



Universidade Federal da Paraíba
Centro de Comunicação, Turismo e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música

**Políticas culturais para as culturas populares em Januária-
MG: inter-relações com as práticas musicais na
contemporaneidade**

Raiana Alves Maciel Leal do Carmo

João Pessoa -PB
Agosto/2015



Universidade Federal da Paraíba
Centro de Comunicação, Turismo e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música

Políticas culturais para as culturas populares em Januária- MG: inter-relações com as práticas musicais na contemporaneidade

Tese apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Música, área de concentração em Etnomusicologia, linha de pesquisa Música, Cultura e Performance.

Raiana Alves Maciel Leal do Carmo

Orientador: Profº Dr. Luis Ricardo Silva Queiroz

João Pessoa -PB
Agosto / 2015

C287p Carmo, Raiana Alves Maciel Leal do.

Políticas culturais para as culturas populares em Januária- MG:
inter-relações com as práticas musicais na contemporaneidade /
Raiana Alves Maciel Leal do Carmo.- João Pessoa, 2015.

248f. : il.

Orientador: Luis Ricardo Silva Queiroz Tese
(Doutorado) - UFPB/CCTA

UFPB/BC

CDU: 78(043)




UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO TURISMO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

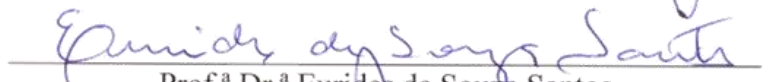
DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE TESE

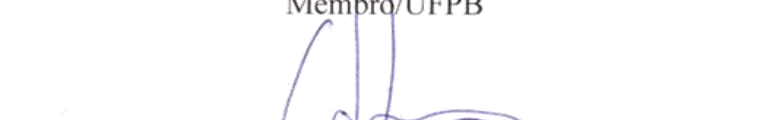
Título da Dissertação: **“Políticas culturais para as culturas populares em Januária-MG: inter-relações com as práticas musicais na contemporaneidade”**

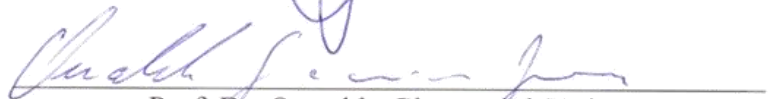
Doutoranda: **Raiana Alves Maciel Leal do Carmo**


Tese aprovada pela Banca Examinadora:


Prof. Dr. Luis Ricardo Silva Queiroz
Orientador/UFPB


Prof.^a Dr.^a Eurides de Souza Santos
Membro/UFPB


Prof. Dr. Jean Joubert Freitas Mendes
Membro/UFRN


Prof. Dr. Oswaldo Giovannini Júnior
Membro/UFPB


Prof.^a Dr.^a Glaucia Lucas
Membro/UFMG

João Pessoa, 28 de Agosto de 2015.

Dedico este trabalho aos meus pais, João e Rita

AGRADECIMENTOS

Aos meus familiares, que me ensinaram o amor pela música e o respeito e admiração pelas manifestações da cultura popular. Em especial, aos meus pais João e Rita, aos meus irmãos Marçal, Taira, João Terra e Guilherme e aos meus sobrinhos, João e Miguel.

Aos foliões de Januária, especialmente, os integrantes do Terno de Reis dos Temerosos, do Terno de Reis de Bois do Bem Bom e aos Ternos de Reis de Caixa, que me concederam momentos de suas vidas para compartilharmos experiências enriquecedoras.

Aos foliões de Reis, que manifestam a sua fé e mantêm a sua tradição, percorrendo vários caminhos desse Brasil profundo.

À Wânia Peixoto e toda a equipe do Centro de Artesanato de Januária, pela atenção e pela acolhida.

À Rosalina e demais profissionais do SESC- Januária, pelas informações valiosas a respeito do tema dessa pesquisa.

A João Damascena, Imperador do Terno de Reis dos Temerosos, pela sua luta constante em prol do reconhecimento e valorização da cultura popular no norte de Minas Gerais, pela disponibilidade em participar desse estudo e por proporcionar abertura no diálogo com os outros foliões do município.

Ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba, pela acolhida e pelo respeito ao meu trabalho.

Ao professor Alberto Ikeda, pelas orientações iniciais.

Ao meu companheiro, Raphael Librelon, pela paciência e companheirismo.

Um agradecimento especial ao meu orientador, professor Luis Ricardo Silva Queiroz, responsável pelas minhas primeiras descobertas etnomusicológicas, ainda na graduação, e pelo apoio e incentivo que me conduziram à finalização do doutorado. Ao professor Luis, todo o meu carinho e admiração.

Especialmente a Deus, por guiar a minha trajetória e proporcionar a concretização de mais uma meta profissional e pessoal.

*Fazer política é expandir
sempre as fronteiras do possível.
Fazer cultura é combater sempre nas
fronteiras do impossível*

(Jorge Furtado)

RESUMO

Este trabalho apresenta resultados de uma pesquisa que teve como objetivo compreender as inter-relações entre práticas musicais de grupos da cultura popular e o atual cenário das políticas culturais desenvolvidas no município Januária-MG. Considerando que tais inter-relações ocorrem de forma mútua, as discussões dão enfoque à maneira como essas políticas, implementadas pelo poder público e por agentes não governamentais, têm dialogado, impactado e sido impactadas pela prática musical desses grupos. Dentre as diversas manifestações culturais existentes no município, foram selecionados o Terno de Reis dos Temerosos, o Terno de Reis de Bois do Bem Bom e os Ternos de Reis de Caixa, grupos que se inter-relacionam com as ações culturais implementadas pelo Ministério da Cultura e pelo Serviço Social do Comércio (SESC). Ternos de Reis são grupos voltados para a temática do ciclo natalino. Através de práticas musicais e coreográficas executam o seu ritual em homenagem aos três Reis Magos entre os dias 25 de dezembro e 06 de Janeiro, podendo se estender alguns dias durante o mesmo mês. Para refletir sobre o atual cenário do contexto pesquisado, tomei como base a análise das políticas culturais implementadas durante o Governo Lula e os dois primeiros anos do governo Dilma, assim como as atividades do SESC desenvolvidas nos últimos anos. O trabalho teve como suporte metodológico um estudo bibliográfico que abordou produções em Etnomusicologia, Antropologia, Políticas Culturais, Sociologia e áreas afins ao foco do estudo e uma pesquisa documental que explorou textos do Ministério da Cultura (MinC) e documentos produzidos dentro dos projetos culturais. Entre os meses de outubro de 2010 e outubro de 2013, foi realizada uma pesquisa de campo, junto aos integrantes dos Ternos de Reis e com os coordenadores desses projetos desenvolvidos no município, contemplando a coleta de dados através da observação participante, da realização de entrevistas estruturadas e semiestruturadas e de registros fotográficos e em vídeo. A partir das análises interpretativas acerca da revisão de literatura, das discussões sobre os conceitos centrais dessa investigação e da pesquisa de campo, foi possível estabelecer alguns eixos, formulados a partir dos desdobramentos das inter-relações entre grupos e políticas, sendo eles: a criação e (re) definição de espaços culturais, o estímulo à produção, circulação e consumo de conteúdos culturais populares e os processos de ressignificação e mudanças, incentivados pelas políticas culturais. Todos esses eixos, quando analisados levando em consideração a realidade de Januária, subsidiaram análises mais abrangentes sobre o contexto das políticas culturais e suas intersecções com as culturas populares na contemporaneidade. A partir dessa perspectiva, foram constatados três aspectos que se articulam entre os limites, os desafios e as possibilidades das políticas voltadas para as culturas populares, sendo eles: a gestão da cultura, a transversalidade da cultura e a ampliação do diálogo. Os resultados divulgados nessa tese deixam evidente que estudos dessa natureza podem trazer contribuições significativas não apenas para a produção de conhecimento no campo acadêmico, mas também aos processos de formulação, implantação e avaliação de políticas culturais para as culturas populares. Sendo esta, portanto, uma demanda eminente da área da Etnomusicologia.

Palavras-chave: Políticas culturais, ternos de Reis, Januária-MG.

ABSTRACT

This work presents results of a research aimed at understanding the interrelationships between musical practices of groups of popular culture and the current situation of cultural policies developed in Januária-MG. Considering that such interrelations occur in a mutual fashion, the discussions focus on the way these policies, implemented by the government and by non-state actors, have dialogued, affected and been affected by the musical practice of these groups. Among the various existing cultural events in the city, were selected Terno de Reis dos Temerosos, Terno de Reis do Bem Bom and Ternos de Reis de Caixa, groups that are interrelated with cultural actions implemented by the Ministry of Culture and the Social Service of Commerce (SESC). Ternos de Reis are groups working towards the theme of the Christmas cycle. Through music and dance they perform their ritual in honor of the Três Reis Magos from the 25th of December to January 6 and may extend a few days during the same month. To reflect on the current situation of the researched context, I used as base the analysis of cultural policies implemented during the Lula government and the first two years of Dilma government, as well as the SESC's activities in recent years. The work had as a methodological support a bibliographic study that addressed productions in Ethnomusicology, Anthropology, Cultural Policy, Sociology and related fields in the focus of the study and a documentary research that explored the Ministry of Culture texts (Ministry of Culture) and documents produced within the cultural projects. Between the months of October 2010 and October 2013, a field survey was carried out, together with the members of the Ternos de Reis and the coordinators of these projects developed in the city, covering data collection through participant observation, structured and semi-structured interviews and photographic records and video recordings. From the interpretative analysis on the literature review, discussions on the central concepts of this research and field research, it was possible to establish some axes, formulated according to the subdivisions of the interrelations between groups and policies, namely: the creation and (re) definition of cultural spaces, the stimulus to production, circulation and consumption of popular cultural contents and redefinition of processes and changes, encouraged by cultural policies. All of these axes, when analyzed, taking into consideration the reality of Januária, subsidized more comprehensive analysis of the context of cultural policies and their intersections with the popular culture nowadays. From this perspective, three aspects were found that are articulated between the limits, challenges and possibilities of policies for popular cultures, namely: the management of culture, the mainstreaming of culture and the expansion of dialogue. The results reported in this thesis make it evident that such studies can bring significant contributions not only to the production of knowledge in the academic field but also to the processes of formulation, implementation and evaluation of cultural policies for the popular cultures. This being, therefore, an eminent demand of the area of Ethnomusicology.

Key-words: Cultural policies, ternos de Reis, Januária-MG

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Capítulo II

FIGURA 1 – Centro de Artesanato da região de Januária	59
FIGURA 2- A Rua de Baixo	60
FIGURA 3 – João Damascena, imperador do Terno de Reis dos Temerosos.....	61
FIGURA 4 – Casa de Cultura Berto Preto	62

Capítulo III

FIGURA 5 – Mapa de Minas Gerais - Localização do município de Januária.....	97
FIGURA 6 - Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Brejo do Amparo.....	98
FIGURA 7 – Porto de Januária na década de 1940.....	100
FIGURA 8 - Artesanato em barro, produzido na região do Norte de Minas, Januária/MG	105
FIGURA 9 - Artesanato - Carrancas tradicionais do norte de Minas, Januária/MG.....	105
FIGURA 10 – Terno de Pastorinhas Rosas Amélias.....	109
FIGURA 11 – Cavallhada do Brejo do Amaro, distrito de Januária	110
FIGURA 12 – Produtos produzidos e comercializados no Centro de Artesanato.....	116
FIGURA 13 – Objetos expostos no Centro de Artesanato.....	117
FIGURA 14 - Objetos e fotografias expostos no Centro de Artesanato	117
FIGURA 15 – Objetos e fotografias dos ternos de Reis expostos no Centro de Artesanato	117
FIGURA 16 – Detalhes do palco da VIII <i>Rua da Cultura</i>	120
FIGURA 17- Ternos de Reis dos Temerosos se apresentando na VIII <i>Rua da Cultura</i>	120
FIGURA 18 – <i>Centro de Arte, Cultura, Música e Turismo ‘Zizi Aquino’</i>	121
FIGURA 19 – Caixa de folia confeccionada na oficina oferecida pelo Ponto de Cultura.	122
FIGURA 20 – João Damascena mostrando a estrutura da <i>Casa de Cultura Berto Preto</i> ...	127
FIGURA 21 – Grupo de Maculêlê	128
FIGURA 22 – Puxada de Rede na VIII <i>Rua da Cultura</i>	128

FIGURA 23 - Rei dos Temerosos no <i>Festival de Cultura Popular do Vale do São Francisco</i>	132
FIGURA 24 – Terno de Reis de Bois no <i>Festival de Cultura Popular do Vale do São Francisco</i>	133
FIGURA 25 – Ternos das Ciganas	133
FIGURA 26 – Ternos das Margaridas.....	133
FIGURA 27 – Bandeira no Terno de Reis das Pastorinhas.....	134

CAPÍTULO V

FIGURA 28 – Material de divulgação da candidatura de João Damascena a vereador.....	147
FIGURA 29– Integrantes do Terno de Reis dos Temerosos	149
FIGURA 30 – Bongô	151
FIGURA 31 –Zabumba	151
FIGURA 32 – Viola de dez cordas.....	151
FIGURA 33 – A viola “amplificada”	152
FIGURA 34 – Os bastões dos Temerosos	153
FIGURA 35 – Uniforme do Terno de Reis dos Temerosos	154
FIGURA 36 – Lançamento do CD “Terno dos Temerosos”.....	157
FIGURA 37 – João Damascena orientando os integrantes do terno	158
FIGURA 38 - O “giro” dos Temerosos pelas ruas de Januária.....	160
FIGURA 39 – Bandeira do Terno de Reis dos Temerosos	161
FIGURA 40 - Integrantes do terno dispostos em fila dupla.....	162
FIGURA 41 - Temerosos dançando o samba.....	163
FIGURA 42– Lanche oferecido aos foliões e à comunidade	164
FIGURA 43 – Os Temerosos e a Folia de Caixa	168
FIGURA 44 – A dança da Onça.....	169
FIGURA 45 – Mulheres cantando e tocando violão na folia	172
FIGURA 46 - Presépio da casa de um devoto.....	173
FIGURA 47 – Bandeira de Santos Reis	174
FIGURA 48 – Moradores do distrito de Riacho	175
FIGURA 49 – Terno de Reis dos Caluzeiros na roda tocando o samba	175
FIGURA 50- Terno de Reis do mestre Zé Preto dançando a curreleira.....	176
FIGURA 51 – Caixa de folia, meia lua, pandeiro e sanfona.....	177

FIGURA 52 – Violão e bumbo	177
FIGURA 53 – Viola de 10 cordas	177
FIGURA 54 – Reco reco e caixa de folia.....	177
FIGURA 55 – O Boi.....	186
FIGURA 56 - O Tambandúá	186
FIGURA 57 – Mulinha de Ouro.....	186
FIGURA 58 – Jaraguá	186
FIGURA 59 – Cabeça de fogo	187
FIGURA 60 – Catita.....	187
FIGURA 61 – Lata de leite usada como instrumento musical	187
FIGURA 62 – Bumbo	187

CAPÍTULO VI

FIGURA 63 – Ternos de Reis com camisas de uniforme contendo citação de apoio de políticos da região.....	197
FIGURA 64 – Momento de oração na lapinha da <i>Casa de Cultura Berto Preto</i>	200
FIGURA 65 – Folder de divulgação da <i>Rua da Cultura</i>	208
FIGURA 66 – público presente no evento VIII <i>Rua da Cultura</i>	213
FIGURA 67 – Apresentação do terno de folia durante evento promovido pelo SESC.....	214

LISTA DE QUADROS, TABELAS E GRÁFICOS

CAPÍTULO II

QUADRO 1 – Políticas e ações culturais em Januária-MG69

CAPÍTULO III

TABELA 1 – Editais públicos lançados pelo MinC para as culturas populares92

CAPÍTULO IV

TABELA 2 – Programa Cultura Viva - Investimento em Pontos, Pontões e Redes de Pontos de Cultura.....114

TABELA 3: Prêmio Culturas Populares: valores e número de iniciativas contempladas124

GRÁFICO 1 – Escolaridade da população adulta de Januária.....102

GRÁFICO 2 – Potencial de Consumo Urbano por Tipo de Despesa/2013.....103

CAPÍTULO V

TABELA 4 – Calendário de eventos do Terno de Reis dos Temerosos156

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABEM – Associação Brasileira de Educação Musical
ABET – Associação Brasileira de Etnomusicologia
ACAMUFEC - Associação Cultural de Amigos do Museu de Folclore Edison Carneiro
ANPPOM – Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música
BNB – Banco do Nordeste
Ceiva - Centro de Educação Integrada do Vale do São Francisco
CNFCP - Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular
CNRC - Centro Nacional de Referência Cultural
CULT - Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura
DPI - Departamento de Patrimônio Imaterial (DPI)
ECAD - Escritório Central de Arrecadação e Distribuição
Emater - Empresa de Assistência Técnica e Extensão Rural do Estado Minas Gerais
ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura
FCRB - Fundação Casa de Rui Barbosa
FHC – Fernando Henrique Cardoso
FNC – Fundo Nacional de Cultura
FUNARTE - Fundação Nacional de Arte
FINCART - Fundo de Investimento Cultural e Artístico
GT – Grupo de Trabalho
IBGE - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
IBECC - Instituto Brasileiro de Educação Ciência e Cultura
ICTM - Conselho Internacional de Musica Tradional
IFNMG - Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnológica do Norte de Minas Gerais
INRC - Inventário Nacional de Referências Culturais
IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
MinC – Ministério da Cultura
MEC- Ministério da Educação
MRNM - Museu Regional do Norte de Minas
Nuppo - Núcleo de Pesquisa e Documentação da Cultura Popular
Ongs – Organizações não governamentais
PL – Projeto de Lei
PNC – Plano Nacional de Cultura
PSCP – Plano Setorial para as Culturas Populares
SCC – Secretaria de Cidadania Cultural
SEBRAE - Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas
SESC – Serviço Social do Comércio
SID - Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural
SNIIC – Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais
SPHAN - Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
UFBA – Universidade Federal da Bahia

UFPB - Universidade Federal da Paraíba

UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro

UNESCO – União das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura

Unimontes- Universidade Estadual de Montes Claros

UNOPAR - Universidade do Norte do Paraná

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	18
CAPÍTULO I	
Políticas culturais e práticas musicais da cultura popular: aspectos epistêmicos de uma abordagem etnomusicológica	22
1.1. Práticas musicais da cultura popular e políticas culturais: caminhos para os estudos etnomusicológicos	22
1.2. Políticas culturais na contemporaneidade: definições, características e implicações no contexto das culturas populares	24
1.2.1 <i>Políticas culturais: a abrangência do conceito</i>	25
1.2.2 <i>Políticas públicas culturais: definições e delimitações</i>	29
1.2.3. <i>Políticas para as culturas populares</i>	30
1.3 . Políticas culturais: uma revisão de literatura	35
1.4. A abrangência dos estudos sobre políticas culturais na área de Música	41
1.4.1. <i>Políticas culturais no campo de estudos da Etnomusicologia</i>	44
CAPÍTULO II	
A pesquisa no universo das culturas populares de Januária: definições metodológicas	54
2.1. A escolha do tema	54
2.2. Definições metodológicas no trabalho de campo	56
2.3. A inserção no campo da pesquisa	59
2.3.1. <i>O contato com os grupos</i>	63
2.4. O universo da pesquisa	68
2.5. Instrumentos de coleta de dados	69
2.5.1. <i>Pesquisa bibliográfica</i>	69
2.5.2. <i>Pesquisa documental</i>	70
2.5.3. <i>Entrevistas</i> ..	70
2.5.4. <i>Observação participante</i>	72
2.5.6. <i>Filmagens</i>	73

2.5.7. <i>Fotografias</i>	73
2.6. Procedimentos de organização e análise dos dados	74
2.6.1. <i>Constituição do referencial teórico</i>	74
2.6.2. <i>Transcrição das entrevistas</i>	75
2.6.3. <i>Catálogo dos documentos e análise do conteúdo</i>	75
2.6.4. <i>Análise de filmagens e de fotografias</i>	75

CAPÍTULO III

Políticas Culturais e Culturas Populares	77
3.1. Um breve histórico acerca das políticas culturais no Brasil	77
3.2. Políticas públicas de cultura para as culturas populares	85

CAPÍTULO IV

Políticas culturais em Januária	96
4.1. O município de Januária: alguns aspectos históricos, econômicos e sociais	96
4.2. Manifestações culturais em Januária	103
4.3. Projetos culturais desenvolvidos no município	110
4.3.1. <i>Programa Nacional de Cultura, Educação e Cidadania:</i> <i>O Programa Cultura Viva</i>	111
4.3.1.1 Ponto de Cultura Música e Artesanato: Cultura Tradicional no Norte de Minas	115
4.3.2 <i>Prêmio Culturas Populares</i>	123
4.3.2.1 Casa de Cultura Berto Preto	125
4.4.1 <i>Microprojetos Mais Cultura</i>	126
4.5. As ações culturais mediadas pelo SESC	129
4.5.1. <i>O setor cultural do SESC em Januária</i>	131

CAPÍTULO V

Práticas musicais da cultura popular em Januária: estruturas e características	135
5.1. Aspectos históricos e conceituais dos ternos de Reis no contexto brasileiro	136
5.2. A performance musical dos ternos de Reis no município de Januária	142
5.2.1. <i>Terno de Reis dos Temerosos</i>	144
5.2.1.1. Os instrumentos	150

5.2.1.2. As vestimentas	153
5.2.1.3. Música e Dança	154
5.2.1.4. O papel social do grupo junto à comunidade	155
5.2.1.5. Transmissão musical	157
5.2.2. <i>A performance musical dos Temerosos no período de Reis</i>	159
5.2.2.1 O giro	159
5.2.2.2. O repertório	164
5.2.3. <i>O Reis dos Temerosos e o Reis de Caixa</i>	167
5.2.4. <i>Ternos de Reis de Caixa</i>	169
5.2.4.1. Folias de Caixa no município de Januária	170
5.2.4.1.1. <i>O ritual sagrado</i>	172
5.2.4.1.2. <i>Instrumentos musicais</i>	176
5.2.4.1.3. <i>O repertório</i>	178
5.2.5. <i>Terno de Reis de Bois</i>	182
5.2.5.1. A performance musical	184
5.2.5.2. As vestimentas	185
5.2.5.3. Instrumentos musicais	187
5.2.5.4. O repertório	188

CAPITULO VI

Políticas culturais e suas inter-relações com as práticas musicais da cultura popular em Januária	192
5.1. Inter-relações entre as políticas culturais e as práticas musicais	193
5.1.1. <i>Criação e definição de espaços culturais</i>	197
5.1.2. <i>O estímulo à produção, circulação e consumo de conteúdos culturais populares</i>	206
5.1.3. <i>Processos de ressignificações e de adaptações</i>	213
5.2. Limites, desafios, e possibilidades das políticas culturais para as culturas populares	219
5.2.1. <i>Gestão da cultura</i>	219
5.2.3. <i>Transversalidade da política cultural</i>	222
5.2.4. <i>Ampliação do diálogo</i>	224

Conclusão	226
Referências	231
ANEXOS	242
ANEXO 1	243
ANEXO 2	244

INTRODUÇÃO

A área da Etnomusicologia tem se caracterizado como um campo diversificado, abordando temas que possibilitem a compreensão do fenômeno musical em suas diversas facetas e, conseqüentemente, o entendimento de vários aspectos que se configuram na sociedade que o produz. Nessa perspectiva, a definição de políticas culturais voltadas para as expressões musicais tem chamado a atenção dos pesquisadores da área. A dualidade composta pela ausência e pela presença dessas políticas surte impactos na configuração estética, cultural e social de práticas musicais.

Tal inquietação se torna evidente quando o tema se trata das intervenções de políticas culturais na produção musical de indivíduos e grupos que compõem as chamadas culturas populares. Esse aspecto tem sido incorporado de forma crescente nos estudos etnomusicológicos, tendo em vista a significativa recorrência dessas intervenções em diversos contextos e, por conseguinte, a necessidade de se pensar as reais condições de sustentabilidade dessas práticas culturais.

Durante muito tempo as ações políticas voltadas para o campo da cultura evidenciaram práticas, estilos e gêneros artísticos que limitavam o conceito de cultura à erudição e privilegiava as elites. As políticas culturais que se delinearam a partir do ano de 2003, na gestão do presidente Lula incidiram em mudanças cruciais dessas ações. A principal perspectiva que passou a nortear a atuação do Ministério da Cultura (MINC) foi a ampliação do conceito de cultura, relacionando-a a sua dimensão antropológica.

Nesse sentido, uma série de medidas foi adotada pelo poder público, e também por entidades, instituições e por representantes da sociedade civil com vistas a apoiar, promover e fomentar expressões culturais que, de uma forma significativa, não se encontravam no cerne das decisões políticas. Tais medidas podem ser traduzidas em reformulação de diretrizes e ações, lançamento de editais públicos, realização de eventos pautados em discutir políticas públicas para as culturas populares, dentre outras.

Ao mesmo tempo em que os parâmetros adotados nessas ações indicam a necessidade de manutenção dos saberes e fazeres desses indivíduos e grupos, na prática, muitas vezes, incidem em uma relação complexa de negociação e conflito. Considerando tal aspecto, essas ações passam a incentivar outras lógicas que não necessariamente estão vinculadas à natureza dessas práticas culturais, tais como a divulgação e a difusão dos seus saberes performáticos e o estímulo aos processos de ressignificações.

Nesse contexto apresenta-se como um desafio aos estudos etnomusicológicos a inserção de questões que problematizem, analisem e busquem caminhos para se pensar as inter-relações entre políticas culturais e as práticas musicais da cultura popular. Visando abranger as perspectivas e os desdobramentos dessas políticas no cenário atual, essa tese discute, analisa, e reflete acerca das articulações estabelecidas entre o poder público, instituições, entidades e sociedade civil nos projetos culturais implementados no município de Januária, localizado na região norte de Minas Gerais.

Situada à beira do rio São Francisco, Januária apresenta-se como um lugar de interação entre grupos sociais, indivíduos, bens e serviços. Essa região possui uma grande variedade de manifestações culturais que têm a música como um dos principais meios de expressão. Tanto no meio rural quanto na zona urbana é possível encontrar um calendário de festas populares e de festas religiosas, que abrangem manifestações como Reisados, Pastorinhas, Folias de Reis, Cavalhada, Festas Juninas e Dança de São Gonçalo.

Dentro dessa perspectiva, a pesquisa que embasou esse trabalho teve como objetivo geral compreender as inter-relações entre as práticas musicais de grupos da cultura popular e o atual cenário das políticas culturais desenvolvidas em Januária. Considerando que tais inter-relações ocorrem de forma mútua, as discussões dão enfoque à maneira como essas políticas, implementadas pelo poder público e por agentes não governamentais, têm dialogado, impactado e sido impactadas pela prática musical desses grupos.

A partir do objetivo geral, foram elaborados objetivos específicos que tiveram como propósito verificar: dimensões epistemológicas, sociais e metodológicas que caracterizam as políticas culturais na contemporaneidade; singularidades que compõem o cenário das políticas culturais no Brasil, com ênfase nas especificidades definidas para as culturas populares; perspectivas e ações que orientam políticas culturais para as culturas populares em Januária; as principais inter-relações das políticas culturais implementadas com práticas musicais da cultura popular do município e, enfim, os limites, desafios, possibilidades das políticas culturais para as culturas populares.

Os grupos contemplados pertencem ao universo musical dos ternos de Reis do município, sendo eles o Terno de Reis dos Temerosos, os Ternos de Reis de Caixa e o Terno de Reis de Bois do Bem Bom. Ternos de Reis, sinteticamente, são grupos voltados para a temática do ciclo natalino. Através de práticas musicais e coreográficas executam o seu ritual em homenagem aos três Reis Magos entre os dias 25 de dezembro e 06 de Janeiro, podendo se estender alguns dias durante o mesmo mês. Essas práticas podem ser realizadas de

diversas maneiras nas várias regiões do Brasil. Entretanto, um aspecto comum entre os grupos é a visita às casas de devotos para louvar os Santos Reis e o nascimento do menino Jesus.

O quadro teórico trata das políticas culturais em diferentes perspectivas. A análise da relação dessas políticas com as práticas musicais está embasada no campo da Etnomusicologia. Nos estudos etnomusicológicos a compreensão do fenômeno musical deve ir além dos seus aspectos estéticos, contemplando também os aspectos socioculturais relacionados ao contexto no qual está inserido. Tendo em vista o conjunto de características que representa a realidade atual dos ternos de Reis e das suas inter-relações com as políticas de cultura no município de Januária, a discussão teórica também abordou o campo de estudos da Sociologia e da Antropologia.

Além do estudo bibliográfico nas áreas citadas acima, essa investigação teve como suporte metodológico uma pesquisa documental que explorou textos do Ministério da Cultura e documentos produzidos dentro dos projetos culturais, tais como cartazes, folders e programações de eventos. Entre os meses de outubro de 2010 e outubro de 2013 foi realizada uma pesquisa de campo, junto aos integrantes dos ternos de Reis e com os coordenadores dos projetos culturais desenvolvidos no município, contemplando a coleta de dados através de observação participante, realização de entrevistas estruturadas e semiestruturadas, registros fotográficos e em vídeo.

O trabalho foi estruturado em seis capítulos, sendo que cada um deles compreende um aspecto específico da pesquisa e explora questões referentes às abordagens teóricas que serviram de base para a investigação, às características da performance musical dos ternos de Reis e às reflexões acerca das políticas culturais implementadas no contexto investigado.

No primeiro capítulo apresento as abordagens teóricas que conduziram essa tese. Para tanto defino os conceitos centrais que nortearam as reflexões sobre a inserção das políticas culturais no cenário das práticas musicais da cultura popular. Além disso, apresento uma revisão de literatura sobre políticas para a área de cultura e, especificamente, acerca dos trabalhos na área de música que contemplem esse tema. Dentro dessa área, destaco os estudos desenvolvidos no âmbito da Etnomusicologia.

O segundo capítulo aborda as principais reflexões sobre os procedimentos metodológicos utilizados no trabalho. Nessa parte descrevo todas as etapas da pesquisa, contemplando tanto a aplicação dos instrumentos de coleta de dados quanto a sua sistematização e análise. Realizo ainda discussões em torno do trabalho de campo no que concerne à escolha do tema e a minha inserção no contexto investigado.

No terceiro capítulo apresento uma discussão acerca das políticas culturais no cenário brasileiro. Dividido em duas partes, o texto apresenta um breve histórico sobre as políticas culturais no país e expõe as principais ações voltadas para as culturas populares, consideradas de fundamental importância para se compreender o foco central dessa tese.

O quarto capítulo apresenta o cenário da pesquisa que resultou neste trabalho e aborda os aspectos históricos, econômicos, sociais e culturais de Januária. Nesse contexto, também realizo uma descrição dos programas e ações promovidos pelo MinC e pelo SESC no município. As ações do MinC compreendem o *Programa Cultura Viva*, o *Prêmio Culturas Populares* e o *Microprojetos Mais Cultura* e a programação do SESC inclui encontros e festivais de cultura popular.

No quinto capítulo descrevo os ternos de Reis a partir de sua dimensão histórica, baseada em textos de folcloristas e de pesquisadores que se debruçaram sobre o assunto. Nessa parte, realizo também uma caracterização geral dos aspectos estético-estruturais musicais que constituem a performance dos grupos selecionados.

Tomando como base as discussões apresentadas nos cinco capítulos anteriores, que dão suporte à tese, o sexto foi dividido em duas partes. Na primeira discuto as inter-relações entre as políticas culturais e os ternos de Reis que foram selecionados para a pesquisa. As discussões dão enfoque à maneira como essas políticas têm dialogado com os grupos. Na segunda parte, apresento reflexões sobre os limites e as possibilidades das políticas culturais para as culturas populares. A partir das análises realizadas são apresentadas reflexões que, contextualizadas ao cenário específico de Januária, subsidiam análises interpretativas mais abrangentes sobre o contexto das políticas de cultura e suas intersecções com as culturas populares na atualidade.

CAPÍTULO I

Políticas culturais e práticas musicais da cultura popular: aspectos epistêmicos de uma abordagem etnomusicológica

Neste capítulo discuto e analiso as abordagens teóricas que embasam as reflexões dessa tese. Partindo de uma discussão sobre a abrangência da área da Etnomusicologia, analiso a sua relação com o fenômeno das políticas culturais. Para tanto, também elegi o campo de estudos que aborda essas políticas como um elemento fundamental para compreensão do foco desse trabalho.

Assim, foi necessário realizar uma revisão de literatura sobre políticas para a área de cultura e, especificamente, acerca dos estudos produzidos na área de música que contemplem esse tema. Seguir essa trajetória de leitura e, por conseguinte, de compreensão do fenômeno das políticas culturais no Brasil é imprescindível para o aprofundamento das reflexões sobre a inserção das políticas culturais no cenário das práticas musicais da cultura popular.

1.1. Práticas musicais da cultura popular e políticas culturais: caminhos para os estudos etnomusicológicos

Desde a segunda metade do século XX a Etnomusicologia vem se consolidando enquanto campo de estudos que procura abarcar a diversidade musical e a sua relação com as múltiplas dimensões da cultura. O seu caráter interdisciplinar, historicamente relacionado às áreas da Musicologia e da Antropologia, expõe a necessidade de se explorar procedimentos metodológicos específicos demandados a partir da complexidade dos contextos estudados. Estudiosos como Alan Merriam (1964) Bruno Nettl (2005) e Mantle Hood (1971) afirmam que a utilização de tais métodos deve ter como propósito a compreensão do fenômeno musical além dos seus aspectos estruturais, considerando a dinâmica do contexto sociocultural investigado. Esses autores propõem ainda que a Etnomusicologia busque compreender as músicas do mundo a partir de uma perspectiva relativista, considerando que cada grupo social tem a música como forma particular de expressão e de representação.

Dentro dessa compreensão, o desenvolvimento de estudos nessa área proporcionou reflexões mais abrangentes no campo da música, abordando, dentre outros temas, a pesquisa das músicas ditas étnicas e/ou tradicionais e a música popular em contextos

urbanos, constituída dentro do universo das mídias e da indústria cultural. Nessa conjuntura, os estudos contemporâneos da área assumem outro patamar. Conforme Béhague (2004, p.42), a partir da década de 1980, essa área “deixa de ser vista, em geral, segundo a natureza do seu objeto de estudo e mais de acordo com seus critérios teóricos e metodológicos: música como um fato social”, como um elemento importante na configuração da estrutura social.

Essa afirmação aponta para uma redefinição do conceito de campo de pesquisa, voltada para uma Etnomusicologia que procura não demarcar fronteiras. Se em um dado momento do desenvolvimento da área o prefixo “etno” denotava o estudo da música do “outro”, as pesquisas atuais mostram que os pesquisadores têm contemplado a sua própria comunidade e a sua própria cultura musical (NETTL, 2005, p. 185).

Este é um fato que surge da necessidade de se discutir o fenômeno musical a partir das diversas problemáticas levantadas por pesquisadores no mundo em que vive. Nessa perspectiva, as discussões entre música e cultura também se inserem nesse novo cenário de relações sociais emergido através da pós-modernidade. Os desdobramentos das inter-relações entre as políticas culturais e os grupos de cultura popular de Januária estão inseridos nesse cenário, o qual busca “correlacionar a emergência de novos traços formais na vida cultural com a emergência de um novo tipo de vida social e de uma nova ordem econômica”, que também pode ser chamada de sociedade de consumo, sociedade da mídia ou do espetáculo (JAMESON, 1985).

O objeto de estudo aqui discutido se relaciona com a pós-modernidade na medida em que é caracterizada pelo pluralismo e reconhece “as múltiplas formas de alteridade que emergem das diferenças de subjetividade, de gênero e de sexualidade, de raça, de classe, de (configurações de sensibilidade) temporal e de localizações e deslocamentos geográficos espaciais e temporais” (HARVEY, 2010, p. 109).

E é justamente em função dessa diversidade cultural, amparada pelo discurso da pós-modernidade, que a Etnomusicologia se coloca no desafio de problematizar questões críticas acerca da realidade. A compreensão do fenômeno musical passa a ser atribuída também aos temas que surgem a partir da demanda da condição pós-moderna, tais como as questões de gênero, de identidades sociais, de sexualidade e dos processos da globalização. Segundo Ramón Pelinski (1997, tradução minha)

A Etnomusicologia atual, longe de temer o diálogo com essas ideias, baseia-se nelas para produzir novos problemas, nos quais a música, além de buscar

a sua identidade em características sonoras, simboliza pensamentos e práticas políticas e culturais do nosso tempo¹.

Essa perspectiva tanto influenciou a abertura de novos temas para a pesquisa etnomusicológica, quanto suscitou uma nova relação entre pesquisador e pesquisado. Nesse cenário, a “Etnomusicologia se percebe plural dada a variedade de abordagens, de finalidades, de métodos de pesquisa e perspectivas analíticas que se desenvolveram e se desdobram atualmente no âmbito de seu campo de estudos” (LUCAS, 2011).

Por conseguinte, as novas concepções e as recentes abordagens de investigação científica no campo de estudos da Etnomusicologia ampliam a sua percepção sobre o fenômeno musical, assumindo novas interpretações acerca da música. Nesse sentido, as pesquisas da área que adotam tal perspectiva denotam uma definição mais efetiva nos rumos das culturas que estuda, tal como é o propósito deste trabalho, o qual analisa os desdobramentos da inserção de políticas culturais no universo das práticas musicais da cultura popular.

Nessa perspectiva, se faz necessário, portanto, definir alguns dos conceitos que foram fundamentais para a compreensão do objeto de investigação dessa tese. Tanto a noção de políticas culturais, quanto à delimitação do conceito de culturas populares traz à tona a necessidade de se definir os atores que protagonizam as inter-relações analisadas ao longo do trabalho.

1.2. Políticas culturais na contemporaneidade: definições, características e implicações no contexto das culturas populares

As políticas culturais adquirem diferentes conotações e perspectivas a depender do contexto, do conceito utilizado e dos objetivos que alicerçam sua concepção e implementação. Nessa perspectiva, é fundamental refletir acerca dos meandros que caracterizam o conceito de políticas culturais, apontando especificidades que constituem as bases conceituais com que o termo é utilizado nesse estudo.

¹ *La etnomusicología actual, lejos de temer el diálogo con estas ideas, se nutre de ellas para articular nuevos problemas, en los que la música, más allá de buscar su identidad en rasgos sónicos, simboliza pensamientos y prácticas políticas, sociales y culturales de nuestro tiempo.*

1.2.1 Políticas culturais: a abrangência do conceito

As intervenções políticas na esfera da cultura têm se mostrado como tema relevante para a compreensão do cenário das culturas populares na contemporaneidade. A recente ampliação do alcance das políticas culturais para grupos e indivíduos que se encontravam em posição marginalizada coloca em evidência transformações sofridas nos modelos dessas políticas ao longo da história, os quais serão abordados no capítulo III.

Dentro desses modelos o próprio significado de política cultural acaba demarcando questões específicas que se tornam norteadoras das ações, tais como a definição dos agentes responsáveis pela formulação e implantação dessas políticas. Na concepção das Organizações das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), por exemplo, publicada no final da década de 1960, o conceito de política cultural se restringia à atuação do Estado. Segundo o documento *Cultural policy: a preliminary study*, que integra a coleção *Studies and documents on cultural policies* “política cultural é entendida como um conjunto de princípios operacionais, práticas administrativas e orçamentárias e os procedimentos que fornecem uma base para a ação cultural do Estado”² (UNESCO, 1969, p. 4, tradução minha).

Como será abordado nos tópicos posteriores, é de fundamental importância a atuação da UNESCO no que diz respeito ao debate e às reflexões sobre o campo da cultura. Entretanto, o conceito evidenciado acima revela o estágio embrionário, naquele momento, das discussões sobre políticas culturais, tendo em vista que, voltado exclusivamente para os agentes governamentais, não considera a presença e a participação de entidades e instituições não estatais na condução das ações no campo da cultura.

Cerca de 30 anos após a definição desse conceito estabelecido pela UNESCO, no *Dicionário de Política Cultural*, o pesquisador Teixeira Coelho define política cultural como “*ciência da organização das estruturas culturais*” e afirma que [...] “é entendida habitualmente como programa de intervenções realizadas pelo Estado, entidades privadas ou grupos comunitários com o objetivo de satisfazer as necessidades culturais da população e promover o desenvolvimento de suas representações simbólicas” (COELHO, 1997, p. 293, grifos do autor). A partir dessa perspectiva, Coelho evidencia ainda que “a política cultural apresenta-se assim como o conjunto de iniciativas, tomadas por esses agentes, visando

² ‘cultural policy’ is taken to mean a body of operational principles, administrative and budgetary practices and procedures which provide a basis for cultural action by the State.

promover a produção, distribuição e o uso da cultura, a preservação e a divulgação do patrimônio histórico e o ordenamento do aparelho burocrático por elas responsável” (COELHO, 1997, p. 293).

Essa abordagem conjectura com a participação de outros agentes, além do Estado, na conformação de ações para o campo da cultura. Contudo, o conceito estabelecido por Teixeira é questionado por alguns autores, principalmente no que diz respeito à visão de política cultural como ciência. Alexandre Barbalho (2005, p. 35), por exemplo, afirma que “a política cultural é o conjunto de intervenções práticas e discursivas no campo da cultura, e essas intervenções não são científicas, na medida em que política e cultura não são sinônimas nem se confundem como ciência”. Rubim (2007a) também defende essa posição alegando que esses estudos, por sua vez, não têm a pretensão de se constituir como uma nova ciência e diz que, ao mesmo tempo em que as políticas culturais estão inseridas em um campo singular de estudos, elas estão dispersas em diversas áreas do conhecimento e, conseqüentemente, são multidisciplinares.

Alexandre Barbalho argumenta ainda que, ao relacionar a política cultural com a “organização das estruturas sociais”, Teixeira Coelho remonta à ideia de gestão cultural e não propriamente de política. Nesse sentido, Barbalho alega que esta última “trata (ou deveria tratar) dos princípios, dos meios e dos fins norteadores da ação” e a gestão cultural, por outro lado, deve se incumbir “de organizar e gerir os meios disponíveis para execução destes princípios e fins. A gestão, portanto, está inserida na política cultural, faz parte de seu processo” (BARBALHO, 2005, p. 36).

Apesar das críticas ao conceito de política cultural que foi definido por Teixeira Coelho, fica evidente que no cenário contemporâneo do setor cultural a presença e a participação dos agentes culturais não são estáticas. Essa afirmação pode ser evidenciada na definição de Nestor Garcia Canclini (2005, tradução minha) a respeito das políticas culturais, formulada a partir das seguintes reflexões:

Os estudos recentes tendem a incluir sob este conceito o conjunto de intervenções realizadas pelo Estado, instituições civis e grupos comunitários organizados a fim de orientar o desenvolvimento simbólico, satisfazer as necessidades culturais da população e obter consenso para um tipo de ordem ou de transformação social³.

³ *Los estudios recientes tienden a incluir bajo este concepto al conjunto de intervenciones realizadas por ele estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar El desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para um tipo de orden o transformación social.*

A partir das perspectivas apresentadas, o conceito de políticas culturais que orienta as análises deste trabalho considera tal fenômeno como um conjunto de iniciativas que perpassam as ações promovidas pelo Estado, podendo ser também idealizadas e implementadas por entidades, instituições e organizações não governamentais, com o propósito de atender às demandas da sociedade no campo da cultura. Esse conceito é fundamental para interpretar a realidade específica de Januária, tendo emergido da constatação de que, nesse cenário, as políticas culturais congregam tanto ações do Estado, portanto políticas públicas, quanto projetos promovidos por agentes não estatais.

Partindo do conceito central adotado, destaco a seguir algumas características das políticas culturais que serão pertinentes para a compreensão das análises realizadas ao longo dessa tese. O pesquisador Albino Rubim (2007a) destaca que as discussões de tais características têm se constituído como uma das preocupações recentes na área de políticas culturais, tendo em vista as suas contribuições teórico-conceituais para a “delimitação território de pertença das políticas culturais” (RUBIM, 2007a).

