringem ao domínio do que fora pretendido pelo Programa, podendo ser desenvolvidas a partir de outras relações tecidas entre os portadores destas culturas e agentes externos.

Sua importância, no que diz respeito a esta pesquisa, reside no fato do samba de roda do Recôncavo ter se estruturado, entre as atividades desenvolvidas no processo de patrimonialização desta expressão, em torno de uma Associação que foi transformada em ponto de cultura por meio do Programa Cultura Viva, a Associação dos Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia – ASSEBA. Na pesquisa desenvolvida para este trabalho com alguns sambadores de São Braz, especialmente o grupo Samba Chula de João do Boi, foi possível identificar que a grande parte das atividades desenvolvidas pelo grupo não possui vínculo com a atuação da associação de sambadores. Ações que poderiam ser compreendidas como uma evidência da inserção destes artistas em processos de profissionalização, como a realização de

shows, gravações de discos e viagens internacionais, foram e são desenvolvidas por iniciativas dos próprios artistas, em parcerias com moradores da comunidade que atuam como produtores em circunstâncias pontuais, ou por iniciativa de mediadores que atuam junto aos artistas no desenvolvimento destes projetos. Sendo assim, o fato do samba de roda ter sua permanência institucionalizada em uma associação que é também um ponto de cultura, e que, por esta razão, está vinculada àquela finalidade do Programa Cultura Viva de potencializar a manifestação cultural enquanto bem capaz de gerar recursos para a comunidade, não define o desenvolvimento de seu processo de profissionalização, que seria um fator satisfatório para a tal finalidade, como uma consequência direta da atuação do então ponto de cultura. João do Boi, por exemplo, iniciou o seu processo de profissionalização em decorrência da visibilidade que lhe assaltou após a participação no disco do cantor e compositor Roberto Mendes, ainda como chuleiro do grupo Samba Chula de São Braz, em momentos que antecederam a criação do ponto de cultura.

Apesar deste caso não resumir a complexidade dos processos de profissionalização dos grupos de samba de roda, que possuem vertentes variadas e estimuladas por diferentes mediadores e agregações nas quais os sambadores e sambadeiras estão inseridos, a trajetória de João do Boi e de seus companheiros, por si só, sugere que os objetivos do Programa Cultura Viva podem ser identificados em práticas externas à sua atuação, que têm contribuído para um aprimoramento da relação entre cultura e desenvolvimento no contexto das culturas populares por meio da interação direta entre seus artistas e alguns mediadores. Artistas estes que ressignificam estas oportunidades como um recurso de reconhecimento artístico de suas performances ao mesmo tempo em que veem nelas uma fonte de renda com potencial de crescimento.

Estas atuações parcialmente autônomas do Samba Chula de João do Boi, no entanto, não devem ser desassociadas de outros fatores contribuintes para o seu desenvolvimento. Se é possível mitigar as contribuições do ponto de cultura para o aprimoramento do processo de profissionalização, isso não exclui a participação de outros atores, como o da patrimonialização da manifestação. Em sequência, trataremos de entender este processo de

patrimonialização do samba de roda a fim de contextualizar a pesquisa de campo, exposta no segundo capítulo.

4.4 Algumas considerações sobre a pós-patrimonialização do samba de roda

Após a patrimonialização do samba de roda, o Plano de Ação foi posto em prática e já é possível identificar alguns de seus resultados. Por meio das atividades desenvolvidas por uma rede de instituições e projetos, que conta com a participação da Associação dos Sambadores e Sambadeiras da Bahia, as Casas de Samba distribuídas entre algumas cidades do Recôncavo, as prefeituras locais e o governo do Estado, o IPHAN coordena a execução do Plano ao longo dos anos que sucedem a patrimonialização.

Sobre os efeitos deste processo, a pesquisadora Katharina Döring (2013) pontua que eles se apresentam de forma heterogênea em movimentos e tempos diferentes, a depender da região, cidade, distrito, comunidade, grupo ou samba. Os impactos refletem desde mudanças socioculturais decorrentes da valorização do samba de roda, como a produção de novos significados do samba para e pelos sambadores, até mesmo mudanças políticas e econômicas, como as que são resultantes da valorização dos mestres e de lideranças negras no interior daqueles espaços. A pesquisadora compreende que há uma maior evidência da produção e do consumo cultural desta manifestação, que podem ser sentidas na maior exposição midiática do samba de roda e de seus artistas e no contato direto entre eles e os artistas provenientes dos circuitos urbanos de música. Além disso, uma maior institucionalização de alguns grupos e comunidades, que demarcam sua individualização por meio da construção de nomes para os grupos e pela definição de lideranças no sentido de sua organização (DÖRING, 2013).