Nesse sentido, é importante ressaltar que nem toda intervenção no campo da cultura configura-se como uma política cultural, tendo em vista que esse tipo de política exige intervenções sistemáticas, com caráter de continuidade e não esporádicas (RUBIM, 2007; CALABRE, 2007). Dessa forma, muitos órgãos governamentais como secretarias municipais e estaduais de cultura que pautam as suas ações principalmente na realização de eventos esporádicos, deixam de executar uma política cultural efetiva que realmente contribua para o desenvolvimento da sociedade.

Outro aspecto que caracteriza a singularidade dessa área são as tentativas de se definir conceitos, que por sua vez, irão refletir diretamente no campo de ação da política. Isso quer dizer, por exemplo, que é “fundamental constatar que toda política cultural traz embutida, de modo explícito ou não, uma concepção a ser privilegiada de cultura” (RUBIM, 2007a). Tanto a definição de política quanto a noção de cultura que são incorporadas pela política cultural são definidoras dos seus objetivos, dos seus atores e de sua abrangência. A concepção de cultura, em especial, é definidora das visões de mundo, ideologias, valores e significados que orientam os discursos embutidos nas ações e programas culturais.

No debate contemporâneo a definição de um campo para atuação das políticas tem sido cada vez mais necessária, tendo em vista o conceito amplo de cultura que vem sendo adotado na contemporaneidade e que ganhou grande ressonância nas políticas públicas culturais do Brasil, sobretudo a partir de 2003. Conforme analisado no capítulo III, a partir

desse conceito abrangente, as ações do campo passam a contemplar de maneira mais efetiva a diversidade das manifestações culturais.

Nessa perspectiva, tal conceito é importante pra se pensar de que maneira o campo das políticas culturais se estabelece. É válido ressaltar que, para as discussões deste trabalho, considero cultura a partir de definição de Geertz (1989) que a reconhece como uma teia de significados construída pelo homem a partir de suas interações sociais. Partindo desse pressuposto, o sistema cultural é um fenômeno complexo cuja gênese e as formas de transmissão dependem das relações estabelecidas entre os atores sociais.

Esse significado amplo deixa evidente que, abarcando um conceito abrangente de cultura no bojo das políticas culturais, se torna fundamental reconhecer a autonomia do campo cultural. Essa definição se faz necessária para que os agentes responsáveis pelas ações culturais possam delimitar o objeto das políticas que são voltadas para esse universo. Albino Rubim (2007a, p. 141) fala sobre o aspecto singular desse campo e o denomina de automização que, segundo ele, “articula e inaugura: instituições, profissões, atores, práticas, teorias, linguagens, símbolos, ideários, valores, interesses, tensões e conflitos”.

Entretanto, apesar da singularidade do campo da cultura, isso não se traduz em isolamento e muito menos implica em um distanciamento das políticas culturais de outras áreas. Para uma maior abrangência dessas políticas e para resultados mais eficazes no que diz respeito à melhoria das condições sociais dos indivíduos envolvidos, também é importante que haja uma articulação com outras políticas, tais como as de educação, de tecnologia, de saúde e de meio ambiente (CARMO, 2009). A transversalidade da cultura, portanto, denota a sua relevância e o estreitamento de relações com temas bastante importantes em tempos atuais, como o desenvolvimento econômico e o desenvolvimento social.

Deste modo, a constituição do campo cultural enquanto campo autônomo e, ao mesmo tempo articulado com outras áreas, cria condições para uma atuação mais efetiva e delimita o objeto das políticas culturais. Nesse sentido, Albino Rubim (2007a) elaborou um esquema de análise que aborda os movimentos do sistema cultural que influenciam a produção dessas políticas. As principais áreas contempladas pelo sistema cultural são definidas pelo autor como:

1. Criação, invenção e inovação; 2. Difusão, divulgação e transmissão; 3. Circulação, intercâmbios, trocas, cooperação; 4. Análise, crítica, estudo, investigação, pesquisa e reflexão; 5. Fruição, consumo e públicos; 6. Conservação e preservação; 7. Organização, legislação, gestão, produção da cultura (RUBIM, 2007a).

É válido ressaltar que, no âmbito da gestão e da produção cultural, ou seja, nos espaços onde as políticas culturais são pensadas e implementadas, as áreas descritas acima são formatadas em programas e projetos (RUBIM, 2007a). A área de número quatro, definida como “Análise, crítica, estudo, investigação, pesquisa e reflexão” demonstra um avanço no que diz respeito ao ato de produzir políticas culturais e à ação de se pensar sobre políticas culturais, tendo em vista que esse eixo reconhece não apenas a necessidade de se produzir política, mas também de refletir sobre política, através da realização de seminários, de encontros e de publicações de trabalhos.

A partir dessas dimensões mais gerais, analiso a seguir aspectos relacionados às definições acerca das políticas culturais enquanto políticas públicas, tendo em vista que como será evidenciado nos tópicos seguintes e também no capítulo III, as reflexões sobre políticas de cultura formuladas e implementadas pelo Estado predominam sobre as discussões acerca das políticas realizadas por agentes não governamentais.

1.2.2. Políticas públicas culturais: definições e delimitações

O conceito de política está ligado ao poder como forma de atividade e de *práxis humana*. O significado clássico desse termo é derivado da palavra grega *polis* e está relacionado a tudo o que diz respeito à cidade, ao que é urbano, civil, público. Na perspectiva moderna, dentro do contexto das políticas públicas, a definição de política está relacionada a um conjunto de atividades que fazem referência ao Estado (BOBBIO *et al*, 1998; RODRIGUES, 2010).

A ideia de política também nos remete ao conceito de poder. Nem todo poder é poder político. Existe um conjunto de poderes na sociedade. Norberto Bobbio (1987, p. 82), por exemplo, apresenta uma tipologia dos três poderes: econômico, ideológico e político. O poder político expressa-se no ato de governar e o Estado é uma das representações desse tipo de poder.

Dentro desse contexto, pode-se perceber uma relação estreita entre política, relações de poder e resolução de conflitos. Segundo Schmitter (*apud* RODRIGUES, 2010, p. 13, grifo da autora), “no contexto das políticas públicas, a política é entendida como um conjunto de procedimentos que expressam relações de poder e que se orienta à resolução de conflitos no que se refere aos bens públicos”.

A pesquisadora Marta Assumpção Rodrigues (2010, p. 38) afirma que “o conceito de políticas públicas não é único, pois varia de acordo com o enfoque teórico adotado e o

contexto político e social ao qual se aplica”. Neste trabalho, considero que política pública faz parte de um conjunto de atividades articuladas que procuram alterar uma realidade a partir das demandas apresentadas pela sociedade. Essas atividades são sistematizadas e regulamentadas através de diretrizes e de normatizações dos municípios, dos estados ou da federação, e podem ser também denominadas de etapas ou estágios, organizados da seguinte maneira: “preparação da decisão política, *agenda setting*, formulação, implementação, monitoramento e avaliação” (RODRIGUES, 2010, p. 47).

Vimos que, segundo a definição de Canclini (2005), apontada anteriormente, uma política cultural pode ser uma política pública, entretanto o seu sentido ultrapassa as ações do Estado, podendo ser também idealizada e implementada por entidades, organizações não governamentais e instituições. Todavia, é importante ressaltar que, através da análise de alguns estudos (CARMO, 2009; LUCAS, 2011; EURIDES, 2008) pode-se afirmar que mesmo os grupos organizados, tais como associações culturais e universidades, muitas vezes, só desenvolvem as atividades porque são beneficiadas por políticas públicas de cultura. Até mesmo as empresas privadas que executam programas de incentivo voltadas as mais variadas formas de expressões culturais o fazem através da renúncia fiscal⁴.

Nesse contexto, é importante que as políticas culturais sejam compreendidas dentro do sentido amplo de políticas públicas, através do qual se torne possível verificar o papel dos atores sociais envolvidos e se, de fato, os objetivos estão atendendo aos interesses coletivos e atenuando os conflitos existentes na sociedade.

Portanto, nos tópicos posteriores, em especial, analiso a política cultural como política pública, tendo em vista que, apesar do conceito explicitado por Canclini ser mais abrangente, a maioria dos trabalhos analisados tem como foco as políticas que são implementadas e formuladas pelo Estado.

1.2.3. Políticas para as culturas populares

O universo dessa pesquisa, direcionado para a realidade de manifestações da cultura popular, faz parte de um contexto de expressões culturais que, até o final da década de 1990 se encontravam marginalizados das ações políticas no campo cultural, como será visto

⁴Segundo informações do Ministério da Cultura “o Incentivo Fiscal (Renúncia Fiscal) é um dos mecanismos do Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac), instituído pela Lei Rouanet (Lei 8.313/1991). É uma forma de estimular o apoio da iniciativa privada ao setor cultural. O proponente apresenta uma proposta cultural ao Ministério da Cultura (MinC) e, caso seja aprovada, é autorizado a captar recursos junto às pessoas físicas pagadoras de Imposto de Renda (IR) ou empresas tributadas com base no lucro real para a execução do projeto” (Disponível em <http://www.cultura.gov.br/projetos-incentivados>. Acesso em 02/07/2015)

no capítulo III. A partir do início dos anos 2000, a noção abrangente de cultura que foi privilegiada na concepção de políticas culturais passa a contemplar, dentre outros segmentos, esses grupos que se inserem em uma categoria muitas vezes denominada de “culturas populares”. Por esse motivo, defino a seguir esse conceito, tendo em vista a sua importância para a delimitação dos atores que integram este trabalho.

Segundo a pesquisadora Martha Abreu (2003), desde o final do século XVIII, período no qual o conceito de cultura popular foi utilizado pela primeira vez, a definição dessa expressão é resultado de controvérsia. A designação de diferentes práticas culturais enquanto culturas populares foi utilizada em contextos bastante diversificados, sendo que “quase sempre envolvidos com juízos de valor, idealizações, homogeneizações e disputas teóricas e políticas” (ABREU, 2003). Não é objetivo aqui traçar uma trajetória dos conceitos atribuídos à cultura popular. Neste trabalho, utilizo a definição de Canclini (1983, p.42-43), a qual propõe que

As culturas populares (termo que achamos mais adequado do que a cultura popular) se constituem por um processo de apropriação desigual de bens econômicos e culturais de uma nação ou etnia por parte dos seus setores subalternos, e pela compreensão, reprodução e transformação, real e simbólica, das condições gerais e específicas do trabalho e da vida. [...] São o resultado de uma apropriação desigual do capital cultural, realizam uma elaboração específica das suas condições de vida através de uma interação conflitiva com os setores hegemônicos.

Entende-se, portanto, que essa dimensão não está relacionada com o fato de que essas expressões culturais são mais ou menos desenvolvidas do que outras, mas a maneira pela qual as relações desiguais acabam transformando algumas delas em culturas com vozes menos ativas. A partir da concepção de Canclini, fica evidente que é nesse processo de trocas e de conflitos que as culturas populares se situam nos setores hegemônicos.

O autor ainda defende a utilização do termo “culturas populares”, no plural, afirmando que é mais adequado do que a sua versão no singular, pois reconhece a pluralidade de comportamentos, de modos de organização, de valores e de significados existentes no universo dessas expressões. Canclini reconhece também que as culturas populares não são estáticas, na medida em que estão inseridas em contextos sociais e culturais que se modificam, em um processo dinâmico de reprodução e transmissão de suas práticas (CANCLINI, 1983).

Estabelecidos os conceitos de políticas culturais e de culturas populares, me atenho a discorrer sobre alguns dos desdobramentos recorrentes da intersecção estabelecida

entre esses dois temas, fundamentais para a compreensão do objeto de estudo aqui apresentado. A primeira questão diz respeito a esse cenário que se configura a partir das relações de negociação e de conflito entre o poder público, instituições e expressões das culturas populares, constituídas, muitas vezes, por grupos e indivíduos até então marginalizados dos processos econômicos, sociais e políticos.

Uma das demandas que tem se tornado recorrente é a incorporação das culturas populares nas ações de fortalecimento do turismo, com a justificativa, utilizada pelo poder público e por produtores culturais, de promover o desenvolvimento local e regional. Por consequência são submetidos a outras lógicas que transcendem aos significados atribuídos a sua performance musical em seus contextos de origem.

A pesquisadora Cristina Amélia Carvalho (2009) cita o caso dos grupos de maracatu de Pernambuco ao quais, através de um concurso promovido pelo poder público, tiveram apresentações transferidas das suas comunidades de origem para o centro histórico e turístico da cidade do Recife. Segundo ela, essas mudanças surtiram impacto sobre a performance desses grupos, afetando o seu caráter tradicional e religioso. Em busca da atenção dos turistas e do poder público, motivada também pela possibilidade de um ganho financeiro, os integrantes dos maracatus padronizam a execução de suas apresentações, tendo como foco o “espetáculo”. Segundo Cristina Carvalho (2009, p.28) “esses novos formatos das apresentações e padrões estéticos tornaram-se condições para a contratação e a sobrevivência dos grupos de maracatu, que aceitam as inovações adequando o espetáculo para a satisfação do público leigo”.

O relato sobre o maracatu, descrito acima, evidencia uma realidade que tem sido vivenciada por grupos de cultura popular nas diversas regiões do Brasil. No estado do Mato Grosso, por exemplo, o pesquisador Aaron Lopes (2012) analisou os impactos do “Festival Cururu Siriri” na música e nas tradições das manifestações do Cururu e do Siriri. Ele avalia que o evento promove a espetacularização dessas práticas e, conseqüentemente, a perda do seu caráter religioso. Entretanto, ele garante também que essa iniciativa de fomento valorizou as tradições do Cururu e Siriri, que se expandiram para diferentes camadas da sociedade, inclusive sendo levadas às escolas e para regiões do estado onde essas manifestações não existiam.

Muitas ações direcionadas para essas expressões culturais estão voltadas para os parâmetros da economia da cultura, prevalecendo a lógica de mercado. Nem sempre essas concepções se adaptam, por exemplo, às práticas performativas de tradição religiosa. Por meio das políticas culturais, a continuidade e as condições de sustentabilidade dessas práticas

estão atreladas à ideia de apoio e promoção, presente nas diretrizes e nos objetivos para a área da cultura. Esse fato reflete no envolvimento das culturas populares com a divulgação e difusão dos seus saberes performáticos, resultando na espetacularização, no desenvolvimento de uma indústria cultural do “exótico” e na transformação de rituais sagrados em mercadoria.

O antropólogo José Jorge de Carvalho (2010, p. 47) define 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.

Portanto, para Carvalho (2010) afirmar que as culturas populares são espetacularizadas significa enquadrá-las em vários processos que ocorrem simultaneamente:

- a) Que elas são descontextualizadas segundo os interesses da classe consumidora e dos agentes principais da “espetacularização”;
- b) Que elas são tratadas como objeto de consumo; e, mais complexo ainda, como mercadoria. Passam, assim, do valor de uso com que se inscrevem no contexto das comunidades que as criam e reproduzem, para se tornar valor de troca, passíveis de serem mais ou menos importantes a depender dos padrões de desejo e de fruição dos consumidores que as escolhem e identificam;
- c) Que são resignificadas de fora para dentro. Serão os interesses embutidos no olhar do consumidor que definirão o novo papel que passarão a desempenhar. Trata-se aqui de uma operação muito distinta das eventuais e múltiplas resignificações que são provocadas de dentro, ou seja, pelos próprios artistas populares no contexto das comunidades onde atuam.

O autor critica o processo de espetacularização das expressões da cultura popular e afirma que quando um grupo passa a se apresentar para espectadores, fora do seu contexto, há esvaziamento de sentido, modificando os seus códigos específicos e transformando-os em objetos de consumo. Essa é a lógica do entretenimento, na qual os mestres de cultura popular passam a negociar “o tamanho do grupo que irá se apresentar (número total e tipos de brincantes); que partes da manifestação serão excluídas (o que afeta diretamente o sentido do evento); e acima de tudo, o tempo de duração do espetáculo” (CARVALHO, 2010, p. 57).

Apesar da crítica de José Jorge Carvalho (2007; 2010) voltada à espetacularização das culturas populares, alegando que esse processo promove um esvaziamento do sentido dessas práticas, é possível que a incorporação de novos significados e de novas funções que são atribuídos com o deslocamento da performance musical para espaços diferenciados e com

propósitos distintos, nos permita perceber a espetacularização como uma experiência indissociável às novas demandas de consumo do mundo globalizado. Isso quer dizer que

[...] a cultura popular, o folclore não são coisas engessadas, fechadas para serem simplesmente preservadas ou resgatadas [...] É um processo cultural em movimento no âmbito do campo social [...], presente na vida cotidiana e que se entrelaça com os produtos culturais globais ofertados pelos grandes grupos econômicos, por via das novas tecnologias da informação e da comunicação, notadamente da televisão [...] Portanto, não faz mais sentido essa preocupação de estudar, fora desses contextos, as possíveis “deturpações”, “descaracterizações” das manifestações das culturas populares nas sociedades midiáticas ou, como queiram, na sociedade dos espetáculos (TRIGUEIRO, 2004).

Tal como um processo cultural em movimento, sujeito a constantes mudanças, “a cultura popular está sempre aberta a setores de produção cultural, a outros significados, a novas práticas sociais, aos novos sistemas de comunicação”, conforme afirma o pesquisador Osvaldo Trigueiro (2004). Sendo assim, a sua inserção nos circuitos de difusão e de mercado promovida, muitas vezes, por políticas de cultura tem sido um fato recorrente que gera processos de negociações e situações de conflito.

Essas reflexões também estão centradas na condição pós-moderna. Para atender a determinados nichos de mercado, criam-se novas formas de espetáculo. As práticas culturais desses grupos deixam de ser referência dentro da sua própria comunidade, fragmentando-se e atendendo a outros interesses. A ideia de “fomento” e de “promoção” dos grupos, por exemplo, tende a cair nos estigmas da mercadorização dessas práticas culturais e, sobretudo na transformação de bens culturais em objetos de consumo. Essa reflexão também é compartilhada por Angela Luhning (2013) quando diz que:

Há mais um agravante: o problema da inserção mercadológica do conceito de produto nas ciências humanas, artes e educação. Editais, projetos e outras ações são sempre mais incisivos em relação à exigência de apresentar produtos finais em vez de sugerir e permitir apenas resultados. Isso representa uma diferença fundamental, pois contrapõe uma lógica capitalista a uma visão humanista da vida. Sem dúvida um produto é algo dirigido ao mercado de consumidores e na medida em que cultura é transformada em mero produto mercadológico e nós, educadores e pesquisadores, somos coniventes com isso, corremos o risco de sermos culpados por permitir a transformação da cultura em mercadoria, o que pode ser um caminho irreversível.

Para o etnomusicológico Carlos Sandroni (2005) uma discussão mais profunda sobre esse assunto deve levar em conta a importância de se garantir a reprodução e a

transmissão dos saberes e fazeres das culturas populares, e não apenas a sua divulgação ou difusão. Partindo da premissa de que as novas demandas do mundo globalizado favorecem o discurso de divulgar e difundir, Sandroni questiona o que, de fato, garantirá a sustentabilidade dessas culturas populares. Ele responde a sua própria indagação afirmando que “para dar sustentabilidade é mais importante que haja reprodução das culturas nos próprios locais de origem do que na difusão do mercado brasileiro ou internacional” (SANDRONI, 2005).

As constatações desses autores acerca dos conceitos que norteiam esse trabalho e de alguns dos desdobramentos resultantes da intervenção de políticas culturais no âmbito das culturas populares são de fundamental importância para a compressão do universo singular de Januária, que será abarcado com maior profundidade nos capítulos seguintes.

Portanto, para que essas análises sejam compreendidas de forma ampla, é necessário ir além de uma abordagem estritamente estético-estrutural da música produzida nesses contextos, direcionando também o foco para as políticas culturais. Primeiramente isso será realizado através da definição dessas políticas enquanto campo de estudos. E, por conseguinte, por meio das relações entre esse campo e a área de música, dando ênfase à Etnomusicologia, a qual forneceu algumas das bases epistemológicas e metodológicas necessárias ao desenvolvimento do estudo que resultou neste trabalho.

1.3. Políticas culturais: uma revisão de literatura

A produção de trabalhos sistemáticos sobre políticas culturais é estimulada pela prática efetiva do desenvolvimento de ações e programas culturais. No âmbito internacional, a França é pioneira nos estudos sobre políticas culturais. Esse país foi o primeiro a criar um Ministério da Cultura, no ano de 1959, se tornando modelo para a política cultural em outros países do mundo. Os desdobramentos dessas ações políticas no campo cultural resultaram nas primeiras publicações mais aprofundadas e com caráter reflexivo (RUBIM, 2013).

Outra importante referência na produção de trabalhos sistemáticos nessa área é a Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura (UNESCO). Desde a segunda metade do século XX, essa agência das Nações Unidas tem buscado soluções para problemas em diversos setores que afligem as sociedades. Na área da cultura, em especial, o objetivo da UNESCO é elaborar e promover

a aplicação de instrumentos normativos no âmbito cultural, além de desenvolver atividades para a salvaguarda do patrimônio cultural, a proteção

e o estímulo à diversidade cultural, bem como o fomento ao pluralismo e ao diálogo entre as culturas e civilizações⁵

Dessa maneira, os documentos produzidos no âmbito da UNESCO têm orientado um progresso na política que estimula os governos dos países-membros a incluírem a cultura em suas agendas e, em consequência, nos processos de formulação e implementação de políticas públicas. Dentre os estudos e publicações produzidos por esse órgão pode ser destacado o livro, já mencionado anteriormente, *Cultural Policy: Preliminary Study*⁶ que, publicado na década de 1970, foi o primeiro da coleção *Studies and Documents on Cultural Policies*. Este livro apresenta discussões de pesquisadores das Ciências Sociais e Humanas, artistas e gestores culturais de diferentes países, que suscitam uma reflexão acerca dos problemas relacionados ao desenvolvimento cultural nos contextos onde atuam.

As ações destinadas ao campo da cultura, vinculadas à educação, começaram a entrar na pauta nos governos da América Latina entre 1920 e 1930 e, nas décadas de 1960 e 1970, podem ser identificadas novas iniciativas. A pesquisadora Lia Calabre (2013) afirma que “a partir da década de 1980, de maneira gradativa e diferenciada, novas questões das políticas culturais vêm sendo incorporadas aos programas de governo, dentro da perspectiva da construção de sociedades mais democráticas e menos desiguais.”.

Também é a partir da década de 1980 que a publicação de estudos sobre políticas culturais ganham notoriedade na América Latina. Essa afirmação evidencia que o fortalecimento de ações no campo da cultura incentivou as reflexões e a sistematização de informações sobre essas ações.

O antropólogo argentino Nestor Garcia Canclini é um dos precursores e se tornou referência no debate latino americano. Em seu artigo “Políticas Culturais na América Latina” publicado no Brasil em 1983, Canclini discute sobre o lugar ocupado pela cultura em uma política popular na América Latina e afirma que um elemento comum das políticas culturais nesse contexto é o fato de serem projetadas e aplicadas sem levar em consideração as necessidades efetivas das classes populares. No final da década de 1980 ele aprofunda as suas reflexões com a edição do livro *Las Políticas Culturales en América Latina*, publicado em 1987.

Essas discussões se acentuam a partir da década de 1990 através da ampliação dos agentes envolvidos e dos conteúdos dos debates das políticas culturais, pensadas como condição de governabilidade. Sendo assim, nesse momento houve uma mudança de cenário

⁵ Disponível em <http://www.onu.org.br/onu-no-brasil/unesco/>. Acesso em 23 de out. 2014.

⁶ Disponível em <http://unesdoc.unesco.org/images/0000/000011/001173eo.pdf>. Acesso em 23 de out. 2014.

“no qual discutir questões de política cultural era algo exclusivo de artistas, políticos e intelectuais para um horizonte no qual já era um terreno cada vez mais familiar a funcionários locais, jornalistas e público interessado” (NIVON, 2011, p. 43).

Em afinação com os outros países da América Latina, no Brasil a produção de estudos sistemáticos em políticas culturais ocorre, de forma mais significativa, após o processo de redemocratização do país, na década de 1980. Antes desse período,

como parte significativa das iniciativas no campo das políticas culturais no país ocorreu sob a égide do autoritarismo, a exemplo do Estado Novo e da Ditadura Militar, tais experimentos não foram acompanhados por estudos e reflexões sobre estas políticas, pois o caráter repressivo destes regimes interditava tal produção (RUBIM, 2013, p. 60).

Portanto, é importante notar a maneira pela qual a abertura para o desenvolvimento dessas políticas por parte do governo consequentemente estimulou uma reflexão mais crítica a respeito das relações ente o Estado e o campo da Cultura. Sendo assim, alguns trabalhos se destacaram na década de 1980, tais como o livro *Estado e Cultura no Brasil* (1984), organizado por Sérgio Miceli, o artigo de Renato Ortiz intitulado *Estado autoritário e a cultura* (1985) e o livro de autoria de Mônica Velloso, *Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo* (1987).

Pesquisadores como Albino Rubim (2007b) e Lia Calabre (2007) atestam que no início dos anos 1990, o modelo de gestão da cultura adotado no governo de Fernando Henrique Cardoso/Francisco Weffort fez com que as políticas culturais quase desaparecessem nesse período e, consequentemente, ocorreu um declínio das discussões e das publicações. Assim como veremos no capítulo III, a atuação desse governo no campo cultural subordinou as ações aos interesses do mercado, através das leis de incentivo. Nesse contexto, prevalecem os estudos sobre essas leis, tal como afirma Rubim (2013, p. 62):

Muitos estudos estão voltados para pensar as leis de incentivo, dado seu predomínio como modo de pensar a cultura no país. As reflexões sobre políticas culturais que resistem estão expressas em poucas publicações e através de iniciativas de algumas entidades como o Instituto de Estudos, Formação e Assessoria em Políticas Sociais (Instituto Polis), que edita uma série de depoimentos e estudos especialmente dedicados às experiências de políticas culturais de governos municipais e estaduais, na maioria das vezes de oposição à gestão de FHC.

Ocorre então que no final dos anos de 1990 a produção bibliográfica passa a preencher as lacunas existentes com relação à abrangência das políticas culturais, os seus

objetivos, a definição dos atores envolvidos e a definição de conceitos que fundamentam as discussões da área (RUBIM, 2007a; RUBIM, 2007b; CALABRE, 2007; BARBALHO, 2005).

Segundo Rubim (2007a), no ano de 2003, a mudança de governo inaugura uma nova concepção sobre as ações políticas no campo da cultura, elevando, de maneira significativa o interesse de pesquisadores e, conseqüentemente, a produção de estudos sistemáticos e de eventos científicos que colocam em evidência as discussões sobre políticas culturais.

A Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB), autarquia vinculada ao Ministério da Cultura, que conta com um setor específico voltado para pesquisa em políticas culturais, promoveu a partir do ano de 2003 o *Colóquio Políticas Culturais: diálogo indispensável*, palestras que resultaram em uma série de publicações⁷ organizadas pela pesquisadora Lia Calabre. Através da participação de profissionais de diversas áreas, estudantes e gestores da área de cultura, o colóquio proporcionou a ampliação do debate e buscou contribuir para a institucionalização desse campo de estudos no país.

Desde o ano de 2005, o Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (CULT), órgão complementar da Universidade Federal da Bahia, promove em Salvador o Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (ENECULT), evento que congrega pesquisadores, estudantes e gestores culturais, através de mesas-redondas, conferências e sessões de apresentação de trabalhos científicos. O CULT desenvolve pesquisas em duas linhas principais: cultura e desenvolvimento e cultura e identidade, além de promover atividades de extensão, de formação e eventos científicos.

As publicações⁸ do CULT têm sido referência nos estudos no campo da cultura, proporcionando um crescimento notável no que diz respeito à consolidação de uma literatura

⁷ CALABRE, Lia (org.) *Políticas culturais: diálogo indispensável*. Rio de Janeiro/Casa de Rui Barbosa, 2005. 80 p. (Coleção FCRB. Aconteceu; 1).

CALABRE, Lia (org.) *Políticas culturais: diálogo indispensável*. vol. II.. Rio de Janeiro/Casa de Rui Barbosa, 2008. 78 p. (Coleção FCRB. Aconteceu; 6).

CALABRE, Lia (org.) *Políticas culturais: um campo de estudo*. Rio de Janeiro/Casa de Rui Barbosa 2009. 204 p. (Coleção FCRB. Aconteceu; 1).

CALABRE, Lia (org.) *Políticas culturais: diálogos e tendências*. Organização Lia Calabre. Rio de Janeiro/Casa de Rui Barbosa, 2010. (Coleção FCRB. Aconteceu; 11).

⁸ NUSSBAUMER, Gisele Marchiori (org.). *Teorias e políticas da cultura: visões multidisciplinares*. Salvador: Edufba, 2007

RUBIM, Antonio Albino Canelas; e BAYARDO, Rubens Bayardo (orgs.). *Políticas Culturais na Ibero-América*. Salvador: Edufba, 2008.

RUBIM, Antonio Albino Canelas; e BARBALHO, Alexandre (orgs.). *Políticas Culturais no Brasil*. Salvador: Edufba, 2007.

RUBIM, Linda; e MIRANDA, Nadja (orgs.). *Transversalidades da Cultura*. Salvador: Edufba, 2008.

RUBIM, Antonio Albino Canelas; RAMOS, Natália (orgs.) *Estudo da cultura no Brasil e em Portugal*. Salvador: Edufba, 2008.

RUBIM, Antonio Albino Canelas (org.). *Políticas Culturais no Governo Lula*. Salvador: Edufba, 2010.

sobre políticas culturais no Brasil. É possível perceber que a divulgação desses estudos e pesquisas demonstra um amadurecimento da área, inclusive, para propor soluções de ordem prática para os problemas recorrentes nos processos de implantação de políticas para a cultura.

A partir do ano de 2010, a Fundação Casa de Rui Barbosa atinge um número cada vez maior de pesquisadores da área organizando o *Seminário Internacional de Políticas Culturais*. Esse evento, realizado na cidade do Rio de Janeiro, promove o “encontro de especialistas, estudiosos e interessados nas questões relativas à área de políticas culturais, com o objetivo de divulgar trabalhos e promover debates no campo das ações políticas, das reflexões históricas, das reflexões teóricas e de práticas”⁹.

A proposta de eventos científicos, como este promovido pela Fundação Casa de Rui Barbosa, coloca em pauta discussões que se tornarão bases fundamentais para a elaboração e implementação de políticas de cultura, bem como para o processo de formação de profissionais para atuarem em atividades dentro desse campo.

O eminente interesse nas políticas culturais tem ido além das universidades e de entidades governamentais. Nesse novo cenário que se delineia em torno da produção de uma literatura que abarque os pontos nevrálgicos das políticas culturais, também se destacam as produções do *Observatório Itaú Cultural*, do *Programa Itaú Cultural*. Esse projeto foi criado em 2006 e visa realizar estudos e debates sobre esse tema, por meio de palestras, encontros e seminários que congregam especialistas de várias partes do mundo. Além disso, dentre as atividades do Observatório, foram produzidos estudos acadêmicos pela publicação de livros¹⁰ e da *Revista Observatório*¹¹.

Vimos que a produção de estudos sistematizados em políticas culturais está diretamente relacionada ao espaço ocupado por essas políticas no âmbito das ações governamentais. A ausência dessas ações, especialmente no Brasil, em alguns momentos da história, demonstram uma lacuna na produção desses estudos. Entretanto, também esses momentos de “ausência” foram tema de trabalhos científicos, não nas ocasiões em que ocorreram, mas sim nas discussões de autores que se debruçaram sobre os registros desses

RUBIM, Antonio Albino Canelas; e ROCHA, Renata (orgs.). Salvador: Edufba, 2010.

RUBIM, Antonio Albino Canelas; FERNANDES, Taiane; e RUBIM, Iuri (orgs.). Salvador: Edufba, 2010

⁹ Informação obtida em http://www.casaruibarbosa.gov.br/interna.php?ID_S=9&ID_M=2831. Acesso em 07 abril, 2015.

¹⁰ Os livros estão disponíveis para download no link:

<http://novo.itaucultural.org.br/explore/observatorio/produtos-observatorio/os-livros-do-observatorio/>

¹¹ As edições da Revista Observatório estão disponíveis no link:

<http://novo.itaucultural.org.br/explore/observatorio/produtos-observatorio/revista/>

períodos e os trouxeram para o debate contemporâneo, tais como Rubim (2007b) e Lia Calabre (2007).

Tendo em vista as áreas que abarcam as políticas voltadas para o campo da cultura, as linhas de estudo são definidas, por sua vez, em função de sua abrangência. Sendo assim, o objeto da própria política cultural torna-se também objeto dos estudos. A partir dessa constatação, pude definir seis eixos de estudos que abrangem:

1. Patrimônio Cultural;
2. Cultura e Cidadania;
3. Promoção da diversidade cultural,
4. Cultura e desenvolvimento e economia da cultura;
5. Financiamento da cultura;
6. Aspectos históricos das políticas culturais.

Os assuntos pertinentes a esses eixos são recorrentes nos estudos sistemáticos da área, publicados em revistas científicas, anais de eventos científicos e outros meios de divulgação. Entretanto, esses eixos não são estanques, eles se articulam e evidenciam a ampla rede de relações entre Estado, cultura e sociedade. Tal rede tem sido tecida em espaços onde os aspectos históricos, culturais, econômicos e sociais são os principais definidores do tipo de política cultural que se pretende implementar.

A partir do que foi exposto, nota-se que o estágio atual da literatura que trata das políticas culturais evidencia o interesse pelo tema em diversos países do mundo, sobretudo a partir dos direcionamentos da UNESCO. No Brasil, em especial, a produção de estudos sistemáticos sobre esse assunto passam a se desenvolver, de forma significativa, no final dos anos 1990, tendo como uma importante referência as reflexões que são realizadas a partir de 2003, quando é estabelecida uma nova política de governo. Nesse cenário, além da produção científica que resulta de discussões no meio acadêmico e no âmbito dos órgãos vinculados ao MinC, também se destacam as produções de entidades, empresas e instituições não vinculadas às universidades e nem ao governo.

Isso demonstra o grande interesse de diversos atores no desenvolvimento de estudos sobre políticas culturais, os quais não se encontram circunscritos em uma área científica específica, perpassando diversos campos do conhecimento. Além disso, o momento atual desses estudos, evidenciado na literatura, abre uma perspectiva importante para as políticas públicas de cultura. Embora não se possa dizer, através das análises da produção

científica, que o campo de estudos das políticas culturais priorize em seus trabalhos proposições práticas de implementação de políticas culturais, fica evidente que o material produzido através desses estudos pode orientar decisões políticas neste campo.

Apesar dos avanços, a trajetória das publicações sobre políticas culturais evidencia lacunas no que diz respeito à produção de estudos que abordem as políticas consumadas fora do âmbito governamental. Por consequência, predominam os trabalhos que contemplam as políticas de cultura enquanto políticas públicas, deixando de aprofundar em uma reflexão significativa sobre a atuação de outros agentes de política cultural, tais como organizações não governamentais, entidades e empresas privadas.

Ficou claro que a produção de trabalhos sistemáticos sobre políticas culturais é estimulada pela prática efetiva do desenvolvimento de ações e programas. Nesse sentido a análise da literatura evidenciou que, mesmo as linguagens artísticas sendo contempladas de forma significativa pelo sistema cultural, elas têm ganhado maior relevância nos discursos de outras áreas, do que na produção científica da área de Artes (Artes Visuais, Artes Cênicas e Música).

Atendo-se para essas lacunas, essa tese se insere também em discussões que, até o momento, têm sido tratadas de forma embrionária, tanto no que diz respeito à atuação de um agente não governamental no fomento às políticas culturais, como é o caso do SESC, quanto à validação desse tema na área de Música.

1.4 A abrangência dos estudos sobre políticas culturais na área de Música

Neste tópico, exponho as descrições e análises resultantes do levantamento bibliográfico de textos publicados nos anais de eventos e nas revistas científicas que abarcaram discussões sobre políticas culturais na área da Música. Não é objetivo aqui fazê-lo de forma exaustiva, tendo em vista dois motivos fundamentais: a abrangência dessa área e o direcionamento do foco desse trabalho, que é voltado para reflexões na Etnomusicologia. Dessa forma, apresento proposições gerais que puderam ser evidenciadas na literatura através do estado da arte que se encontra a discussão sobre políticas culturais dentro das subáreas, sendo elas a Musicologia, Práticas Interpretativas, Educação Musical e Etnomusicologia.

Na década de 1990 são escassos os trabalhos que tratam do assunto, salvo o texto *Política Cultural na área de Música*, publicado na edição no ano de 1991, na *Revista da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia* (UFBA). Nesse texto, o autor reconhece a ausência de políticas culturais nesse momento e sugere que, na área de música, “o Estado

[...] deve preocupar-se com a preservação do patrimônio musical; a difusão musical, fornecendo oportunidades e infra-estrutura [sic], como o fomento da criação e com a formação musical”. Ele atribui a esse último ponto como o mais importante para intervenções da política cultura no campo da música (SARAIVA, 1991).

Na área da educação musical os estudos acerca do cenário político abordam, de maneira mais significativa, as políticas públicas educacionais. Essa afirmação pode ser constatada a partir de uma análise das revistas da Associação Brasileira de Educação Musical e dos anais produzidos nos congressos nacionais, particularmente após o ano de 2003. Nos trabalhos são tratados temas como: políticas de extensão universitária, políticas de formação, políticas de implementação da música na escola. Essa última, abordando de forma enfática aspectos da legislação (PENNA 2004a, 2004b; QUEIROZ, 2012).

Dos trabalhos que tratam especificamente de políticas culturais, destaca-se a discussão de Vanda Bellard Freire no texto “Políticas culturais e políticas educacionais - conflitos e convergências”, apresentado no Fórum “Políticas culturais, formação profissional e produção científica em Educação Musical”, realizado no XV Encontro Nacional da ABEM. Neste trabalho, Vanda Freire (2003) discute as possibilidades de atuação da área de educação musical no contexto das políticas culturais, “a partir de projetos, da participação em órgãos ligados à cultura [...] e na própria definição dos rumos de incentivo e apoio à cultura no país”.

A partir de uma análise dos textos publicados nos anais do Encontro Nacional de Musicologia, pode-se perceber que, apesar de alguns trabalhos tratarem da constituição de acervos e da implantação de espaços culturais destinados a preservar a memória musical de determinado local ou de determinados compositores, eles não ressaltam, de forma significativa, as políticas de financiamento e o seu impacto sobre a produção musicológica. A pouca recorrência de trabalhos que tratem das políticas culturais evidenciam que não há, portanto, um aprofundamento temático desses estudos na área de Musicologia.

Ainda que o tema não seja recorrente, ao se referir sobre os problemas encontrados na área de pesquisa e prática em música no Brasil, Andrade (2010) faz uma observação sobre a necessidade de uma mudança de paradigmas na Musicologia que, por sua vez, deve se posicionar e sugerir ações “[...] na reestruturação das políticas culturais adotadas em nosso país, que também incluem a gestão de nossas orquestras: em sua grande maioria ainda financiadas pelo dinheiro público, a relação entre músicos, maestros e departamentos administrativos [...]” (ANDRADE, 2010, p. 853).

O levantamento de dados na área de Práticas Interpretativas revelou que a produção de trabalhos sistemáticos que abarquem as políticas culturais é praticamente inexistente. Pude constatar, portanto, que essa não tem sido uma preocupação dessa área.

Dentre todas as áreas analisadas, a Etnomusicologia tem se destacado na produção de estudos que discutem uma relação mais aprofundada entre políticas de cultura e a música produzida em diversos contextos. Sem dúvida, o fato de a Etnomusicologia produzir um número mais significativo de trabalhos se dá em função dos próprios fundamentos da área: é um campo de saber que aborda o fenômeno musical e a sua relação com as várias dimensões da cultura, sendo elas social, política, econômica, educacional, etc. Tendo em vista a relevância de tal abordagem para a compressão dessa tese, a literatura será descrita e analisada a parte, no tópico posterior.

É importante ressaltar que em outras áreas, tal como História, foram encontrados trabalhos que discutem essa relação entre políticas culturais e música, principalmente no que concerne às políticas de fomento à produção musical. Esse assunto foi discutido no livro “A Modernidade em Construção – Políticas Públicas e Produção de Música Popular em Curitiba – 1971 a 1983”, no qual Ulisses Galetto discute o incentivo à produção cultural de músicos da cidade de Curitiba, e na dissertação de mestrado de Karinna Barros (2008) que reflete sobre as políticas municipais de cultura de Campo de Goytacazes, voltadas para as bandas civis centenárias.

A partir desse levantamento nas áreas da Música que foram citadas, pode-se afirmar que a produção que discute este tema é dispersa e ainda encontra-se em um estágio embrionário. A carência de estudos sistematizados reflete a pouca expressividade do setor de Música dentro da agenda dos órgãos responsáveis pelas políticas públicas de cultura.

No que diz respeito às políticas para a área musical no Brasil pode-se afirmar que a música, muitas vezes, ocupou um lugar restrito junto a outras áreas como o das Artes Visuais e das Artes Cênicas. As ações eram direcionadas, principalmente, para a chamada música de concerto ou apenas para o registro da música produzida no âmbito das manifestações da cultura popular e tradicional, identificada como folclore. Além desse registro, havia pouca preocupação com a sustentabilidade e continuidade dos saberes e fazeres dos indivíduos e dos grupos sociais envolvidos nessas ações (CARMO, 2009).

Em um momento mais recente, mais precisamente a partir do ano de 2003, a conformação de uma nova política para a campo da cultura (re)define o espaço ocupado pela

área de Música. A organização das Câmaras Setoriais¹², criadas no âmbito do Ministério da Cultura, foi uma tentativa de os artistas, produtores musicais, pesquisadores e demais representantes da sociedade civil se tornarem protagonistas no processo de formulação de diretrizes políticas para o desenvolvimento cultural do país. A partir das prioridades estabelecidas pela Câmara Setorial de Música, a elaboração de programas e projetos, nas esferas federal, estadual e municipal, passaria a contemplar o setor da produção musical em suas distintas ramificações¹³. As diretrizes e as linhas de ações definidas nas discussões deste órgão, a partir do ano de 2005, resultou na redação do Plano Nacional de Música, que em 2015 foi novamente incluído na pauta do MinC para aprovação.

As políticas culturais voltadas para as expressões musicais também ficaram evidentes na criação de mecanismos legais e de programas voltados para as manifestações das culturas populares e tradicionais. Como poderá ser visto com mais profundidade no capítulo III, a partir do início dos anos 2000, a inclusão de demandas de grupos e indivíduos detentores de saberes e fazeres no cenário político se tornou resultado de um modelo mais abrangente de se pensar políticas públicas para o campo da cultura.

Portanto, a partir desse diagnóstico sobre a produção de trabalhos que contemplem uma reflexão mais densa sobre a abordagem de políticas culturais no campo da música, é possível concluir que os trabalhos existentes estão, sobretudo, concentrados na área de Etnomusicologia. Essas produções dão enfoque às consequências das articulações entre as ações governamentais e à prática musical de grupos e indivíduos que compõem as culturas populares.

1.4.1. *Políticas culturais no campo de estudos da Etnomusicologia*

De forma progressiva, a Etnomusicologia vem incluindo em suas discussões uma abordagem do fenômeno musical relacionado ao cenário político, o que está expresso não apenas nas publicações, mas também nos eventos científicos. Um exemplo disso foi a tentativa de definir o posicionamento da área diante dessas questões, sendo realizado, no ano de 2005, o “GT Etnomusicologia e Políticas Públicas para a área da cultura”, durante o XV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música - ANPPOM. Como resultado das reflexões desse grupo, destacam-se:

¹² As Câmaras Setoriais foram criadas em 2005 no âmbito do Ministério da Cultura e abordam temas de específicos das áreas de Música, Dança, Teatro, Circo e Artes Visuais.

¹³ Ver Relatório de atividades 2005-2010, da Câmara e do Colegiado Setorial de Música, disponível em <http://pnc.culturadigital.br/wp-content/uploads/2012/10/plano-setorial-de-musica-versao-impressa.pdf>. Acesso em 08 abril, 2015.

- As políticas relativas à pesquisa e pós-graduação para área de música face ao conjunto de ações afirmativas (dentre elas, cotas raciais e sociais) embutidas na reforma universitária em gestação;
- O papel e a composição de Câmaras Setoriais (entre elas, as de Música e de Culturas Populares e Indígenas) no âmbito do MinC, abertas à participação da sociedade civil iniciativas de pesquisa aplicada, articulando o conhecimento universitário com os anseios da sociedade em geral;
- Políticas de patrimônio material e imaterial;
- Financiamento nas áreas de educação e cultura iniciativas de pesquisa aplicada, articulando o conhecimento universitário com os anseios da sociedade em geral;
- Impacto da produção de conhecimento na área de etnomusicologia na formação de graduados em música e em cursos de extensão universitária;
- Articulações entre universidade, iniciativas não-governamentais e movimentos sociais por parte de etnomusicólogos.

A partir desses pressupostos, é possível pensar o território das políticas públicas e das políticas culturais como um campo de atuação da Etnomusicologia, tendo em vista que o olhar da área para esse território é abrangente e aborda várias facetas do fenômeno musical. Dentro das reflexões apontadas nesse GT, as discussões sobre música e política têm intersecção com as políticas educacionais, ao abarcarem as demandas da área de música nos diversos níveis de ensino, e também com as políticas culturais ao ressaltarem a necessidade de ações governamentais e de iniciativas não governamentais voltadas para as práticas musicais como um todo.

A amplitude do campo de ação da pesquisa etnomusicológica se traduz na intersecção da música com os diversos domínios da cultura. O campo das políticas públicas e das políticas culturais, como já citado anteriormente, evidencia as várias possibilidades de discussões propostas por uma Etnomusicologia cada vez mais aberta as novas demandas apresentadas pela sociedade pós-moderna. No entanto, tendo em vista que o foco dessa tese é refletir sobre um recorte específico desse binômio “Música e Políticas Culturais”, farei uma análise dos trabalhos que abordam essas políticas voltadas para as práticas musicais que compõem o universo das culturas populares.

Portanto, utilizei como critério de seleção os textos que abarcam esse tema. A literatura analisada a seguir foi coletada a partir de uma pesquisa bibliográfica, mais especificamente nos bancos de dados dos anais de eventos científicos e das revistas científicas e de dissertações e teses, tendo como objetivo ter acesso às obras que contemplam a relação entre políticas culturais e a música produzida pelas culturas populares. Também utilizei como

suporte a literatura produzida na área de Antropologia, tendo em vista a produção significativa de trabalhos que exploram esse tema.

No âmbito internacional, é possível notar que as preocupações da Etnomusicologia, relacionadas às dimensões políticas e sociais da música, revelam o interesse em se estabelecer um discurso mais efetivo sobre os efeitos das políticas culturais sob as expressões musicais. Nos trabalhos analisados, esse discurso se traduz, principalmente, na influência das ações da UNESCO sobre o patrimônio musical de expressões da cultural oral.

O etnomusicólogo Antony Seeger (2009) examina as implicações e as conseqüências das ações de salvaguarda do Patrimônio Imaterial por meio do Programa da UNESCO denominado *Proclamação de Obras Primas do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade*. Seeger fornece uma importante reflexão para o debate acadêmico e para a formulação de políticas culturais, relatando a experiência do Conselho Internacional de Musica Tradicional (ICTM) na avaliação dos bens imateriais. Esse processo, que envolve a UNESCO, ONGs e entidades, além de outros sujeitos, esbarra na complexidade de um tema recorrente que evidencia o cenário de negociação e conflito entre o jogo político e ideológico e as reais necessidades de grupos, no qual segundo o autor, ainda é sub-teorizado por estudiosos.

Em sua dissertação de mestrado desenvolvida na Universidade do Texas, Estados Unidos, o pesquisador Mai Li (2013) discorre sobre a temática do patrimônio cultural imaterial e as iniciativas internacionais realizadas pela *Organização das Nações Unidas* (ONU), em especial, pela sua agencia especializada, a UNESCO. Através dos seus estudos de caso com duas expressões musicais, a Ópera de *Kunqu*, registrada como *Obra Prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade*, e a nova música tibetana do HAN Hong, ele argumenta sobre a complexidade das relações entre a música tradicional e a pós-modernidade.

Mai Li (2013) sustenta uma discussão acerca dos novos papéis que a música tradicional tem desempenhando no mundo globalizado e discorre sobre as relações de poder que estão por trás do uso contemporâneo da música tradicional. O pesquisador enfoca a utilização dessa música pela indústria fonográfica, tendo como um de seus impactos a substituição de seu significado social por um novo significado, voltado para atrair um público em massa e para a venda do seu produto musical.

Especialmente através do exemplo da Ópera de *Kunqu*, o pesquisador evidencia os usos da música contemporânea tradicional pelas ações de salvaguarda das UNESCO. Em seu discurso, ele lança alguns questionamentos referentes ao papel dos profissionais em ajustar estratégias para orientar os grupos de música tradicional que estão sob a pressão da

globalização neoliberal. “Como podem os etnomusicólogos participar nesta iniciativa contra hegemônica?”. Ou ainda: “o que está errado com a globalização neoliberal em relação à música tradicional como patrimônio cultural imaterial?”¹⁴ (MAI LI, 2013, p. 86-67, tradução minha)

Uma das respostas a esses questionamentos pode ser encontrada na afirmação de que ironicamente, embora a prática da cultura tradicional ocorra em contextos marginalizados, alguns de seus elementos estão sendo incorporadas pelo mercado global, (re) apropriados por indústrias criativas para produzir em nível mundial produtos culturais padronizados para os consumidores globais (MAI LI, 2013).

A interferência da UNESCO, através das suas ações de salvaguarda, tem sido evidenciada em outros estudos sobre política cultural e manifestações da cultura popular e tradicional. A *Tímbila Chopi*¹⁵, manifestação musical de Moçambique que envolve a dança a teatralidade e a literatura oral, também foi registrada como *Obra Prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade*. As implicações desse título foram analisadas pelo pesquisador Marilio Wane, que considerou a proclamação da *Timbila* como um marco importante para a valorização das práticas culturais tradicionais em Moçambique, embora tenha ressaltado a complexa relação entre as instituições oficiais e a dinâmica dos detentores de saberes e fazeres (WANE, 2010).

Assim como veremos no capítulo III, as diretrizes da UNESCO para políticas de cultura influenciaram a elaboração de ações, de programas e uma reflexão mais aprofundada sobre a necessidade de garantir a continuidade de práticas da cultura popular e tradicional em diversos países. No Brasil, esse direcionamento orientou a elaboração e implementação de políticas para esse público, o que incitou o desenvolvimento de estudos sobre essas relações cada vez complexas entre a ação política e a demanda de grupos e indivíduos detentores de saberes e fazeres tradicionais.

Em sua pesquisa sobre a manifestação do Coco de Roda de Olinda, Fernando Souza (2008) discute as relações entre as políticas culturais e a mercadorização desse gênero de tradição. Segundo ele, o Coco de Roda constitui-se como um dos símbolos da identidade nordestina, um produto que atende “aos interesses da indústria cultural apropriado pelo segmento mercadológico do consumo do exótico” (SOUZA, 2008). O pesquisador afirma

¹⁴ *How can ethnomusicologists participate in this counter-hegemonic initiative?*

What is wrong with neoliberal globalization in relation to traditional music as intangible cultural heritage?

¹⁵ Segundo Wane (2010) “‘Timbila’ refere-se aos grupos orquestrais compostos de várias mbila– de diferentes tonalidades, tamanhos e funções musicais – além de outros instrumentos, basicamente percussivos; na orquestra, os músicos são acompanhados por um grupo de dançarinos e todos são regidos por um ‘maestro’.

ainda que as políticas culturais implementadas nesse contexto “incentivam a indústria cultural e causam impacto no cotidiano de agentes de grupos de interesses nesta atividade de expressão cultural” (SOUZA, 2008). Por outro lado, ele menciona os argumentos de um dos integrantes dessa manifestação, deixando transparecer que essas intervenções podem apresentar contribuições aos grupos envolvidos. “Neste processo, o coquista, visando suas aspirações de ascensão social pelo valor econômico desse gênero como produto de mercado, toma o Coco como objeto estratégico de conquistas de espaços na vida cotidiana” (SOUZA, 2008).

A partir do exemplo citado acima, é possível notar que mudanças musicais influenciam e são influenciadas por mudanças nos comportamentos e práticas humanas (NETTL, 2005). Fica evidente que, no caso do Coco de Roda de Olinda, essas transformações têm incentivado determinadas lógicas que incidem na divulgação e na difusão dos seus saberes performáticos e estimulam processos de ressignificações e espetacularização.

Em sua discussão sobre a contribuição da Etnomusicologia para o panorama que se delinea no campo da cultura, a pesquisadora Eurides (2008) descreve as atividades ¹⁶do NUPPO/UFPB, Núcleo de Pesquisa e Documentação da Cultura Popular, da Universidade Federal da Paraíba. A principal contribuição pode ser percebida através da necessidade de se ampliar o debate acerca da preservação e salvaguarda do patrimônio cultural do estado da Paraíba. Essa prerrogativa atenta para o fato de se aplicar uma política sensível à dinamicidade das culturas populares e não apenas o registro para fins de preservação, o qual resulta em acervos que “esbarram na inoperância dos documentos acumulados nas prateleiras”. Segundo Eurides (2008)

Esta realidade coloca [o NUPPO] diante do desafio de manter viva a memória presente em seus acervos, ampliando as discussões que envolvem o registro e preservação do patrimônio cultural paraibano, e propiciando as oportunidades de interlocução com os grupos pesquisados e/ou descendentes.

Além da preservação e da disponibilização do acervo arquivístico, a articulação do NUPPO como agente de políticas culturais também pôde ser percebida através da captação de recursos para o desenvolvimento de ações contempladas em editais do IPHAN e da

¹⁶ Dentre as atividades Eurides (2008) destaca: “Processos de restauro, transposição e disponibilização do acervo arquivístico do NUPPO; Retomada das pesquisas musicais através do mestrado em etnomusicologia, priorizando as abordagens interdisciplinares e articulando estas pesquisas à experiência da extensão cultural da UFPB; Reconstituição da Comissão Paraibana de Folclore com participação de etnomusicólogos entre outros profissionais, prevendo a presença de mestres da cultura popular”.

Petrobrás. O exemplo deste núcleo evidencia a preocupação da Etnomusicologia com o uso contemporâneo da música da cultura popular e tradicional pelos próprios detentores desses saberes, bem como por artistas e produtores culturais que se apropriam dessas músicas. Entretanto, uma preocupação maior se coloca nessa discussão: a salvaguarda desse repertório não estaria garantida apenas no registro, mas também em ações que garantissem a sobrevivência dos grupos e indivíduos que produzem esse patrimônio.

Essa preocupação tem levado a reflexões sobre alguns dos limites das políticas culturais voltadas para esse público, ou seja, como deverão ser estabelecidos os critérios para a definição de quais grupos e indivíduos serão beneficiários por essas ações? Na busca por responder a essas questões, a discussão sobre os limites e as possibilidades do conceito de cultura popular no bojo das políticas culturais é um fato preponderante a ser levado em consideração.

Maria Acselrad (2008) abordou esse assunto ao discutir algumas distorções referentes à aplicação da Lei do Patrimônio Vivo, lei nº 12.196 de 02 de maio de 2002, no estado de Pernambuco, que tem como objetivo “reconhecer e valorizar as manifestações populares e tradicionais da cultura pernambucana, premiando anualmente três mestres ou grupos da cultura popular e tradicional, através da concessão de bolsas vitalícias” (ACSELRAD, 2008).

Tais distorções estão embasadas na premiação de candidaturas de sujeitos que não se encaixariam na concepção de cultura popular e tradicional, sendo pessoas que tem a sua produção artística já amplamente divulgada em meios de comunicação de massa. A partir da implementação da referida lei, Ascleidar (2008) discute ainda o fato de que as ações de fomento às culturas populares também devem estar atentas aos processos dinâmicos da cultura popular, sem considerá-la estanque, “congelada”.

Essa perspectiva pode ser observada quando os grupos são tratados como “folclore” e qualquer intervenção tende a modificar as suas características ditas tradicionais. Sem dúvida, uma visão purista dessas manifestações pode prejudicar a sua sustentabilidade e a sua continuidade, tendo em vista que as transformações observadas, decorrentes ou não de intervenções de políticas públicas de cultura, muitas vezes estão garantindo a preservação dessas expressões culturais. Em um trabalho de pesquisa sobre dois grupos de cavalo marinho da cidade de Condado, localizada em Pernambuco, Alcântara (2012), evidencia as transformações ocorridas no universo desses grupos, a partir da interferência de políticas de cultura. Ele conclui que a possibilidade de apoio financeiro tem estimulado o surgimento de novos grupos, assim como a reativação de outros. Esse fato pôde ser observado em estudos

realizados com as manifestações da cultura popular em diversas regiões do Brasil (CARMO, 2009; CARVALHO, 2009; SOUZA, 2008).

A partir dos estudos relatados, fica evidente que uma ação pública de fomento à cultura, mesmo sendo acompanhada por diversos problemas discutíveis, pode proporcionar a revitalização de expressões culturais. Entretanto, a garantia de continuidade e de sustentabilidade depende também do tecido social que se configura no entorno de uma prática musical. Angela Lühning (2013) ressaltou a necessidade das políticas públicas levarem em conta uma dimensão mais ampla dos grupos, o que ela chama de “ecossistemas culturais”, ou seja, “complexos espaços sociais vivos que se constituem e se alimentam através de intensas trocas, a partir de negações, aceitações ou ressignificações”. Tendo em vista que

uma prática cultural não existe por si só de forma isolada, mas através de pessoas que pensam, fazem, inventam ou recriam práticas musicais em contextos sociais como expressão de relações políticas, religiosas e econômicas em dados momentos históricos (LUHNING, 2013).

O trabalho de Renata Nogueira da Silva (2012), produzido na área da Antropologia, exemplifica a concepção de José Jorge de Carvalho acerca da espetacularização. A autora analisa as transposições e traduções das práticas congadeiras de Ituiutaba MG, a partir da participação dos ternos de congado em projetos culturais. As experiências nesses projetos geram transformações na dinâmica desses grupos, como atesta Silva (2012, p. 22)

Quando as práticas congadeiras migram para outros ambientes da igreja católica e dos terreiros para escolas, universidades e prefeituras, por exemplo, ocorre simultaneamente a espetacularização e a reinvenção da tradição, pois à medida que são transplantadas para outras paisagens, seus usos e sentidos são modificados para atender novas demandas .

A necessidade de alguns dos integrantes de fomentar o seu grupo através de apresentações públicas evidencia alguns fatos cada vez mais marcantes entre grupos de cultura popular, como por exemplo, a busca pela profissionalização e por uma maior visibilidade. Esses aspectos foram observados na minha pesquisa de mestrado, na qual observei que grande parte dos grupos de samba de roda da região do Recôncavo Baiano tinha como demanda a política cultural que estava sendo implementada pelo governo federal, através da aquisição de elementos que os levassem a se profissionalizar, tais como uniformes para todos os integrantes do grupo, amplificadores de som para as apresentações públicas, bem como a presença de produtores culturais, dentre outros (CARMO, 2009).

Sem dúvida, é necessário que a pesquisa etnomusicológica contemple como seu universo de investigação grupos de cultura popular, tendo como uma de suas preocupações a incorporação desses dois aspectos citados, a profissionalização e visibilidade, e as demais mudanças musicais e socioculturais que podem ou não afetar a continuidade desses grupos. Alguns pesquisadores, tal como Bruno Nettl, acreditam que a mudança é algo substancial para a preservação da música produzida individualmente ou em conjunto. Segundo Nettl (2006)

Quanto mais radicais forem as mudanças em um estilo musical, mais significativos são esses fatores, às vezes obscuros, que garantem a continuidade. Surpreende-me que em todas as culturas que mencionei a mudança no contexto cultural foi introduzida especificamente (embora não exclusivamente) para preservar o som-música.

Nem sempre é possível delimitar quais foram os fatores de interferência que ocasionaram determinada mudança. A análise acerca dos aspectos positivos ou negativos, influenciados por essas transformações, pode variar ocasionalmente a partir dos olhares distintos entre pesquisador e indivíduo ou grupo pesquisado.

Certamente essas reflexões trazem contribuições enriquecedoras para os processos de elaboração de diretrizes e ações para o campo da cultura. A aplicação de uma política que esteja de fato comprometida com a continuidade e a salvaguarda das culturas populares deve garantir o acesso aos direitos sociais e culturais dessas pessoas que já se encontram à margem dos processos econômicos, políticos e sociais.

Essas preocupações também se manifestam na implementação da política federal de salvaguarda, através da qual o estado brasileiro procura assegurar a continuidade do patrimônio imaterial¹⁷. As ações que dizem respeito aos processos de inventário, registro e salvaguarda dos bens imateriais devem ser frequentemente abordadas pelos pesquisadores, tendo em vista os seus impactos nas manifestações culturais proclamadas como “Patrimônio Cultural do Brasil”. O estudo realizado na minha dissertação de mestrado mostrou que, muitas vezes, essas ações são verticalizadas por parte do poder público e, conseqüentemente, pouco debatidas com as próprias comunidades envolvidas (CARMO, 2009).

No Brasil, a temática do patrimônio cultural imaterial foi discutida por autores como Travassos (2004), Fonseca (2004), Sandroni (2005) e Carmo (2009). Os trabalhos desses pesquisadores apresentam contribuições importantes principalmente sobre a necessidade de refletir acerca da presença de etnomusicólogos nas etapas que compreendem a

¹⁷ Informações mais detalhadas sobre a política federal de salvaguarda constam no capítulo III.

implementação da política de salvaguarda, do papel das comunidades envolvidas e da real necessidade que os indivíduos e grupos têm de dar continuidade aos seus saberes e fazeres.

Trabalhos acadêmicos dessa natureza podem contribuir para uma avaliação dos impactos dessas políticas e, conseqüentemente, uma readaptação das diretrizes e dos objetivos propostos. Contudo, fora do âmbito da academia, no espaço das aspirações políticas, são muitas as tensões sociais que estão em jogo nos processos de elaboração e implementação de uma política pública.

Torna-se fundamental que o Estado se empenhe na formulação de uma política capaz de acompanhar o caráter dinâmico dessas manifestações, embora os próprios indivíduos e grupos tenham encontrado novas formas de organização com vistas a atender às novas necessidades. Sendo assim, é possível perceber a criação de entidades e de organizações não governamentais, tais como os inúmeros exemplos de grupos que formalizam associações, com vistas a adquirir a autonomia necessária para gerir as suas atividades e os seus próprios recursos. Muitas vezes, a mobilização em prol dos seus interesses se torna uma conquista política (LOPES, 2011; CARMO, 2009; LUCAS, 2011).

A partir dos exemplos citados acima, pode-se concluir que a pesquisa no campo da Etnomusicologia contempla processos distintos, resultantes da intervenção de políticas culturais. Um deles diz respeito à maneira como essas políticas podem estimular relações de conflito dentro das próprias comunidades contempladas, assim como alterar a dinâmica social provocando mudanças em sua estrutura e organização. Outro processo remete aos aspectos positivos dessas ações, ou seja, a garantia de continuidade e de melhoria das condições sociais e materiais de transmissão e reprodução que possibilitam a existência dessas manifestações culturais.

Essas novas demandas repercutem nas discussões dos encontros científicos da área. No ano de 2011, por exemplo, o Encontro da Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET) abriu espaço para pesquisas cujo tema estivesse relacionado às políticas públicas, de modo a discutir os problemas de natureza teórica/epistemológica da área. Em 2013, o Encontro da ABET teve como objeto de discussão a sustentabilidade dos patrimônios e da patrimonialização, destacando o modo pelo qual a ação musical é interferida por iniciativas de armazenamento, produção, circulação e difusão, estimulada por políticas públicas.

A partir da literatura analisada, é possível afirmar que essa temática tem se mostrado importante para a consolidação do campo da Etnomusicologia no Brasil. Entretanto, ela também evidencia lacunas no que diz respeito a uma perspectiva analítica, que desenvolva estudos com caráter mais propositivo, fornecendo, portanto, elementos para fundamentar os

processos de formulação de diretrizes e de ações que realmente atendam aos interesses desses indivíduos e grupos.

Embora as produções analisadas abordem os desdobramentos ocasionados a partir da intervenção de políticas culturais sobre as práticas musicais das culturas populares, existe uma lacuna no que diz respeito à maneira pela qual a concepção de políticas de cultura influencia a dinâmica das práticas musicais das culturas populares, engendrando sentidos, ideologias e visões de mundo.

Atentando-me às contribuições da literatura analisada e também à necessidade de suprimir algumas das lacunas existentes, escolhi esse tema pesquisa, buscando desenvolver reflexões fundamentais para o entendimento de aspectos sociais e culturais de grupos de cultura popular no município de Januária, assim como ampliar essa discussão, a partir dos resultados, para contextos mais amplos.

A partir das bases conceituais apresentadas e de uma compreensão acerca da atual realidade dos estudos sobre as políticas culturais relacionados ao universo da cultura popular, sobretudo no campo da música, apresento no capítulo seguinte as bases metodológicas que sustentaram a pesquisa realizada, dando ênfase ao processo de construção etnográfica na convivência com grupos da cultura popular de Januária, quais sejam: Terno de Reis dos Temerosos, Terno de Reis de Bois do Bem Bom e os Ternos de Reis de Caixa.

CAPÍTULO II

A pesquisa no universo das culturas populares de Januária: definições metodológicas

Considerando as especificidades do universo de estudo, os pilares epistemológicos que alicerçam definições de políticas culturais no âmbito das culturas populares, e as lentes interpretativas da Etnomusicologia, defini as bases metodológicas da pesquisa realizada para a estruturação desta tese. Com o intuito de evidenciar as escolhas realizadas, bem como as singularidades de cada etapa e instrumentos que deram forma à pesquisa, apresento, neste capítulo, informações acerca da definição do tema de estudo, da minha inserção no campo de pesquisa e dos instrumentos de coleta e análise de dados utilizados.

2.1. A escolha do tema

Entre os anos de 2004 e 2006 tive a oportunidade de participar de duas pesquisas através do Programa de Iniciação Científica da Universidade Estadual de Montes Claros (Unimontes). De uma maneira geral, esses estudos buscavam compreender os principais meios de contato dos moradores de Montes Claros-MG com a música e as práticas musicais presentes no contexto urbano da cidade. As pesquisas realizadas propunham contextualizar as características do fenômeno musical com questões mais amplas do seu universo sociocultural. Através dos resultados obtidos, comecei a refletir sobre as políticas públicas de fomento e apoio à produção musical. Por meio dessas reflexões cheguei a uma discussão específica acerca da influência das políticas culturais sobre as manifestações da cultura popular.

Esse assunto foi debatido na minha dissertação de mestrado intitulada “A política federal de salvaguarda do patrimônio imaterial e os seus impactos no samba de roda do Recôncavo Baiano”. Nesse trabalho discuto a nova realidade dos grupos de samba após a proclamação do título de *Obra Prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade*, concedido pela UNESCO em 2005. Dentre os resultados observados, posso afirmar que a política federal de salvaguarda, instituída no Recôncavo Baiano, propiciou novas configurações nos grupos com impacto nos aspectos musicais e socioculturais da manifestação. Dentre os impactos observados pode-se ressaltar a afirmação da *Associação dos Sambadores e Sambadeiras do estado da Bahia*; a formação e a reativação de grupos de

samba de roda no Recôncavo; a crescente necessidade de profissionalização dos grupos e a consequente inserção de novos elementos na música, como instrumentos considerados não “tradicionais”.

Os desdobramentos do trabalho desenvolvido durante o mestrado apontaram para a necessidade de ampliar e sistematizar os estudos acerca dos impactos de políticas culturais sobre as manifestações da cultura popular. Dessa maneira, optei por prosseguir nesse tema e realizar um estudo sobre a realidade musical singular do norte de Minas Gerais.

A escolha dessa região se deu por dois motivos fundamentais. O primeiro é que o norte de Minas apresenta uma grande variedade de manifestações culturais que têm a música como um dos principais meios de expressão. Nas várias localidades e municípios é possível encontrar um calendário de festas populares e de festas religiosas, que abrangem manifestações como o Congado, Reisados, Folias de Reis, Cavalhadas, Festas Juninas e Danças de São Gonçalo.

Apesar da riqueza cultural, o norte de Minas é tido por alguns pesquisadores como “bolsão de pobreza”¹⁸, em função de aspectos como a sua posição marginalizada em relação as outras regiões do estado, a seca e o isolamento regional. Nesse cenário pude verificar a presença de políticas culturais destinadas a grupos que estiveram – e ainda permanecem – historicamente à margem do acesso a essas políticas, sendo este o outro motivo pelo qual decidi realizar a pesquisa nessa região.

Quando ingressei no curso de doutorado, a minha proposta inicial era entender e avaliar, a partir de um trabalho sistemático de pesquisa, como ações culturais estabelecidas e financiadas pelo poder público estavam sendo desenvolvidas nessa região. Além disso, refletir sobre os impactos dessas ações, com foco mais específico na maneira pela qual as práticas musicais haviam sido contempladas por essa realidade.

Tomando como base essas reflexões, o objetivo central do meu trabalho era verificar as políticas públicas estabelecidas através dos Pontos de Cultura, ações prioritárias do programa “Cultura Viva”, do Ministério da Cultura, nos municípios de Januária e de Porteirinha, situadas no Norte de Minas Gerais, e quais os impactos das ações realizadas nesses projetos para as manifestações musicais desses municípios ”.

Esses dois municípios haviam sido selecionados por apresentarem projetos contemplados pelo *Programa Cultura Viva*. Além disso, esses projetos tinham ações

¹⁸ Para mais informações sobre aspectos gerais da região do norte de Minas Gerais, ver: PEREIRA, Anete Marília. *Cidade média e região: o significado de Montes Claros no Norte de Minas Gerais*. 347f. 2007. Tese (Doutorado em Geografia) – Instituto de Geografia, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2007.

direcionadas às práticas musicais. Contudo, o Ponto do município de Porteirinha encerrou as suas atividades por não ter sido contemplado no edital do ano de 2010 do Programa. Por esse motivo, até esse momento, o universo da pesquisa ficou restrito apenas ao cenário das práticas musicais envolvidas no Ponto de Cultura *Música e Artesanato: Cultura Tradicional no Norte de Minas* de Januária.

A escolha do *Programa Cultura Viva* não se deu apenas por se tratar de uma política cultural implementada no município, mas por configurar-se como um dos programas mais significativos dentro da estrutura do Ministério da Cultura. Desde 2004, ano de sua criação, esse Programa vem assumindo um espaço expressivo nas políticas públicas culturais no Brasil, através de cerca de 3.500¹⁹ Pontos de Cultura espalhados pelas diversas regiões do país.

Além da opção por realizar pesquisas sobre políticas culturais ao longo da minha trajetória acadêmica, tive a oportunidade de conhecer na prática o funcionamento e a aplicabilidade de uma política dessa natureza quando, no ano de 2014, estive à frente do projeto de implantação do Museu Regional do Norte de Minas, localizado na cidade de Montes Claros – MG. Esse projeto, idealizado pela Unimontes e financiado por uma empresa privada através da Lei Federal de Incentivo à Cultura, a chamada Lei Rouanet, tornou público e acessível o conhecimento produzido em pesquisas sobre o patrimônio cultural material e imaterial dessa região. Portanto, essa experiência mostra que os estudos desenvolvidos na Etnomusicologia podem orientar a elaboração de políticas culturais e servir como matéria-prima para implantação dessas políticas.

2.2. Definições metodológicas no trabalho de campo

Os procedimentos metodológicos utilizados nesse trabalho foram definidos a partir das bases conceituais fundamentadas nos estudos da Etnomusicologia e na realidade do contexto investigado. Esses dois aportes, tanto do escopo teórico como do campo empírico, possibilitaram a condução deste estudo e foram fundamentais na seleção dos métodos e das técnicas de pesquisa condizentes com os objetivos propostos.

Apesar de ter estruturado um projeto de pesquisa com todos os direcionamentos necessários para a condução dessa investigação, foi somente a partir do trabalho de campo que obtive respostas para a definição do problema da pesquisa. Isso se deu em função da complexidade das inter-relações entre práticas musicais da cultura popular e as políticas

¹⁹ Informação obtida no link: <http://www.cultura.gov.br/cultura-viva1>. Acesso em 21 de maio, 2015.

culturais implementadas no município de Januária. Sendo assim, é fundamental ressaltar que somente depois da minha inserção no campo de investigação que pude delimitar o universo da pesquisa.

As principais dificuldades enfrentadas e a necessidade de mudanças de postura diante do universo investigado mostraram que a condução da pesquisa deve dispor de flexibilidade. Merriam (1964) pressupõe que a utilização de métodos e técnicas na pesquisa etnomusicológica deve ser direcionada ao contexto específico a ser estudado. Dessa forma, as definições teóricas e metodológicas foram constituídas tendo em vista as particularidades exigidas pelo campo de estudo, o que permitiu adequar os instrumentos de coleta, análise e sistematização dos dados à realidade do universo dos ternos de Reis e dos projetos culturais investigados.

Para compreender a inter-relação entre a música produzida por esses grupos e as políticas culturais implementadas em Januária, utilizei a etnografia. Para o antropólogo Clifford Geertz (1989, p. 15) fazer etnografia“ [...] é estabelecer relações, selecionar informantes, transcrever textos, levantar genealogias, mapear campos, manter um diário [...]”. Ainda segundo Geertz é uma “descrição densa” que procura observar o dito e o não dito, a complexidade da manifestação cultural e a riqueza do seu contexto particular.

A descrição densa, a qual se refere o autor, é resultado das interpretações que são sistematizadas a partir das informações coletadas no universo pesquisado. Essas interpretações são consideradas de “segunda e terceira mão”, pois somente os nativos interpretam a sua cultura em primeira mão (GEERTZ, 1989).

Neste trabalho, adoto a concepção etnomusicológica a respeito da etnografia a partir de Antony Seeger que define “etnografia da música” através “de uma abordagem descritiva da música que vai além do registro escrito de sons, apontando para o registro escrito de como os sons são concebidos, criados, apreciados e como influenciam outros processos musicais e sociais, indivíduos e grupos” (SEEGER, 1992).

Para Bruno Nettl (2006) a pesquisa etnográfica “sugere algum tipo de abordagem holística da descrição e da interpretação de toda uma cultura musical – a vida musical de uma sociedade”. O autor acrescenta que o registro do fenômeno musical em seu contexto seria como uma fotografia daquele momento.

Durante a pesquisa de campo, o trabalho etnográfico contribuiu para o entendimento dos valores e dos significados que são atribuídos à música, dentro do contexto social/cultural no qual esses ternos de Reis estão inseridos. Segundo Behágue (1987, p. 200) um estudo etnomusicológico não deve voltar as suas preocupações apenas para o texto

musical, mas também para as “variáveis do contexto que podem afetar ou alterar o texto musical”.

A ênfase de que as observações e as análises do fenômeno musical devem abarcar não apenas o seu caráter estético, mas sobretudo os seus valores e significados também é salientada por Mantle Hood na obra *The ethnomusicologist*. Segundo o autor “um estudo significativo de dança, ou teatro não pode ser isolado de seu contexto sociocultural e da escala de valores nele incluída”²⁰ (HOOD, 1971, p. 10, tradução minha).

É nessa perspectiva que busco compreender as inter-relações entre o fenômeno musical e as políticas culturais estabelecidas no município de Januária. Para tanto, a inserção no contexto estudado foi fundamental para a análise das características que constituem tanto as dimensões estético-estruturais quanto os demais aspectos sociológicos e culturais que a caracterizam os ternos de Reis. A observação do universo investigado teve como foco os momentos de performance musical dos grupos selecionados para a pesquisa, bem como as atividades desenvolvidas nos projetos culturais.

Para compreender os aspectos singulares dos grupos envolvidos nesses projetos tive de assumir a postura do “olhar de dentro” durante a pesquisa de campo. Um olhar que diz respeito à maneira como os próprios grupos concebem as suas práticas culturais, os seus valores e os seus costumes. Esse caráter êmico da investigação teve como suporte a utilização da abordagem qualitativa para descrever o fenômeno musical, contemplando os valores e significados que os indivíduos concedem às suas práticas culturais. A abordagem êmica é “baseada em distinções significativas suscitadas por intenções, metas, valores dos participantes nativos”²¹ (HARRIS *apud* ALVAREZ-PEREYRE; AROM, 1993, p. 11, tradução minha).

Na pesquisa etnomusicológica o conceito do nativo é definidor do status do que é música para sua cultura. Para Jonh Blacking (1995) a pertinência das análises nos estudos etnomusicológicos implica na noção das categorias êmicas da cultura estudada. Assim, os valores, as crenças, os hábitos, as atitudes e as representações deverão ser observados e interpretados a partir do ponto de vista de quem produz o conhecimento.

Por isso, apesar de possuir em mãos um projeto de pesquisa todo baseado nos pressupostos da investigação científica, escutar o que os integrantes dos ternos de Reis e os

²⁰ *Significant study of music or dance or theater cannot be isolated from its socio-cultural context and scale of values it implies*

²¹ [...]based on elicited meaningful distinctions of intentions, goals, and values of natives participants.

coordenadores dos projetos culturais tinham a dizer foi o passo mais importante para fundamentar as minhas ações no decorrer da pesquisa.

2.3. A inserção no campo da pesquisa

Em outubro de 2010 visitei pela primeira vez a cidade de Januária, com o intuito de conhecer o Ponto de Cultura selecionado para a pesquisa. O projeto funciona no *Centro de Artesanato da Região de Januária* (FIG.1), local onde fui recebida por Wânia Peixoto, então diretora do Centro e membro da diretoria do Ponto de Cultura. Ela me detalhou as atividades que foram desenvolvidas desde o início do projeto, no ano de 2005, bem como as atividades que estavam previstas para os anos seguintes.



FIGURA 1: *Centro de Artesanato da região de Januária*
Foto: Raiana Maciel, 2013.

Durante essa visita à Januária, Wânia me apresentou a Rua de Baixo, oficialmente chamada Rua Anísio José da Rocha. É curioso notar que, apesar de denominada rua, é um bairro da cidade. Andando pelo local pude perceber alguns aspectos singulares que, ao mesmo tempo, estão presentes em outras cidades pequenas do interior do Brasil. As portas das casas abertas e a vida pulsando na rua, crianças brincando, pessoas utilizando a bicicleta como meio de transporte, homens tecendo redes de pesca e mulheres debruçadas nas janelas, conversando e vendo o tempo passar. Através das minhas observações e das conversas realizadas com moradores locais, pude notar que essa comunidade abriga uma população de baixa renda

composta, em sua maioria, por negros, e sobrevive, principalmente, do ofício da pesca e da prestação de serviços, sendo marceneiros, serventes de pedreiro, pintores e faxineiras.

Apesar de se encontrarem nas condições de pobreza no que diz respeito à falta de acesso aos serviços básicos, os moradores da Rua de Baixo (FIG. 2) estão inseridos em um rico cenário de trocas e de interações culturais, de convivência entre as manifestações da cultura popular e modernas expressões culturais.



FIGURA 2- A Rua de Baixo
Foto: Raiana Maciel, 2013

Nessa comunidade conheci João Damascena (FIG. 3), Imperador²² do Terno de Reis dos Temerosos. O nosso encontro aconteceu na *Casa de Cultura Berto Preto* (FIG. 4), organizada por ele com recursos do prêmio Mestre Duda, referente ao edital *Culturas Populares*, lançado pelo Ministério da Cultura. João foi consagrado pelo prêmio no ano de 2007 e, na sua antiga casa, organizou esse espaço cultural que é utilizado pelos membros do grupo e por jovens da comunidade, e funciona como biblioteca e como local onde são desenvolvidos outros projetos culturais.

²² Como é chamado o líder do grupo.



FIGURA 3– João Damascena, Imperador do Terno de Reis dos Temerosos
Fonte: Acervo pessoal João Damascena, 2014

Além do trabalho realizado na *Casa de Cultura Berto Preto*, João Damascena me relatou inúmeras atividades desenvolvidas pelo terno nos últimos anos. Dentre elas, posso destacar a participação direta em ações promovidas pelo Ministério da Cultura, como o Ponto de Cultura e duas edições do *Microprojetos Mais Cultura*. Além disso, a atuação dos Temerosos nos eventos produzidos pela Prefeitura Municipal de Januária e por localidades vizinhas e pelos projetos desenvolvidos pelo SESC.



FIGURA 4 – Casa de Cultura Berto Preto
Foto: Raiana Maciel, 2013

A partir da minha primeira visita à Januária percebi que, embora o Ponto de Cultura abordasse em suas ações o desenvolvimento de atividades envolvendo a música tradicional do município, ficou claro que, na fase em que se encontrava, tinha como foco as ações voltadas para o Artesanato. A princípio esse fato me causou certa surpresa, tendo em vista que naquele momento eu acreditava que esse projeto seria o meu principal foco de investigação. Percebi então que eu não teria subsídios suficientes para realizar as minhas análises sobre políticas culturais e produção musical se me restringisse ao Ponto de Cultura.

O encontro com João Damascena se deu em uma fase crucial da pesquisa, na qual ainda existiam indefinições em relação ao fenômeno que seria investigado. Tendo em vista o fato de que eu ainda não tinha encontrado no Ponto de Cultura de Januária ações culturais substanciais para as práticas musicais, o Imperador dos Temerosos me apontou o caminho para outros grupos e para outros projetos, o que possibilitou que eu enxergasse também um universo mais amplo de políticas culturais.

Além disso, através desse primeiro contato com João Damascena já estava convencida de que o Terno de Reis dos Temerosos seria o principal grupo a ser observado durante a pesquisa, devido a sua significativa inserção nesse cenário de inter-relações com as políticas de cultura implementadas no município. As informações repassadas por ele sobre esse terno, bem como sobre outros grupos que eventualmente estão envolvidos em ações

culturais amenizou aquela sensação inicial de que no universo investigado não haveria dados significativos sobre música.

A fim de conhecer as atividades desenvolvidas pelo Ponto e compreender a relação do projeto com as manifestações musicais, nas minhas idas seguintes à Januária realizei entrevistas com membros da diretoria. Além dessas entrevistas, iniciei a observação dos momentos de performance musical dos grupos que participavam eventualmente dos projetos.

Nesse contexto, ficava cada vez mais claro que esses grupos não estavam sujeitos apenas às ações do Ponto de Cultura, mas também possuíam vínculo com outros projetos culturais estabelecidos na cidade. Por esse motivo, depois de cerca de um ano, o trabalho de campo revelou que o projeto inicial sofreria alterações, tendo em vista a própria dinâmica da cultura pesquisada e a sua relação com ações culturais que não eram apenas destinadas pelo Estado, através do MinC, mas também pelo SESC .

A participação do SESC, que possui um departamento de cultura, é traduzida na promoção de eventos ao longo do ano, com o objetivo de apoiar e promover a cultura local, como será ressaltado no capítulo IV. Com relação aos grupos de cultura popular, o SESC tem produzido eventos como a *Rua da Cultura* e o *Festival de Cultura Popular do Vale do São Francisco*.

Nesse contexto, pude notar que, além dos Temerosos, diversas práticas musicais da cultura popular do município também estavam envolvidas nessas ações, tais como posso destacar os Ternos de Reis de Caixa, os grupos de Dança de São Gonçalo, os Ternos de Pastorinhas e o Terno de Reis de Bois do Bem Bom.

2.3.1. *O contato com os grupos*

O meu primeiro contato com o Terno de Reis dos Temerosos não se deu em Januária, mas sim em Montes Claros-MG, minha cidade natal, onde tive a oportunidade de assistir ao grupo durante o *Encontro Mineiro dos Ternos de Congado na Festa de Agosto* e, posteriormente em outra ocasião, na abertura de uma das palestras de um evento sobre Cultura Popular, o *Celebrar Cultura*. Nesse evento em que o grupo se apresentava para artistas e para pesquisadores da área cultural, fui convidada a participar da apresentação, no momento em que eles tocavam e dançavam o samba²³. Entrei na roda e o Imperador me explicou como

²³ Informações sobre o samba no capítulo V.

seriam os passos coreográficos. Um aparelho de som executava um CD com a música gravada pelo grupo e acompanhávamos o ritmo com o toque dos bastões nos deslocando em círculo, no sentido horário. O meu receio de errar e de me machucar com os instrumentos feitos de pedaços de madeira foi substituído por uma sensação de alegria e pelo envolvimento com os integrantes do terno. Nesse momento, eu ainda não imaginava que, posteriormente, esse grupo estaria tão presente em minha vida, através da pesquisa que resultou nesta tese.

Pouco tempo depois, quando defini o tema do meu trabalho e, em consequência o universo que seria investigado, passei a acompanhar o terno dos Temerosos na cidade de Januária. Através dos primeiros contatos com João Damascena foi possível perceber a abertura do grupo em relação a nós, pesquisadores. Esse fato foi perceptível nas nossas conversas iniciais, quando o Imperador ressaltou os inúmeros trabalhos de pesquisa que já haviam sido realizados sobre o terno, desde aqueles produzidos por alunos da Educação Básica até os estudos de doutorado.

A receptividade de Damascena também se estendia aos outros integrantes do grupo. Inicialmente, apesar da timidez de alguns dos jovens foliões com relação a mim, uma pessoa desconhecida, que vinha de “fora”, fui bem recebida pelo terno e eles se dispuseram a participar da pesquisa. Aos poucos, pude notar que esses integrantes iam ficando mais a vontade com a minha presença, me concedendo entrevistas e permitindo que eu fizesse fotografias e filmagens nos momentos de encontros casuais e também durante a performance musical.

A minha relação com ternos de Reis não se deu somente a partir dessa pesquisa. Apesar de nunca ter visto um terno com as características dos Temerosos, nasci e cresci no município de Montes Claros-MG, no qual as Folias de Reis têm presença significativa. Do final de dezembro aos primeiros dias do mês de janeiro é comum encontrar grupos de foliões cumprindo o seu ritual religioso em diversas regiões do município. No bairro Santos Reis, em especial, localizado na região periférica, ocorre uma grande festa produzida pela Igreja Católica, pelo Conselho Comunitário da Paróquia de Santos Reis e, eventualmente, com o apoio de alguns parceiros, tais como o poder público local, algumas empresas e o SESC. Esse evento acontece desde o ano de 1932 e atualmente conta com procissões, realização de missas, levantamento do mastro em homenagem aos Santos Reis, além de barracas com comidas e bebidas típicas, apresentações de ternos de Reis, de ternos de Pastorinhas e de grupos regionais

Por ser filha e neta de foliões, desde criança acompanhava a trajetória dos grupos na zona rural e na cidade. Seguindo os ternos em seu giro, assistia ao ritual se repetindo de

casa em casa: o canto de entrada, com as portas fechadas e as luzes apagadas. Depois, já no interior das residências, a saudação ao presépio e aos donos da casa e, por fim, a parte festiva com o sapateado do lundu e do guaiano. No momento final, eram servidas comidas típicas da região para todos os presentes.

Também era comum receber os ternos de Reis em nossa residência, onde, até os dias de hoje cultivamos um pequeno presépio no período natalino. Por ter vivenciado tantas experiências nesse universo, junto ao meu pai, desde o contato inicial com a maioria dos grupos de Januária já me senti familiarizada com as músicas, com os instrumentos, com as vestimentas e também com os alimentos que eram servidos. Como disse anteriormente, eu nunca havia tido contato com um terno de Reis com as características dos Temerosos, tanto no que diz respeito às roupas utilizadas, quanto às canções do repertório. Contudo, alguns elementos do ritual eram comuns em outros grupos, tais como o giro, a bandeira, a saudação ao presépio, dentre outras características que serão ressaltadas no capítulo V.

No ano de 2011, tive a oportunidade de conhecer outros ternos de Reis do município de Januária, além do Terno de Reis dos Temerosos, durante a *Rua da Cultura*, principal evento do Ponto de Cultura voltado para as manifestações musicais. É importante ressaltar que esse evento foi produzido em parceria com o SESC e algumas prefeituras municipais da região. Portanto, o meu primeiro contato com esses grupos não se deu no período em que cumprem o seu ritual de devoção aos Santos Reis, entre os dias 25 de dezembro e 06 de Janeiro, mas sim no momento em que eles se apresentavam em um palco, localizado na Praça Tiradentes. O evento começou cerca de 20:30h e contou com um grande número de espectadores, pessoas de classes sociais distintas que saíram das suas casas para assistirem aos grupos de cultura popular e, ao final, um show de um artista regional.