O surgimento de novos grupos de samba de roda é também reconhecido como um dos efeitos da patrimonialização. Estes grupos são diversos, compreendendo, inclusive, aqueles que se distanciam da forma de performatizar o samba tida como mais tradicional. Segundo Döring (2013), estes grupos seriam formados por jovens que dialogam com mais facilidade

com os mercados culturais e competiriam, assim, com os grupos mais antigos, liderados pelos mestres e mestras (DÖRING, 2013).

No instante da realização da pesquisa de campo que sustenta este trabalho, foi possível perceber que os sambadores entrevistados possuem certos receios quanto a atuação da ASSEBA, demonstrando certa desconfiança com as atividades propostas por esta instituição, fortalecida por discordâncias com seus diretores. Esta desconfiança parece estar relacionada às decepções dos sambadores com alguns mediadores que atuaram nas produções de algumas apresentações, e que não tinham, necessariamente, vínculos com a associação. Há um certo entendimento entre os sambadores que aproxima a atividade da ASSEBA com as que são desenvolvidas por produtores em circunstâncias de shows, o que parece ser a causa das desconfianças entre um e outro mediador. A atuação política no interior da ASSEBA e os conflitos decorrentes deste valor assumido por ela podem motivar, agora, o surgimento de novas formas de mediação entre os representantes institucionais e os artistas (DÖRING, 2013).

Atualmente, já foi iniciado o processo de revalidação do título de patrimônio do samba de roda, uma exigência do próprio reconhecimento jurídico enquanto tal, que exige a realização de novas pesquisas e levantamentos sobre a manifestação patrimonializada após um período de dez anos. Este processo tem como finalidade tomar conhecimento dos resultados perseguidos no Plano de Salvaguarda e perceber se eles condizem com o mérito de permanência do título de patrimônio ao bem imaterial.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os objetivos iniciais desta pesquisa compreendem a análise da relação entre as políticas públicas para as culturas populares, sobretudo naquilo em que elas se fundamentam mais profundamente, que é o princípio da preservação destas manifestações, com os processos de profissionalização que se desenvolvem concomitantemente à implantação daquelas políticas. Apesar do que esta relação possa sugerir, os resultados obtidos no campo evidenciaram que o entrelaçamento entre política cultural e profissionalização não restringe o desenvolvimento desta última, motivada por fatores e agentes diversos, com especificidades definidas pelas agregações correspondentes a sua atuação.

Em uma entrevista concedida a Tomás Ruiz-Rivas (2017), George Yúdice é certo quando o assunto é política cultural e institucionalismos. Para o professor, o recebimento de recursos públicos por agentes independentes é uma forma direta de sua institucionalização. Mesmo quando estes financiamentos são geridos pelos próprios artistas, sem qualquer tipo de pressão feita pelos governos, aqueles que acumulam a função de gestores de sua própria referência cultural acabariam impondo a si mesmos condições e roteiros para o cumprimento das atividades que justificam o recebimento dos recursos. Yúdice compreende que estes atores estariam internalizando em si próprios um certo tipo de governança, de burocracia, e chama a atenção para a questão que compreende como central no tema das políticas públicas e do institucionalismo, que é a associação entre o recebimento de recursos públicos e a preservação da autonomia dos beneficiados (RUIZ-RIVAS, 2017).

Quando se fala em profissionalização de artistas populares (Yúdice afirma na mesma entrevista preferir o termo desenvolvimento ou refinamento de competências), o que se considera é o recebimento de verbas por artistas que performatizam manifestações culturais tidas como tradicionais, e que podem ter origem em recursos tanto públicos quanto privados. No caso do Samba Chula de João do Boi, foi possível identificar que muitas apresentações realizadas pelos sambadores e sambadeiras de São Braz, mesmo que não fossem resultados de financiamento direto em decorrência de sua participação em editais, provinham de recursos públicos investidos em projetos,

intercâmbios, prêmios e festivais produzidos por terceiros. Estes recursos seriam ressignificados enquanto cachês referentes aos shows, o que não diminui a participação dos artistas gestores no atendimento a certo grau de burocracia presente nos instantes que antecedem e suplantam o recebimento destes montantes.