O palco estava produzido com bandeiras, um dos símbolos dos ternos de Reis, contendo imagens de santos católicos. Além disso, havia figuras do Bumba-meu-boi e pedaços de tecidos coloridos. Dois apresentadores se encarregavam de convidar os grupos ao palco. Uma máquina de fumaça era ativada e, envoltos naquela nuvem branca técnicos corriam de um lado para outro para “melhorar” a qualidade do som, enquanto os participantes se apresentavam naquele espaço.

Nessa oportunidade, tive o primeiro contato com o Terno de Reis de Bois do Bem Bom. Diferente da minha experiência com os Ternos de Reis de Caixa, também chamados de Terno de Folia de Reis, nunca havia presenciado uma performance de um grupo como esse. Em frente ao palco, no chão, próximo ao público, crianças vestidas de diversos personagens, que serão descritos no capítulo V, realizavam uma espécie de brincadeira com o personagem

vestido de boi. Outros integrantes, adolescentes e adultos, tocavam instrumentos de percussão e cantavam as músicas do repertório. A alegria das crianças fazia com que os espectadores também se envolvessem na apresentação. Alguns personagens interagiam com o público infantil causando sensações diversas, como choros e risadas. Nenhuma música ligada ao aspecto religioso dos ternos de Reis foi executada. Essas primeiras impressões me deixaram com grande interesse em aprofundar os meus estudos sobre esse grupo.

Foi depois da minha participação na *Rua da Cultura* que percebi que não apenas o Terno de Reis dos Temerosos, mas outros grupos também se inter-relacionavam com políticas culturais nesse município. Portanto, nas minhas idas à Januária passei a frequentar os eventos produzidos pelo SESC e pelo Ponto de Cultura. Além disso, participava de apresentações esporádicas produzidas pelos próprios membros das manifestações. O meu intuito era perceber quais grupos, especificamente, eram mais frequentes nesses eventos e, conseqüentemente, quais seriam os ternos de Reis selecionados para compor o universo da pesquisa.

A princípio, o trabalho de campo me levou a observar a performance musical dos ternos apenas nesses acontecimentos, os quais tinham protocolos específicos: espaços montados com som e iluminação, horários definidos para começo e fim das apresentações, apresentadores que conduziam o evento e a presença de espectadores. Havia uma facilidade em saber desses eventos e, conseqüentemente, chegar até eles, através da divulgação que era realizada na internet, especificamente em redes sociais, e por meio da minha constante comunicação com João Damascena através de telefonemas.

No decorrer da pesquisa comecei a participar do ritual sagrado dos ternos de Reis para compreender melhor a música produzida por eles. Sendo assim, entre o final do mês de dezembro e início de Janeiro, saía de Montes Claros em direção à Januária para acompanhar a trajetória dos grupos, o culto aos Santos Reis e ao menino Jesus. O trajeto entre as duas cidades durava cerca de duas horas e meia a três horas e era feito de carro ou de ônibus. Normalmente eu dormia na cidade para ter a oportunidade de permanecer com os grupos até o momento final, em que os seus integrantes se dispersavam e voltavam para as suas casas.

João Damascena era quem me recebia e informava o percurso. Nos dias em que não chovia, saíamos por volta das 19h e, ao final da noite, por volta das 22:30h o grupo cumpria a sua missão. Também foi ele que me acompanhou em algumas das visitas a grupos da zona rural do município. Nessas oportunidades, pude presenciar o ritual das folias em suas comunidades, fora dos palcos. Era comum, mesmo nesses locais, a chegada da folia na residência escolhida se tornar um evento, no qual se reuniam um significativo número de

espectadores, moradores dessas comunidades. Ao final do ritual, essas pessoas participavam do momento festivo, dançando e cantando junto com os foliões, além de desfrutarem do lanche oferecido pelos donos da casa.

A minha presença nesses locais, especialmente nas casas dos devotos, me ajudou a enxergar de forma ampla o universo dos ternos de Reis de Januária e, ao mesmo tempo, me levou a compreender a importância do aspecto sagrado para essas pessoas que recebem os foliões em suas residências. Pude participar de orações e de cantorias, em frente aos presépios, assim como me surpreender com as coreografias e letras dos “sambas” executados ao final da performance. Esses sambas, que serão caracterizados no capítulo IV, eram animados e contemplavam um momento de alegria, de trocas entre espectadores e foliões.

No período de Reis, acompanhando os ternos em sua caminhada até a casa de um devoto e participando dos momentos de descontração pude observar situações particulares que também fazem parte da performance musical, como a concebo neste trabalho. Os integrantes adultos tomando um gole de pinga antes de seguir a sua trajetória e também depois de concluí-la e o Imperador explicando aos integrantes mais novos o trajeto da noite. Além disso, acompanhava os momentos de afinação dos instrumentos musicais, a qual era realizada com muito cuidado antes de começar o giro, bem como observava os momentos de conversas durante o intervalo das cantorias.

No dia 06 de janeiro, dia de Santos Reis, é comum os ternos se encontrarem em um ponto da cidade de Januária. Durante os anos que vivenciei esse momento, o encontro se deu na rua, em frente a um açougue. O dono desse estabelecimento fez uma promessa e se tornou festeiro depois que a graça foi alcançada. Nesse local, um grande número de espectadores se organizava em uma grande roda enquanto os grupos se apresentam ao centro. Dentre as pessoas que compareciam, posso destacar a significativa presença de fotógrafos e de profissionais de mídia, que registravam com atenção todos os momentos desse encontro. Ao final das apresentações, o festeiro oferecia um lanche não apenas para os integrantes dos ternos de Reis, mas também para o público presente.

Através das observações realizadas durante o trabalho de campo e do contato estabelecido com práticas musicais da cultura popular no município de Januária, o meu universo de pesquisa foi sendo delineado e, assim, pude selecionar os grupos que fariam parte deste estudo, bem como compreender as políticas culturais que estavam sendo desenvolvidas no município.

2.4. O universo da pesquisa

O universo da pesquisa foi constituído pelo cenário das políticas culturais para as práticas musicais da cultura popular em Januária. Nesse contexto, foram selecionadas três manifestações musicais que se inter-relacionam de maneira significativa com políticas de cultura implementadas no município, sendo elas:

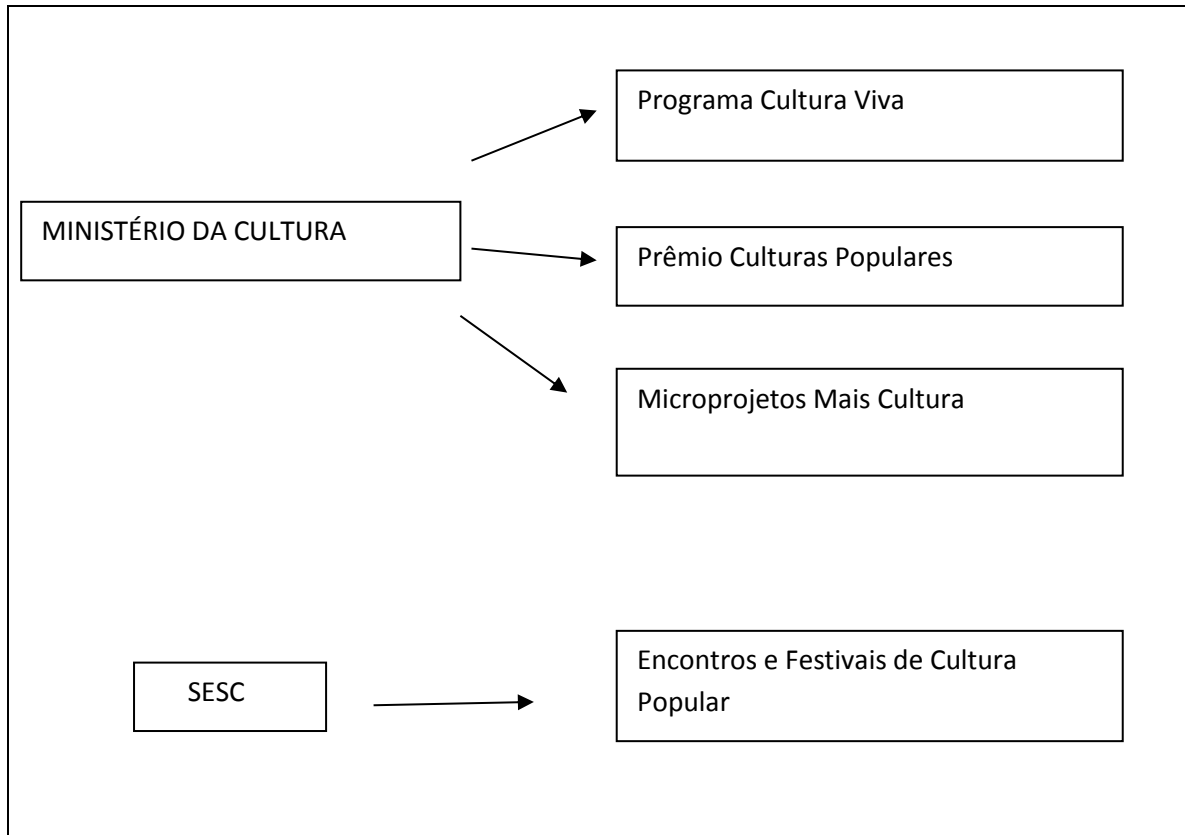
- O Terno de Reis dos Temerosos;
- O Terno de Reis de Bois do Bem Bom;
- Ternos de Reis de Caixa.

A respeito dos Ternos de Reis de Caixa, existe uma quantidade significativa de grupos, inclusive na zona rural. Optei por descrever essa manifestação de forma geral e não selecionar apenas um grupo, tendo em vista a maneira como esses ternos de Reis se inter-relacionam com as políticas e ações culturais no município.

Além dos grupos descritos acima, os projetos e ações culturais descritos no QUADRO 1, logo abaixo, também se inserem no universo dessa pesquisa. O quadro apresenta, especificamente, os projetos culturais que se inter-relacionam com os grupos pesquisados. O SESC e o MinC são colocados como dois agentes, responsáveis por implementar essas ações no município.

Vale ressaltar que, para refletir sobre o atual cenário do contexto pesquisado, tomei como base a análise das políticas públicas de cultura implementadas entre os anos de 2003 e 2012.

QUADRO 1
Políticas e ações culturais em Januária-MG



Fonte: pesquisa de campo realizada pela autora

2.5. Instrumentos de coleta de dados

Como instrumentos de coletas de dados foram utilizadas entrevistas semi estruturadas, filmagens, fotografias e observação participante de práticas de performance dos grupos selecionados. Esses instrumentos foram essenciais para a realização dessa pesquisa, tomando como base a realidade apresentada pelo contexto estudado. Desse modo, tornou-se possível compreender o fenômeno musical e as suas relações com a estrutura social, econômica e política constituída a partir das políticas culturais.

2.5.1. Pesquisa bibliográfica

A pesquisa bibliográfica foi realizada durante todo o período desse trabalho, tendo como objetivo fornecer as bases teóricas e conceituais que conduziram a investigação. As fontes consultadas abordaram as áreas da Etnomusicologia, das Políticas Culturais, da Antropologia, da Sociologia e os demais temas que se relacionam de forma direta ou indireta

com o foco do estudo. Foram contempladas ainda publicações do Ministério da Cultura, da UNESCO e de outras instituições e entidades que retratam perspectivas atuais sobre as políticas culturais. Além disso, o levantamento bibliográfico contemplou produções acerca dos estudos relacionados aos ternos de Reis e Reisados, dando enfoque aos aspectos históricos e conceituais dessas manifestações.

A pesquisa foi dividida em duas categorias principais. Na primeira procurei contemplar o estado da arte, mapeando e discutindo a produção acadêmica relacionada ao tema da pesquisa. A segunda categoria diz respeito a um levantamento de trabalhos que abordam os principais conceitos discutidos nessa tese.

Essa etapa abordou diversos estudos tomando como base a utilização de livros, de artigos publicados em periódicos e anais de eventos, e de fontes diversas relacionadas ao tema da pesquisa. Os recursos disponibilizados pela internet serviram como auxílio para a busca desse material, constituindo-se como fonte de informação essencial para esse estudo.

2.5.2. Pesquisa documental

Através da pesquisa documental, auxiliada pelas ferramentas disponíveis na internet, foi possível encontrar documentos normativos relacionados ao campo da cultura, tais como leis, decretos e artigos da constituição federal, assim como localizar informações no site do Ministério da Cultura, necessárias para a compreensão das perspectivas do poder público. Os recursos eletrônicos de pesquisa também permitiram o acesso à informações acerca das ações culturais contemplados nesse estudo.

Além disso, essa modalidade de pesquisa contemplou a coleta de dados através de folders, projetos e programações que continham elementos esclarecedores a respeito das apresentações e demais eventos relacionados às políticas culturais e às práticas musicais selecionadas para essa investigação.

2.5.3. Entrevistas

As entrevistas foram realizadas com os integrantes dos ternos de Reis, com os coordenadores dos projetos culturais selecionados para a pesquisa e com alguns antigos moradores da cidade, atuantes no universo da tradição de Reis. Em relação aos ternos, a escolha dos entrevistados obedeceu ao critério de privilegiar aqueles que cumprem o papel de líder, principalmente no caso dos Ternos de Reis de Caixa e do Terno de Reis de Bois do Bem

Bom. Além disso, foram realizadas entrevistas com demais integrantes, escolhidos aleatoriamente.

A opção por enfatizar os líderes dos grupos se deu porque ficou claro, através de conversas iniciais, que esses integrantes detinham mais informações acerca da participação dos ternos em ações culturais. Vale ressaltar que a relação desses grupos com tais ações norteia as questões discutidas ao longo deste trabalho.

No caso do Terno de Reis dos Temerosos, os jovens integrantes eram breves nas entrevistas, alguns em função da timidez e outros, por não demonstrarem significativo conhecimento sobre as questões pertinentes ao grupo, tais como histórico, participação em projetos, dentre outras. Já os integrantes mais experientes, que ocupam a função de realizar o acompanhamento musical, me oportunizaram longos momentos de conversa. Eles falavam sobre as suas histórias de vida, sobre a sua participação nos Temerosos e sobre a tradição dos ternos de Reis em Januária.

As entrevistas acerca do Terno de Reis Bois do Bem Bom foram realizadas exclusivamente com a coordenadora do grupo, tendo em vista que optei por não entrevistar os demais integrantes, por serem crianças e não dominarem as informações necessárias para a construção das reflexões propostas neste trabalho.

No decorrer da pesquisa de campo, foram utilizados diferentes formatos de entrevista, com vistas a atender a necessidade de informações coletadas. Em um primeiro momento, as entrevistas não estruturadas com os integrantes dos ternos contribuíram para o entendimento dos aspectos gerais que caracterizam os grupos e a sua relação com o universo de políticas de cultura no município. Esse mesmo modelo de entrevista também foi realizado com os coordenadores dos projetos culturais, com intuito de conhecer as principais atividades desenvolvidas.

A partir dessas informações, adquiridas através do diálogo com os grupos e com os coordenadores, foi possível adotar o formato de entrevista semiestruturada, através da qual foi elaborado um roteiro que serviu de base para as perguntas. Sendo assim, cada roteiro foi estabelecido de acordo com a categoria de entrevistado. Todas as entrevistas foram gravadas e transcritas com o objetivo de facilitar a análise das informações obtidas.

A utilização desse instrumento contribuiu para a coleta de informações no que diz respeito aos aspectos históricos e às principais características da performance musical de cada grupo, bem como para elucidar a importância da visão dos próprios integrantes dos ternos de Reis no que diz respeito aos trabalhos realizados através dos projetos culturais. Além disso,

foi possível registrar as opiniões dos coordenadores desses projetos a respeito do andamento das ações.

2.5.4 *Observação participante*

A observação participante foi realizada entre os meses de outubro de 2010 e outubro de 2013 e possibilitou a vivência de situações específicas da performance musical do Terno de Reis dos Temerosos, do Terno de Reis de Bois do Bem Bom e dos Ternos de Reis Caixa selecionados, bem como a participação em momentos que transcenderam à vida musical dos seus integrantes.

Durante a minha inserção no universo dos ternos de Reis, pude compartilhar diversas experiências com esses grupos. Além de verificar as suas idiossincrasias musicais, observei e participei de situações cotidianas que fazem parte da vida desses indivíduos. Nessa perspectiva, concordo com Myers quando diz que é “no trabalho de campo que nós descobrimos o lado humano da Etnomusicologia”²⁴ (MYERS, 1992, p. 21, tradução minha).

A compressão das inter-relações das políticas culturais com a produção musical desses grupos partiu da descoberta do “lado humano” da pesquisa. Portanto, o contato estabelecido com as pessoas em seu próprio meio social e cultural, conhecendo o seu dia-a-dia evidenciou aspectos que transcendem à performance musical. Isso só foi possível em função da significativa abertura que os ternos de Reis e também os coordenadores dos projetos culturais deram a essa pesquisa.

Através do trabalho de campo, pude conhecer o cotidiano dos moradores de Januária e compartilhar com os integrantes dos grupos pesquisados situações vivenciadas em seus locais de trabalho, em suas casas e em diversos lugares. As entrevistas realizadas nesses momentos me fizeram enxergar o meu universo de pesquisa de forma mais ampla, entendendo quem eram aquelas pessoas, as suas condições de moradia, de acesso à educação e à saúde. Ao longo da investigação, me convenci de que essas situações, sem dúvida, influenciam a maneira com que essas pessoas se relacionam com a música.

As dificuldades encontradas nos momentos iniciais da pesquisa de campo, que dizem respeito à seleção do universo dessa investigação, foram superadas pela descoberta de um cenário numeroso e diversificado de manifestações musicais da cultura popular que atuam na região de Januária. Além disso, foi através das primeiras visitas ao município que me

²⁴ *In fieldwork we unveil the human face of ethnomusicology.*

deparei com um tipo de política cultural que não estava prevista nas minhas análises, a política de cultura implementada por uma entidade não governamental, neste caso o SESC.

Enfim, todos esses aspectos observados nessa etapa da pesquisa foram fundamentais para o conhecimento das teorias nativas e das diversas nuances que compõem as manifestações. E, através desse entendimento, poder interpretar e analisar as configurações delineadas através das inter-relações entre as políticas culturais e a produção musical dos ternos.

2.5.5. *Filmagens*

As filmagens foram realizadas durante todo o período do trabalho de campo e contemplaram os momentos da performance musical dos grupos. Além disso, houve uma preocupação em captar os acontecimentos além do fazer musical, como os momentos que antecediam as apresentações, a afinação dos instrumentos, a “passagem” de som, a interação entre os integrantes dos ternos, a relação dos grupos com os espectadores, dentre outros.

Este foi o recurso mais utilizado do decorrer dessa investigação, principalmente, pelo fato de que o registro visual em vídeo poderia revelar detalhes muitas vezes imperceptíveis nos momentos em que inseri no universo investigado. A partir dessas descrições, as filmagens tornaram-se um componente necessário no processo posterior de análise e de interpretação dos dados.

Alguns trechos dessas gravações estão contidos no DVD em anexo e serviram para ilustrar os exemplos musicais coletados no decorrer desse trabalho e, principalmente, tiveram o propósito de elucidar alguns aspectos relacionados especificamente à produção da música no contexto das políticas culturais. Tendo em vista esse propósito, não julguei necessário realizar as transcrições em partituras do repertório musical dos ternos de Reis.

Sendo assim, a preocupação com o registro não estava centrada na qualidade das imagens e sim nas informações que seriam essenciais para as interpretações e análises. Contudo, em alguns momentos, preoquei-me também em registrar os grupos de maneira ilustrativa, prezando pela qualidade estético-visual das gravações.

2.5.5. *Fotografias*

Inseridas junto ao texto, as fotografias revelaram detalhes dos instrumentos musicais, das vestimentas, das danças e das demais características que constituem o universo dos ternos de Reis. Além disso, foi possível ressaltar aspectos concernentes à inter-relação

entre os grupos e os projetos culturais. Os registros fotográficos foram fundamentais para a ilustração visual do trabalho e serviram como uma importante ferramenta para a análise e a interpretação dos dados.

A partir da experiência vivenciada durante o mestrado pude repensar o meu lugar como pesquisadora e passei a devolver os registros fotográficos e em vídeo para os grupos pesquisados. Essa mesma atitude também foi tomada durante o trabalho de campo desta pesquisa. Em cada visita à cidade de Januária, retornava aos integrantes dos ternos de Reis um DVD contendo fotos e vídeos que haviam sido produzidos na visita anterior.

2.6. Procedimentos de organização e análise dos dados

Os dados coletados durante essa investigação, referentes ao quadro teórico e às informações adquiridas através da pesquisa campo, foram organizados e analisados criteriosamente de modo que permitissem expor os aspectos gerais relacionados aos objetivos do estudo e contribuir para a obtenção dos resultados da pesquisa. Descrevo a seguir os principais procedimentos utilizados nessa etapa.

2.6.1. Constituição do referencial teórico

A constituição do referencial teórico se deu através da pesquisa bibliográfica, com o intuito de fundamentar as concepções acerca dos assuntos discutidos e as dimensões conceituais da investigação. Assim, o quadro teórico trata das políticas culturais em diferentes perspectivas. Na busca por compreender o fenômeno musical a partir de suas múltiplas dimensões, a discussão teórica também abordou as áreas da Sociologia, da Antropologia e das Políticas Culturais.

Tomando como base definições históricas e conceituais da área de Políticas Culturais e textos produzidos no âmbito da UNESCO, do MinC e do SESC foi possível descrever e analisar as perspectivas das políticas culturais implementadas no município.

Para somar às bases teóricas que serviram de alicerce para essa pesquisa, foram incluídos estudos de diversos autores que escreveram a respeito dos ternos de Reis e dos Reisados no Brasil e, especificamente, acerca dos grupos de Januária.

Através desse referencial teórico, aliado ao trabalho de campo, foi possível descrever e analisar as inter-relações entre as práticas musicais e as políticas culturais que se delineiam nesse contexto.

2.6.2. Transcrição das entrevistas

As entrevistas semiestruturadas foram transcritas com o propósito de auxiliar as análises dos discursos dos integrantes dos ternos de Reis e dos coordenadores dos projetos culturais. Além disso, algumas falas dos entrevistados foram incluídas no texto como citações, com a finalidade de amparar as discussões que integram, principalmente, o quinto e o sexto capítulo desse trabalho.

Através desse registro textual busquei exprimir, na medida do possível, as particularidades linguísticas presentes no discurso dos membros dos grupos. Mesmo sabendo das problemáticas que existem na tentativa de transformar um discurso verbal em uma representação textual, acredito que foi possível “traduzir” e interpretar a ideia central das citações apresentadas no corpo do trabalho.

Nesse sentido, a transcrição das entrevistas contribuiu para as análises e interpretações acerca do fenômeno musical, elucidando a visão nativa sobre as suas práticas e a relação com as políticas culturais delineadas no contexto estudado.

2.6.3. Catalogação dos documentos e análise do conteúdo

Os documentos foram organizados de acordo com sua natureza, de forma qualitativa, considerando as suas especificidades e a sua contribuição para os resultados expostos neste trabalho. A análise do conteúdo desse material foi dividida em partes, por tipo de documento. Na primeira parte foram analisados àqueles relacionados aos aspectos normativos, tais como leis, decretos e artigos da constituição federal. A segunda parte contemplou a apreciação de materiais produzidos no âmbito das ações culturais, sendo eles folders, projetos e programação de apresentações realizadas em diversos eventos.

2.6.4 Análise de filmagens e de fotografias

As fotografias foram selecionadas e analisadas para que pudessem ilustrar pontualmente as análises textuais, revelando lugares, pessoas e aspectos inerentes à performance musical, tais como instrumentos musicais e vestimentas. Além disso, a seleção e análise das imagens privilegiaram aspectos concernentes à inter-relação entre os grupos e as políticas culturais. Tais aspectos remetem tanto aos produtos resultantes dos projetos, tais

como instrumentos musicais, vestimentas e espaços culturais, quanto aos momentos de apresentação pública nos eventos realizados através do incentivo dessas políticas.

As filmagens foram categorizadas da seguinte maneira: um grupo de imagens que auxiliou na análise dos aspectos da performance musical, tais como o canto, a dança, as vestimentas, os instrumentos e os momentos que compõem o ritual dos ternos. E outro grupo que privilegiou os momentos de interação entre os ternos e as ações culturais implementadas através do MinC e do SESC, possibilitando, dessa forma, as análises das inter-relações entre esses atores.

Os capítulos seguintes apresentam os resultados da pesquisa a partir de uma abordagem sobre o universo das culturas populares, considerando as dimensões mais gerais no cenário das políticas para a cultura no Brasil e as especificidades que marcam a inserção desse fenômeno no contexto específico de Januária. A fim de delinear bases importantes que orientem uma melhor compreensão acerca das políticas culturais no Brasil, no capítulo seguinte analiso a trajetória das políticas públicas para a cultura no país, entendendo que essa perspectiva transcende o cenário de atuação do Estado. Sendo, portanto, importantes referências para a definição das políticas para a cultura em diferentes esferas.

CAPÍTULO III

Políticas Culturais e Culturas Populares

O presente capítulo apresenta uma discussão acerca das políticas culturais e sua inserção no cenário brasileiro, enfatizando as ações voltadas para as culturas populares. A perspectiva de análise tem como foco as políticas culturais que são vistas como política pública, tendo em vista que, conforme evidenciado no capítulo I, grande parte dos estudos estão vinculados à perspectiva do Estado. Sendo assim, realizo um breve histórico sobre as políticas culturais no país, buscando ressaltar os momentos de ausência e de presença do Estado nos processos de formulação e implementação dessas políticas. Vale ressaltar que as reflexões sobre essa trajetória findam no ano de 2012, tendo em vista a delimitação temporal das minhas análises no contexto investigado.

É nesse sentido que a explanação de uma trajetória histórica das políticas culturais e uma análise, em específico, de ações para as culturas populares, fornece elementos essenciais para a compressão dos desdobramentos das políticas de cultura em Januária, os quais serão relatados nos próximos capítulos.

3.1. Um breve histórico acerca das políticas culturais no Brasil

No Brasil, a relação entre política e cultura é marcada por momentos de oscilação entre a ausência e a presença do Estado no que diz respeito às ações relacionadas ao campo cultural. A filósofa Marilena Chauí (1995, grifos da autora) formulou quatro principais modalidades que remetem à relação do Estado com a cultura no Brasil:

1. A *liberal*, que identifica cultura e belas-artes, estas últimas consideradas a partir da diferença clássica entre artes liberais e servis. Na qualidade de artes liberais, as belas-artes são vistas como privilégio de uma elite escolarizada e consumidora de produtos culturais.
2. A do *Estado autoritário*, na qual o Estado apresenta-se como produtor oficial de cultura e censor da produção cultural da sociedade civil.
3. A *populista*, que manipula uma abstração genericamente denominada *cultura popular*, entendida como produção cultural do *povo* e identificada com o pequeno artesanato e o folclore, isto é, com a versão popular das belas-artes e da indústria cultural.
4. A *neoliberal*, que identifica cultura e evento de massa, consagra todas as manifestações do narcisismo desenvolvidas pela *mass media* e tende a privatizar as instituições públicas de cultura deixando-as sob a responsabilidade de empresários culturais.

Segundo a autora, essas modalidades estão presentes em toda a trajetória das políticas públicas de cultura no país, determinando as relações entre o sistema de governo e a sociedade e a maneira pela qual o Estado e as políticas públicas estabelecem categorias, modelos e visões de mundo em diferentes populações e sujeitos.

Atentando-se ao percurso histórico das políticas públicas de cultura no Brasil, a ocasião do surgimento ainda é um assunto debatido. Para alguns estudiosos, como o pesquisador Márcio de Souza, a ideia de políticas culturais foi inaugurada a partir de 1808, com investimentos no campo cultural decorrente da transferência da Corte Portuguesa para o país (SOUZA, 2007). As primeiras instituições culturais foram criadas com a chegada de D. João VI ao Brasil: a Biblioteca Nacional, o Museu de Belas Artes e o Museu Histórico Nacional (BOTELHO, 2007).

Contudo, segundo a compreensão de Albino Rubim (2007b) essas ações não podem ser caracterizadas como uma efetiva política cultural, tendo em vista que era “a monarquia portuguesa que negava as culturas indígena e africana e bloqueava a ocidental, pois a colônia sempre esteve submetida a controles muito rigorosos [...]”. Tal afirmação evidencia a visão elitista de cultura gerada pelo coronelismo português (RUBIM, 2007b, p. 13), não se encaixando, dessa maneira, na concepção de uma política cultural, que deve ser abrangente e abarcar a diversidade das manifestações culturais.

Apesar das divergências, concordo com a corrente de autores²⁵ que defende a tese de que é na década de 1930 que são inauguradas as políticas culturais no Brasil. Nesse período, a “Revolução de 30”, causada pelos conflitos entre o conservadorismo das elites oligárquicas e a nova elite de bases urbanas e modernizadora, marcou rupturas significativas no que diz respeito à política, à economia e à produção cultural no país. Alguns indícios são importantes para marcar a trajetória das políticas culturais nesse momento, tais como a intervenção do Estado no campo da cultura e a implantação do Ministério da Educação e da Saúde, tendo como ministro Gustavo Capanema (1934- 1945) (BOTELHO, 2007; RUBIM, 2007, CALABRE, 2007).

No governo autoritário de Getúlio Vargas (1930-1945), essa política cultural assumia um caráter de censura e, ao mesmo tempo, de incentivo à novas organizações de cultura, inaugurando uma ação sistemática por meio da criação de instituições como o Serviço Nacional do Teatro, o Instituto Nacional do Livro e o Serviço de Radiodifusão Educativa (RUBIM, 2012).

²⁵ Lia Calabre, Isaura Botelho, Alexandre Barbalho e Albino Rubim.

As ações de Mário de Andrade à frente do Departamento de Cultura da Prefeitura Municipal de São Paulo (1935-1938) tinham como base uma visão mais ampla de cultura, além das belas artes e do que era considerado “erudito”. Nesse sentido, Andrade foi responsável pela elaboração de um anteprojeto, a pedido do ministro Gustavo Capanema, que previa a criação de um órgão responsável pela preservação do patrimônio cultural, o Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN). Na proposta, foram privilegiados os aspectos intangíveis da cultura, tais como as manifestações da cultura popular e tradicional. Nesse documento, também é enfatizada a necessidade de se ampliar a ideia de patrimônio para além da ideia de patrimônio “pedra e cal”, constituído por igrejas, edificações e obras de artes. O projeto de Mário de Andrade não foi aprovado e o SPHAN definiu a sua área de atuação priorizando ações direcionadas aos bens materiais (RUBIM, 2012).

Embora a proposição de Mário de Andrade não tenha sido aceita, é importante destacar, nesse momento, o surgimento de novas demandas para as culturas populares que, pensadas no âmbito governamental, perpassam os trabalhos de registro realizados pelos folcloristas.

Segundo Calabre (2007), entre os anos de 1945 e 1964, o desenvolvimento do setor cultural esteve ligado ao incentivo da iniciativa privada, marcado pela ausência do Estado. Esse foi um período de grande movimentação cultural, sobretudo pelo desenvolvimento de uma indústria cultural no Brasil, com o crescimento da rádio e da televisão, e de novos gêneros musicais, como a Bossa Nova.

Na década de 1970, a imposição da ditadura militar demonstrou que, embora o Estado fosse autoritário, também incentivava ações de produção na área da cultura e preservação do patrimônio cultural. Ao mesmo tempo em que muitos artistas foram censurados, o Estado atuava como mecenas, investindo dinheiro público em eventos culturais e no setor de patrimônio. A institucionalização da cultura não se deu apenas na esfera federal. Segundo a pesquisadora Lia Calabre (2007), “nesse mesmo período o número de secretarias de cultura e de conselhos de cultura de estados e municípios também cresceu”.

Durante a ditadura, mesmo com as limitações de um sistema autoritário, as políticas culturais nacionais passam por um processo de renovação, influenciado pelas discussões internacionais da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) sobre Políticas Culturais. Neste trabalho, é importante destacar, sobretudo, a atuação desse órgão no reconhecimento do patrimônio imaterial que, reverberado em um cenário global, surte repercussões no Brasil, como será destacado no próximo tópico.

Nesse período, podem ser destacadas também a criação da Fundação Nacional de Arte (FUNARTE) e as intervenções de Aloísio Azevedo no campo da cultura, as quais, segundo Maria Laura Cavalcanti (2008) ampliaram um debate sobre a pluralidade das manifestações artísticas e culturais do Brasil que influenciou a abrangência da concepção de patrimônio cultural inserida na Constituição Brasileira de 1988, que será tratada mais adiante (RUBIM, 2007a).

No ano de 1985, durante o governo do presidente José Sarney, é criado o Ministério da Cultura, apontando-se a necessidade de institucionalização no campo da cultura. A partir desse momento, mais precisamente do ano de 1986, propaga-se a hegemonia das leis de incentivo fiscal, influenciando outra lógica de fomento à cultura no Brasil. Na primeira, conhecida como Lei Sarney, os projetos artísticos não passavam por processo de seleção e nem avaliação técnica por parte do Estado, ou seja, a decisão de quais propostas seriam levadas adiante ficaria a cargo da livre iniciativa do mercado (CALABRE, 2007; RUBIM, 2012).

Em 1990, o então presidente Fernando Collor de Mello decretou o fim das instituições de apoio à produção cultural e ao patrimônio cultural, extinguindo o Ministério da Cultura e também a Lei Sarney. O Ministério tornou-se uma Secretária de Cultura, tendo como secretário Sérgio Paulo Rouanet. Nesse contexto, tem-se a criação da Lei Rouanet, em 1991, que também funcionava como mecanismo de renúncia fiscal. Essa lei abrangia três tipos de financiamento: o Fundo Nacional de Cultura, o Mecenato Privado e o Fundo de Investimento Cultural e Artístico (FINCART). Com o *impeachment* de Collor, Itamar Franco assume a presidência da República e recria o Ministério da Cultura, em 1992 (CALABRE, 2007, BOTELHO, 2007).

Durante a gestão de Fernando Henrique Cardoso (1995-2002), tendo como ministro da cultura Francisco Weffort, a Lei Rouanet passou a se constituir como forma preeminente de incentivo à cultura. Essa atitude do governo reduziu as políticas culturais às leis de incentivo e colocou em evidência o Estado-mínimo, a economia neoliberal, ou seja, a cultura subordinada à lógica do mercado. Seguindo essa lógica, eram as empresas que decidiam quais os projetos teriam continuidade, além de incentivarem a concentração de investimentos nas capitais e na região Sudeste. Nesse contexto, as maiores críticas referentes às leis de incentivo são justificadas pelo fato de que a decisão sobre a distribuição de recursos públicos é repassada para a iniciativa privada (RUBIM, 2012; BOTELHO, 2007).

De fato, os acontecimentos históricos referentes à trajetória das políticas culturais no Brasil até o final da década de 1990 evidenciam, de uma maneira geral, significativos

períodos de ausência do Estado no que diz respeito à inclusão da cultura em sua agenda (RUBIM, 2007b). Todavia, algumas das contribuições não devem ser ignoradas. Por um lado, esse campo se desenvolveu através da institucionalização da cultura e a consequente criação de um Ministério da Cultura, de diversas secretárias de cultura em estados e municípios brasileiros e de diversas instituições e entidades culturais. A incisiva política de preservação do patrimônio cultural material também se destacou, tanto na criação de instrumentos normativos como através de ações preservacionistas de obras de arte e de monumentos arquitetônicos.

Entretanto, por outro lado, o direcionamento das políticas públicas de cultura até esse momento é mais polarizado do que plural. Isso quer dizer que, em grande parte, essas políticas favoreciam a determinados grupos sociais, sem uma preocupação evidente em abranger a sua atuação para a diversidade de expressões culturais que coubessem, por exemplo, dentro de categorias como cultura popular, economia da cultura e indústria criativa.

Essa perceptiva demonstra que projetos que se destacassem como inovadores ou até mesmo que não atendessem aos interesses do mercado, tais como os referentes às culturas populares, não estariam aptos a serem contemplados nas ações de marketing das empresas, prevalecendo, nesse cenário, uma lógica mercantilista das indústrias culturais. Ficando evidente, portanto, o desequilíbrio de forças estabelecido entre o poder de afirmação dos conglomerados econômicos sobre o Estado na forma de se definir o tipo de produção cultural que seria beneficiada.

A partir do ano de 2002, na gestão do presidente Lula, o campo da cultura passa por uma série de mudanças que serão cruciais para o desenvolvimento de uma nova política cultural. Se no período anterior, especialmente na década de 1990, a perspectiva neoliberal colocou sob o poder da iniciativa privada as ações culturais, nesse momento o Estado passa a ter um papel ativo na formulação e implementação das políticas públicas de cultura. Albino Rubim (2007b, p.29), ao traçar uma trajetória dessas políticas, aponta que:

O governo Lula e o ministro Gilberto Gil se defrontam em 2002 com complicadas tradições que derivam agendas e desafios: relações históricas entre autoritarismo e intervenções do estado na cultura; fragilidade institucional; políticas de financiamento da cultura distorcidas pelos poucos recursos orçamentários e pela lógica das leis de incentivo; centralização do Ministério em determinadas áreas culturais e regiões do país; concentração dos recursos utilizados; incapacidade de elaboração de políticas culturais em momentos democráticos etc.

A ideia de ampliar o conceito de cultura, relacionando-o a sua dimensão antropológica, tornou-se a principal perspectiva norteadora da atuação do MinC (GIL, 2003, p. 22). Tal perspectiva buscou contemplar grupos sociais até então marginalizados das decisões políticas, assim como favorecer a diversidade cultural. Nos períodos anteriores, o direcionamento das políticas culturais esteve, muitas vezes, voltado para uma visão liberal, restrita às linguagens artísticas, limitando o conceito de cultura à erudição e privilegiando as elites. Vale salientar que esse governo incorporou os propósitos explicitados na Constituição Federal Brasileira de 1988, que fazem menção a uma ideia ampla de valorização das diversas expressões artísticas e culturais, conforme falarei mais adiante.

Com a mudança de governo, as reformulações dos conceitos de política e de cultura acionados à política cultural se tornaram definidoras de uma maneira de ordenar as ações do Estado para esse campo, dando a possibilidade de acesso a um público cada vez mais diversificado. Segundo Rubim (2008, p. 194) “a abertura conceitual e de atuação significa não só o abandono de uma visão elitista e discriminadora de cultura, mas representa um contraponto ao autoritarismo e a busca da democratização das políticas culturais”.

Dentro da perspectiva de democratização das políticas desse governo, o Ministério adotou um modelo de gestão pública que englobou uma parceria entre Estado e sociedade civil, abrindo um diálogo através de reuniões e de oportunidades de participação nas chamadas câmaras setoriais, correspondentes às diversas expressões artísticas e culturais. Percebe-se aqui um movimento que foge às ações historicamente vinculadas às políticas culturais, as quais partiam de definições unilaterais e verticalizadas. Nessa nova perspectiva, há uma proposição de diálogo que articula a política à singularidade do país, fazendo emergir as demandas da população.

Diferente do governo anterior, no qual o Estado se posicionava como um mero coadjuvante frente à influência de empresas sobre a produção cultural, a gestão iniciada no ano de 2003, o coloca como protagonista da gestão do campo da cultura. Esse fato é evidenciado através dos novos mecanismos de financiamento à cultura, que não se restringindo apenas às leis de incentivo, estabelecem uma política de editais, com o propósito de estimular segmentos culturais que até se encontravam às margens das políticas governamentais.

A abrangência das ações e das diretrizes assumidas pelo Ministério da Cultura se tornou um desafio no que diz respeito às articulações necessárias para a consolidação das políticas culturais. De fato, o jogo de interesses e as discontinuidades das políticas de governo evidenciaram alguns descompassos nas gestões posteriores.

Em 2011, a presidente Dilma Rousseff afirmava em seu discurso de posse que "A CULTURA é a alma de um povo, essência de sua identidade. Vamos investir em CULTURA, ampliando a produção e o consumo em todas as regiões de nossos bens culturais"²⁶. Apesar do discurso entusiasta, a gestão do MinC, tendo como ministra Ana de Holanda, foi alvo de debates entre intelectuais e artistas. Em uma entrevista polêmica ao jornal *Folha de São Paulo*²⁷, Juca Ferreira que foi, entre 2003 e 2008, secretário do então ministro Gilberto Gil e posteriormente assumiu o Ministério da Cultura, fez severas críticas afirmando que a gestão de Ana de Holanda "é um desastre", um caminho de retrocesso e rupturas relativos às políticas culturais do governo anterior.

Fica evidente que, embora o primeiro mandato do governo Dilma tivesse como proposta a continuidade do governo Lula, a área cultural passou por uma considerável mudança durante os dois primeiros anos dessa gestão. Em uma carta assinada pela filósofa Marilena Chauí e pelo antropólogo Viveiros de Castro²⁸, no ano de 2012, dentre outros intelectuais brasileiros, eles afirmaram que "o despreparo para a prática do diálogo e do embate crítico por parte dos atuais responsáveis pelo MinC é dolorosamente evidente". Tal constatação evidenciou a tendência de um governo elitista e da redução da importância da cultura na gestão de Ana de Holanda à frente do ministério.

A ministra recebeu amplas críticas também pelas discussões que giraram em torno da legislação de direitos autorais e das ações do Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (Ecad), o órgão brasileiro responsável pela arrecadação e distribuição dos direitos autorais das músicas aos seus autores. Em 2012, Ana de Holanda²⁹ afirmou que a pirataria na internet pode "matar a produção cultural brasileira". Por outro lado, a então gestão do Ministério da Cultura rebateu as críticas. Alguns programas e ações podem ser destacados nesses dois primeiros anos de governo, embora ainda não apresentem resultados em curto prazo, tais como o acordo entre o MinC e o Ministério da Educação (MEC), que prevê ações de políticas culturais para escolas públicas, e a aprovação do Plano Nacional de Cultura, em 2012, que direciona políticas públicas na área da cultura para os próximos 10 anos. "O Plano Nacional de Cultura traduz a complexidade de desejos do campo da cultura e se configura

²⁶ Para ler o discurso na íntegra, acesse: <http://www1.folha.uol.com.br/poder/853564-leia-integra-do-discurso-de-posse-de-dilma-rousseff-no-congresso.shtml>. Acesso em 28 jan. 2015.

²⁷ Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1065045-gestao-de-ana-de-hollanda-e-desastre-afirma-ex-ministro-da-cultura.shtml>. Acesso em 28 jan. 2015.

²⁸ Disponível em <http://peticaopublica.com.br/?pi=P2012N22382>. Acesso em 28 jan. 2015

²⁹ Disponível em <http://www.observadorpolitico.com.br/2012/03/pirataria-pode-matar-a-cultura-diz-ana-de-hollanda-do-minc/>. Acesso em 28 jan. 2015

como um planejamento de longo prazo, que traduz uma política pública de Estado que deve ultrapassar conjunturas e ciclos de governos³⁰.

Analisando a partir de uma visão mais abrangente sobre ações de fomento para o campo da cultura no Brasil, não se pode deixar de citar o patrocínio direto por parte das empresas, ou seja, não é necessário que o projeto seja aprovado pela equipe técnica do Ministério da Cultura para que seja contemplado com valor financeiro. Nesse sentido, algumas iniciativas podem ser citadas: o *Programa BNB de Cultura*, *Programa Rumos Itaú Cultural* e *Programa Petrobrás Cultural*.

Enfim, nessa análise acerca da atuação do Estado no campo da cultura, devem ser considerados os aspectos ideológicos assumidos em cada período da história e em cada gestão. É necessário também levarmos em conta que a área da cultura é, quase sempre, a que dispõe de menos recursos dentro da pasta dos governos. Essa, sem dúvida, é uma dificuldade que se evidencia tanto no Ministério da Cultura, quanto nas secretarias estaduais e municipais de cultura. Este enfrentamento se estende para a questão do financiamento da cultura. Alguns dos desafios enfrentados pela gestão governamental, principalmente a partir no início dos anos 2000, é a busca pela garantia de verbas mais significativas para cultura, assim como a adoção de modelos de financiamento que, de fato, permitam democratizar a produção, a circulação e o acesso aos bens culturais.

O que ficou claro na análise das premissas desses governos, ao longo de quase dez anos (2003 a 2012) é que as concepções de política e de cultura refletiram na maneira pela qual as políticas culturais foram formuladas e implantadas. Isso demonstra uma visão abrangente, amparada na valorização da diversidade cultural e na construção de uma democracia cultural. Na prática, esses aspectos foram evidenciados através das ações e programas e de uma (re) organização desse campo, sobretudo através da criação do Plano Nacional de Cultura.

Ainda que se possa afirmar que esse governo forneceu as bases fundamentais para a consolidação das políticas públicas de cultura no Brasil, é importante ressaltar que muitos são os desafios e que algumas “tristes tradições”³¹ precisam ser superadas. No capítulo VI dessa tese, discutirei essas questões a partir dos limites e desafios impostos à formulação e implementação de políticas culturais no universo das práticas musicais das culturas populares.

³⁰ Disponível em http://pnc.culturadigital.br/wp-content/uploads/2012/01/METAS_PNC.pdf. Acesso em 28 jan. 2015.

³¹ Para um maior aprofundamento nessas reflexões, ler: RUBIM, Antonio Albino Canelas. Políticas culturais no Brasil: tristes tradições e enormes desafios. In: Rubim, Antonio Albino Canelas e Barbalho, Alexandre (orgs.). *Políticas Culturais no Brasil*. Salvador, Edufba, 2007b

Sendo assim, para uma compreensão mais específica desse universo, no tópico posterior realizo uma descrição acerca da trajetória das políticas públicas voltadas para as culturas populares, destacando as principais ações de fomento e de salvaguarda.

3.2. Políticas públicas de cultura para as culturas populares

Ao verificar as iniciativas de fomento direcionadas aos grupos e indivíduos detentores de saberes e fazeres tradicionais deparamo-nos com expressões que buscam delimitá-los em categorias específicas, tais como *cultura popular*, *cultura tradicional*, *folclore*, *patrimônio imaterial* e *cultura regional*. O pesquisador Alberto Ikeda (2011, p. 56) afirma que essas variadas denominações “são tentativas de se conferir a essa ordem de expressões alguma característica ou distinção, buscando singularizá-las, diferenciando-as de outras, como por exemplo a cultura de massa, a cultura urbana, a cultura ‘erudita’ e a cultura indígena”.

Pode-se verificar que os editais públicos de fomento às culturas populares têm evitado a utilização da palavra “folclore”, sobretudo pelo seu desgaste semântico. Durante muito tempo os “fatos folclóricos” foram estudados e divulgados desvinculados do seu sentido e do seu contexto cultural. Segundo Reily (1990, p. 19), “[...] a questão mais problemática associada a uma caracterização do “fato” folclórico está na sua transformação em ‘objeto’, no seu congelamento, que permite apresentá-lo como um fragmento desvinculado da cultura”.

Ainda segundo Reily (1990, p. 22), o termo “folclore”, quando evitado por questões de ordens teórica e ideológica, é devido a estar associado a uma visão considerada reacionária da sociedade e da cultura. Tais pressupostos estão relacionados ao próprio significado dessa palavra desde a sua origem. O etnólogo inglês William John Thoms propôs em carta publicada na Revista *The Atheneum*, em 1848, o termo folk-lore (“*saber tradicional do povo*”) para designar os estudos das então chamadas “*antiguidades populares*”.

Para Florestan Fernandes (1978), definir o folclore como o saber tradicional das classes subalternas, como faz Thoms, seria sinônimo de atraso. Essa definição fortaleceria então a relação entre o que é produzido pela elite como “progresso” e o que é feito pelo povo como sinônimo de atraso.

Em um dos discursos proferidos pelo ex-ministro da cultura, Gilberto Gil, percebe-se que uma mudança conceitual pode influenciar o redirecionamento da política cultural para esse setor:

[...] ninguém aqui vai me ouvir pronunciar a palavra ‘folclore’. Os vínculos entre o conceito erudito de ‘folclore’ e a discriminação cultural são mais do que restritos. São íntimos. ‘Folclore’ é tudo aqui que – não se enquadrando, por sua antiguidade, no panorama da cultura de massa – é produzido por gente inculta, por ‘primitivos contemporâneos’, como uma espécie de enclave simbólico, historicamente atrasado, no mundo atual [...]. Não existe ‘folclore’ – o que existe é cultura (GIL, 2003, p.10).

Nesse contexto, é válido ressaltar que nos editais de fomento e nos programas direcionados às culturas populares, encontra-se também a categoria de *grupos e povos tradicionais*³². Apesar de essa categoria estar frequentemente inserida neste trabalho, serão discutidas apenas as questões relacionadas à cultura popular, que é o foco desse estudo.

É interessante observar que a definição de culturas populares explícita no *Plano Setorial para as Culturas Populares* (PSCP) evidencia o empenho do Ministério da Cultura em embasar as suas políticas a partir do panorama discursivo acadêmico de cultura popular. A partir da perspectiva do plano, as

[...] culturas populares não são algo estático, definitivo, mas estão inseridas em um processo contínuo de transformação, sendo retraduzidas e reapropriadas pelos seus próprios criadores, segundo rupturas ou incorporações entre a tradição e a modernização. Isto possibilita a construção e afirmação de novas identidades, que evidenciam o novo lugar social que esses criadores buscam afirmar frente à sociedade. A interação entre culturas é dinâmica e acontece segundo processos de influências mútuas, em diferentes níveis. No entanto, esse diálogo é raramente equilibrado, quase sempre marcado por relações de dominação e dependência, o que acaba por criar culturas dominantes e hegemônicas, bem como culturas e setores sociais historicamente excluídos (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2010, p. 10).

A partir dessas definições conceituais apresento, adiante, um breve panorama da trajetória das políticas culturais para as culturas populares. Tais políticas, inseridas no universo das manifestações da cultura popular, têm merecido destaque nas discussões de estudiosos de diversas áreas do conhecimento, bem como no discurso dos próprios membros

³² Segundo uma definição do Decreto nº 6040 de 2007, “Grupos culturalmente diferenciados e que se reconhecem como tais, que possuem formas próprias de organização social, que ocupam e usam territórios e recursos naturais como condição para sua reprodução cultural, social, religiosa, ancestral e econômica, utilizando conhecimentos, inovações e práticas gerados e transmitidos pela tradição.”

dessas manifestações. Essas reflexões denotam o esforço em ampliar as discussões acerca da diversidade e da pluralidade cultural brasileiras, evidenciando a importância da cultura em seus aspectos econômico, de inclusão social, de cidadania e enquanto produção simbólica.

Durante um longo período, as tradições afro-brasileiras, indígenas e os demais grupos que compõem a diversidade cultural do Brasil foram excluídos das decisões políticas e dos processos histórico, social e econômico do país. Como vimos na descrição acerca da trajetória histórica das políticas culturais, apresentado na primeira parte desse capítulo, as ações, por parte do poder público, tinham um maior direcionamento para as expressões artísticas e para o patrimônio material. Segundo Calabre (2007, p. 96), a atuação do Estado tinha como intuito preservar os símbolos que formavam a nacionalidade que, através de uma visão bastante restrita, abarcavam o patrimônio de obras relacionadas à cultura erudita.

No final do século XIX e na primeira metade do século XX, algumas ações de salvaguarda puderam ser observadas através dos registros dos folcloristas. Entre as décadas de 1920 e 1930, o interesse etnográfico de Mário de Andrade levou-o a realizar significativos registros de expressões da cultura popular existentes em regiões até então remotas do país. É válido lembrar que, em 1937, ele foi responsável pela elaboração do anteprojeto para criação do SPHAN, que abarcava a dimensão imaterial das manifestações culturais. Como vimos anteriormente, o documento elaborado por Mário de Andrade não foi aprovado.

No Brasil, o direcionamento de ações públicas voltadas para as culturas populares teve grande influência da UNESCO. Esse órgão, que surgiu após a Segunda Guerra Mundial, aponta em algumas das suas diretrizes a necessidade de criar mecanismos para fortalecer a cultura popular e/ou tradicional, além de discutir as relações entre cultura e desenvolvimento. A partir do diálogo da UNESCO com os diversos países-membros, a formulação de alguns documentos foi importante para orientar a criação e aprovação de mecanismos legais voltados para a diversidade cultural.

Dentro desse contexto, com o interesse pelo folclore e o estímulo da UNESCO, em 1947 foi instituída a Comissão Nacional de Folclore, ligada ao Instituto Brasileiro de Educação Ciência e Cultura (IBECC), do Ministério das Relações Exteriores. A partir dessa Comissão, criou-se a *Campanha em Defesa do Folclore Brasileiro*, ligada ao Ministério da Educação e Cultura. Mesmo sendo institucionalizada como parte do Estado, a Campanha partiu da sociedade civil, contando com a participação de folcloristas e estudiosos da cultura popular. Segundo a pesquisadora Márcia Ferreira (2001),

A Campanha, incorporada à Fundação Nacional de Arte – Funarte transformou-se, em 1979, no Instituto Nacional do Folclore. Em 1990, com a

reforma governamental, o Instituto passou a ser denominado Coordenação de Folclore e Cultura Popular, sendo hoje o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, único órgão federal a tratar específica e sistematicamente das questões relativas ao folclore e à cultura popular no país.

Durante anos, a política cultural privilegiou o patrimônio de “pedra e cal”, dando pouca importância à cultura imaterial, presente nas diversas expressões da cultura popular. Em 1975, Aloísio Magalhães propôs a “criação do Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC) no SPHAN, por convênio celebrado entre várias instituições, que se propunham a contemplar prioritariamente os bens culturais não consagrados pelos critérios da SPHAN” (CAVALCANTI; FONSECA, 2008, p. 17). No ano de 1979 foi criada uma instituição encarregada de implementar a política de CNRC, a Fundação Nacional Pró-Memória. Durante esse período, Magalhães recontextualizou a política cultural do IPHAN, procurando substituir “a visão anteriormente empregada a respeito da proteção do ‘patrimônio histórico e artístico brasileiro’ pela noção de ‘bens culturais’” (GONÇALVES, 2002). Aluísio³³ (*apud* GONÇALVES, 2002, p.51)

[...] destaca que a noção de “bens culturais”, tal como a usa, existe no contexto da vida cotidiana da população. Além disso, assinala a importância de um contato direto entre os profissionais do patrimônio cultural e as populações locais. Enfatiza, ainda, a diversidade cultural existente no contexto da sociedade brasileira.

Segundo Alberto Ikeda (2013), a retomada do interesse pelas expressões das culturas populares tradicionais ocorreu entre o final da década de 1980 e os anos seguintes. Esse é um momento marcado “por preocupações do âmbito político-social relacionadas à pobreza, educação, saúde e moradia, e ao direito à cultura, chegando-se às iniciativas identificadas como ações afirmativas, de inclusão social, da cultura de resistência e outras nomenclaturas” (IKEDA, 2013).

A busca pela valorização da diversidade cultural também merece atenção especial nos artigos 215 e 216 da Constituição brasileira, promulgada no ano de 1988, que estabelece que “o Estado protegerá as manifestações das culturas populares, indígenas e afro-brasileiras, e das de outros grupos participantes do processo civilizatório nacional” (BRASIL, 1988). A partir desse documento, o Estado reconheceu as manifestações da cultura tradicional e popular como assunto de interesse nacional, ressaltando o direito à cultura e a valorização do patrimônio cultural, seja ele material ou imaterial:

³³ Ver em: MAGALHÃES, Aloísio. Bens culturais: instrumento para um desenvolvimento harmonioso. In Revista do Patrimônio Histórico e Artístico. Rio de Janeiro, n. 20, 1984.

Art. 216. Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem:

I – as formas de expressão;

II – os modos de criar, fazer e viver;

III – as criações científicas, artísticas e tecnológicas;

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

V - os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico.

Parágrafo 1. O poder público, com a colaboração da comunidade, promoverá e protegerá o patrimônio cultural brasileiro por meio de registros, vigilâncias, tombamento e desapropriação, e de outras formas de acautelamento e preservação.

No ano de 1988, um marco institucional no que diz respeito a esse assunto foi a criação da Fundação Palmares no âmbito do Ministério da Cultura, tendo como propósito a promoção e a preservação da cultura afro-brasileira. A fundação, que ainda atua nesse cenário é “preocupada com a igualdade racial e com a valorização das manifestações de matriz africana, a Palmares [a fundação mencionada] formula e implanta políticas públicas que potencializam a participação da população negra brasileira nos processos de desenvolvimento do País”³⁴.

As iniciativas da UNESCO³⁵, demandadas dos seus países-membros, têm forte respaldo no Brasil, principalmente a partir dos anos 1990, através de documentos como: a *Recomendação sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular*, do ano de 1989; a participação no programa de *Proclamação das Obras primas do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade* a partir de 1997, e a *Convenção para Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial*, aprovada na 32ª Assembleia Geral da UNESCO, no ano de 2003. A partir de então, o governo brasileiro começou a assumir uma postura mais efetiva no que diz respeito às necessidades dos grupos e indivíduos que compõem as culturas populares e tradicionais. No texto da Convenção citada acima, foi definido o conceito de patrimônio imaterial, que atualmente se configura como uma expressão largamente utilizada no contexto das políticas públicas:

³⁴Disponível em <http://www.palmares.gov.br/quem-e-quem/>. Acesso em 24 de fev. 2015

³⁵ As preocupações e documentos normativos de fomento às culturas populares/tradicionais/folclore também podem ser percebidas através da *Convenção para a Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural*, do ano de 1972.

Entende-se como “patrimônio cultural imaterial” as práticas, representações, expressões, conhecimentos e saber-fazeres – assim como os instrumentos, objetos, artefatos e espaços culturais que lhes são associados – que as comunidades, os grupos e, quando for o caso, os indivíduos reconhecem como fazendo parte de seu patrimônio cultural. Esse patrimônio cultural imaterial, transmitido de geração a geração, é permanentemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu meio, de sua interação com a natureza, e de sua história, e lhes proporciona um sentimento de identidade e de continuidade, contribuindo assim para promover o respeito pela diversidade cultural e a criatividade humana.(CONVENÇÃO PARA A SALVAGUARDA DO PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL, 2003).

A partir do ano 2000, a preocupação do Estado em criar instrumentos de proteção e salvaguarda do Patrimônio Imaterial é evidenciada através do *Decreto 3551*, de 4 de Agosto de 2000, que instituiu o registro de bens culturais de natureza imaterial que constituem o patrimônio cultural brasileiro, e a criação do “Programa Nacional do Patrimônio Imaterial”, com o objetivo de “implementar política de inventário, registro e salvaguarda desses bens”. O decreto presidencial também sugere os diferentes domínios que compõem essa dimensão do patrimônio, por meio da criação dos livros de registro, voltados para os saberes, as celebrações, as formas de expressão e os lugares (IPHAN, 2012a).

Além do Registro, instrumento legal que possibilita a produção de conhecimento sobre o bem cultural, destaca-se o “Inventário Nacional de Referências Culturais” (INRC), uma metodologia de pesquisa desenvolvida pelo IPHAN, que tem como objetivo a identificação e a produção de conhecimento sobre bens culturais de natureza imaterial. Esses instrumentos, como parte do plano de ações de salvaguarda, auxiliam a formulação de políticas públicas na área.

Através da implementação da política federal de salvaguarda, o Estado procura assegurar a continuidade e a promoção do patrimônio imaterial. Até o ano de 2015, vinte e sete bens culturais foram proclamados Patrimônios Imateriais do Brasil, dentre os quais posso destacar: o samba de roda do Recôncavo Baiano, o tambor de crioula do Maranhão, o jongo no Sudeste, o modo de fazer da viola de cocho, o frevo de Pernambuco, o ofício das paneleiras de Goiabeiras, a Festa do Divino Espírito Santo de Pirenópolis (Goiás) e o toque dos sinos em Minas Gerais³⁶.

Ações de proteção são direcionadas depois que um bem recebe esse título e estão incluídas dentro dos chamados de Planos de Salvaguarda, que podem ser definidos como um

³⁶Informação obtida em:

<http://portal.iphan.gov.br/portal/montarPaginaSecao.do;jsessionid=64D5084C46DEE5CF93A2D2E428B6B606?id=12456&retorno=paginaIphan>. Acesso em 03 agosto, 2015.

conjunto de “[...] ações que contribuem para a melhoria das condições sócio-ambientais [sic] de produção, reprodução e transmissão de bens culturais imateriais” (IPHAN, 2012, p. 25). Teoricamente, esses Planos são construídos por técnicos do IPHAN e por pesquisadores a partir da demanda dos sujeitos envolvidos. A realidade dessas ações de salvaguarda é diferenciada de região para região e depende das articulações entre as três esferas governamentais - municipal, estadual e federal.

Como foi dito na parte inicial deste capítulo, o modelo de políticas públicas sociais e culturais, especialmente formatado a partir do ano de 2002, propõe uma abertura para um maior espaço de diálogo entre as camadas da sociedade. O ex-ministro da cultura, Gilberto Gil, cunhou a expressão *do-in antropológico*, com o intuito de massagear os pontos vitais da cultura brasileira, priorizando ações para determinados segmentos sociais que até então eram marginalizados no que diz respeito às ações políticas (GIL, 2003, p. 6).

Nessa perspectiva, pode-se perceber um avanço na inclusão de temas acerca da diversidade cultural na pauta política brasileira. Em 2004, na gestão do governo Lula foram criados a Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural (SID), no âmbito do Ministério da Cultura, e o Departamento de Patrimônio Imaterial (DPI), que se torna responsável pelo registro, inventário, mapeamento, apoio e fomento dos bens imateriais.

Dados do MinC apontam que entre os anos de 2005 e 2010 foram gastos R\$ 8.755.483,22 (oito milhões, setecentos e cinquenta e cinco mil, quatrocentos e oitenta e três reais e vinte e dois centavos) com as culturas populares em editais públicos, o que corresponde a 39% dos recursos disponibilizados para o *Programa Identidade e Diversidade Cultural: Brasil Plural*. Esses dados apontam ainda que a maior parte desses recursos foi destinada para os estados de Minas Gerais e São Paulo³⁷.

Abaixo, apresento uma tabela de editais públicos, referentes às culturas populares, que foram lançados pelo Ministério da Cultura entre os anos de 2005 e 2009:

³⁷ Informação obtida em <http://www.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/2011/01/balanco-editais-2005-2010.pdf>. Acesso em 20 dez. 2014.

TABELA 1
Editais públicos lançados pelo MinC para as culturas populares

Edital	Ano
1. Fomento às Expressões das Culturas Populares	2005
2. Prêmio Culturas Populares - Edição Mestre Duda - 100 anos de Frevo	2007
3. Prêmio Culturas Populares - Edição Mestre Humberto de Maracanã	2008
4. Prêmio Culturas Populares - Edição Mestra Dona Isabel	2009

Fonte: Balanço do Programa Identidade e Diversidade Cultural: Brasil Plural – Editais públicos 2005-2010

Dentro desse contexto, destaca-se também a realização de duas versões do *Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas Populares*, em parceria com fóruns de cultura popular. Esses eventos foram realizados com o objetivo de contribuir para a formação das políticas públicas, indicando diretrizes e ações destinadas ao reconhecimento e ao fortalecimento das expressões das culturas populares. Ainda se faz necessário um aprofundamento nos estudos e reflexões sobre a maneira pela qual esses eventos influenciaram efetivamente as ações do governo, contudo alguns pontos positivos puderam ser observados: o formato do seminário, que contemplou a participação dos mestres das culturas populares nas mesas de debate, a publicação de trabalhos por parte dos pesquisadores³⁸ e o lançamento de editais públicos, como o *Prêmio Culturas Populares*.

A ação de maior abrangência do MinC, tanto pela quantidade de projetos atendidos, quanto pelo seu alcance em todo país é o Programa Cultura Viva. Implantado em 2004 o programa compreende, dentre outras ações, os chamados Pontos de Cultura, existentes em diversas regiões do país. Informações mais detalhadas sobre o Cultura Viva estão presentes no capítulo IV deste trabalho.

A busca pelo diálogo entre Estado e sociedade se fortaleceu a partir da constituição do Colegiado Setorial das Culturas Populares, aprovado pelo Conselho Nacional de Políticas Culturais, em 2009³⁹.

De acordo com o seu Regimento Interno, o Plenário do Colegiado Setorial de Culturas Populares é composto por cinco representantes do poder público e quinze representantes da sociedade civil. A representação da sociedade

³⁸ Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas Populares. São Paulo: Instituto Pólis; Brasília: Ministério da Cultura, 2005. 184 p.

³⁹ Informação obtida em <http://www.cultura.gov.br/site/2009/09/08/colégiado-setorial-para-as-culturas-populares-e-indigenas/>. Acesso em 19 fev. 2015.

civil deve contemplar as cinco macrorregiões administrativas e os diversos segmentos que compõem o setor das Culturas Populares: mestres, fazedores de cultura, pesquisadores e mediadores.⁴⁰

Através desses dois segmentos e de documentos resultantes de Fóruns e Seminários, representantes das diversas expressões culturais puderam participar da elaboração de diretrizes para compor o *Plano Setorial para as Culturas Populares (PSCP)* que integra o *Plano Nacional de Cultura (PNC)*. Dentro do Plano Nacional, foram estabelecidas algumas metas para esse setor, podendo ser destacada a seguinte: através da criação e da aprovação de instrumentos legais, favorecer a "política nacional de proteção e valorização dos conhecimentos e expressões das culturas populares e tradicionais", quantidade equivalente a "50% dos povos e comunidades tradicionais e grupos de culturas populares que estiverem cadastrados no Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais (SNIIC), atendidos por ações de promoção da diversidade cultural" (PLANO NACIONAL DE CULTURA, 2011, p. 19-23).

Espera-se que até 2022, período de vigência do Plano Nacional de Cultura, essas metas sejam atingidas de modo a contribuir de maneira efetiva para a continuidade das práticas culturais desenvolvidas por indivíduos, grupos e comunidades.

A partir da captação de recursos por meio de editais públicos, várias manifestações da cultura popular espalhadas pelo país puderam realizar os seus próprios seminários, fóruns e demais encontros. Nota-se que as propostas desses encontros incidem em fomentar o debate acerca do direito à propriedade intelectual, continuidade, a autonomia e protagonismo.

Não se pode falar em processos de formulação e implementação de políticas públicas, sem considerar a mobilização da sociedade civil. Especialmente na área da cultura, algumas ações têm contribuído para dar voz aos grupos e indivíduos interessados em participar efetivamente das decisões políticas que dizem respeito aos seus interesses. A *Rede das Culturas Populares e Tradicionais* é um dos exemplos dessas ações e surgiu a partir da realização do I e do II *Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas Populares*.

[...] Desde a sua criação, a Rede das Culturas Populares contribuiu com o governo participando intensamente dos seminários, fóruns, conferências, conselhos e grupos de trabalho, qualificando o foco das ações implantadas e

⁴⁰ Informação obtida em <http://www.cultura.gov.br/setoriais/blog/portaria-no-512012minc-atualizada/>. Acesso em 19 fev. 2015.

sendo parceira na execução das ações finalísticas resultantes dessa participação.⁴¹

A partir da gestão Dilma/Ana de Holanda, as ações direcionadas às culturas populares refletem um contexto geral de crise referente às políticas culturais no Brasil. Se no governo anterior o amplo conceito de cultura buscou contemplar grupos e indivíduos detentores de saberes e fazeres até então excluídos das políticas públicas para a área da cultura, esse governo distanciou-se dessa perspectiva. Esse fato pôde ser comprovado no próprio site do Ministério da Cultura (www.cultura.gov.br), o qual deixou de apresentar, pelo menos nos dois primeiros anos dessa gestão alguns dos editais referentes às categorias “Patrimônio Imaterial” e “Identidade e Diversidade”.

A gestão Dilma/Ana de Holanda propôs a criação de duas secretarias: a da Economia Criativa, que teve como objetivo conduzir e subsidiar a elaboração, implementação e avaliação de planos e políticas públicas para o desenvolvimento da economia criativa brasileira (são exemplos de economia criativa o design, o artesanato, a moda, a arquitetura, as manifestações populares, tais como as Festas Juninas e o Carnaval, o audiovisual, etc), e a Secretaria da Cidadania e da Diversidade Cultural, resultado da fusão das secretarias de Cidadania Cultural (SCC) e Identidade e Diversidade (SID).

Para Célio Turino (2013), idealizador do Programa Cultura Viva, nessa gestão não houve políticas inovadoras como as que foram implementadas no Ministério da Cultura, na primeira fase do governo Lula. Tais políticas representavam “um deslocamento de classes no exercício de governo” e isso incidia em considerar a diversidade cultural e a necessidade de sua inserção nas políticas públicas, como foi mencionado anteriormente. Entretanto,

Sob o governo Dilma estas poucas frestas simbólicas foram ainda mais fechadas. E o império da técnica e da gestão se sobrepôs ao mundo dos sonhos (ou da experimentação, para manter o termo léxico tecnicista). Não que tenha sido uma intenção perversa ou premeditada, buscando conter inovações para além das formas tradicionais, mas foi da própria lógica do Sistema Estado, que precisa se autopreservar. Cultura Viva diz respeito à pluralidade da vida, de suas expressões e desejos, mas o mundo da técnica transforma tudo em coisa, até mesmo a gratuidade da vida. Com isso, Oficinas de Conhecimentos Livres tiveram que ceder lugar à Economia Criativa (submetendo a Cultura à lógica da economia e não o contrário) e processos formativos horizontais (em que um Ponto contribuía com outro via afecções e as ideias se disseminavam de forma virótica) passaram a ser substituídos por formações verticais. E tudo amparado no discurso da

⁴¹ Disponível em <http://www.culturaemercado.com.br/politica/rede-das-culturas-populares-pede-audiencia-com-minc/>. Acesso em 19 fev. 2015.

qualificação técnica, em que os agentes do Estado são os qualificadores e os representantes da sociedade os desqualificados (TURINO, 2013).

Algumas das ações do Ministério da Cultura nesse período evidenciaram uma verticalização no direcionamento de políticas públicas, sendo as decisões tomadas de “cima para baixo”, diferentes da proposta do governo anterior, cuja característica marcante foi a abertura do debate com a sociedade civil.

Apesar das discontinuidades percebidas entre um governo e outro, é evidente o crescimento do espaço institucional e político ocupado pelas culturas populares. Essa trajetória que se redefine a partir dos anos 2000 reflete as conquistas desse segmento frente à lógica de favorecimento de grupos já consolidados pelos setores hegemônicos. No entanto, esse reconhecimento das culturas populares nas ações governamentais deve ser amplamente discutido, sobretudo, em função das consequências das diversas iniciativas de fomento e de apoio no universo dessas expressões culturais.

O capítulo seguinte apresenta aspectos específicos do cenário da pesquisa realizada, abordando uma breve dimensão histórica, econômica, social e cultural do município de Januária e analisando os programas e projetos do MinC e do SESC que se inter-relacionam com as manifestações musicais do município.

CAPÍTULO IV

Políticas Culturais em Januária

O município de Januária faz parte da região norte de Minas Gerais e assim como os outros municípios e demais localidades desse território, apresenta um complexo cenário de divergências que exprime, por um lado, as mazelas sociais resultantes do processo histórico, econômico e social e, por outro lado, demonstra toda a sua riqueza na diversidade de manifestações culturais que expressam os seus valores, costumes, crenças e tradições. Esse é o cenário na pesquisa que será contemplado neste capítulo, o qual abordará os seus aspectos históricos, econômicos, sociais e culturais e, sobretudo, as inter-relações estabelecidas entre grupos de cultura popular e as políticas culturais traduzidas em projetos e ações promovidas pelo MinC e pelo SESC.

4.1. O município de Januária: alguns aspectos históricos, econômicos e sociais

O município de Januária está situado na mesorregião norte do estado de Minas Gerais⁴² e possui cerca de 65.463 habitantes, segundo dados do IBGE⁴³. Na divisão desse território, estão circunscritos sete distritos: Brejo do Amparo, Levinópolis, Riacho da Cruz, São Joaquim, Tejuco, Pandeiros e Várzea Bonita. Situado na bacia do Rio São Francisco, mais especificamente no Médio São Francisco, esse município encontra-se em uma região de transição entre os biomas do cerrado e da caatinga, com o clima considerado semi-árido (JANUÁRIA, 2014). No mapa abaixo, segue a localização do município.

⁴² A mesorregião Norte de Minas, criada pelo IBGE em 1990, ocupa uma área territorial de 128.602 km², compreendendo 89 municípios. (PEREIRA, 2007)

⁴³ Informação obtida em <http://www.ibge.gov.br/cidadesat/topwindow.htm?1>. Acesso em 03/07/2015



FIGURA 5 – Mapa de Minas Gerais - Localização do município de Januária
 Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Janu%C3%A1ria>. Acesso em 04/07/2015

Traçar um esboço histórico do município de Januária é se debruçar sobre um panorama mais amplo de ocupações e de conquistas de terras no norte de Minas. Nessa história, as margens do Rio São Francisco se tornam cenário dos acontecimentos que ocorreram em função das Entradas e Bandeiras e da expansão da pecuária na região, entre os séculos XVI e XVII.

O Rio São Francisco deslizando em meio das terras, revigando florestas e campos, cercando ilhas, absorvendo tributários imensos e derramando alagadiços enormes, debaixo de um céu luminoso e quente, foi sempre o viveiro propício de lutas e guerras incessantes. (VASCONCELOS, 1974).

A primeira expedição que adentrou o sertão norte mineiro ocorreu no século XVI, chefiada por Espinosa Navarro. Vindos da Bahia, os expedicionários fizeram apenas o reconhecimento do local, não chegando a se fixar na região (MATA-MACHADO, 1991). Em uma descrição desse território, transcrita em uma carta destinada aos seus superiores, Padre Navarro, capelão e missionário da comitiva, apresenta a paisagem natural da região, bem como a significativa presença dos índios. Esses índios pertenciam às etnias dos Tapuias e Caiapós, os quais foram escravizados, mortos e expulsos no confronto com invasores nordestinos e paulistas (PEREIRA, 2004).

No século XVII, a expedição comandada por Matias Cardoso originou o primeiro povoado da região, cujo nome (atual) homenageia seu fundador. O processo de ocupação do

norte de Minas iniciou-se então neste século, com a expansão da pecuária extensiva, ao longo do Rio São Francisco, bem como pelas Bandeiras baianas e paulistas, que a partir dos séculos XVI e XVII fundaram povoados e se estabeleceram nesse território (VASCONCELOS, 1974, PEREIRA, 2004).

Nesse contexto, Januária, assim como outros povoados, origina-se às margens do rio São Francisco. O surgimento desse município ocorre quando Manuel Pires Maciel se fixa com a sua comitiva nessa região e decide constituir um povoado, implantando no mesmo local da aldeia indígena que fora destruída. Segundo informações obtidas na Revista do Arquivo público Mineiro (1906), “por índios escravizados seus e diversos aventureiros mandou roçar e assear a área da antiga taba, para criação de uma capelinha”. Ele ordenou a construção da Capela de Nossa Senhora do Amparo, atualmente conhecida como Igreja Nossa Senhora do Rosário⁴⁴ (FIG. 6), considerada uma das primeiras igrejas construídas no estado de Minas Geras. O povoado passou a ser chamado de Brejo do Salgado, “derivado da qualidade das águas e pântanos que até hoje são salobras” (REVISTA DO ARQUIVO PÚBLICO MINEIRO, 1906, p. 378).



FIGURA 6 – Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Brejo do Amparo.

Fonte: <http://fotosigrejasmineiras.blogspot.com.br/2012/07/igreja-de-nossa-senhora-do-rosario.html>. Ano de 2012.

A margem direita do Rio São Francisco era ocupada pela capitania da Bahia e a margem esquerda pela capitania de Pernambuco (REVISTA DO ARQUIVO PÚBLICO MINEIRO, 1906). Segundo Antônio Emilio Pereira (2004), o território, hoje conhecido como

⁴⁴ A Igreja Nossa Senhora do Rosário foi tombada pelo Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (IEPHA) no ano de 1989, constituindo-se, portanto, como Patrimônio Cultural de Minas Gerais

Januária, fazia parte dessas duas Capitanias. Essa situação perdurou até o ano de 1757, quando o Conselho Ultramarino determinou a incorporação nesse território ao governo de Minas Gerais.

O coronel Januário Cardoso era filho do Tenente Geral Matias Cardoso de Almeida. Depois de voltar do Ceará, de um combate com os índios, assumiu a liderança dos territórios que o seu pai havia conquistado (PEREIRA, 2004).

No século XVIII, o Brejo do Salgado se destacava como povoado mais desenvolvido da região em função do comércio de gado. A descoberta do ouro e sua extração em Sabará fez com que esse povoado se voltasse para a atividade mineradora passando a estabelecer relações comerciais com o norte de Minas através da compra de produtos agrícola. O rio São Francisco tornou-se o principal responsável em escoar a produção, garantindo, dessa maneira, um significativo progresso na região (PEREIRA, 2004).

A criação de um porto foi fundamental para o escoamento de produtos. Esse local, chamado de Porto do Salgado, teve amplo desenvolvimento econômico em função de sua posição geográfica que lhe garantia o transporte pelo rio São Francisco. Em função disso, no Porto começou a desenvolver um povoado que vinha se destacando mais do que Brejo do Salgado. Assim, em 1824, esse local passou a se chamar Vila Januária. No ano de 1860, a vila foi elevada à categoria de cidade e em 1844, tornou-se Januária (PEREIRA, 2004).

Até meados do século XIX a dinamicidade da navegação e das atividades do comércio fez com que Januária se tornasse o centro mais importante da região. A economia do então chamado Porto do Salgado, que se encontrava em posição estratégica no Rio São Francisco, se desenvolvia em função da comercialização dos produtos oriundos de diferentes lugares e que aportavam neste local. “As barcas, grandes ou pequenas, carregavam cargas e passageiros; além de meio de transporte, elas funcionavam como um estabelecimento comercial itinerante” (AMARAL, 2008). A FIG. 7 mostra uma imagem no Porto de Januária na primeira metade do século XX.



FIGURA 7 – Porto de Januária, 1940
Fonte: Arquivo Claudionor Carneiro⁴⁵

O viajante francês Auguste Saint-Hilaire esteve nessa região no início do século XIX e registrou a relevância econômica do então chamado Porto de Salgado. Segundo ele “a prosperidade reina entre os habitantes de Salgado. Parece que vários deles possuem grande quantidade de escravos, e meu próprio hospedeiro tinha setenta” (SAINI-HILAIRE *apud* AMARAL, 2008).

Entretanto, a partir do século XX, a prosperidade de Januária entra em declínio. Segundo Iara Toscano Correia (2013), com “as alterações no sistema de circulação de bens e produtos, os principais centros comerciais ribeirinhos ao longo do Médio São Francisco entraram em franca decadência, muitos dos quais jamais recuperaram a prosperidade de outrora.” Isso se deu em função da chegada da ferrovia a Montes Claros em 1926 deixando mais crítico o acesso às cidades ribeirinhas e o surgimento de novas rodovias a partir da década de 1970, como a que liga Montes Claros a Belo Horizonte e outra que liga o município de Pirapora ao Triângulo Mineiro, em 1973-74⁴⁶. Na década de 1960, o sistema de circulação fluvial já se encontrava em franca decadência e o asfalto só chegou trinta anos depois.

Nesse contexto, não sendo mais considerada como referência de cidade próspera no norte de Minas, Januária adentra no século XX, enfrentando os dilemas dessa região

⁴⁵ Disponível em <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/minhacidade/09.097/1882>. Acesso em 25/06/2015.

⁴⁶ Para uma melhor compreensão desse contexto, é válido ressaltar que tanto Montes Claros quanto Pirapora estão entre os municípios com maior dinamicidade da economia no Norte de Minas, sendo o primeiro considerado, atualmente, polo dessa região. Já o Triângulo Mineiro é uma mesorregião do estado de Minas Gerais e tem como principais cidades Uberlândia, Uberaba, Araguari, Patos de Minas, Araxá, Ituiutaba e Patrocínio

historicamente caracterizada pelos problemas sociais e pelo baixo desempenho econômico, como identificado por Pereira e Carvalho (2009)

[...] as pequenas cidades da região norte mineira caracterizam-se como espaços onde prevalecem baixas condições urbanas, de organização produtiva, de competitividade e de infraestrutura. Poucas apresentam um maior dinamismo econômico e social enquanto a maioria se caracteriza por aglomerados estagnados e com forte dependência do poder público em suas diferentes instâncias.

A falta de recursos para administrar o município demonstra a situação precária nos serviços destinados a atender a população, tais como saúde, educação, saneamento básico, transporte, etc. Essa é uma característica típica das cidades do norte de Minas (SOARES; PEREIRA, 2006). Januária também tem uma vida política tumultuada, com episódios de desvio de verbas e de corrupção. No início dos anos 2000, a cidade chegou a trocar de prefeito por seis vezes em quatro anos⁴⁷.

Acerca dos movimentos populacionais, segundo dados do IBGE, somente nos anos 2000 a população urbana ultrapassou a rural. Dados levantados pelo SEBRAE (2010) revelam que 63% população se localiza na região urbana e 37% população habita a zona rural. Os dados apontam também que a economia de Januária concentra-se no setor de serviços, seguido pela indústria e pela agropecuária (SEBRAE, 2010).

Na Educação, além de escolas de educação básica, públicas e privadas, atualmente, o município conta com algumas instituições de Ensino Superior, sendo elas: Centro de Educação Integrada do Vale do São Francisco (CEIVA), um Campus da Universidade Estadual de Minas Gerais (Unimontes), Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnológica do Norte de Minas Gerais (IFNMG) e Universidade do Norte do Paraná (UNOPAR).

É interessante observar que, apesar do crescimento de instituições de ensino superior no município, dados do SEBRAE, do ano de 2010, apontam que o nível de instrução da maioria da população adulta é praticamente nulo, ou seja, não tiveram acesso à escolarização, como pode ser confirmado no gráfico abaixo:

⁴⁷Informação disponível em: <http://politica.estadao.com.br/noticias/geral,januaria-mg-troca-de-prefeito-pela-6-vez-em-4-anos,284166>. Acesso em 24 fev. 2015

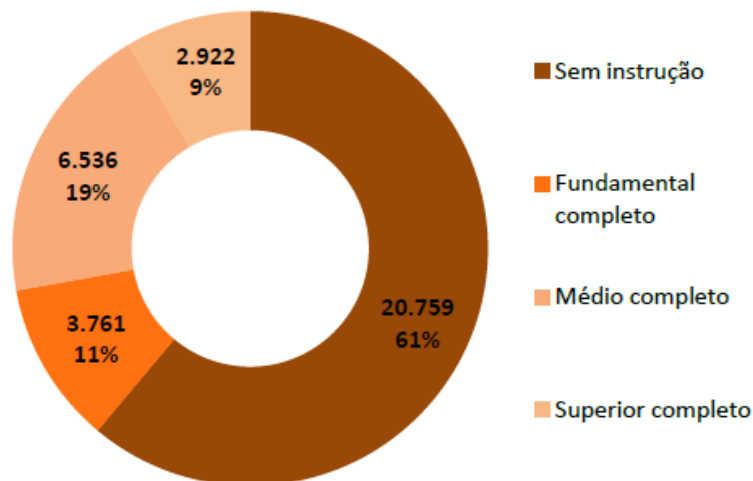
GRÁFICO 1

Escolaridade da população adulta de Januária

INDICADORES DE EDUCAÇÃO

Escolaridade da população adulta (25 anos ou mais) | 2010

População adulta por nível de instrução.



Fonte: SEBRAE, 2010

Acerca do potencial de consumo, que “representa a capacidade do consumo anual da população residente em uma localidade”, o SEBRAE (2010) também apresenta dados relevantes. A partir do gráfico abaixo pode se notar que no município as despesas com a manutenção do lar são a prioridade dos januarenses. O item correspondente que à “recreação e cultura” aparece com 1,6%, ficando à frente de itens como a aquisição de calçados e artigos de limpeza. Embora não fiquem claro quais são os elementos identificáveis dentro do item “recreação e cultura”, esse dado revela que em Januária as atividades voltadas para a cultura e para o lazer estão presentes no cotidiano de uma parte da população.

GRÁFICO 2

Potencial de Consumo Urbano por Tipo de Despesa/2013

Potencial de Consumo Urbano por Tipo de Despesa | 2013



Fonte: SEBRAE, 2010

A partir dessa breve descrição histórica, pode-se afirmar que a ocupação desse território por pessoas de vários lugares e de culturas diferentes influenciou a formação de bens imateriais representativos da cultura ribeirinha do Vale do São Francisco. O panorama sucinto acerca dos aspectos sociais e econômicos dá margem para a compreensão dos contextos vivenciados por muitos dos integrantes dos grupos selecionados.

Esse conjunto complexo criou um processo de circulação que teve um impacto no cenário da cidade, tanto no contexto das manifestações artísticas, quanto no universo da cultura popular. Embora seja relevante considerar essa proposição, o impacto acima referido não será tratado de forma exaustiva nesse trabalho, tendo em vista que foco está centrado nas intervenções das políticas culturais.

4.2. Manifestações culturais em Januária

No município de Januária os bens da cultura imaterial são inventados e reinventados através dos modos de fazer, das formas de expressão, dos saberes e das celebrações. Tanto no meio rural quanto no espaço urbano esse patrimônio cultural emerge

através de expressões como o artesanato, a culinária, as festas, os rituais religiosos, a música e da dança.

A culinária local apresenta uma variedade de produtos que sobrevivem à industrialização. Em situações cotidianas, no dia a dia dos moradores de Januária, e também nos momentos de celebração e de festas no município são servidos pratos e bebidas típicos da região, tais como carne de sol, paçoca, arroz com pequi, angu com quiabo; feijão tropeiro com torresmo; frango caipira; picado de arroz; cachaças e licores artesanais; derivados do polvilho; pratos tradicionais feitos com peixes do rio São Francisco; doces de banana, buriti, caju, goiaba, laranja, leite, dentre outros.

Em Januária, a produção de artesanato também é um bem cultural que é marca da identidade local. Através de técnicas que expressam saberes e modos de fazer singulares, os artesãos produzem peças em madeira, couro, metal, bordado, cerâmica, cestaria, crochê, dentre outros. Os produtos do artesanato são diversificados⁴⁸ e estão relacionados à produção de mobiliário, artigos para decoração, instrumentos musicais e utensílios domésticos. Muitos desses produtos têm uma estreita relação com a vida às margens do rio São Francisco, universo de trabalho e também de compartilhamento de experiências, costumes e tradições. É comum encontrar, em algumas ruas de Januária, artesãos confeccionando redes e construindo barcos de pesca. Deparei-me com esse cenário inúmeras vezes na Rua de Baixo, já mencionada no capítulo I, e em suas proximidades.

Tanto a culinária quanto o artesanato têm uma importância significativa para a identidade cultural Januarense. Em quase todos os momentos da pesquisa de campo, a presença desses dois elementos foi constante. A própria localização do Ponto de Cultura, que constitui como universo desta investigação, está situada no Centro de Artesanato, local de exposição e de comercialização de peças produzidos por artesãos de toda a região, conforme pode ser observado nas figuras 8 e 9. Além disso, em todos os eventos que envolviam os grupos de cultura popular, era possível encontrar barraquinhas de comidas típicas.

⁴⁸ Das peças de artesanato encontradas na região, destaca-se a Carranca que comumente pode ser encontrada fazendo parte da decoração de residências, hotéis, pontos comerciais, etc. Segundo Pereira (2004, p. 478) essas peças remetem às figuras de madeira que eram colocadas à frente das barcas e, “segundo a tradição, além de enfeite, tinham como objetivo proteger os navegadores contra caboclos d’água e acidentes fluviais.