O termo “refinamento de competências” sugerido por Yúdice parece dialogar com a identificação dos diversos estágios de profissionalização identificados na pesquisa, que variam desde ao recebimento de verbas em circunstâncias pontuais até o seu grau mais complexo, que seria a transformação da manifestação em fonte única de renda dos artistas. Estes estágios, no entanto, não se resumem a um maior ou menor valor de cachê recebido. Os processos de profissionalização desenvolvem habilidades nos sambadores e sambadeiras que variam entre a preparação para as apresentações, a construção do repertório respeitando a uma ideia de roteiro ideal compreendida pelos artistas, o uso do figurino e suas mediações com a religiosidade dos chuleiros, o acúmulo de conhecimentos técnicos sobre o manuseio dos instrumentos, a forma de executá-los no palco e as adaptações destas estruturas de show à realidade das apresentações realizadas na comunidade.

Por tudo isso, apesar dos sambadores e sambadeiras não viverem exclusivamente da renda gerada pelos shows que fazem, esta sazonalidade de cachês não é o fator determinante para a condição profissional em que se encontram e para a qual se dirigem. Muito antes de alcançarem o sonho de viver de música, assim como a maioria dos músicos provenientes de circuitos urbanos, os sambadores e sambadeiras já se reconhecem como artistas e fazem uso deste reconhecimento para se equipararem ao perfil de artista celebrado comercialmente pelos meios de comunicação, pelo público e pelas mais diversas estruturas fonográficas, recebendo, eles mesmos, um tratamento já diferenciado no interior destes circuitos.

Este autorreconhecimento pode ser considerado como um dos resultados das políticas de promoção e difusão do samba de roda, mas não deve se restringir a eficácia destas políticas, tendo em vista que outras ações mediadas por atores distintos também atuam no sentido desta promoção e desta difusão, alcançando, conseqüentemente, a maneira como os

sambadores e sambadeiras se reconhecem. No caso de São Braz, se é possível reconhecer que o interesse por estes artistas pode ser atualmente motivado pela simbologia da manifestação que performatizam, não se pode desconsiderar que a trajetória do próprio grupo, tecida por relações distintas ao longo do tempo, inclusive anteriores à patrimonialização, potencializa o reconhecimento desses artistas e imprime unidade biográfica e discográfica ao grupo e aos chuleiros, fatores identificáveis como próprios de trajetórias artísticas nos mercados culturais.

Sendo assim, no que diz respeito ao caso estudado, as políticas de promoção e de difusão compartilham com as redes em que estes atores estão inseridos, e a forma como desenvolvem suas atividades a partir delas, a responsabilidade direta ou indireta pelo desenvolvimento dos processos de profissionalização. Esta responsabilidade está muito mais associada a uma consequência do interesse de alguns mediadores em preservar a manifestação por meio da promoção e da difusão do que a um projeto deliberado exclusivamente para este fim. É no interior desta proposta de fortalecimento e divulgação das culturas populares que os artistas se apropriam de símbolos a princípio alheios à manifestação e renovam sua relação com o samba, não somente no que diz respeito a sua transmissão, mas sobretudo naquilo em que ela pode contribuir para o desenvolvimento do que consideram ser “bons negócios”: apresentações com cachês que satisfazem as expectativas dos artistas. Assim, a preservação estaria sendo fortalecida com a individualização de grupos que se dirigem ao reconhecimento artístico em contextos de palco, sugerindo que a profissionalização indireta (que se desenvolve como uma consequência inevitável deste princípio de preservação), incompleta (se consideramos a existência dos diversos estágios e a fase mais completa deles como sendo a autonomia financeira dos grupos por meio da manifestação que performatizam) e multifacetada (decorrente ou não da atuação de mediadores) estaria contribuindo para a permanência desta manifestação cultural e para o fortalecimento das relações entre ela e seus praticantes.

Não é possível afirmar que estes grupos alcançarão um estágio de profissionalização mais avançado do que este em que se encontram. E como se caracterizaria um estágio como este? Um fluxo maior de shows, valores de cachês mais elevados, uma equipe melhor estruturada e funções mais