FIGURA 8 – Artesanato em barro, produzido na região do norte de Minas, Januária/MG
Foto: Raiana Maciel, 2012



FIGURA 9 – Artesanato - Carrancas tradicionais do norte de Minas, Januária/MG
Foto: Raiana Maciel, 2012

Nesse universo de saberes e modos de fazer, também se encontram modos de expressões, festas e celebrações. Nessas situações, é possível identificar uma paisagem musical que se configura de forma diversificada, nas expressões da cultura popular e também na música popular urbana, que é amplamente difundida pelos meios de comunicação de massa. Sendo assim, descrevo a seguir uma breve amostra desse cenário musical de Januária.

De acordo com o que foi constatado por Edilberto Fonseca (2009, p.24) em sua pesquisa de doutorado, não foram encontradas gravações em áudio e em vídeo de manifestações musicais de Januária que datam de períodos anteriores aos registros produzidos pelo folclorista Joaquim Ribeiro entre os anos de 1959 e 1960. Esses registros fazem parte do *Levantamento Folclórico de Januária*, produzido dentro da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, vinculada ao então Ministério da Educação e Cultura, e descrevem habitantes da região, tipos sociais, habitação, pescaria, folguedos populares, tais como Cavalhadas, Reisados, rodas de São Gonçalo e festas populares (RIBEIRO, 2001).

As bandas de música, compostas basicamente por instrumentos de sopro e de percussão, sempre estiveram presentes na vida musical de Januária. Segundo Pereira (2004, p. 552), data do final do século XIX o surgimento de duas bandas sinfônicas que já animavam as festividades januarenses, a *Apolo Januarensis* e a *Sociedade Minerva*. Ainda segundo o autor, outras bandas, formadas anos depois, também se destacaram nesse cenário, sendo elas *A Lira* e a *Euterpe*.

A década de 1940 também mostrava um cenário bastante diversificado de expressões musicais, inclusive em função da instalação de um sistema de alto-falantes, conectado ao estúdio *A Voz do São Francisco*, e que transmitia músicas, publicidade e informações diversas (FONSECA, 2009). A indústria cultural, que se consolidava através dos meios de comunicação influenciou até mesmo a chegada do Jazz americano. Segundo Pereira (2004, p. 553), nesse período vários conjuntos de jazz surgiram na cidade, dentre eles o *Jazz de Manoel Ferreira*, o *Jazz de Toim Melo Velho*, o *Jazz de Secundo* e o *QGJAZZ*. É interessante observar como esse cenário diversificado e atuante de manifestações artísticas, entre o século XIX e início do século XX se identifica com a fase em que Januária (então Porto do Salgado) se destacou enquanto polo comercial e econômico do norte de Minas Gerais.

No entanto, apesar do movimento efervescente de práticas musicais, não se constata, pelo menos até o final da década de 1950, momento no qual várias expressões culturais foram registradas pela Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, a presença de ações públicas voltadas para as culturas populares. Esse fato corrobora com a situação

vivenciada por essas manifestações no país, tendo em vista que, como foi visto no capítulo anterior, ainda não tinham a atenção necessária dos governos. Como será evidenciado posteriormente, os grupos de cultura popular de Januária só serão novamente objeto de política de cultura a partir dos anos 2000, através da implantação das ações do MinC e do SESC.

Voltando ao diversificado cenário musical desse município, o Carnaval também pode ser considerado um das festas mais representativas. Pereira (2004) citando o documento de Comemoração ao 1º centenário de Januária – 1860-1960, afirma que essa festa popular existe na cidade desde o início do século XX. A sua realização se deu em fases distintas que acompanharam o desenvolvimento da cidade. Silva *et al* (2005) afirma que, em um primeiro momento, a festa era tradicional de rua e de clubes, organizada pela população; passando depois para um carnaval de caráter mais popular, que adotou o som mecânico e o estilo musical do carnaval baiano. Em um momento mais atual, segundo as autoras, a partir do ano 2005, o carnaval de Januária entra na fase da “mercantilização [...] através da atividade turística massificada e desordenada” (SILVA *et al*, 2005).

É importante ressaltar que, em sua pesquisa, Silva *et al* (2005) menciona a atuação da Prefeitura Municipal de Januária em atividades de cultura e lazer do município, a qual entre o final da década de 1960 até o início dos anos 2000, concedia apoio financeiro aos blocos, o que incentivava o chamado Carnaval Tradicional de Rua. Posteriormente, sem o apoio da prefeitura e a festa sendo terceirizada, “surgiram impactos negativos em razão do seu caráter estritamente comercial e do seu descomprometimento com a manutenção da identidade cultural carnavalesca de Januária”, conforme apontado por Silva *et al* (2005). No capítulo VI serão abordados outros aspectos acerca da atuação da prefeitura no campo da cultura.

Assim como em outras regiões do Brasil, em Januária as expressões culturais ligadas ao catolicismo popular ocupam um espaço privilegiado em função da forte influência da religião católica desde a colonização do Brasil e conseqüentemente, desse território. As Folias de Reis e os Reisados expressam costumes, crenças e tradições ligadas a esse universo religioso, em períodos específicos, mas também em diversos momentos ao longo do ano.

Nesse contexto, o lugar ocupado pelas Folias de Reis é significativo tanto na zona rural como no espaço urbano. Esses grupos executam o seu ritual religioso no período compreendido entre o nascimento de Jesus Cristo e a epifania, mas realizam também apresentações em eventos diversos promovidos ao longo do ano, dentro ou fora do município, informações que poderão ser constatadas de forma mais aprofundada nos capítulos V e VI.

A diversidade desse universo místico e religioso dos grupos de cultura popular em Januária aponta ainda para o fato de que não existem apenas os ternos de Reis, como também outras folias que são realizadas em honra a vários santos, assim como foi constatado pelo pesquisador Wagner Chaves (2009, p. 01, grifos do autor)

[...] as Folias costumam acontecer diversas vezes no correr de um ano para muitos santos. Em torno de São José, Santa Luzia, Bom Jesus, São Sebastião, Nossa Senhora Aparecida, Santos Reis e outros menos difundidos, é comum encontrarmos, nas cidades e nas roças, nos beira-rios e nas imensidões do cerrado, pequenos e grandes grupos de cantadores e tocadores cumprindo um *giro* ritual. Em honra de um santo, os foliões se reúnem e juntos passam dias e noites visitando as casas dos devotos, pagando promessas, distribuindo bênçãos aos seus moradores em troca de ofertas para a festa do santo. Durante uma visita de folia, as casas transformam-se em espaços ritualizados onde vão acontecer as trocas e interações entre o *terno*, os moradores e o santo. Relações são atualizadas e construídas: relações de parentesco, amizade e vizinhança; relações simbólicas, dos devotos com o santo fortificam-se quando o *terno*, por intermédio de sua visita, presentifica o santo.

Essas folias fazem parte de um ritual religioso popular que intercala momentos de profunda introspecção no território do sagrado, com gêneros coreográficos e musicais dançantes. As informações sobre as características estéticas e musicais das folias serão aprofundadas no capítulo V.

Em Januária, o período do ciclo natalino também é celebrado pelos chamados Reisados: grupos de Reis de Bois, Marujadas ou Cheganças, ternos ou Reis de Pastoras. Esses grupos, assim como os ternos mencionados anteriormente, também executam a sua performance em outros momentos do ano. As peculiaridades do Reis de Bois e da Marujada serão abordadas no próximo capítulo, tendo em vista que essas manifestações foram selecionadas como campo de análise para o objetivo principal dessa pesquisa.

Além dos ternos de folia e dos Reisados, manifestações que foram consideradas de forma particular para o desenvolvimento desse estudo, Januária conta ainda com diversas expressões musicais da cultura popular que têm representativa inserção na cena cultural do município, conforme destaque a seguir.

As pastorinhas são grupos predominantemente formados por mulheres (FIG.10), que remontam à jornada dos Reis Magos e dos pastores a caminho da gruta de Belém, em função do nascimento de Jesus Cristo. Durante a sua performance são executadas músicas, acompanhadas por instrumentos como pandeiro, violão e acordeom, cujas letras remetem ao universo religioso.

A Dança de São Gonçalo também é uma manifestação coreográfica e musical que pode ser encontrada em Januária e faz parte da religiosidade popular. Nessa região, as mulheres executam a coreografia vestidas todas de branco, segurando um arco ornamentado de branco sobre a cabeça e são guiadas por um homem, que é chamado de “marcador”. Os passos da dança são acompanhados por cantoria e por instrumentos musicais diversos.



FIGURA 10 – Terno de Pastorinhas Rosas Amélias
Foto: Raiana Maciel, 2013

Outra expressão da cultura popular é a Cavalhada (FIG. 11), que ocorre em um distrito de Januária, chamado Brejo do Amparo. As informações obtidas na pesquisa bibliográfica e durante o trabalho de campo indicam que este é o único local da região do norte de Minas Gerais onde essa manifestação ainda sobrevive. A Cavalhada de Brejo do Amparo acontece uma vez por ano em frente à Igreja Nossa Senhora do Amparo e é uma dramatização da luta entre mouros e cristãos. Participam desse episódio o rei Mouro e o rei Cristão, em cima dos seus cavalos, e também outros cavaleiros e a princesa cristã (ANEXO 1).



FIGURA 11 – Cavalhada do Brejo do Amaro, distrito de Januária
Fonte:<http://januaria.mg.gov.br/2014/09/quase-tudo-pronto-para-a-tradicional-cavalhadas-de-brejo-do-amparo/>. Acesso em 04/07/2015.

Em vários momentos do ano, o município de Januária torna-se cenário de festas voltadas para a religiosidade popular, como os festejos de Santa Cruz, os festejos de Nossa Senhora de Fátima, com coroações nas igrejas católicas, e as Festas de Santo Antônio, de São João e de São Pedro. Em todas as festividades, a música e a dança da cultura popular estão sempre presentes.

4.3. Projetos culturais desenvolvidos no município

Nesse contexto efervescente de manifestações culturais, algumas políticas voltadas para as culturas populares têm emergido como importantes referências para a caracterização desse universo. Considerando os principais projetos desenvolvidos nesse contexto, realizo a seguir uma análise daqueles que evidenciaram um maior impacto nas manifestações musicais do município e que, portanto, são fundamentais para o campo analítico proposto nessa tese.

4.3.1. *Programa Nacional de Cultura, Educação e Cidadania: O Programa Cultura Viva*

O *Programa Cultura Viva* foi criado no ano de 2004⁴⁹, inserido na proposta de reafirmar as diretrizes do Ministério da Cultura na gestão Lula/Gil. Tal como foram discutidas no capítulo III, essas diretrizes apontavam para uma reorientação acerca do conceito de políticas culturais, ampliando as ações do MinC para as expressões culturais que não eram valorizadas no âmbito das políticas públicas.

Executado pela Secretaria de Cidadania Cultural (SCC), que até o ano de 2008 se chamava Secretaria de Programas e Projetos Culturais, o Programa surgiu “com o objetivo de promover o acesso aos meios de fruição, produção e difusão cultural, assim como de potencializar energias sociais e culturais, visando a construção de novos valores de cooperação e solidariedade” (PORTARIA Nº 156, 6 DE Julho de 2004).

No princípio, o *Programa Cultura Viva* agregava cinco ações: Pontos de Cultura, Escola Viva, Ação Griô, Cultura Digital e Agente Cultura Viva. ¹Em função da ampliação do Programa, o Cultura Viva foi aderindo a novas dinâmicas demandas a partir das necessidades dos Pontos de Cultura, como por exemplo, a elaboração de editais de concessão de prêmios e de bolsas, sendo eles: *Prêmio Cultura Viva, Prêmio Agente Escola Viva, Prêmio Agente Cultura Viva, Prêmio Intercâmbio Cultura Ponto a Ponto, Prêmio Cultura e Saúde, Prêmio Tuxaua, Prêmio Interações Estéticas, Prêmio Pontos de Mídia Livre, Prêmio Areté, Prêmio Estórias de Pontos de Cultura, Prêmio Ludicidade e Pontinhos de Cultura.*

A ação prioritária do Cultura Viva é constituída pelos chamados Pontos de Cultura, que são responsáveis por articular as demais ações do Programa. Pontos são “Iniciativas desenvolvidas pela sociedade civil⁵⁰, que firmaram convênio com o Ministério da Cultura (MinC), por meio de seleção por editais públicos” (MINISTERIO DA CULTURA, 2008). Os projetos contemplados possuem singularidades específicas dentro das comunidades que são desenvolvidos, não tendo um modelo único de estrutura física ou de execução de atividades.

Dentro do valor recebido pelos projetos contemplados, é necessário que haja um investimento, na primeira parcela recebida, na aquisição de Kit Multimídia para a implementação da Ação Cultura Digital. No início do Programa, também era obrigatório o custeio em 50 bolsas, no valor de 150 reais cada, para jovens de 16 a 24 anos, incluídos no

⁴⁹ Foi criado e regulamentado por meio das portarias nº 156, de 06 de julho de 2004 e nº 82, de 18 de maio de 2005 do Ministério da Cultura.

Programa Primeiro Emprego do Ministério do Trabalho (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2005).

Uma característica que é comum a todos os Pontos é a busca por uma gestão compartilhada entre poder público e a comunidade. Esse modelo de gestão traz a tona novos parâmetros na relação entre o Estado e a sociedade, norteados pela articulação dos conceitos de protagonismo social, empoderamento e autonomia. Esses conceitos são concebidos, “como processos de modificação das relações de poder e como exercícios de liberdade” (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2004, p.34-35).

Outro aspecto relevante a se considerar é a busca pela transversalidade política do *Programa Cultura Viva*. Na teoria, para que isso ocorresse, deveria haver uma articulação entre governos municipais ou estaduais e o governo federal. Outra forma de se considerar a transversalidade política do Programa seria a articulação do MinC com outros ministérios.

De fato, para se atestar a efetivação da transversalidade política, assim como o do protagonismo social, da autonomia e do empoderamento dos grupos e indivíduos que fazem parte desses Pontos de Cultura, seriam necessários estudos mais aprofundados sobre esses projetos em cada parte do Brasil. No último capítulo deste trabalho, buscarei contribuir para essa análise a partir da realidade específica do Ponto de Januária.

A inspiração que deu origem ao *Programa Cultura Viva* partiu do desejo expressado pelo então ministro da Cultura, Gilberto Gil, de realizar um *do-in antropológico*. A expressão *do-in antropológico* a que se refere Gil diz respeito à necessidade de se massagear os pontos vitais da cultura brasileira, conforme destacado no capítulo anterior. “Os Pontos de Cultura são intervenções agudas nas profundezas do Brasil urbano e rural, para despertar, estimular e projetar o que há de singular e mais positivo nas comunidades, nas periferias, nos quilombos, nas aldeias: a cultura local” (CULTURA VIVA, p. 80) Em suma,

A implantação do Programa ocorreu em três etapas: a primeira, de 2004 a 2006, se caracterizou pela relação direta do Ministério da Cultura com a sociedade civil; a segunda, de 2007 a 2010, pela ampla estadualização da ação de Pontos de Cultura; e a de 2011 a 2012 pela reestruturação do Programa (BRASIL/MINISTÉRIO DA CULTURA, 2013).

Uma perspectiva que se faz presente no cerne do Programa é a ideia de potencializar o que já existe de ações culturais desenvolvidas por um público alvo que foi definido da seguinte maneira: “populações de baixa renda; estudantes da rede básica de ensino; comunidades indígenas, rurais e quilombolas; agentes culturais, artistas, professores e

militantes que desenvolvem ações no combate à exclusão social e cultural” (PORTARIA Nº 156, 6 de Julho de 2004).

Essas ações já desenvolvidas em diversas regiões do Brasil, pelo público definido pela portaria descrita acima, junto com as ações pensadas pelo Cultura Viva, refletem um dos preceitos essenciais para que os objetivos do Programa sejam atingidos: a necessidade de atrelar a política cultural às políticas sociais. O seu principal idealizador Célio Turino⁵¹ afirma que

O aspecto mais interessante desse programa é trabalhar com mudanças de paradigma. Seu primeiro diferencial é o acesso a partir da produção. Geralmente quando se fala em democratização, pensamos em levar a cultura às comunidades. Mas partimos do inverso, partimos em busca da potência. Pegamos o que as comunidades já fazem, e a partir disso articulamos as ações.

Em 2008, o *Programa Cultura Viva* passou por uma reformulação com o objetivo de descentralizar a implantação dos Pontos de Cultura, através da efetivação de convênios realizados diretamente com estados e municípios da federação, substituindo os convênios efetuados com entidades da sociedade civil e com alguns governos municipais. Dessa forma, os editais passaram a ser lançados por estado.

O Programa também foi objeto de estudos de órgãos como o Instituto de Pesquisa Econômica e Aplicada (IPEA). Em 2011, o IPEA lançou duas publicações que tiveram como objeto de estudo o Programa Cultura Viva, sendo elas: *Cultura Viva: as práticas dos pontos e pontões*⁵², que analisou a realidade de cerca de 100 pontos de cultura; e *Pontos de Cultura: olhares sobre o Programa Cultura Viva*⁵³, que fomentou reflexões sobre trabalhos produzidos acerca do tema das políticas culturais que estavam dispersos em forma de dissertações de mestrado, teses de doutorado, relatórios de pesquisa e de artigos.

Após a mudança de governo, no ano de 2010, muitas críticas foram direcionadas ao Programa Cultura Viva. Se por um lado, a então ministra Ana de Holanda expunha as fragilidades desse programa, tais como a necessidade de regularização dos convênios, e os problemas com prestação de contas, por outro, essa gestão, de cunho mais conservador, não

⁵¹ Informações obtidas na entrevista concedida por Célio Turino ao Blog Acesso. Disponível em: <http://www.blogacesso.com.br/?p=2046>. Acesso em 01 maio, 2015.

⁵² Ver publicação completa em: http://www.cultura.gov.br/documents/10883/12916/livro_culturaviva_pontos-aqui.pdf/414d12eb-ca4f-4b68-ab01-ea25b876cf60. Acesso em 24 maio, 2015.

⁵³ Ver publicação completa em: http://www.ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/livros/livros/livro_pontosdecultura.pdf. Acesso em 24 maio, 2015.

abriu muito espaço para a experimentação e para novas vivências. Em uma entrevista⁵⁴, Célio Cursino, afirmou que

O Cultura Viva tem o elemento do encantamento muito forte, mas as coisas foram se burocratizando ainda mais, houve processos de criminalização indevida e isso fez com que o programa definhasse na gestão Ana de Hollanda. Com a Marta [Suplicy], e isso foi uma surpresa pra mim, esse processo se aprofundou ainda mais.

Apesar de todos os problemas, o Cultura Viva é o programa de maior abrangência do Ministério da Cultura, tanto com relação ao seu alcance geográfico quando aos investimentos financeiros (TABELA 2). Entre os anos de 2004 e 2015, os Pontos de Cultura incentivados já somam cerca de 3.500 em todo o país⁵⁵.

Tabela 2

Programa Cultura Viva - Investimento em Pontos, Pontões e Redes de Pontos de Cultura

Relatório Nacional (R\$) - 2004-2015* (R\$)

Instrumento	Nº de PONTOS	Nº de PONTÕES	Repasso MinC*	Contrapartida *	Valor Total dos Convênios*	Valor a Pagar*	Valor Pago
Pontão		124	73.057.741,10	23.109.222,48	96.166.963,58	20.839.747,79	52.217.993,31
Pontão de Bens		21	3.600.000,00	-	3.600.000,00	-	3.600.000,00
Ponto	601	0	95.070.080,50	30.412.323,66	125.482.404,16	23.362.864,90	71.707.215,60
Ponto Indígena	76		14.758.596,00	-	14.758.596,00	7.685.676,22	7.072.919,78
Rede Estadual	2119	2	250.504.000,00	89.699.433,24	340.203.433,24	62.899.000,00	187.605.000,00
Rede Intermunicipal	56	1	8.810.000,00	2.400.000,00	11.210.000,00	3.940.000,00	4.870.000,00
Rede Municipal	653	9	70.324.800,00	37.425.346,06	107.750.146,06	26.607.633,34	43.717.166,66
Total geral	3505	157	516.125.217,60	183.046.325,44	699.171.543,04	145.334.922,25	370.790.295,35

* Refere-se ao período 2004-2015. Para 2012-2015, considera o valor previsto de repasse do MinC nos convênios já celebrados.

Fonte: http://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/MINC-Documento_Base

Programa_Cultura_Viva-2013.pdf

É válido ressaltar que em 2014 foi sancionada a Lei nº 13.018/14, conhecida como Lei Cultura Viva, que institui a Política Nacional de Cultura Viva. Esse instrumento garantirá “a ampliação do acesso da população aos meios de produção, circulação e fruição cultural a partir do Ministério da Cultura, e em parceria com governos estaduais e municipais e por outras instituições, como escolas e universidades”⁵⁶.

Vinculado às novas perspectivas definidas pelo Ministério da Cultura a partir do ano de 2004, o *Programa Cultura Viva* se destacou pelas diversas inserções nas várias regiões

⁵⁴ Disponível em http://www.vermelho.org.br/noticia.php?id_noticia=215102&id_secao=11. Acesso em 17 de maio, 2015.

⁵⁵ Informação obtida em <http://www.cultura.gov.br/cultura-viva1>. Acesso em 17 de maio, 2015.

⁵⁶ Informação obtida em <http://www.cultura.gov.br/cultura-viva1>. Acesso em 03/07/2015.

do Brasil. Nesse sentido, destaco a seguir as singularidades do Ponto de Cultura, implantado através desse programa, no contexto específico do município de Januária.

4.3.1.1. Ponto de Cultura Música e Artesanato: Cultura Tradicional no Norte de Minas

O Ponto de Cultura *Música e Artesanato: Cultura Tradicional no Norte de Minas* foi instalado no *Centro de Artesanato da região de Januária*, no ano de 2005, tendo como proposta

fomentar a produção artesanal e musical tradicionais como fontes de geração de renda, ocupação profissional e melhoria da qualidade de vida de artesãos e artistas populares em 04 cidades do norte de Minas Gerais, contribuindo para a preservação e difusão do patrimônio imaterial da região⁵⁷.

O projeto, contemplado na fase inicial do *Programa Cultura Viva*, teve como proponente a *Associação Cultural de Amigos do Museu de Folclore Edison Carneiro* (ACAMUFEC), do Rio de Janeiro, tendo em vista que os agentes culturais de Januária envolvidos com essa proposta não estavam organizados juridicamente para concorrerem ao edital.

A relação desses agentes com a ACAMUFEC se deu, principalmente, através da realização de projetos conduzidos pelo Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular - CNFCP no município de Januária e na região há alguns anos. Um desses projetos está relacionado às atividades do *Centro de Artesanato na região de Januária*, local onde funciona o Ponto de Cultura.

A estruturação de um Centro de Artesanato no município surgiu a partir da implantação do projeto *Artesanato Solidário*, uma ação de pesquisa e fomento do CNFCP (FONSECA, 2009). Através desse projeto, um grupo de agentes locais decidiu estruturar um espaço de referência para a promoção e o incentivo à circulação e consumo das várias modalidades de práticas artesanais (FIG.12). Segundo Wânia Peixoto (2011), após o término do projeto *Artesanato Solidário*, no ano de 2004, o Centro de Artesanato foi instalado em um sobrado antigo, localizado na Rua Visconde de Ouro Preto, também chamada de Rua da Cultura. Desde então, esse local se tornou sede para comercialização do artesanato produzido em Januária e na região, assim como espaço para realização de oficinas e aulas de diferentes práticas artísticas e para exposições de fotografias.

⁵⁷ Informação obtida em: <http://mapsyst.utoxia.com.br/mapsyst-view.php?tipo=ponto&id=172>. Acessado em 31/08/2009.



FIGURA 12 – Produtos produzidos e comercializados no Centro de Artesanato
Foto: Raiana Maciel, 2012.

Com a aprovação do Ponto de Cultura pelo MinC, Edilberto Fonseca, etnomusicólogo e pesquisador do CNFCP, foi convidado a participar do projeto, sob a supervisão do antropólogo Ricardo Gomes Lima, também pesquisador do CNFCP. Segundo Edilberto Fonseca (2009, p. 230) “a ACAMUFEC funcionou como uma incubadora, motivando os agentes locais a se organizarem juridicamente a fim de que pudessem passar a propor e gerenciar os próprios projetos.” Dessa maneira, os agentes culturais de Januária decidiram constituir a *Associação de Amigos da Cultura da região de Januária*, entidade que passaria a representar juridicamente os novos projetos do Centro de Artesanato.

Antes da implantação do Ponto de Cultura, as atividades do Centro de Artesanato praticamente não contemplavam a área de música, sendo que as suas ações estavam voltadas para a produção de artesanato local. A aprovação do projeto redirecionou o foco de atuação, abarcando também as práticas musicais presentes no município de Januária e na região.

Um dos espaços do Centro de Artesanato abriga, especialmente, fotografias de grupos de cultura popular, assim como objetos que fazem referência ao universo simbólico dessas práticas culturais (FIG. 13 a 15).



FIGURA 13- Objetos expostos no Centro de Artesanato
Foto: Raiana Maciel, 2010



FIGURA 14 – Objetos e fotografias expostos no Centro de Artesanato
Foto: Raiana Maciel, 2010



FIGURA 15 – Objetos e fotografias dos ternos de Reis expostos no Centro de Artesanato
Foto: Raiana Maciel, 2010

O projeto do *Ponto de Cultura Música e Artesanato: Cultura Tradicional no Norte de Minas* foi dividido em duas fases, ambas com atividades voltadas para a música e para o artesanato. A primeira se estendeu entre os anos de 2005 e 2010, com o objetivo de

fomentar a produção artesanal e musical de cunho tradicional como fatores de geração de renda, ocupação profissional e melhoria da qualidade de vida junto à cerca de 160 artesãos e artistas populares de baixa renda e suas famílias, nos municípios de Pedras de Maria da Cruz, Januária, Bonito de Minas e Cônego Marinho, situados no norte do estado de Minas Gerais, contribuindo para o reconhecimento, a preservação e a difusão, em âmbito local, regional e nacional, conforme as categorias da política atual do MinC (FONSECA, 2009)

O foco do projeto, referente ao artesanato, foi oferecer oficinas e estruturar o espaço do Centro como um local de referência para exposição e comercialização das peças. A ideia das oficinas, além de proporcionar conhecimentos técnicos, estava voltada também para informações sobre Marketing e Propaganda, para que os artesãos pudessem agregar valor aos seus produtos. A partir de então, vários artistas populares na área de artesanato tiveram suas peças expostas em lugares fora de Januária e da região, tal como a *Sala do Artista Popular*, no Rio de Janeiro (DAMASCENA, 2011; PEIXOTO, 2010).

No que diz respeito às ações do Ponto relacionadas à música, o grupo mais ligado a essa fase foi o Terno de Reis dos Temerosos, através da atuação de João Damascena. Segundo Damascena (2011) “Quando a gente levou pra dentro no Ponto de Cultura a musicalidade tradicional, a gente levou as Folias de Reisado. E aí os Temerosos entraram como carro chefe no projeto, na área de musicalidade tradicional”.

Através dos recursos do Ponto de Cultura, o grupo adquiriu fardas novas, o que, segundo João Damascena, é uma das demandas mais significativas do terno dos Temerosos. Além disso, o Imperador afirma ainda que, através do Ponto, o grupo ganhou um apoio que não tinha antes.

Esse apoio se traduziu em Marketing. Porque toda vez que fazia uma divulgação do Ponto, fazia uma divulgação dos Temerosos. Toda vez que vinha de fora, como nós recebemos pessoas da Noruega, da Holanda, que ajuda na faz um trabalho de filantropia, os Temerosos estava presentes. Nós utilizamos verba para ajudar os nossos músicos, por exemplo, comprando viola, comprando instrumento. Nós utilizamos verba para melhorar o fardamento, nós conseguimos verba pra uma ajuda de custo pra uma viagem, que era o que a gente não tinha (DAMASCENA, 2011).

Uma ação do Ponto de Cultura Música e Artesanato direcionada às práticas musicas da cultura popular é a *Rua da Cultura* (FIG. 16 e FIG. 17). Esse evento acontece desde o ano de 2005, “quando o Centro de Artesanato, o SESC Lages e várias entidades parceiras resolveram reunir na histórica Rua Visconde de Ouro Preto apresentações de grupos de Reisado, quadrilhas, danças folclóricas e músicos regionais”. Além das apresentações, o público presente pode usufruir do serviço das barraquinhas que comercializam artesanato e culinária local. Segundo Ramiro Esdras (2011), que foi um dos coordenadores do Ponto de Cultura

[...] Essa *Rua da Cultura* é o esforço que o Centro de Artesanato e que a *Associação de Amigos da Cultura* faz uma vez por ano. A gente pega a autorização do município e a gente fecha toda a Visconde de Ouro Preto e a gente organiza esses diversos grupos durante dois ou três dias para que eles se apresentem na rua. Você tem um encadeamento de produções artísticas, folclóricas, músicas, culturais, danças dramáticas [...] E está aberto a toda a população januaense. De tudo que a gente faz talvez é o que é mais relevante que Associação de Amigos da Cultura faz, é essa *Rua da Cultura* todo ano.

A *Rua da Cultura* passou a fazer parte do calendário anual da cidade e, ao longo dos anos, foi aderindo outras parcerias como a prefeitura municipal, a *Associação de Amigos da Cultura da Região de Januária* e a EMATER. Apesar de ter iniciado na Rua Visconde de Ouro Preto, esse evento passou a ocorrer em outros locais da cidade, tal como pude presenciar na 8ª edição, que ocorreu na Praça Tiradentes.



FIGURA 16 – Detalhes do palco da VIII *Rua da Cultura*
Foto: Raiana Maciel, 2013



FIGURA 17 – Ternos de Reis dos Temerosos se apresentando na
VIII *Rua da Cultura*
Foto: Raiana Maciel, 2013.

A segunda fase do projeto do *Ponto de Cultura Música e Artesanato: Cultura Tradicional no Norte de Minas* engloba os anos de 2010 e 2014. Esse Ponto também foi contemplado pelo edital do ano 2010, específico para o estado de Minas Gerais, no qual os proponentes não celebraram convênio direto com MinC e sim através da secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais. No projeto vigente nesse período, as ações direcionadas à música, englobaram a estruturação de uma escola de música, a realização de oficinas de viola e de sanfona, assim como apoio aos grupos populares da região.

Segundo Ramiro (2011), nessa segunda fase a principal missão do Ponto de Cultura era fomentar grupos de música e também a produção do artesanato. Sendo assim, foi anexado ao projeto o *Centro de Arte, Cultura, Música e Turismo 'Zizi Aquino'* (FIG.18), localizado no campus da Universidade Estadual de Montes Claros (Unimontes), em Januária. Esse centro encontrava-se desativado e, através dos recursos obtidos através do projeto do Ponto de Cultura e de uma parceria entre a Prefeitura Municipal de Januária e a Unimontes, foi possível oferecer aulas de instrumentos musicais para a comunidade. Nos anos de 2012 e 2013, quando estive em Januária, o centro estava novamente desativado em função da falta de recursos e da dissolução dessa parceria.



FIGURA 18 - *Centro de Arte, Cultura, Música e Turismo 'Zizi Aquino'*
Foto: Raiana Maciel, 2011.

Outra ação desse projeto foi a confecção de caixas de folia, também chamadas de tambores de caixa pelos foliões. O modo de fazer desse instrumento estava comprometido em

função dos poucos artesãos que dominam as técnicas de confecção e também pela falta de interesse dos mais jovens em dar continuidade a essa tradição. Dessa maneira, o projeto do Ponto de Cultura custeou uma oficina voltada para a produção dessas caixas, que contou com a participação de jovens da comunidade, especialmente alguns dos integrantes do Terno de Reis dos Temerosos. A figura abaixo mostra o resultado dessa oficina.



FIGURA 19 – Caixa de folia confeccionada na oficina oferecida pelo Ponto de Cultura.

Foto: Raiana Maciel, 2011

Sem dúvida, vale ressaltar a importância dessa iniciativa para a consolidação de um espaço cultural em uma região afetada pelas mazelas sociais e pelo desinteresse político em ações perenes na cultura. Entretanto, a partir do objetivo central definido no projeto Ponto de Cultura, ficou claro que no campo das práticas musicais da cultura popular, as ações não tiveram um impacto tão significativo quanto à atuação do projeto de fomento ao artesanato, considerado como prioridade. Os desdobramentos da intervenção na área de Música serão analisados de forma mais aprofundada no capítulo VI.

4.3.2 Prêmio Culturas Populares

O Prêmio Culturas Populares foi criado no ano de 2007, como uma iniciativa da Secretaria da Identidade e Diversidade Cultural do Ministério da Cultura, dentro do Programa

Identidade e Diversidade Cultural - Brasil Plural. Esse programa tem a finalidade de “direcionar apoios do Fundo Nacional da Cultura para o fomento e desenvolvimento dos grupos e redes responsáveis pela produção das expressões culturais da diversidade humana⁵⁸”.

Em suas versões, ocorridas anualmente, o prêmio teve o intuito de favorecer, identificar, valorizar e promover mestres e representantes de grupos e comunidades envolvidas com a cultura popular. Foi elaborado a partir da *Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais*, da UNESCO e das discussões realizadas nas duas versões do *Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas Populares*, registradas na *Carta das Culturas Populares* e no *Encontro Sul-Americano das Culturas Populares*.

O prêmio desenvolveu uma política de editais, através da qual a iniciativa contemplada recebia o valor de R\$ 10.000,00 (dez mil reais) “pela sua atuação exemplar na área das culturas populares e contribuição para a cultura brasileira” (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2009). De acordo com o edital *Prêmio Culturas Populares - Edição Mestra Dona Isabel*, do ano de 2009, essas “iniciativas exemplares”, poderiam ser caracterizadas como:

[...] ações e trabalhos, individuais ou coletivos, que fortalecem as expressões culturais populares, contribuindo para sua continuidade e para a manutenção dinâmica das diferentes identidades culturais no Brasil; atividades de retomada de práticas populares em processo de esquecimento e difusão das expressões populares para além dos limites de suas comunidades de origem, em todas as suas formas e modos próprios: religião; rituais e festas populares; arte popular; mitos, histórias e outras narrativas orais; processos populares de transmissão de conhecimentos; medicina popular; alimentação e culinária popular; pinturas, desenhos, grafismos e outras formas de artesanato e expressão plástica; escritos; danças dramáticas; audiovisual; dentre outros.

Nesse mesmo edital, pode-se perceber um avanço no que diz respeito à inclusão de candidatos que não possuíam o entendimento do código da escrita para realizar a sua inscrição no concurso. Em resposta a essa demanda, o MinC permitiu que os candidatos pudessem se inscrever também oralmente, por meio da gravação em CD ou DVD.

Abaixo apresento alguns dados obtidos no site do Ministério da Cultura acerca dos valores destinados a esse prêmio e do número de iniciativas contempladas:

⁵⁸ Edital no link: http://www2.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/2008/02/sid_culturaspopulares-2005_edital.pdf. Acesso em 25 de nov. 2014

TABELA 3

Prêmio Culturas Populares: valores e número de iniciativas contempladas

Edital	Valor destinado ao concurso	Número de iniciativas contempladas
Prêmio Culturas Populares 2007 – Mestre Duda 100 anos de Frevo ⁵⁹	R\$ 2.600.000,00	260
Prêmio Culturas Populares - Edição Mestre Humberto de Maracanã ⁶⁰	R\$ 2.390.000,00	239
Prêmio Culturas Populares - Edição Mestra Dona Isabel ⁶¹	R\$ 2.000.000,00	195
Total	R\$ 6.990.000,00	694

Fonte: site do Ministério da Cultura: www.cultura.gov.br

Edições semelhantes ao Concurso Público *Prêmio Culturas Populares* também podem ser encontradas em alguns estados do Brasil. O Ceará, por exemplo, conta com uma legislação para o Registro dos Mestres da Cultura Tradicional Popular, na qual o mestre contemplado recebe o título de “Tesouro Vivo”. No Espírito Santo, um prêmio é concedido aos Mestres da Cultura Popular.

Dois Projetos de Lei tramitam no Congresso Nacional acerca desses temas. O PL nº 1786/2011, que “institui a Política Nacional Griô para proteção e fomento à transmissão dos saberes e fazeres de tradição oral”, e o PL nº 1176/2011 sobre a criação do *Programa de Proteção e Promoção dos Mestres e Mestras dos Saberes e Fazeres das Culturas Populares*, “que propõe o benefício financeiro de, pelo menos, dois salários mínimos a pessoas que reconhecidamente representam a cultura brasileira tradicional” (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2011).

⁵⁹ Disponível em <http://www.cultura.gov.br/site/2008/01/30/premio-culturas-populares-mestre-duda/>. Acesso em 20 Agosto, 2014.

⁶⁰ Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/site/2009/01/20/edital-premio-culturas-populares-2008-mestre-humberto-de-maracana/>. Acesso em 20 Agosto, 2014.

⁶¹ Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/site/2010/02/03/premio-culturas-populares-7/>. Acesso em 20 Agosto, 2014.

A partir dessa perceptiva geral, descrevo a seguir as especificidade da implantação do *Programa Identidade e Diversidade Cultural – Brasil Plural* em Januária, sobretudo a partir da intervenção realizada pelo *Prêmio Culturas Populares*, o qual forneceu as bases necessárias para o início da estruturação da *Casa de Cultura Berto*.

4.3.2.1 Casa de Cultura Berto Preto

No ano de 2007, João Damascena, Imperador do Terno de Reis dos Temerosos foi contemplado com a primeira versão desse prêmio, denominada *Premio Mestre Duda- 100 anos de Frevo*, com o valor de R\$10.000,00. Com esse recurso, ele estruturou o Centro de Educação e Cultura Berto Preto, chamado de *Casa de Cultura Berto Preto*.

Esse local era a própria residência do Imperador, que foi transformada em um espaço cultural aberto a toda comunidade. À propósito, esse já era um desejo de João Damascena, relatado em uma de nossas conversas:

[...] Eu coloquei na minha cabeça que eu ainda iria ter um lugar para a comunidade reunir. Toda vez que eu ia para Belo Horizonte, eu trazia de lá um monte de livros. E esse lugar não vai ser apenas para reunir. Vai ser uma pequena biblioteca, um local para reunir a comunidade. E foi daí que nasceu a Casa de Cultura Berto Preto. Aquela casa é minha, aquele espaço é meu. Eu construí outra casa, deixei para minha ex-esposa, para minha filha e fiz do meu barraco que foi construído em mutirão, ainda tem essa história. Então, daí eu transformei o meu antigo barraco, a minha antiga residência em uma Casa de Cultura. Lá tem aula de reforço para os meninos, lá é o espaço onde os jovens, os adolescentes, os velhos que vão prestar um concurso estudam à noite. (DAMASCENA, 2013).

A Casa de Cultura também funciona como um ponto de apoio ao Terno de Reis dos Temerosos. No mês de janeiro, por exemplo, período em que o grupo participa das celebrações de Reis, a casa se torna o local de ensaios, de reuniões, de convocações e também é onde ficam a bandeira do terno e os bastões utilizados na performance. Dessa forma, esse espaço é uma importante referência para os integrantes do terno e pode-se dizer que ocupa um lugar significativo durante o ritual.

Como dito anteriormente, esse projeto proporcionou o início da estruturação de mais um espaço cultural em Januária, que teve continuidade através do benefício adquirido por meio de duas edições do *Microprojetos Mais Cultura*, conforme apresentarei no tópico a seguir. Ainda

que a continuidade do projeto da Casa de Cultura enfrente os desafios que serão discutidos no capítulo VI, a constituição desse espaço endossa a necessidade de ser criar espaços de referência que proporcionem, sobretudo, a manutenção das práticas culturais envolvidas.

4.3. Microprojetos Mais Cultura

A ação Microprojetos faz parte do *Programa Mais Cultura*. Esse programa foi lançado no ano de 2007, no âmbito do Ministério da Cultura e “representa o reconhecimento da cultura como necessidade básica, direito de todos os brasileiros, tanto quanto a alimentação, a saúde, a moradia, a educação e o voto” (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2014)⁶². O Ministério da Cultura acredita que através desse programa, o governo federal incluiu a cultura na agenda social e a reconheceu como importante para o desenvolvimento do país, atuando estrategicamente na redução da pobreza e a desigualdade social. (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2014).

É nesse sentido que a ação dos Microprojetos visou a sustentabilidade, a geração de renda da cadeia produtiva envolvida no setor cultural, com o objetivo de “potencializar as condições de produção artística existentes por meio do investimento na estruturação e na qualificação artística, por meio do estímulo à produção cultural em regiões definidas pela divisão geográfica” (MOREIRA, 2012, p. 136) .

Em suas quatro edições, essa ação buscou descentralizar os recursos federais voltados para o campo da cultura, viabilizando a proposta de interiorização do Ministério da Cultura. Através dos editais do Microprojetos, o *Programa Mais Cultura* realizou ações na região do Semiárido, Amazônia Legal, do Pantanal e do Rio São Francisco. (MOREIRA, 2012, p. 136)

No universo de pesquisa deste trabalho, contemplei as ações resultantes de duas edições: Microprojetos Rio São Francisco e Microprojetos Semiárido, as quais foram implantadas na *Casa de Cultura Berto Preto*. De uma maneira geral, pode-se dizer que os objetivos dessas edições estão centrados em

potencializar as ações das instituições, grupos ou agentes socioculturais não contemplados com os mecanismos tradicionais de financiamento” e “descentralizar a política de fomento da produção sociocultural e artística, possibilitando que artistas, grupos artísticos e produtores tenham incentivos para a realização de seus projetos. (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2007; 2011).

⁶² Informação disponível em <http://www.cultura.gov.br/mais-cultura>. Acesso em 26 mai. 2015

Os projetos financiados por meio dessas ações deveriam ter como público alvo jovens de 17 a 29 anos, residentes nas regiões delimitadas pelo programa. A participação se dava por meio de edital de seleção pública e, para atender aos objetivos propostos, a burocracia encontrada no processo da inscrição tão comum nesses editais, foi substituída por formulários de fácil entendimento. Houve ainda a possibilidade de inscrição oral, para maior democratização do processo seletivo.

No ano de 2009, João Damascena concorreu como pessoa física à primeira edição denominada *Microprojetos Mais Cultura Semiárido Brasileiro*, promovida em parceria pelo Ministério da Cultura, através da Secretaria de Articulação Institucional (SAI) e da Fundação Nacional de Artes (Funarte), pelo Banco do Nordeste do Brasil S/A (BNB), pelo Instituto Nordeste Cidadania (INEC) e por órgãos estaduais de cultura.

Nessa edição, o prêmio obtido através do projeto *Centro de Educação e Cultura Berto Preto* foi utilizado para a estruturação da Casa de Cultura (FIG. 20) e para aquisição de uniformes para os integrantes do Terno de Reis dos Temerosos. Segundo João Damascena (2013) o recurso “foi incorporado dentro daquela casa, comprei mesas, cadeiras, caixa de som, armários, fiz mais outra leva de fardas, porque como os meninos são pequenos, você faz farda aqui, daqui um ano, dois na frente, você tem que fazer de novo”.



FIGURA 20 – João Damascena mostrando a estrutura da Casa de Cultura Berto Preto
Foto: Raiana Maciel, 2012.

Em 2012, João Damascena foi contemplado na edição *Microprojetos Mais Cultura Rio São Francisco*, e com o recurso financeiro obtido através do prêmio, ele concedeu apoio à manifestações culturais, como o Maculêlê (FIG.21), e a Puxada de Rede (FIG.22). Além disso, foram confeccionadas fardas para os integrantes dos Temerosos e produzidos folders para divulgar as atividades realizadas pela Casa de Cultura.



FIGURA 21 - Grupo de Maculêlê
Fonte: Acervo João Damascena (sem data)



FIGURA 22 – Puxada de Rede na VIII *Rua da Cultura*
Foto: Raiana Maciel, 2013.

Os recursos adquiridos através dos projetos citados acima contribuíram para a estruturação da Casa de Cultura e para o desenvolvimento de ações voltadas para grupos de cultura popular do município, entretanto não foi o suficiente para a manutenção da Casa. Em uma entrevista realizada com João Damascena, no ano de 2013, ele relata que todas as despesas referentes à água, a luz são arcadas por ele mesmo. Além disso, a Casa de Cultura não possui um funcionário contratado para atender a comunidade. Muitas vezes, Damascena conta com a colaboração de sua irmã e de alguns membros da comunidade, principalmente os pais das crianças que usufruem da biblioteca.