definidas? Estas demandas, por vezes ressignificadas como carências, parecem fazer parte do cotidiano de muitos artistas profissionalizados, que veem sua inserção nestes circuitos com expectativas de melhores oportunidades. Mas estas expectativas não inibem o labor profissional com que dirigem seus trabalhos e sua relação com a arte. A chegada de artistas populares em mercados culturais suscitou – e a ainda suscita – muitos questionamentos e receios quanto a garantia da autenticidade destas manifestações. A partir do instante em que esta autenticidade é constantemente reformulada e reafirmada por estes artistas, que são também forçados pelas circunstâncias em que se encontram a ressignificar aquilo que a legitima, o lugar em que a autenticidade é reiterada e defendida também se expande, sendo o interesse que ela desperta um catalisador importante deste processo. Enquanto se discute a necessidade de garantia daquilo que se compreende como autêntico nestas manifestações, seus artistas fazem uso das oportunidades que lhes surgem e contribuem, mesmo que de forma inconsciente, para sua permanência. Não uma permanência ligada à ideia de transmissão apenas, mas uma permanência também motivada por aquilo que a manifestação tem de útil para estes artistas, e que não se restringe aos fatores econômicos que a estimulam enquanto recurso, alcançando também, e principalmente, o prestígio que ela torna possível através da assunção destes artistas no interior do anonimato de suas tradições.

REFERÊNCIAS

- ALBERNAZ, L. S. F. Nação, Gênero e Raça, festas populares e turismo no diálogo entre região e nação. In: **Anais do 10º Congresso Brasileiro de Folclore**. Recife: Comissão Nacional de Folclore; São Luís: Comissão Maranhense de Folclore, 2004.
- ALVES, E.P.M. **Políticas culturais para as culturas populares no Brasil contemporâneo**. Maceió: EDUFAL, 2011.
- BARRETO, L.; ROSÁRIO, R. **Sambadores e Sambadeiras da Bahia**. Salvador, BA: IPAC, 2015.
- BARRETTO, M.; BORBA, C. Políticas públicas de cultura e turismo, e sua influência na profissionalização de grupos tradicionais. O caso dos Maracatus de Pernambuco, Brasil. **Revista de Turismo y Patrimonio Cultural**, vol. 13, nº 2, p. 359-373, 2015.
- BURKE, P. **Cultura Popular na Idade Moderna: Europa 1500-1800**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- CALABRE, L. **Políticas culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.
- _____. Políticas culturais no Brasil: balanço e perspectivas. **Anais do III ENECULT**, Salvador, 2007.
- CARVALHO, J. J. “Espetacularização” e “canibalização” das culturas populares na América Latina. **Revista Antropológicas**, ano 14, volume 21, p. 39-76, 2010.
- CAVALCANTI, M.L.V.C. Cultura e saber do povo: uma perspectiva antropológica. In: LONDRES, Cecília. **Revista Tempo Brasileiro. Patrimônio Imaterial**. Out-Dez, nº 147, p. 69-78. Rio de Janeiro: Ed. Tempo Brasileiro, 2001.
- _____. **Entendendo o folclore e a cultura popular**. Rio de Janeiro: Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, 2002.
- _____. Por uma antropologia dos estudos de folclore. O caso do Maranhão. In: FERRETTI, Sérgio Figueiredo; RAMALHO, José Ricardo. **Amazônia, desenvolvimento, meio ambiente e diversidade sociocultural**. São Luís: EDUFMA, 2009. P. 199-218.
- CAVALCANTI, M.L.V.C.; BARROS, M.M.L.; MELLO e SOUZA, M.; VILHENA, L. R.; ARAÚJO, S.M. Os estudos de folclore no Brasil. **Série Encontros e Estudos**. Vol. 1, Seminário Folclore e Cultura Popular. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Folclore, Funarte, MinC, 1992.
- CAVALCANTI, M.L.V.C.; VILHENA, L.R. Traçando fronteiras: Florestan Fernandes e a Marginalização do Folclore. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 3, nº 5, p. 75-92, 1990.
- CIRESE, A. M. Ensayos sobre las culturas subalternas. **Cuadernos de la Casa Chata**, Cidade do México, 1980.

CONGRESSO BRASILEIRO DE FOLCLORE, I. **Anais**, vol. 1. Rio de Janeiro: Serviços de Documentação/Ministério das Relações Exteriores, 1952.

DOMINGUES, J.L.P.; SOUZA, V.N. Programa Cultura Viva: a política cultural como política social? Elementos de análise dos fundos públicos e do direito à produção da cultura. In: BARBALHO, A. [et al]. **Cultura e desenvolvimento: perspectivas políticas e econômicas**. Salvador: EDUFBA, 2011.

DÖRING, K. Samba de roda: visibilidade, consumo cultural e estética musical. **Pontos de Interrogação**, v. 3, nº 2, julho/dezembro, 2013.