É importante ressaltar que esse espaço é uma extensão do Ponto de Cultura Música e Artesanato. Uma abordagem mais aprofundada sobre as inter-relações entre os projetos da *Casa de Cultura Berto Preto* e os grupos envolvidos será discutida no capítulo VI.

Além das políticas públicas de cultura implementadas a partir dos programas do Ministério da Cultura, há em Januária um conjunto de ações mediadas por outros agentes, sobretudo, pelo SESC. Nessa perspectiva, apresento a seguir uma síntese das ações culturais promovidas por essa entidade e sua inserção no cenário das práticas musicais da cultura popular.

4.5. As ações culturais mediadas pelo SESC

O SESC é uma entidade de natureza privada, fundada no ano de 1946, e mantida pelos empresários do comércio de bens, serviços e turismo, que são representados pela Confederação Nacional do Comércio -CNC⁶³.

O SESC configura-se no atual cenário socioeconômico do País como uma entidade de prestação de serviços, de caráter socioeducativo, cuja atuação se dá no âmbito do bem-estar social dentro das chamadas áreas de Saúde, Cultura, Educação e Lazer, com o objetivo de contribuir para a melhoria das condições de vida da sua clientela e lhe facilitar os meios para seu aprimoramento cultural e profissional (SESC, 2010).

⁶³ “O SESC é classificado como uma entidade paraestatal que tem interesse público mas não faz parte propriamente do corpo de instituições governamentais, como também não o fazem as demais instituições do chamado *sistema S* (SENAC, SESI e SENAI, além de SEBRAE, SEST, SENAT e SENAR, incluídas nos anos 90). O SESC é mantido pelas contribuições compulsórias dos empregadores, calculadas sobre a folha de pagamento dos empregados, como determinado pelo artigo 240 da Constituição Federal. A instituição tem patrimônio e direção próprios, mas deve prestar contas anualmente ao Tribunal de Contas da União” (OLIVEIRA, 2010).

As ações do SESC voltadas para o campo da cultura são tão significativas para a entidade que estão explícitas em suas Diretrizes Gerais, as quais colocam como um de seus objetivos “contribuir para o aperfeiçoamento, enriquecimento e difusão da produção cultural” (SESC, 2010a).

A área de manifestações artístico-culturais é considerada pelo SESC como contexto dos mais expressivos para a elevação dos indivíduos aos patamares superiores da condição humana. Para que tal compreensão se efetive é necessário, entretanto, que a Entidade amplie seus esforços no sentido de criar condições que possibilitem à produção artístico-cultural se tornar um real instrumento de transformação dos indivíduos e da sociedade significa privilegiar produtos artístico-culturais que contribuam para construir um novo olhar-o-mundo, e que se instrumentalizam em uma ação transformadora dos indivíduos e da sociedade, excluindo-se, portanto, da ação programática da Entidade, aqueles produtos culturais que tendem à sua reificação, por se formarem a partir de conteúdos e formas reiterativas de padrões culturais já gravados na memória de seus receptores.

É interessante notar que a ideia de valorizar a cultura como elemento motivador de transformações na sociedade e nos indivíduos prioriza ações voltadas para expressões culturais que estão fora dos circuitos da indústria cultural. Para tanto, a entidade aponta que “cuidados se fazem necessários no sentido de evitar que o SESC se torne apenas uma correia de transmissão dos interesses da indústria do lazer e da cultura de massas” (SESC, 2010b).

Nessa perspectiva o SESC apresenta duas diretrizes para o campo da cultura: o estímulo à produção artístico-cultural e o estímulo à difusão artístico-cultural. No que concerne à produção, as ações de apoio baseiam-se em conceder aos responsáveis pelo fazer artístico-cultural as “condições necessárias para operacionalizarem o seu pensar e agir”. Isso se traduz em viabilizar as condições materiais (espaços e equipamentos) necessárias para a produção cultural de grupos e de indivíduos.

A segunda diretriz, relacionada ao estímulo à difusão artístico-cultural procura dar enfoque aos consumidores culturais. Nessa perspectiva, as ações preveem a necessidade de qualificação desses consumidores e uma maior interação com os produtores culturais, permitindo, dessa maneira, “o desenvolvimento do processo artístico-cultural brasileiro”. Não fica claro, nos documentos oficiais do SESC (2010a, 2010b), de que maneira essa qualificação será trabalhada. Entretanto, através do trecho descrito abaixo se pode notar que ações voltadas para esse público

devem possibilitar uma abrangência do seu universo cultural, no qual lhe serão apresentadas expressões culturais que comumente não são veiculadas pelos meios de comunicação de massa.

[...] além de responder às necessidades imediatas dos consumidores culturais, deverá provocar uma alteração na qualidade do agir e pensar dos mesmos, dotando-os de uma compreensão mais adequada do significado dos produtos artístico-culturais e permitindo assim que o gostar ou não gostar seja consequência [sic] de um efetivo compreender (SESC, 2010a).

Considerando que o SESC atua de forma significativa no país, com inserção nos 26 estados e no distrito federal⁶⁴, pode-se dizer que tem desempenhado um papel diferenciado de outras entidades privadas, no que diz respeito às definições de políticas culturais. Tendo em vista a perspectiva geral que norteia as diretrizes do SESC para o campo da cultura apresento a seguir as singularidades das ações desenvolvidas na unidade de Januária.

4.5.1. *O setor cultural do SESC em suas ações em Januária*

O SESC foi implantado no município de Januária no ano 1999 e, assim como em outras unidades existentes no país, desenvolve atividades em áreas como esporte, cultura, lazer, educação e social. Há 14 anos o SESC Januária fomenta ações e projetos voltados para a cultura. Antes disso, não existia um setor específico que compreendia esse campo, sendo colocado juntamente com outras áreas, como esporte, saúde e lazer. Atualmente, a entidade possui um setor de cultura que, inclusive, conta com um profissional contratado com o cargo de analista de Arte e Cultura (ROSALINA, 2013).

As ações estão pautadas nas diretrizes gerais de atuação do SESC, mencionadas no tópico anterior, e os departamentos regionais, “possuem elevado grau de autonomia”, podendo definir sobre as linhas de ação e as programações (OLIVEIRA, 2009). De acordo com superintendente regional do SESC, Mirandes, o SESC de Januária executa as suas atividades baseadas nessas diretrizes gerais. E, reconhecendo a sua autonomia, “a unidade, de acordo com a região, tem a possibilidade de criar outro produto, além daquele que já vem formatado. Sobra um espaço para a criatividade, para cultura popular local, que a gente não pode desprezar porque é importante localmente” (MIRANDES, 2013).

⁶⁴ Informação obtida em <http://www.sescgo.com.br/pt-br/site.php?secao=sescbr&area=institucional>. Acesso em 03/07/2015.

A fala do superintendente remete às ações voltadas para a cultura popular que, em se tratando do universo investigado nessa pesquisa, compreendem principalmente eventos públicos que reúnem ternos de Reis, Reisados e artistas locais. Nesse contexto, as ações de apoio envolvem também uma contribuição financeira aos grupos, denominada como “valor simbólico” (MIRANDES, 2013; ROSINHA, 2013). Com esse recurso, alguns desses grupos adquirem instrumentos musicais e vestimentas, considerados necessários para as apresentações públicas. Os impactos desse apoio e uma análise mais aprofundada serão discutidos no capítulo VI.

Um dos projetos de maior destaque é a *Rua da Cultura*, já mencionada anteriormente. Este evento que envolve várias manifestações da cultura popular da cidade e da região ocorre anualmente e é promovido pelo SESC em parceria com outras entidades e instituições.

Dentro dessa mesma ideia de colocar os grupos de cultura popular para realizarem apresentações abertas ao público, o SESC também é responsável pela realização do *Festival da Cultura Popular do Vale do São Francisco* (FIG.23 e FIG. 24). Nessa oportunidade, os habitantes das localidades vizinhas à Januária, realizam exposição e comercialização de produtos do artesanato e da culinária, bem como apresentações que envolvem música e dança.

O Festival, que acontece há aproximadamente 13 anos, tem um parceria com o Ponto de Cultura. Segundo Rosinha (2013), inicialmente ocorria no mês de Agosto, fazendo alusão ao mês do Folclore. Devido a diversos fatores, a data teve que ser modificada e o evento passou a ser realizado no mês de janeiro, junto com as festividades do ciclo natalino.



FIGURA 23 – Rei dos Temerosos no *Festival de Cultura Popular do Vale do São Francisco*

Foto: João Damascena, 2013



FIGURA 24 – Terno de Reis de Bois no *Festival de Cultura Popular do Vale do São Francisco*
Foto: João Damascena, 2013

Além da realização de eventos públicos, que dispõem de uma infraestrutura de palco, som e iluminação para os grupos e, algumas vezes, o apoio financeiro, o SESC de Januária atua na estruturação de ternos de Reis, mais precisamente o Terno das Ciganas (FIG.25) e Terno das Margaridas (FIG.26). Esses grupos são geralmente formados por integrantes que fazem parte dos projetos voltados para a 3ª idade, promovidos pela entidade.



FIGURA 25- Ternos das Ciganas
Foto: Raiana Maciel, 2013



FIGURA 26- Ternos das Margaridas
Foto: Raiana Maciel, 2013



FIGURA 27- Bandeira no Terno de Reis das Pastorinhas
Fonte: acervo João Damascena

As ações do SESC em Januária evidenciam, portanto, um cenário diversificado de relações entre diversos atores na concepção de políticas culturais. As definições de cultura e os objetivos que estão embutidos nessas ações despertam o interesse em compreender os desdobramentos do incentivo privado sobre esse cenário, os quais serão discutidos no capítulo VI.

A fim de compreender especificamente as inter-relações entre os projetos implantados através do SESC e do MinC e os grupos da cultura popular em Januária, analiso no capítulo seguinte, as dimensões culturais da performance dos ternos de Reis. A partir das dimensões estéticas e estruturais, sonoras e não sonoras, o objetivo dessa análise visa identificar de que maneira as práticas musicais dessas manifestações são impactadas e também são impactantes no contexto das políticas culturais para a cultura popular desenvolvidas no município.

CAPÍTULO V

Práticas musicais da cultura popular em Januária: estruturas e características

Neste capítulo apresento dados empíricos coletados entre os meses de agosto de 2010 e outubro de 2013, junto aos ternos de Reis de Januária. A partir do trabalho de campo realizado, discuto e analiso aspectos relacionados à performance musical desses grupos considerando a significativa inter-relação que as suas práticas estabelecem com o cenário das políticas culturais implementadas no município. Nesse sentido, as especificidades das práticas musicais apresentadas e analisadas servem de base para refletir acerca da atual realidade que permeia o universo das políticas em funcionamento nesse contexto.

A seleção dos grupos para as discussões realizadas nessa parte teve como critério o fato deles terem uma significativa representatividade nos projetos e demais ações de políticas culturais desenvolvidas na cena da cultura contemporânea de Januária. Dessa forma, diante da impossibilidade de lidar com todo o contexto permeado por essas políticas no município, entendo que os grupos aqui apresentados representam de forma significativa a totalidade do contexto estudado.

Portanto, na primeira parte, discuto os aspectos históricos e conceituais dos ternos de Reis no contexto brasileiro. Essa discussão é baseada em textos de folcloristas e pesquisadores que se debruçaram sobre o assunto. Compreender o rico universo desses grupos baseia-se também na complexidade de analisá-lo com profundidade, tendo em vista que cada expressão cultural apresenta características diferenciadas, tanto no que diz respeito aos seus aspectos estéticos e musicais, quanto aos seus elementos simbólicos.

Na segunda parte, apresento particularidades da performance musical dos ternos de Reis de Januária. De forma mais específica, abordo elementos que caracterizam a prática performática do Terno de Reis dos Temerosos, dos Ternos de Reis de Caixa e do Terno de Bois de Reis do Bem Bom. É válido ressaltar que o objetivo deste capítulo não é apresentar de forma aprofundada as principais características da performance desses grupos, mas demonstrar aspectos gerais que auxiliem a compreensão acerca das inter-relações desses ternos com as políticas culturais implementadas no município

5.1. Aspectos históricos e conceituais dos ternos de Reis no contexto brasileiro

Dentre as várias religiões professadas no Brasil, a religião Católica é a seguida pela maioria da população (IBGE, 2010)⁶⁵. Entretanto, alguns cultos e crenças são praticados no país sob outras configurações que se diferem, em vários aspectos, do catolicismo dito oficial. Essas são as práticas religiosas do chamado catolicismo popular⁶⁶, que realizam os seus rituais de devoção apresentando particularidades nas diversas regiões do país, durante vários períodos do ano. Dentro desse contexto, podem-se notar manifestações da cultura popular que cumprem a sua função religiosa durante o ciclo natalino (do dia 25 de dezembro ao dia 06 de Janeiro), mantendo a crença no menino Jesus e nos Reis Magos, tais como os Reisados e as Folias de Reis, cuja descrição e definição se fazem mais adiante. É válido ressaltar que alguns folguedos realizados durante esse período, como o Reis de Bois, não apresentam predominantemente o caráter religioso.

Entre os autores que se debruçaram sobre este assunto existem controvérsias no que diz respeito à definição dos conceitos relacionados a termos como Reisados, Folias de Reis e ternos de Reis. Tratando-se da diversidade de manifestações da cultura popular encontradas em território brasileiro essa categorização é complexa, pois os elementos específicos que constituem a identidade desses grupos não podem ser generalizados e devem ser analisados tomando como base informações particulares de uma determinada região e as denominações dadas pelos próprios integrantes desses grupos.

Em Januária, por exemplo, os integrantes das chamadas “Folias de Caixa” frequentemente chamam os seus grupos de “Folias de Reis” ou “ternos de Reis”. No caso do Terno de Reis dos Temerosos, os foliões também utilizam as palavras “folia”, “Reis” e “Reisado” para denominarem o seu terno. O Reis de Bois do Bem Bom é chamado pelos seus integrantes de “Reis” ou “Reis de Bois”.

Acerca dos aspectos históricos e estéticos dos grupos que usualmente cumprem o seu ritual no período natalino, é possível encontrar na literatura vários autores que discutiram essas questões. Em um primeiro momento, esses estudos foram desenvolvidos através da perspectiva de folcloristas, tais como Câmara Cascudo (2000), Oneyda Alvarenga (1982) e Alceu Maynard Araújo (2007). Nessa perspectiva, é possível notar uma preocupação em

⁶⁵ Informação obtida em: http://www.ibge.gov.br/estadosat/temas.php?sigla=ap&tema=censodemog2010_relig. Acesso em 3 agosto, 2015.

⁶⁶ Para um maior aprofundamento sobre a expressão “catolicismo popular” procurar em: LEERS, Bernardino. *Catolicismo Popular e Mundo Rural*. Vozes: Petrópolis, 1977.

descrever e atestar as origens dessas práticas culturais, sem uma abordagem aprofundada do contexto cultural, histórico e social. Sobretudo a partir dos estudos de Carlos Rodrigues Brandão (1985; 1981), trabalhos sobre os ternos de Reis tornam-se mais reflexivos, buscando compreender essas manifestações dentro do universo sociocultural no qual estão inseridos. Vale destacar também os inúmeros estudos que têm sido desenvolvidos acerca desses grupos, no âmbito acadêmico, em diversas áreas do conhecimento. No decorrer deste capítulo, em especial, serão citados os trabalhos concernentes aos ternos de Reis na região norte do estado de Minas Gerais, contexto da pesquisa que resultou nesta tese.

Apesar da vasta literatura, não pretendo tratar dessas práticas culturais a partir de uma linearidade histórica, tendo em vista as características idiossincráticas que as definem dentro de um contexto histórico e cultural específico. Assim, o foco dessa análise será uma apresentação acerca dos fatos históricos que possibilitem uma melhor compreensão da realidade particular de grupos importantes do cenário cultural de Januária na contemporaneidade.

De uma maneira geral, o ritual dos ternos de Reis representa a peregrinação dos três Reis Magos - Baltazar, Gaspar e Melchior -, que foram ao encontro do menino Jesus para lhe levar como presentes Ouro, Mirra e Incenso. Essa peregrinação é representada por grupos que realizam o “giro”, como é chamada a trajetória seguida pelos foliões pelas ruas das cidades e pelas comunidades rurais, visitando as casas dos devotos, distribuindo bênçãos e recebendo donativos para a realização da festa de “arremate”⁶⁷ ou até mesmo para a manutenção do terno.

O folclorista Câmara Cascudo (2000, p.581) afirma que Reisado “é a denominação erudita para os grupos que cantam e dançam na véspera e no dia de Reis (06 de janeiro)” [...]. Cascudo (2000, p. 581) acrescenta que “no Brasil a denominação, sem especificação maior, refere-se sempre aos Ranchos, Ternos, grupos que festejam o Natal e Reis” [...]. Ainda segundo o folclorista, caracteriza-se como uma manifestação profano-religiosa na qual músicos, dançantes e cantadores anunciam a chegada de Jesus e homenageiam os Santos Reis realizando o seu ritual de casa em casa (CASCUDO, 2000).

Na concepção de Cascudo (2000), os Reisados podem ser chamados de Folia de Reis, Bois de Reis ou até mesmo ternos de Reis. Essas denominações variam de região para região, de acordo com as características específicas de cada grupo, tais como o modo de conduzir o ritual, as funções dos personagens envolvidos e a maneira de tocar e de cantar.

⁶⁷ A festa de arremate ocorre ainda no mês de Janeiro e marca o período de finalização do ritual de devoção aos Santos Reis. A sua data pode variar de acordo com a região.

Para o pesquisador Carlos Rodrigues Brandão (1985), dentre essas expressões da cultura popular, “as Folias de Reis são a viagem ritual mais difundida no Brasil e a mais rica de ritos e crenças próprias”. Ele confirma ainda a informação de que “os devotos e promesseiros saem na noite de Natal ou na do Ano Novo e percorrem um território de estradas e casas pré-determinado, até a tarde do dia 6 de janeiro, a ‘Festa dos Três Reis Santos’, no imaginário popular” (BRANDÃO, 1985).

A respeito do termo “folia”, muitas vezes utilizado para designar os grupos que participam das manifestações culturais no período de Reis, ele pode ter surgido a partir de rituais festivos que aconteciam dentro do ambiente da igreja. Segundo Brandão (1985, p. 138-139)

Houve um tempo em que por toda a parte se dançava e cantava alegremente dentro dos templos, diante dos altares cristãos. Houve um tempo que aqui no Brasil padres e freiras davam as mãos ao que ao tempo se nomeava como “o populacho” e todos cantavam e dançavam dentro da igreja. Em parte por isso, provavelmente ritos coletivos depois expulsos para as ruas e para a roça são chamados “Folia” e os seus devotos, “foliões”.

Em algumas regiões, os grupos de Reisado e de Folias de Reis também podem ser chamados de ternos. A folclorista Oneyda Alvarenga (1982, p. 83), em sua obra *Música Popular Brasileira*, expõe as suas explicações a respeito desse termo:

[...] como explica Mário de Andrade, ternos são festejos encontrados na Bahia, têm o mesmo sentido genérico das palavras rancho, cordão e bloco, com a pequena distinção de que se aplica mais frequentemente aos grupos burgueses que tomam parte das comemorações de festas tradicionais. Todos os autores que trataram dos ternos dizem que eles se compunham de pastores e pastoras que iam cantar loas na lapinha e visitavam depois casas amigas, onde tiravam Reis e cantavam também [...].

Alvarenga (1983) afirma também que os ternos sofreram transformações, não sendo apenas compostos por pastores e pastoras, mas por uma espécie de personagem que dava nome ao grupo. De uma maneira geral, pode-se dizer que “terno” é um termo utilizado pelos foliões para designar grupo ou conjunto.

A respeito dos aspectos históricos concernentes às Folias de Reis e aos Reisados, Câmara Cascudo (2000), Alceu Maynard Araújo (1949) e Carlos Rodrigues Brandão (1977, 1985) afirmam que essas tradições teriam chegado ao Brasil no século XVI através dos Jesuítas, em um contexto de catequização dos índios e, posteriormente, dos escravos negros. Por influência da religião católica, “os rituais de catequese de índios misturam-se com os que

os habitantes brancos, mulatos e negros das cidades e dos sertões incorporam aos seus festejos a santos padroeiros” (BRANDÃO, 1985).

Oneyda Alvarenga (1983), em um texto dedicado à música religiosa ligada aos costumes populares católicos, apresenta características da tradição religiosa das festas do Espírito Santo e de Reis, dando ênfase a grupos chamados de Bandeiras ou Folias que “com cânticos de louvação e de peditório, carregam pelas cidades e pelas zonas rurais um estandarte com um emblema religioso, a fim de angariar dinheiro e donativos de toda espécie para realização de festas” (ALVARENGA, 1983, p. 201).

De fato, uns dos principais símbolos das Folias de Reis e de alguns Reisados são as chamadas bandeiras, que são estandartes contendo imagens concernentes ao catolicismo, tais como figuras de santos e do menino Jesus na manjedoura. Esse símbolo constitui-se como um aspecto fundamental na estrutura do ritual. As bandeiras são levadas por um dos integrantes do grupo, que se posiciona a frente dos demais.

Com relação aos personagens dos Reisados, existe uma grande variedade no que diz respeito às funções no grupo. Alguns deles podem ser encontrados em algumas regiões do Brasil com as seguintes denominações: Rei, Mestre, Contra-Mestre, Palhaço e Três Reis Magos. No tópico a seguir, será possível perceber que em Januária, os Reisados apresentam também outros personagens.

Dentro do contexto dos Reisados, também é possível verificar a presença do boi. São muitas as variantes da "brincadeira do boi", a qual assume particularidades que variam conforme a região. Cascudo (2000, p. 69), citando Wilson de Lima Bastos em sua obra *Fauna na Linguagem Popular*, afirma que o boi está de tal forma inserido no contexto cultural do Brasil que sua figura se apresenta em folguedos folclóricos, canções, literatura de cordel e tantas outras manifestações com diferentes nomes: Boi-Bumbá, Bumba Meu Boi, Boi de Reis, Reisado, Boi-de-Mamão, Boi-Calemba, Surubim e outros.

No ano de 1938, durante a *Missão de Pesquisas Folclóricas*, Mário de Andrade registrou essa brincadeira e tantas outras práticas culturais das regiões norte e nordeste do país, bem como no estado de Minas Gerais. Os registros fonográficos dessa expedição foram lançados em CD pelo SESC de São Paulo, no ano de 2006. As manifestações ligadas ao boi aparecem com nome de Bumba Meu Boi nos estados de Recife, Paraíba e Maranhão, e como Boi-Bumba em Belém do Pará.

Apesar de algumas dessas manifestações se encaixarem na categoria de Reisado ou de ternos de Reis, elas não apresentam um caráter religioso, de manifestação da fé. Algumas delas recebem essa denominação unicamente por se apresentarem durante o período

de Reis. Em muitas regiões, esse folguedo faz referência à lenda do boi que é morto e depois ressuscitado. A encenação, que combina elementos de comédia e de tragédia, remete às batalhas entre os vaqueiros e o animal. Um homem vestido de boi executa coreografias junto a vários personagens, que se caracterizam de formas variadas, de acordo com o local onde as manifestações acontecem. Durante a encenação, alguns participantes têm a função de cantar e de tocar instrumentos. Segundo Cascudo (2000), as músicas narram o enredo de captura e o sacrifício do boi.

No caso das Folias de Reis, a participação de mulheres e de crianças durante a peregrinação não é uma característica comum da maioria dos ternos; contudo, em algumas regiões do Brasil essa participação é permitida, inclusive com a formação de ternos exclusivamente mirins. Tal como em Januária, é comum os participantes dos ternos se apresentarem como “foliões”, que podem ser amigos, parentes e pessoas próximas ao líder do grupo. Nas Folias de Reis vale ressaltar a participação dos foliões que exercem as funções de tocar os instrumentos, de cantar e de executar os passos coreográficos.

Em algumas regiões do Brasil, dentre os integrantes que compõem esses grupos, destaca-se também a figura dos palhaços. Eles costumam atrair um grande número de espectadores, principalmente as crianças.

Em quase todas as folias há um ou dois palhaços bonecos, bastiões. Fora os bastiões, como os de Caldas, simples acompanhantes ingênuos e alegres dos foliões e mediadores diretos das dádivas de moradores e promesseiros, os palhaços são associados ao rei Herodes e aos seus soldados, perseguidores implacáveis dos Reis, em busca do Menino Jesus. Por isso, em vários lugares, eles acompanham a Folia, fazendo a todo o momento comportamentos opostos aos dos foliões: não entram na casa enquanto há «cantoria»; ficam de fora correndo atrás de crianças e de cachorros; debocham das pessoas, do dono da casa e mesmo dos foliões [...] (BRANDÃO, 1981).

Outro importante elemento simbólico do universo das Folias de Reis é a promessa, um compromisso assumido pelo devoto em função de uma graça que foi recebida. As pesquisadoras Aracy Couto e Zaíde Castro (1977) afirmam que “[...] o mais comum é que a promessa tenha sido feita pelo mestre⁶⁸, havendo também folias que se organizam em torno de uma promessa comum a todos os seus componentes ou até mesmo de outra pessoa.” Essa outra pessoa a que se referem as autoras pode ser chamada de festeiro(a) em algumas regiões. Em certas ocasiões, ele(a) é responsável por organizar a realização da festa durante o período

⁶⁸ Alguns ternos de Folia de Reis chamam de “mestre” aquele integrante que lidera o grupo.

de Reis e, em outras, é a pessoa que recebe os foliões em sua casa. A respeito da trajetória seguida, Brandão (1985) assegura que

à seqüência [sic] habitual das casas “do giro”, o grupo ritual acrescenta a reza de longos terços, as cerimônias religiosas que envolvem pedidos e agradecimentos pela comida que recebem e, quando isso é pedido pelo “dono da casa”, cantos e danças profanos (catira, cateretê, fandangos, viadeira, chula e tantas outras) para quando depois de terminada a “obrigação”, ou seja, a longa seqüência [sic] de pequenas cerimônias devocionais. Chegando finalmente ao local da Festa do Santo em nome de quem se reconhecem viajeiros do sagrado, são festivamente recebidos. Em alguns lugares terminam a “jornada” dentro da igreja ou da capela e, no “altar do santo”, fazem a “entrega” da bandeira, a “guia” que durante toda a viagem esteve à frente do grupo e a respeito de quem há crenças de imensos poderes de bênçãos e proteções.

Brandão (1985, 1981) aborda em seus estudos o deslocamento das Folias de Reis do mundo rural para o meio urbano. Essa constatação apoia-se em um fenômeno ocorrido no Brasil a partir da década de 1950, prolongando-se até 1980, o chamado êxodo rural. Sem entrar em discussões sobre a dicotomia “rural e urbano” ou “campo e cidade”, estes espaços configuram-se como novos territórios de expressão dos modos de reproduzir dessas práticas culturais. Acerca desse assunto, Brandão afirma que (1981)

As modificações da cultura não têm o poder de se consumarem por si próprias, nem por formas simples de deslocamentos territoriais diretos. O que importa não é a transferência da roça para a cidade, mas a passagem de uma ordem de relações e de sujeitos sociais, para uma outra e para outros sujeitos, ou os mesmos, em novas posições e com novos interesses.

Tal afirmação corrobora com o contexto estudado neste trabalho. Assim como esses deslocamentos populacionais ocorreram no cenário brasileiro, em Januária não foi diferente. Conforme visto no capítulo IV, as mudanças de um contexto “rural” para o meio “urbano” também provocaram um reposicionamento das tradições de Reis, que agregaram novos interesses, como mencionado por Brandão no trecho acima, e também novos significados.

Assim, a institucionalização das práticas da Folia de Reis a partir dos espaços nos quais circula evidencia a sua adaptação a um mundo diferenciado de trocas sociais. Nesse novo universo, alguns desses grupos buscam conciliar o seu ritual de devoção com a adaptação à lógica do mercado, na qual os bens simbólicos também assumem uma função de entretenimento. Essa afirmação se comprova através da realização de Encontros e de Festivais envolvendo ternos de Reis pelo Brasil, da constituição de associações que integram os foliões,

bem como por meio da participação desses grupos em editais públicos para captação de recursos financeiros.

A partir dessa breve abordagem acerca da inserção da Folia de Reis no contexto brasileiro, busquei assinalar alguns elementos que marcaram a consolidação dessa manifestação cultural no país. Essas informações permitiram uma melhor compreensão dos grupos que têm forte representatividade no cenário das políticas culturais realizadas atualmente em Januária.

5.2. A performance musical dos ternos de Reis no município de Januária

Em Januária, os grupos que realizam a sua performance musical, sobretudo no período de Reis, mas também em outras épocas do ano, têm importante inserção no cenário atual das políticas culturais implementadas no município, podendo ser destacados nesse contexto os Ternos de Reis de Caixa, o Terno de Reis de Bois e, especialmente, o Terno de Reis dos Temerosos.

Os elementos simbólicos e estruturais que dão sentido a essas práticas culturais traduzem-se nos momentos da performance musical. Através do gênero performático, os ternos de Reis se comunicam e se expressam, dando sentido às experiências e vivências cotidianas no meio onde estão inseridos. A partir dessa perspectiva, faz-se necessário o entendimento da música produzida por esses grupos para além dos seus aspectos sonoros. De acordo com Stillman⁶⁹ (*apud* QUEIROZ, 2005, p. 89),

um estudo que busca ter uma visão ampla da música não pode abranger somente aspectos estruturais como afinação, ritmo, melodia etc. Essa idéia [sic] evidencia a necessidade de entender o fenômeno a partir de uma perspectiva mais acurada dos aspectos performáticos que inserem a produção musical num contexto mais amplo da cultura.

No campo da Etnomusicologia, a performance musical envolve, além das estruturas sonoras, os aspectos visuais, simbólicos, coreográficos, comportamentais, dentre outros. Béhague (1984, p. 4) apontou para a necessidade de compreender a performance musical não só como evento, mas também como “processo que reúne aspectos musicais e

⁶⁹ STILLMAN, Amy Ku’uleialoha. Sound evidence: conceptual stability, social maintenance and changing performance practices in modern hawaiian hula songs. *The world of music: journal of the international institute for traditional music (IITM)*, Berlin, v. 38, n. 2, p. 5-21, 1996.

extra-musicais⁷⁰, dando ao evento performático um sentido que transcenda a atividade musical restrita às suas estruturas, materiais utilizados e momentos de acontecimento” (QUEIROZ, 2005, p. 89). Segundo Béhague (1984, p. 7)

O estudo da performance musical como um evento, como um processo e como o resultado ou produto das práticas de performance, deveria se concentrar no comportamento musical e extramusical dos participantes [executantes e ouvintes], na interação social resultante, no significado desta interação para os participantes, e nas regras ou códigos de performance definidos pela comunidade para um contexto ou ocasião específicos.

É a partir dessa perspectiva que procuro analisar a performance musical dos ternos de Reis do município de Januária. Para tanto, é necessário compreender além da atividade musical em si mesma, considerando elementos importantes, tais como as coreografias, a religiosidade, as vestimentas, a relação com a comunidade, dentre outros. Como afirma Turner (1982, p. 13, tradução minha) “[...] todo tipo de performance cultural, incluindo ritual, cerimônia, carnaval, teatro e poesia é explanação e explicação da vida em si mesma [...]”⁷¹.

Esses aspectos evidenciam, portanto, que a performance musical dos ternos de Januária estão diretamente vinculadas as suas inter-relações diversas com o cenário das políticas de cultura, haja vista que a “vida” desses grupos está na contemporaneidade permeada pelas ações culturais ali desenvolvidas.

Merriam (1964, p. 63) afirma que “todo sistema musical está baseado em uma série de conceitos que integram a música às atividades da sociedade como um todo, definindo-a e colocando-a como um fenômeno da vida entre os outros fenômenos”. Considerando essa constatação, o gênero performático deve ser analisado a partir de suas múltiplas dimensões, como um meio de expressões diversas que também podem retratar aspectos políticos e socioculturais do universo dos integrantes dos ternos de Reis. Através da etnografia, tornou-se possível observar, registrar e analisar aspectos significativos da performance musical desses ternos e a sua relação com as políticas culturais inseridas nesse contexto.

Tais aspectos evidenciaram o impacto da presença dessas políticas em decisões, definições e em uma série de outras dimensões relacionada à performance dos grupos

⁷⁰ É válido ressaltar que, neste trabalho, ao invés da expressão “extra musical”, mencionada por Béhague, optei por refletir acerca da performance dos grupos utilizando a expressão “não sonoros”, por acreditar que ela se enquadra de maneira mais adequada aos aspectos que não estão presentes na estruturação musical.

⁷¹ [...] *every type of cultural performance, including ritual, ceremony, carnival, theatre, and poetry, is explanation of life it self* [...].

envolvidos, fazendo com que tal universo performático seja amplamente inter-relacionado às políticas culturais definidas, conforme explicitarei com mais densidade no capítulo seguinte.

A música produzida por cada terno é dotada de particularidades no que diz respeito aos seus elementos estruturais. Assim, aplico ao contexto estudado as mesmas reflexões apontadas por Queiroz (2005, p. 137), quando evidencia que “as estruturações musicais são concebidas através das formas de utilização dos instrumentos, dos padrões e variações dos ritmos, da organização do repertório, das características das letras, do canto e das melodias”. Além dos aspectos estruturais, essas particularidades também estão na dimensão sociocultural que dão forma e sentido às habilidades de cantar, de tocar e de dançar. Isso faz parte do universo simbólico da estrutura ritual.

Dessa maneira, como abordado em diversos trabalhos nos campos da Etnomusicologia e da Antropologia, a performance musical configura-se através das diferentes funções e usos da música em uma cultura específica, desenvolvendo particularidades que expressam as idiossincrasias de um determinado contexto (BLACKING, 1995; MERRIAM, 1964; NETTL, 2005).

A busca por definir as características identitárias e os aspectos históricos dos ternos de Reis no município de Januária esbarra em dificuldades inerentes aos grupos de tradição oral, tais como a falta de registros e a complexidade que caracteriza o universo simbólico desses grupos. A partir da inserção no universo da pesquisa, me atenho a seguir a uma análise das especificidades do Terno de Reis dos Temerosos, os Ternos de Reis de Caixa e o Terno de Reis de Bois do Bem Bom.

5.2.1. *Terno de Reis dos Temerosos*

O Terno de Reis dos Temerosos surgiu na Rua de Baixo, local já descrito no capítulo II. O criador do terno era uma liderança dessa comunidade, Norberto Gonçalves dos Santos, o Berto Preto. Ele foi um pescador considerado “à frente do seu tempo”, responsável por ser um importante detentor da cultura popular na região, incentivando os Ternos de Reis de Caixa, Reis de Bois e de São Gonçalo⁷². Conforme o relato de João Damascena, Berto Preto aprendeu com o marinho Demerval, de sobrenome desconhecido, os passos

⁷² Dança de pares de origem portuguesa, em louvor a São Gonçalo do Amarante, santo violeiro, organizada geralmente em pagamento de promessa ou voto de devoção. Em frente ao altar com a imagem do santo, formam-se duas fileiras de mulheres, encabeçadas pelo mestre e contramestre, que fazem evoluções com arcos brancos enfeitados. A dança é dividida em jornadas ou langas, sendo realizadas em múltiplos de 12. Na parte final do ritual há ainda a contradança de caráter mais lúdico e sem a presença dos arcos (TESAURO *apud* FONSECA, 2009, p. 35)

coreográficos e o repertório da folia⁷³. Esse marinheiro havia chegado em Januária pelas águas do Rio São Francisco em um barco a vapor (DAMASCENA, 2010). Nesse período, o São Francisco era a principal via comercial e turística da região.

Percebe-se, a partir da descrição histórica do município, evidenciada no capítulo anterior, a importância da circulação cultural gerada pela força que o transporte fluvial desenvolveu no Rio São Francisco. A partir da fala de João Damascena, pode-se observar a ênfase desse fato na própria trajetória do grupo.

Também conhecido com Reis dos Cacetes, por utilizar bastões confeccionados de madeira, o Terno de Reis dos Temerosos faz parte dos Reisados encontrados em Januária. Os integrantes se autodenominam marujada de água doce e executam a sua performance musical vestidos de marujos durante o ciclo natalino e também ao longo do ano. O contato com essas manifestações e os depoimentos obtidos durante a pesquisa me levam a acreditar que possivelmente é o único grupo encontrado na região que possui essas características.

Em 1960, os primeiros registros do Terno de Reis dos Temerosos e de outras expressões culturais do município foram realizados pelo folclorista Joaquim Ribeiro durante a *Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro*, idealizada pelo então Ministério da Educação e da Cultura (RIBEIRO, 1970). Outro registro importante é a transcrição de parte do repertório musical do grupo que está no livro *Januária Canta - Folclore do Município de Januária*, publicado em 1994 pela maestrina Clarice Sarmiento.

O grupo também foi tema da tese de doutorado do pesquisador Edilberto José de Macedo Fonseca, defendida no ano de 2009, no Programa de Pós Graduação em Música da Universidade Estadual do Rio de Janeiro. O trabalho intitulado *Temerosos Reis dos Cacetes: uma etnografia dos circuitos musicais e das políticas culturais em Januária – MG* aborda a “formação dos circuitos musicais na cidade e mostra a maneira como, historicamente, as práticas musicais e as políticas públicas para o campo cultural têm interagido e influenciado a trajetória do grupo” (FONSECA, 2009).

A produção de trabalhos científicos sobre os Temerosos também foi evidenciada através de estudos desenvolvidos por professores e acadêmicos da Universidade Estadual de Montes Claros (UNIMONTES). Os projetos “Etnocartografias do São Francisco: modos culturais de vida cotidiana, culturas locais e patrimônios culturais em/de comunidades tradicionais no Norte de Minas Gerais” e “Beira vida, Beira rio: Cultura, cultura popular e patrimônio cultural no Alto Médio São Francisco” tiveram como objetivo

⁷³ João Damascena frequentemente utiliza o termo “folia” para remeter ao Terno de Reis dos Temerosos.

Registrar e analisar diferentes modalidades de saberes populares como patrimônios culturais construídos como modos de vida, através de experiências vividas por comunidades tradicionais do sertão do Norte de Minas, identificando registrando e interpretando as estratégias reprodução das manifestações culturais nessas comunidades (DOURADO; BORGES, 2012).

O grupo foi abordado em outros trabalhos acadêmicos, como na tese de doutorado intitulada *(Res)significações religiosas no sertão das Gerais: as folias e os reis em Januária (MG) - 1961/2012*. Nesse trabalho, a pesquisadora Iara Toscano (2013) utiliza como objeto de investigação o Terno de Reis dos Temerosos e outros três ternos de folia desse município. Toscano abarca as relações desses grupos com os discursos da modernidade, identificando as permanências, rupturas e (res)significações ocorridas na tradição desses grupos e refletindo sobre a apropriação institucional de temas relacionados ao universo popular. Na dissertação de mestrado de Johnisson Xavier Silva (2014), o autor analisa as transformações e os sentidos das práticas culturais no terno dos Temerosos na segunda metade do século XX.

Atualmente, o Imperador dos Temerosos é João Damascena de Almeida. Natural de Januária, desde criança tinha envolvimento com as manifestações da cultura popular no município, pois no meio em que cresceu convivia com familiares e amigos que participavam de ternos de Reis e de outras práticas culturais. O seu pai participava da Folia de Caixa e também foi integrante do Terno de Reis dos Temerosos.

João teve uma infância repleta de dificuldades. Para ajudar a complementar a renda da família trabalhou como entregador de peixe, como engraxate e também como vendedor de picolé. No início da adolescência foi estudar no Serviço de Promoção ao Menor (SERVIR), onde alguns anos depois se tornou monitor. No ano de 1988 iniciou o seu trabalho como professor na Escola Estadual Olegário Maciel, mesmo local onde concluiu o seu curso de magistério. Em 1995, João Damascena graduou-se em História pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC). Ele foi professor de História e diretor do Colégio Pio XII, localizado na Rua de Baixo. Como entusiasta da cultura local, é autor de três livros de poesias e gravou dois CDs de poesias recitadas. João havia tentado entrar na carreira política candidatando-se a vereador, contudo, não foi eleito (FIG.28). No ano de 2013 tornou-se Secretário Municipal de Turismo, Cultura e Meio Ambiente de Januária (DAMASECNA, 2013).



FIGURA 28- Material de divulgação da candidatura de João Damascena a vereador

Segundo João Damascena (2012), o terno dos Temerosos se extinguiu por aproximadamente 15 anos e no ano de 1984 ele decidiu reativá-lo, com a colaboração de alguns amigos. O primeiro grupo de Temerosos mirins⁷⁴ foi criado com os adolescentes que estudavam no SERVIR e depois de algum tempo o grupo passou por mudanças, sendo que a maioria dos integrantes pertencia à comunidade da Rua de Baixo. No ano de 1992, João assumiu a função de Imperador. Antes dele o terno já teve outros Imperadores: Berto Preto, Chico Doce de Coco, Albino, Adalberto e Luizim das Mangueiras (DAMASCENA, 2012).

Desde pelo menos o início dos anos de 1990 recaem sobre ele todas as responsabilidades que concernem à organização do grupo. Segundo João, o terno possui três ou quatro integrantes que são chamados de contramestres. “Contramestres são aqueles que me ajudam, aqueles que estão dentro da hora. Eu não sei se você ouviu ontem eu dizendo “Marcos, é você! É que ele é meu sobrinho, e já estou preparando ele para ser o futuro Imperador” (DAMASCENA, 2012).

A partir das minhas observações, pude constatar que, além do Imperador e do contramestre, o grupo possui integrantes que executam os passos coreográficos e outros que tocam os instrumentos musicais. O terno dos Temerosos possui integrantes adultos, assim como crianças e adolescentes, o que tem garantido a perpetuação do ritual, das coreografias,

⁷⁴ Segundo João Damascena (2012), antes desse grupo mirim, o Terno de Reis dos Temerosos era formado apenas por integrantes adultos.

das melodias e das letras. Todos os integrantes são homens, contudo, durante as apresentações, as mulheres que fazem parte do público também podem entrar na roda para executar os passos coreográficos e cantar junto com o terno.

Através da pesquisa de campo, pude constatar que o grupo possui cerca de 40 integrantes, mas nem sempre todos estão presentes nos momentos de performance musical. A idade dos foliões varia de 08 a 46 anos e a maior parte deles tem de 14 a 20 anos. A maioria está cursando o ensino básico e quatro integrantes possuem curso superior. Com relação às condições sociais e econômicas, os membros do grupo pertencem às famílias de baixa renda, com exceção de dois marujos⁷⁵ que são filhos de um tenente da polícia militar. Segundo João Damascena (2013) “o pai dos meninos gostou da proposta do projeto (grupo) [...] já foi uma coisa que abriu porque antes era assim ‘só pode ser negro, pobre, da Rua de Baixo’”. Dentro desse contexto, o Imperador destaca algumas das mudanças que tem ocorrido no terno:

A maioria (dos integrantes) ainda é da Rua de Baixo, mas nesses últimos anos eu tenho tentando abrir a folia e também acabar com a situação de gueto, né? Porque senão fica parecendo que pra dançar na folia ter que ser só da Rua de Baixo, tem que ser só negro, que no passado até parecia. A questão não é que tinha que ser, é porque na realidade a nossa comunidade é genuinamente negra. E a gente tem que tomar cuidado porque isso pode denotar uma segregação, uma discriminação (DAMASCENA, 2013).

Os instrumentistas são integrantes mais experientes que nem sempre estão presentes na performance musical. Eles acompanham o grupo no período de Reis e em algumas apresentações públicas durante o ano. É válido ressaltar que esses músicos são pagos para exercerem tal atividade. Geralmente, o grupo é acompanhado pela gravação das músicas em CD, tendo em vista que nem sempre o Imperador tem condições de pagar os instrumentistas⁷⁶. João Damascena afirma que o pagamento dos músicos é realizado desde quando ele assumiu o terno. Não foi possível saber se os Imperadores que foram líderes do grupo antes de João também remuneravam esses integrantes.