ELIAS, N. **Mozart, sociologia de um gênio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.

FARIAS, E. **Ócio e negócio**: festas populares e entretenimento turismo no Brasil. Curitiba: Appris, 2011.

FOUCAULT, M. O que é um autor? In: **Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema**. Org: Manoel Barros da Motta; Tradução: Inês Autran Dourado Barbosa. 2ª edição. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2006.

GARCÍA CANCLINI, N. **As culturas populares no capitalismo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 19283.

_____. **Culturas Híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Editora USP, 2013.

_____. Ni Folklórico ni masivo: qué es lo popular. **Revista Diálogos de la Comunicación**, nº 17, 1987.

GONÇALVES, J.R.S. **A retórica da perda**: os discursos do patrimônio cultural no Brasil. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; IPHAN, 1996.

_____. Autenticidade, Memória e Ideologias Nacionais. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 1, nº 2, p. 264-275, 1988.

_____. Os limites do patrimônio. In: LIMA FILHO, Manuel Ferreira; BELTRÃO, Jane Felipe; ECKERT, Cornelia. **Antropologia e Patrimônio Cultural**: diálogos e desafios contemporâneos. Blumenau: Nova Letra, 2007.

LATOUR, B. **Reagregando o social**. Salvador: EDUFBA, 2012.

LIFSCHITZ, J.A. **Comunidades tradicionais e neocomunidades**. Rio de Janeiro: Contracapa, 2011.

MARTÍN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2013.

MENDES, R; JÚNIOR, W. **Chula – comportamento traduzido em canção**: a música raiz do Recôncavo Baiano na formação da nacionalidade brasileira. Salvador, BA: Fundação ADM, 2008.

MORELLI, R.C.L. **Indústria fonográfica**: um estudo antropológico. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.

OLIVEIRA, L.L. Cultura e identidade nacional no Brasil do século XX. In: GOMES, Ângela Castro et al. (Org.). **Direitos e cidadania**: memória, política e cultura. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2007.

ORTIZ, R. **Românticos e Folcloristas**. São Paulo: Editora Olho D'água, 1992.

_____. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

_____. **Universalismo e diversidade**.

PITOMBO, M. A diferença como bem universal: a noção de diversidade cultural no discurso da UNESCO. In: ALVES, E. P. M. (Org.). **Políticas culturais para as culturas populares no Brasil contemporâneo**. Maceió: EDUFAL, 2011.

REILY, S. Manifestações populares: do “aproveitamento à reapropriação”. In: REILY, Suzel; DOULA, M. (Orgs.). **Do Folclore à cultura popular**. São Paulo: USP, 1991.

ROCHA, G. Cultura popular: do folclore ao patrimônio. **Mediações**, v. 14, n.1, p. 218-236, 2009.

RUBIM, A. A. C. Políticas culturais no Brasil: tristes tradições. **Revista Galáxia**. São Paulo, n. 13, p. 101-113, jun. 2007.

SANDRONI, C. Circuitos de difusão de mercado: contra ou a favor? **Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas Populares**. São Paulo: Instituto Pólis; Brasília: Ministério da Cultura, 2005.

_____. Propriedade Intelectual e Música de Tradição Oral. **Revista Cultura e Pensamento**, nº 3, P. 64 – 79. Dezembro, 2007.

_____. Samba de roda, patrimônio imaterial da humanidade. **Estudos avançados**, volume 24, nº 69, São Paulo, 2010.

SANDRONI, C.; SANT'ANNA, E. **Samba de roda do recôncavo baiano**. Dossiê IPHAN 4. Brasília: IPHAN, 2006.

SANTANA, S. **Música e ancestralidade na Quixabeira**. Salvador: EDUFBA, 2002.

SETTON, M.G.J. A teoria do *habitus* em Pierre Bourdieu. **Revista Brasileira de Educação**, maio/jun/jul/ago, nº 20, 2002.

TINHORÃO, J.R. **Os sons dos negros no Brasil**. São Paulo: Art Editora, 1988.

VILHENA, L.R. **Projeto e Missão: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964)**. Rio de Janeiro: Funarte: Fundação Getúlio Vargas, 1997.

YÚDICE, G. **A conveniência da cultura: usos da cultura na era global**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

UNESCO. **Recomendação sobre a salvaguarda da cultura tradicional e popular**. Paris: UNESCO, 1989.

ZAMITH, R.M. O samba de roda baiano em tempo e espaço. **Revista Interfaces**, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1995.