O violeiro do grupo Francisco Pinto dos Santos (FIG.29) mais conhecido como Chico Preto nasceu em Riacho da Cruz, uma localidade próxima a Januária, por volta do ano de 1950. Atualmente Chico é aposentado, mas já exerceu o ofício de vaqueiro e de pescador durante alguns anos. Segundo o violeiro, aprendeu a tocar o instrumento sozinho, aproximadamente aos 18 anos de idade, observando outros tocadores. Antes já tocava instrumentos de percussão e acompanhava os ternos de Reis de Caixa. Além do terno dos

⁷⁵ Os integrantes do grupo comumente são chamados de “marujos” por João Damascena.

⁷⁶ No mês de Janeiro a verba para pagar os músicos é doada pelo próprio João Damascena. Contudo, em algumas apresentações públicas no decorrer do ano quem paga é a própria pessoa ou entidade que convidou o grupo.

Temerosos, Chico Preto comumente é solicitado a participar de outras práticas musicais no município.

Outro participante que tem grande importância na performance musical é Paulo Afonso dos Santos (FIG.29) nascido por volta de 1950, é tocador de caixa e vem de uma tradicional família de foliões. Januarense, desde cedo se acostumou a seguir os ternos de Reis nos giros pelas ruas da cidade e pela zona rural e acabou aprendendo a tocar o instrumento. Ele trabalha como lavrador e marceneiro. No grupo dos Temerosos há aproximadamente 15 anos, Paulo Afonso toca a zabumba.

Manuel Gonçalves da Silva (FIG.29), o Pingo do Bongô, participa dos Temerosos tocando Bongô desde aproximadamente o ano de 2003. Ele nasceu nos início dos anos de 1960 e já trabalhou como servente de pedreiro e atualmente trabalha em uma oficina de madeira com Paulo Afonso. Pingo afirma que aprendeu a tocar o instrumento com Chico Preto da Viola e com Afonso dos Santos. Entretanto, segundo ele, ser folião “é coisa de família”, pois seu pai também era folião e, por isso, há muitos anos participa assiduamente dos ternos de Reis da região (SILVA, 2013).



FIGURA 29 – Integrantes do Terno de Reis dos Temerosos. Da esquerda para direita: Paulo Afonso dos Santos, Pingo do Bongô, Ataíde Almeida e Chico Preto
Foto: Raiana Maciel, 2013.

Na Rua de Baixo, em especial, é comum encontrar pessoas que fazem ou já fizeram parte do grupo, bem como moradores da comunidade que dominam os passos coreográficos e as músicas do repertório. No dia 12 de dezembro de 2012 foi realizado o I

Encontro de Gerações do Terno de Reis dos Temerosos. Participaram desse evento aproximadamente 35 marinheiros, dentre crianças, jovens e adultos, que dançaram, cantaram e celebraram a continuidade do grupo.

5.2.1.1. Os instrumentos

O acompanhamento instrumental do terno foi adquirindo novas formas de acordo com a disponibilidade de instrumentistas no município. Segundo João Damascena (2013) “a modificação foi por questão de sobrevivência”. Dona Eunice Oliveira Lopes (2013), filha adotiva de Berto Preto, e Dona Maria Figueiredo (2013) lembram-se do tempo em que a folia saía às ruas acompanhada pelo que elas chamam de banda de música, composta também por instrumentos de sopro. Possivelmente, esses instrumentos a que se referem eram o sax-alto e o trombone, pois segundo o pesquisador Edilberto Macedo fazendo uma comparação entre as gravações da Campanha em Defesa do Folclore Brasileiro, realizadas na década de 1960, com as gravações atuais, “é possível notar diferenças no que se refere ao conjunto instrumental. [...] o conjunto era formado por sax-alto, trombone, viola de 10 cordas, violão, acordeom, pandeiro, tamborim, reco-reco e uma caixa” (FONSECA, 2009, p. 110).

Com o passar do tempo, os instrumentos de sopro da banda de música foram desativados e o acompanhamento instrumental passou a incluir instrumentos como o triângulo e a zabumba. Durante um determinado período⁷⁷ o principal músico do grupo era o sanfoneiro Geraldo Faria. Não tendo mais a sanfona, o grupo realizou uma adaptação com a viola, tocada por Chico Preto. Atualmente, os instrumentos musicais utilizados são: bongô (FIG.30), e zambumba (FIG. 31), viola de 10 cordas (FIG.32), e bumbo, sendo que, eventualmente, podem ser usados triângulo, reco-reco ou pandeiro.

⁷⁷ No levantamento do repertório musical realizado em 1994 pela folclorista Clarice Sarmiento, Geraldo Farias ainda era instrumentista do grupo.



FIGURA 30 – Bongô
Foto: Raiana Maciel, 2013



FIGURA 31 – Zabumba
Foto: Raiana Maciel, 2013



FIGURA 32 – Viola de dez cordas
Foto: Raiana Maciel, 2013

A viola, que é industrializada, possui dez cordas de aço, que caracterizam cinco ordens de cordas duplas. A principal função desse instrumento é acompanhar harmonicamente as músicas do repertório, porém em algumas canções também cumpre uma função melódica no conjunto. Em alguns momentos da performance, como por exemplo durante o “giro”, a

viola é ligada a um amplificador, alimentado por duas baterias de automóvel, acoplado a uma bicicleta (FIG. 33). Segundo João Damascena (2012) isso facilita a movimentação do terno pelas ruas da cidade e promove um maior alcance da sonoridade do instrumento. Em uma entrevista com o violeiro Chico Preto (2013), ele responde acerca da necessidade de se amplificar a viola: “Nós saímos uns três anos sem a caixa, sem o som tava ruim, não dava pra escutar. A viola é baixinha, né? Os instrumentos cobriam tudo. Os cacetes dos meninos cobriam tudo também. Ai então eu dei aquela ideia para João”. É curioso notar que o timbre do instrumento se modifica quando ligado ao amplificador, aproximando-se ao som de uma guitarra elétrica com efeito de distorção.



FIGURA 33 – A viola “amplificada”
Foto: Raiana Maciel, 2012

A adaptação da viola é uma das novas configurações que surgiram no universo musical dos foliões. Segundo Nettl, “uma cultura musical pode definir como ‘novo’ e conseqüentemente estranho algum material não relacionado ao pensamento ou conteúdo musical já existente (NETTL, 1983, p. 48, tradução minha)”. Para o autor, o novo elemento inserido somente possui um valor igual aos outros se a cultura lhe atribuir um significado. As entrevistas realizadas com os integrantes do grupo confirmam que a viola, assim como os

outros instrumentos que foram inseridos nos últimos anos, vem ganhando um valor significativo no fazer musical do terno.

A função dos instrumentos de percussão, que também são industrializados, é apoiar a harmonia e a melodia das músicas. Os bastões de madeira (FIG.34), que igualmente podem ser considerados instrumentos musicais, também acompanham o ritmo das canções e são utilizados por todos os integrantes, com exceção dos instrumentistas. A medida atual do bastão é de aproximadamente um metro de comprimento por quatro centímetros de diâmetro. Tampinhas de garrafa são inseridas em uma das extremidades para dar o efeito de chocalho.



FIGURA 34- Os bastões dos Temerosos
Foto: Raiana Maciel, 2012.

Em algumas partes da performance musical, esses integrantes percute os bastões uns nos outros, ao mesmo tempo em que executam os passos coreográficos. João Damascena utiliza o estudo da professora Clarice Sarmiento, sobre folclore em Januária, para afirmar que a utilização dos bastões remete à ligação dos Temerosos com a cultura da Península Ibérica e com os Mouros (DAMASCENA, 2012).

5.2.1.2. As vestimentas

O grupo apresenta-se com duas fardas diferentes, que imitam o uniforme dos marujos (FIG. 35). Em uma delas a calça e camisa são de cor azul, sendo que nas costas há

uma gola de cor branca com listras azuis e à frente uma gravata da mesma cor. Esse uniforme é considerado pelo Imperador como a vestimenta do “dia a dia”. A outra farda, que é utilizada nos “grandes eventos”, é composta por calça e camisa brancas, a gola e a gravata azuis com listras brancas. Todos os integrantes utilizam um quepe de cor branca ou azul na cabeça. Em uma de suas laterais pode-se perceber o desenho de uma âncora da Marinha.



FIGURA 35- Uniforme do Terno de Reis dos Temerosos
Foto: Raiana Maciel, 2012

Pude notar que os instrumentistas do grupo não utilizam a mesma vestimenta dos demais integrantes. Normalmente, eles se vestem com roupas do dia-a-dia ou com uma camiseta de uniforme branca que contém o nome do terno e o desenho de uma âncora na parte da frente.

5.2.1.3. Música e Dança

Durante a performance do terno, a música e a dança são indissociáveis. A disposição dos integrantes varia de acordo com a música que está sendo tocada e pode se dar de duas maneiras: em fila dupla e em círculo. Em sua maior parte, a coreografia não ocorre de forma individual, prevalecendo a relação em conjunto. O marinheiro sempre tem que estar atento aos movimentos do parceiro que se encontra ao seu lado, pois a evolução da dança depende dessa interação.

A “ginga”, expressão utilizada por João Damascena, é uma das características mais acentuadas dos Temerosos. Durante as apresentações é possível perceber a maneira espontânea pela qual os marujos percutem os bastões e executam os passos coreográficos, bem como a energia necessária para aliar o movimento ao toque dos cacetes.

Esse vigor é um dos aspectos que mais chama a atenção dos espectadores durante a performance do grupo. Por esse motivo, quando se apresenta em eventos fora do período Reis, na maioria das vezes, o terno dá prioridade às músicas do repertório que são mais “animadas”.

Através da dança, os marinheiros interagem diretamente com as pessoas que assistem ao grupo. É comum o Imperador convidar alguns desses espectadores para participar do momento em que é tocado e dançado o samba, gênero musical e coreográfico que será visto mais adiante.

5.2.1.4. O papel social do grupo junto à comunidade

O Terno de Reis dos Temerosos executa um papel social importante na comunidade da Rua de Baixo e no município de Januária. O grupo vem garantindo a salvaguarda de expressões culturais do município e possibilitando a melhoria das condições sociais dos seus participantes através do desenvolvimento de atividades culturais. Segundo João Damascena (2012), “a condição socioeconômica do grupo, dos meninos da comunidade é muito séria. Uma das preocupações minhas também em criar o grupo mirim foi utilizar isso como um ataque contra as drogas na comunidade”.

Por esse motivo, o Imperador afirma que o terno dos Temerosos ultrapassou a sua função religiosa da epifania católica. Tornou-se um grupo que exerce um importante papel educativo, no que concerne a sua organização interna, nas relações estabelecidas entre o coordenador e os jovens integrantes, e também na sua relação com a comunidade (DAMASCENA, 2012). É comum se apresentarem em escolas do município, algumas vezes nas datas comemorativas, como o mês do Folclore e o dia da Consciência Negra.

As crianças e os adolescentes que participam do terno possuem espaços privilegiados de troca de saberes. No momento das apresentações, bem como na participação em projetos, como os desenvolvidos pela *Casa de Cultura Berto Preto*, esses integrantes estão sempre aprendendo sobre a sua própria cultura, seus costumes e tradições.

Através de conversas informais com moradores de Januária, foi possível perceber que o grupo também possui uma relevância na formação da identidade cultural do município.

Por esse motivo, frequentemente é convidado a se apresentar nas festas e eventos públicos, bem como em outros municípios da região e cidades de grande porte, como Brasília e Belo Horizonte.

O terno dos Temerosos não possui um calendário fixo ao longo do ano, contudo, nos últimos anos, alguns eventos já estão se tornando frequentes na “agenda” do grupo, como pode ser evidenciado no quadro a seguir:

TABELA 4
Calendário de eventos do Terno de Reis dos Temerosos

Eventos
Período de Reis (Janeiro)
Festivais de Folclore e Cultura Popular promovidos pelo SESC (sem data fixa)
Festejos de Santa Cruz (Maio)
Exposição Agropecuária do município de Januária (Julho)
Festividades do mês do Folclore (Agosto)
<i>Rua da Cultura</i> (Setembro)
Festa de Santos do Rio (Outubro)
Cavallhada no Brejo do Amparo (Outubro)
Festa do Rosário (sem data fixa)

Fonte: Entrevistas realizadas com integrantes do grupo

No ano de 2011, o terno lançou o CD duplo intitulado “Terno dos Temerosos” (FIG.36) uma produção do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP), com apoio do Centro de Artesanato de Januária e do Ponto de Cultura *Música e Artesanato: Cultura Tradicional do Norte de Minas*. O pesquisador Edilberto Fonseca foi responsável pela concepção, pesquisa e texto, assim como pelas transcrições musicais de parte do repertório do terno, que constam no encarte. Além do repertório produzido nos últimos anos pelo grupo, o CD apresenta gravações que foram realizadas na década de 1960 pelo pesquisador Joaquim Ribeiro.



FIGURA 36 – Lançamento do CD “Terno dos Temerosos”
Foto: Raiana Maciel, 2011.

5.2.1.5. Transmissão musical

O fazer musical desse grupo é produzido coletivamente, através da oralidade, dos gestos, da comunicação visual e auditiva, sendo que a música se torna um importante símbolo do ritual de devoção aos Santos Reis. Uma transmissão de saberes que não depende da escrita, de métodos tradicionais relacionados ao ensino formal de música ou de conteúdos organizados segundo a lógica consolidada nas instituições de ensino musical.

A transmissão dos saberes no terno dos Temerosos é realizada através da observação e da imitação, não tendo local ou horário específico para acontecer. Segundo o pesquisador Luís Ricardo Queiroz (2005), “as culturas de tradição oral apresentam, em suas formas de transmitir saberes, caminhos que se delineiam por rumos inter-relacionados com o que cada universo concebe e estabelece como essencial”.

Formas de transmissão da experiência musical através de sons e gestos também foram analisadas por Lucas, Arroyo, Stein e Prass (2003) em contextos de tradição afro-brasileira. As autoras concebem essas formas de transmissão através de particularidades etnopedagógicas:

Etnopedagogias baseadas na aprendizagem coletiva de música manifesta pela oralidade, entendida não no sentido restrito de verbalidade, mas no sentido antropológico de “encorporamento” [...], expressão que define as culturas e/ou situações sociais em que o texto e a escritura não é prioritária e, sim, a comunicação via performances visuais, gestuais, auditivas (LUCAS, ARROYO, STEIN e PRASS, 2003, p.5).

A relação entre os integrantes e o Imperador é de respeito. Inclusive, para garantirem a participação no grupo, as crianças e os jovens devem ter um comportamento exemplar na escola. No terno dos Temerosos, não existe a relação tão conhecida no ensino formal entre professores e alunos, sendo que o Imperador, que possui maior vivência dentro da manifestação, dá as orientações relacionadas às coreografias, aos ritmos, ao manuseio dos bastões, às letras e às melodias. Dessa forma, todos participam coletivamente dos processos de ensino e aprendizagem que são concebidos dentro do grupo.

O Imperador assume o papel de conduzir o novo integrante na coreografia (FIG.37). O único aspecto que o distingue visualmente dos outros marinheiros é a utilização de um apito. Segundo João Damascena (2013) “o que me identifica dos demais membros do grupo é o apito que eu uso pra controlar a música, o tempo, a parada e não dá pra gente fazer isso de boca [...]”.



FIGURA 37– João Damascena orientando os integrantes do terno
Foto: Raiana Maciel, 2012; 2013

Mesmo antes de entrarem definitivamente no grupo, alguns marinheiros têm a oportunidade de participar dos momentos de performance musical. O aprendizado dos passos coreográficos e das músicas ocorre durante esses momentos ou de maneira natural nas ocasiões em que o terno se reúne.

5.2.2. *A performance musical dos Temerosos no período de Reis*

Apesar de se apresentarem ao longo do ano em diversos eventos, o terno dos Temerosos considera especial o ritual realizado no período de Santos Reis, a partir do final de dezembro, estendendo-se ao mês de Janeiro. Esse grupo realiza o seu giro entre os dias 02 e 06 de Janeiro, podendo, algumas vezes, estender-se até alguns dias depois dessa data.

João Damascena considera imprescindível cumprir o ritual no período natalino e repassar para os jovens integrantes o sentimento de devoção: “eu falo pra eles que a folia em Janeiro tem que tá na Rua de Baixo, tem que estar em Januária, nas ruas da cidade, aqui no Bairro, na comunidade. Porque a gente pode ser importante lá fora, mas aonde tudo começou foi aqui” (DAMASCENA, 2012).

5.2.2.1. **O giro**

Durante a pesquisa de campo tive a oportunidade de acompanhar o terno no período de Reis. Geralmente iniciando no dia 02 de Janeiro, o grupo se reúne por volta das 19h e começa com uma oração na casa do Imperador. Atualmente a oração é realizada dentro da *Casa de Cultura Berto Preto*. O aviso para a chegada dos marinheiros é o estouro de dois ou três foguetes na porta da casa. Na sala, em frente ao presépio que também pode ser chamado de lapinha, eles cantam o Reis⁷⁸, rezam o Pai Nosso e a Ave Maria e fazem pedidos de orações e intenções para parentes e amigos. O presépio é um símbolo sagrado no universo dos ternos de Reis.

Logo após a reza, antes de saírem para o giro (FIG.38), alguns foliões, com exceção dos menores de idade, bebem um gole de pinga. João Damascena (2013) afirma que o significado desse gesto é “pra dar uma alegria, né? Pra gente entrar no ritmo, pra poder limpar a garganta, afinar a voz, sapatear melhor, pra melhorar a ginga”. Chico Preto (2013) complementa dizendo que “esse gole é porque a gente vai tocando, quanto mais a gente toca,

⁷⁸ “Cantar o Reis” é uma expressão comumente utilizada pelos foliões para designar o Canto de Reis.

mais precisa de uma golinho pra poder limpar a garganta, amolecer os dedos. Fica mais animado. Se beber nada fica muito desanimado”.

Depois desse momento, dispostos em fila dupla, os marujos seguem cantando e tocando marchas pelas ruas da comunidade. As marchas de rua, como são chamadas pelos foliões, têm a função de conduzir o grupo e anunciar a chegada ou a partida do terno de determinado local. Assim como outros elementos presentes nas características identitárias dos Temerosos, as marchas também fazem uma alusão ao universo da marinha, é “um toque mais de fila, de desfile, marcial” (DAMASCENA, 2013).

Ainda segundo Ataíde Almeida (2011), integrante do grupo, “a marcha de rua é o momento em que a gente canta mais descontraído na rua e o pessoal segue a gente”. O andamento das marchas pode ser alterado durante a performance. Atrás do grupo, seguem os instrumentistas e a viola ligada ao amplificador na bicicleta.



FIGURA 38 – O “giro” dos Temerosos pelas ruas de Januária
Foto: Raiana Maciel, 2013.

O roteiro do giro é determinado pelo Imperador e por moradores da comunidade. Normalmente, a pessoa que recebe o grupo em sua residência é devoto de Santos Reis. Tendo sempre à frente a bandeira do terno, a folia chega cantando na casa combinada. No dia em que o terno visita uma casa é comum que os moradores convidem os vizinhos, parentes e amigos para participarem do momento de adoração e também da parte festiva.

A bandeira pode ser levada por qualquer integrante do grupo, desde que consiga carregá-la, tendo em vista o peso que apresenta. Os moradores das casas visitadas costumam ficar de pé na chegada dos foliões e recebem a bandeira permanecendo com ela até o final do ritual. Maria das Dores de Jesus, irmã de João Damascena, frequentemente fica encarregada

de levá-la. Segundo ela, “quando a gente chega na casa da pessoa que nos convidou imediatamente a gente passa a bandeira para o dono da casa e nesse momento ele se torna o Imperador, o dono da folia” (ALMEIDA DE JESUS, 2013).

Diferente de outros ternos de Reis encontrados na região, os quais possuem bandeiras contendo imagens que remetem ao universo católico, a bandeira dos Temerosos é azul e possui um símbolo de uma âncora, outra referência à marinha (FIG.39). Além disso, apresenta dois bastões e o desenho de estrelas. João Damascena (2013) afirma que esse desenho provavelmente faz referência à constelação do Cruzeiro do Sul. Em uma das marchas de rua do grupo a frase “estrela do norte, cruzeiro do sul” confirma essa hipótese.



FIGURA 39– Bandeira do Terno de Reis dos Temerosos

Foto: Raiana Maciel, 2012.

Antes de entrarem na casa, os foliões se dispõem em fila dupla e executam o canto de Reis⁷⁹ (FIG.40). A disposição dos integrantes durante a performance não possui uma hierarquia com relação à função no grupo. João Damascena (2013) afirma que a organização dos marinheiros é por altura, uma questão de estética. Segundo ele “normalmente eu tô à frente como puxador, os mais velhos, aqueles que vão saindo mais anos, esses vão chegando pra frente também, mas esses são os maiores também, né? É por ordem de tamanho. Não tem uma parte especial” (DAMASCENA, 2013).

⁷⁹ Que também pode ser chamado de Canto de Entrada.



FIGURA 40- Integrantes do terno dispostos em fila dupla
Foto: Raiana Maciel, 2013

Depois de entrar na casa, os foliões se organizam em frente ao presépio e fazem a chamada saudação à lapinha, com o canto de Reis. Esse canto é solene e marca um momento mais introspectivo, em que não ocorre a dança. A música é concebida fundamentalmente para cultivar, adorar e devotar os Santos Reis e o menino Jesus. Além disso, nesse momento o grupo também faz uma saudação ao dono da casa. É válido ressaltar que nem sempre as residências visitadas possuem presépios⁸⁰, mas mesmo nessa condição o canto de Reis é executado.

Ao concluírem esse canto, os foliões iniciam o samba, também chamado de “samba de roda” (FIG.41). A sequência de sambas pode variar conforme solicitado pelo Imperador, pelos foliões e pelos espectadores. Dispostos em círculo, os foliões giram em sentido horário, batendo os seus bastões. Nesse momento, que é bastante festivo, os espectadores, inclusive mulheres, são convidados a entrar na roda para executar os passos coreográficos com os bastões. A execução dos sambas redireciona o foco do ritual, que nesse instante não está mais centrado nos santos, mas sim nos foliões e nos espectadores, os quais participam ativamente batendo palmas e movimentando o corpo no ritmo da música. O samba

⁸⁰ Segundo Dona Maria Rodrigues de Souza (2013), mãe de João Damascena, a tradição de fazer os presépios no ciclo natalino tem diminuído consideravelmente em Januária.

é interrompido pelo apito do Imperador e os foliões dispõem-se novamente em fila dupla e cantam a Retirada.



FIGURA 41 – Temerosos dançando o samba

Foto: Raiana Maciel, 2013

Após a reza e o samba, como forma de agradecimento pela visita dos foliões, o dono da casa serve comida para todos os presentes, com pratos da culinária local, tais como biscoitos, bolos, caldos, arroz com pequi e farofa de carne (FIG.42). Também são servidos sucos e refrigerante e, para os adultos, a pinga. Além disso, alguns devotos oferecem a chamada “esmola”, termo utilizado pelos foliões para designar uma contribuição financeira para o terno.



FIGURA 42– Lanche oferecido aos foliões e à comunidade
Foto: Raiana Maciel, 2013

5.2.2.2. O repertório

O repertório musical do terno conduz o grupo em todas as etapas da performance musical. No período de Reis, em especial, as fases do ritual são inauguradas a partir dos cantos, os quais têm uma função determinada pela manifestação. Como foi dito anteriormente, o repertório dos Temerosos é composto por cantos de reis, marchas de rua, retiradas e sambas.

Como “puxador”, expressão utilizada pelo próprio João Damascena, o Imperador é quem determina o momento de início e de finalização do canto e das coreografias.

Alguns elementos da estrutura musical são comuns entre as músicas do repertório. Dentre esses elementos, o predomínio do sistema tonal tradicional dentro da harmonia (ver DVD em anexo). Além disso, a execução do canto é realizada em uníssono, por todos os integrantes do grupo.

Os temas que compõem as letras das músicas abrangem aspectos que evidenciam a complexidade do contexto cultural dos foliões. São abordados temas religiosos como adoração aos Santos Reis e ao Menino Jesus, além de temas que remetem ao universo dos marinheiros. O repertório aborda ainda canções da tradição oral encontradas na região. Segundo João Damascena (2013) alguns dos sambas de roda tocados no Terno de Reis dos Temerosos foram adaptados de músicas executadas por Ternos de Reis de Caixa presentes no município de Januária.

As letras desempenham importante papel nas músicas do grupo, sendo definidoras da função e do momento de inserção de cada uma delas na performance. De maneira geral, elas podem ser divididas em grupos, conforme apresento a seguir:

Marcha

Marcha de São Pedro

*A marinha faz parte mar e guerra [sic]
Nós marchamos com louvor
A bandeira está desfraldada
Na colônia dos pescadores*

*Cantamos com grande alegria
Senhor São Pedro vai nos ajudar
Os pescadores de água doce
Os pescadores da água do mar*

*A estrela do azul do infinito
Onde a lua faz clarão
Cantaremos em louvores
À bandeira da nossa nação*

Cantos de Entrada (saudação ao dono da casa)

*Nós chegamos aqui nessa casa
Quem mandou foi São Sebastião
Visitar o dono da casa, olelê
Com grande satisfação*

*É o reis dos Temerosos
E cantamos com tanta alegria
Em louvor ao Menino Jesus, olelê
Ele é filho da virgem Maria*

*Lá vai a garça voando
E no bico leva uma flor
Vai voando e vai dizendo, olelê
Viva o nosso Imperador*

Canto de Reis (saudação à lapinha)

*Nós pastores, lentamente,
Boa nova vem nos dar
Que nasceu em um presépio
Que nasceu em um presépio*

Veio ao mundo nos salvar

*No Oriente da minh'alma
Boas novas viemos dar
Que nasceu em um presépio
Que nasceu em um presépio
Veio ao mundo nos salvar*

Sambas (momento festivo, executado ao final do ritual)

Pout Pourri

*Oi dá no nego, dá no nego
No nego você não dá,
Você diz que tá na bola
Você diz que me consola
Você diz que tá no nego
Mas no nego você não dá*

*O pau rodou, rodou,
segura o pau marinheiro
O pau rodou vai rodar
ô segura o pau marinheiro*

*Arriba a saia mulher,
Não deixa a saia molhar
A saia custou dinheiro
Dinheiro custou ganhar*

*Larga seu marido, muié
Vem morar mais eu
Seu marido é ruim, muié
Quem é bom sou eu.*

Retirada (Música de saída)

*Retirada, meu bem, retirada
Acabou-se a nossa canção
Se a morte não me matar, olelê
Ora Deus até para o ano*

*A primeira chama Antônia
A segunda Ana Isabel
A terceira Ana do Porto, olelê
Com seu laço de fita amarela*

Durante as apresentações do Terno de Reis dos Temerosos fora do período de Reis, a ordem das músicas é variável e, podendo ou não obedecer a mesma sequência cantada no momento do ritual.

Os aspectos apresentados evidenciam que a performance musical desses grupos necessitam de uma estrutura que transcende os aspectos sonoros. Dessa maneira, é preciso instrumentos musicais, sonorização, como também vestimentas. Nesse contexto se dá uma das fortes inter-relações das políticas culturais com a performance: a partir dos projetos de fomento e dos espaços de apresentações criados, os grupos podem usufruir de estruturas fundamentais para a ressignificação de suas expressões musicais, conforme será analisado detalhadamente no capítulo seguinte.

5.2.3. *O Reis dos Temerosos e o Reis de Caixa*

Nos últimos anos João Damascena resolveu reativar um Terno de Reis de Caixa da Rua de Baixo. Atualmente fazem parte do grupo alguns integrantes do terno dos Temerosos, especialmente os instrumentistas, além de algumas pessoas da comunidade. É importante ressaltar que esses foliões já tinham um significativo envolvimento com a manifestação das Folias de Caixa no município.

Em Januária, os Ternos de Reis de Caixa também podem ser conhecidos como Folias de Reis (FIG.43). Segundo João Damascena (2012), “podia ser chamado de Folia de Viola, mas é Folia de Caixa, porque se escuta longe o barulho da caixa”. Em regra geral, as Folias de Caixa executam o seu ritual de devoção aos Santos Reis e ao menino Jesus entre os dias 25 de dezembro e 06 de Janeiro, podendo se estender alguns dias durante o mesmo mês. Os foliões realizam o giro pelas ruas da cidade e da zona rural, fazendo paradas nas casas dos devotos. Geralmente, a visita do terno deve-se ao pagamento de uma promessa feita pelos moradores das casas visitadas ou mesmo pela fé e devoção aos Santos Reis.

Desde que foi reativado, o terno liderado por João cumpre o seu ritual todos os anos. Normalmente, os foliões se encontram na casa de um devoto e, junto com pessoas da comunidade, realizam uma oração diante do presépio, fazendo a saudação à lapinha, seguida pelas orações e agradecimentos (DVD em anexo – Parte 1). Diferente do terno dos Temerosos, o canto desse grupo obedece à forma responsorial, de “pergunta” e “resposta”, sendo que a “pergunta” é realizada por duas vozes e a “resposta” é feita por todos. Os instrumentos que acompanham o canto são a caixa de folia, o tamborim, o pandeiro e a viola.



FIGURA 43 – Os Temerosos e a Folia de Caixa

Fonte: Foto Raiana Maciel, 2013

Depois da saudação à lapinha, todos os presentes se reúnem em um espaço mais aberto, comumente no quintal das casas visitadas para executarem o samba, o batuque e lundu (DVD anexo – Parte 1). Em Januária e região, o samba também pode ser chamado de “samba de roda”, “samba de caixa” ou até mesmo de “samba quente”. Em formato de roda, os músicos e os demais participantes cantam músicas com temas variados, e um ou mais participantes se dirigem ao meio da roda executando a coreografia.

Entre os foliões existem diferenças de concepções acerca desses gêneros, sendo que lundu, por exemplo, pode significar o mesmo que samba. O folião Afonso Santos (2013) afirma que “o lundu é um samba de roda dançado com duas pessoas”. Também é um gênero cantado que segue o padrão pergunta e resposta, sendo que duas pessoas cantam a pergunta e outras duas cantam a resposta.

O lundu, que faz parte do universo das folias em diversas localidades do norte de Minas Gerais é acompanhado por passos coreográficos de sapateado e é sempre executado em círculo. Apesar da afirmação de Afonso, pude verificar que o lundu, na maioria das vezes, é dançado apenas por uma pessoa no centro da roda. Dona Olegária (2013), uma senhora de 73 anos que participa das Foliias de Caixa desde o nove, afirma que lundu “é sapateado pra esquentar os pés.” Além disso, o canto e os instrumentos são acompanhados por palmas.

O batuque é executado apenas por instrumentos de percussão e mais de uma pessoa, geralmente duas, podem ir para o centro da roda executar a coreografia. Um dos batuques, também chamado de “samba” por alguns foliões é conhecido como o samba da

onça (FIG. 44) Nessa música, apenas os instrumentos de percussão acompanham o coro em uníssono, o qual repete inúmeras vezes a seguinte frase (DVD em anexo – Parte 1):

*Olha a onça, olha o onça, cachorro nela!
Olha a onça, olha o onça, cachorro nela!*

Duas pessoas entram na roda e uma dá um dos braços o braço à outra dando voltas no sentido horário e também no anti-horário. Depois, essas pessoas convidam mais dois participantes para executarem os mesmos passos.

Diante do que pude compreender através das minhas observações e das conversas com os foliões, dá-se o nome “samba” não apenas ao gênero, mas ao momento festivo que ocorre após a parte religiosa do ritual.



FIGURA 44- A dança da Onça
Foto: Raiana Maciel, 2013

5.2.4. Ternos de Reis de Caixa

Como foi dito anteriormente, Ternos de Reis de Caixa também podem ser conhecidos como Ternos de Folia de Reis. No estado de Minas Gerais é possível verificar uma grande variedade desses grupos que possuem características específicas que definem a performance musical no que diz respeito aos ritmos e às melodias, à estruturação instrumental, à acepção das letras e à função das músicas no ritual. Entretanto, alimentam algo em comum: a manifestação da fé e da devoção.

No norte de Minas, as Foliás de Reis possuem uma representatividade no universo das manifestações da cultura popular. Em várias localidades e em vários municípios, é

possível encontrar grupos que ano a ano realizam o ritual, garantindo a continuidade dos seus saberes, costumes e crenças.

A presença significativa dessas práticas culturais nessa região resultou em alguns trabalhos de pesquisa, importantes para compreendermos a inserção das Folias de Reis nesse contexto. O livro *A folia de Reis no Norte de Minas e Vale do Jequitinhonha*, de autoria do folião Téo Azevedo (2007), é uma produção realizada fora do âmbito acadêmico, entretanto apresenta aspectos significativos dessa manifestação cultural na região. A tese de doutorado defendida pelo pesquisador Wagner Neves Diniz Chaves, no ano de 2009, intitulada *A bandeira é o santo mas o santo não é a bandeira: práticas de presentificação dos santos nas Folias de Reis e de São José* constitui-se como um estudo etnográfico das Folias de Reis e de São José nos municípios mineiros de São Francisco e de Januária.

Alguns trabalhos desenvolvidos na área da Etnomusicologia também podem ser destacados. Em 2006, Igor Kimo apresenta uma dissertação de mestrado acerca da trajetória ritualística da folia de Reis do mestre Joaquim Poló, do município de Montes Claros-MG. No ano de 2010 outras duas dissertações vieram acrescentar as discussões acerca da inserção desses grupos na região do norte de Minas. O trabalho de Geraldo Alencar, intitulado *A performance musical na Folia de Reis de Montes Claros: um estudo etnográfico do Terno João Trindade e do Terno os Peixotinhos* e a dissertação *A Música da Folia de Reis na Comunidade Quilombola Agreste do Norte de Minas Gerais*, do pesquisador Marco Antônio Caldeira Neves.

Também no ano de 2010, a publicação do trabalho de especialização de Maria das Mercês Guedes, intitulado *As narrativas orais permanecem vivas na família Figueiredo – Cidade Januária – Minas Gerais*, apresenta um levantamento dos aspectos históricos do centenário do Terno de Reis dos Figueiredo. A tese de doutorado *Os giros do sagrado – Um estudo etnográfico sobre as folias em Urucuia*, do pesquisador Luzimar Paulo Pereira, defendida no ano de 2009, descreve e analisa as jornadas de folia em Urucuia-MG.

5.2.4.1. Folias de Caixa no município de Januária

Dentro do município de Januária podem ser encontradas inúmeras folias. Esses grupos têm uma presença significativa tanto na zona urbana, quanto nas comunidades rurais e nos distritos. “[...] As folias costumam acontecer diversas vezes no decorrer de um ano e para muitos santos. Em torno dos dias de São José, Santa Luzia, Bom Jesus, São Sebastião, Nossa Senhora Aparecida, Santos Reis e outros menos difundidos [...]” (CHAVES, 2009, p. 1).

Nesta parte do capítulo, realizo uma breve descrição de alguns aspectos gerais concernentes à Folia de Reis ou Folia de Caixa, como é chamada em Januária. Como foi dito anteriormente, optei por descrever essa manifestação de forma geral e não selecionar apenas um grupo, tendo em vista a maneira como esses ternos de Reis se inter-relacionam com as políticas e ações culturais no município.

Assim como foi descrito anteriormente, acerca do Terno de Reis de Caixa formado por integrantes do terno dos Temerosos, as Foliás de Caixa realizam o seu ritual de devoção aos Santos Reis e ao menino Jesus entre os dias 25 de dezembro e 06 de Janeiro, podendo se estender por alguns dias. Os foliões realizam o giro pelas ruas da cidade e da zona rural, fazendo paradas nas casas dos devotos. Geralmente, a visita do terno se deve ao pagamento de uma promessa feita pelos moradores das casas visitadas ou mesmo pela fé e devoção aos Santos Reis.

O roteiro é previamente combinado pelo líder do grupo e por moradores da comunidade. Esse papel de liderança é atribuído ao Imperador, que na região também pode ser chamado de “mestre” ou “dono da folia”. Além do Imperador, há também o folião de guia, que é “aquele [que] puxa pra cantar”, como afirma Dona Olegária (2013). Isso significa que esse integrante do terno é quem dá início ao canto. Os outros foliões cumprem a função de instrumentistas e de dançadores.

A quantidade de integrantes varia de um terno para outro. Em sua maioria, os foliões pertencem às classes econômicas de menor poder aquisitivo, exercendo profissões como lavradores, vaqueiros, pescadores, marceneiros, pedreiros, assistentes de serviços gerais, dentre outros.

No rico universo das foliás de Januária, a composição dos integrantes, no que diz respeito ao gênero, varia de acordo com o terno. Não é raro encontrar mulheres cantando. No Terno de Reis de Santa Luzia, da comunidade de Palmeira II, por exemplo, as mulheres cantam e tocam violões (FIG.45). Nos registros encontrados em pesquisas sobre Folia de Reis que constam nas referências deste trabalho, pude observar que a maioria dos ternos possui somente integrantes homens.



FIGURA 45 – Mulheres cantando e tocando violão na folia
Foto: Raiana Maciel, 2012

5.2.4.1.1. *O ritual sagrado*

Na tradição da Folia de Caixa os foliões iniciam o ritual com o canto de entrada na porta das casas e, ao entrar, executam o canto de saudação ao presépio e aos donos da residência, chamados de canto de Reis. Durante a minha observação, pude perceber que alguns ternos não realizam o canto de entrada (que também pode ser chamado de canto de chegada) na porta da casa visitada, indo direto para o canto de Reis. Dona Maria Figueiredo, uma moradora antiga da cidade e que acompanha os ternos de Reis de Caixa desde criança, afirma que esse fato é recente. Ela diz ainda que sente muito por essa parte do ritual não acontecer da maneira que era no passado (FIGUEIREDO, 2013). João Damascena (2013) complementa essa afirmação dizendo que

antigamente as folias chegavam nas portas das casas e as portas estavam fechadas. Então começavam a cantar o canto de saudação ao morador do lado de fora e pediam licença pra entrar com nossa bandeira. O dono da casa autorizava, abria a porta e se tivesse o presépio, aí a gente saudava.

Para alguns foliões, como Chico Preto (2013) e Dona Olegária (2013) os cantos referentes ao canto de entrada são os mesmos do canto de Reis. Esses cantos podem ser executados tanto na chegada da folia na casa dos devotos, como nos momentos de saudação ao presépio.

Tendo em vista que a prática do canto na porta das residências tem diminuído, geralmente, os Ternos de Reis de Caixa iniciam a sua performance musical executando o canto de saudação à lapinha. Antes desse canto alguns foliões costumam rezar a ladainha⁸¹ em latim.

O presépio é um elemento de grande importância no universo simbólico desses grupos. Para a construção desse objeto sagrado são utilizadas imagens que remetem ao nascimento do menino Jesus em uma gruta de Belém (FIG.46).



FIGURA 46– Presépio da casa de um devoto
Foto: Raiana Maciel, 2012

Muitos ternos ainda utilizam as bandeiras como símbolo sagrado (FIG.47). Ela é carregada por um folião durante o giro e ao chegar à casa combinada é entregue ao morador até que a folia finalize o seu ritual. As bandeiras apresentam imagens que remetem ao universo católico.

⁸¹ Ladainha é uma oração em forma de responsório.



FIGURA 47– Bandeira de Santos Reis
Fonte: Acervo pessoal João Damascena

De modo geral, o início do ritual marca um momento de introspecção e de solenidade, através da saudação ao presépio e ao dono da casa e a sua família. Em frente ao presépio, os foliões também agradecem pelo acolhimento e pelas doações⁸² que serão ofertadas a Santos Reis. As esmolas, assim chamadas pelos integrantes dos ternos, são doações financeiras que geralmente são utilizadas na preparação da festa de arremate⁸³ ou mesmo para a manutenção do grupo⁸⁴.

Logo após, a formalidade é substituída pela descontração e alegria das danças que são executadas pelos foliões, tais como o samba, o lundu, o batuque⁸⁵ e a curreleira. Como descreve o mestre do Terno de Santos Reis, José Correa de Oliveira (2012), Zé Preto, da comunidade de Pé da Serra, “nós chegamos à casa e saudamos o dono da casa, a família,

⁸² Nem sempre os foliões recebem algum tipo de doação que, por sua vez, pode ser uma colaboração financeira.

⁸³ A festa de arremate acontece no dia 06 de Janeiro e marca o período de finalização do ritual de devoção aos Santos Reis.

⁸⁴ Segundo Alberto Ikeda (1994), em sua pesquisa com folias de Goiânia, a esmola também pode ser uma “doação de gêneros alimentícios (arroz, feijão, farinha, macarrão) e até mesmo pequenos animais (galinha, pato, etc), que são utilizados no dia da festa”.

⁸⁵ Dentre os batuques registrados posso destacar o chamado “samba da formiga”, encontrado no Terno de Reis dos Caluzeiros, no distrito de Riacho da Cruz. Durante a apresentação, uma ou duas pessoas dirigiam-se ao meio da roda executando passos desordenados. No caso da música da Formiga, por exemplo, movimentam-se incessantemente como se estivessem espantando formigas do próprio corpo.

depois pedimos a ajuda e depois fazemos os agradecimentos cantando os lundus e a curraleira”.



FIGURA 48 – Moradores do distrito de Riacho
Foto: Raiana Maciel, 2013



FIGURA 49 – Terno de Reis dos Caluzeiros na roda tocando o samba
Foto: Raiana Maciel, 2013

Nos tópicos anteriores já citei algumas das características do samba, do batuque e do lundu. Já a curraleira (FIG.50) é uma espécie de trançado na qual um grupo de seis, oito ou até dez integrantes, de acordo com o tamanho do local, executam passos coreográficos, sempre tocando os seus instrumentos e cantando. A dança possui duas partes que são

repetidas várias vezes durante a música. Em uma delas, os foliões se dispõem em duas fileiras, virados um para o outro e, de acordo com o ritmo da música, fazem movimentos e batem palmas. Nesse momento, não há canto, apenas os instrumentos tocam. Na outra parte, os foliões dançam em círculo tocando e também cantando a letra da música (DVD anexo – Parte 3).

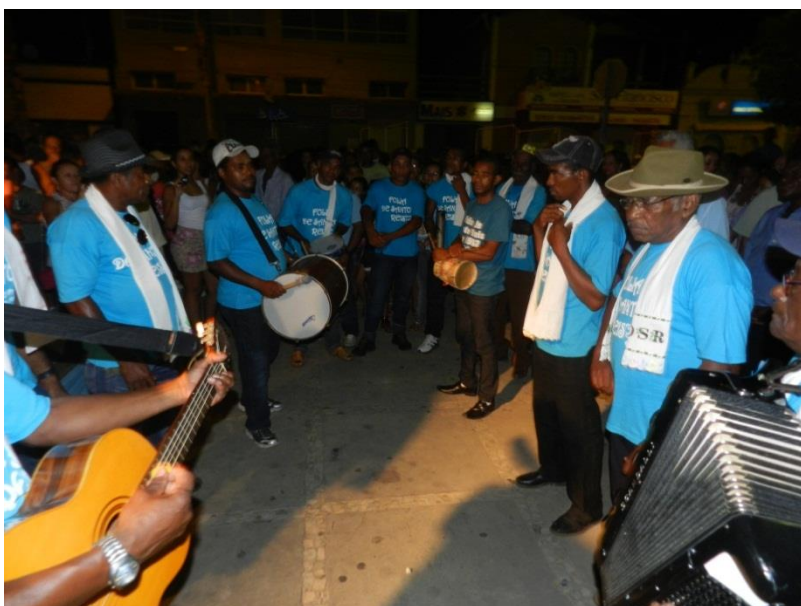


FIGURA 50: Terno de Reis do mestre Zé Preto dançando a Curraleira
Foto: Raiana Maciel, 2013

Após esse momento festivo, o dono da casa oferece um lanche ou jantar a todos os foliões e também às pessoas da comunidade que estão presentes. O ato de oferecer alimentos aos foliões é uma forma de agradecimento, comum nas Folias de Caixa da região.

5.2.4.1.2. *Instrumentos musicais*

A variedade de características das Folias de Caixa de Januária também se manifesta na diversidade de instrumentos musicais. Nesse contexto, podem ser encontrados instrumentos como viola de dez cordas, violão, cavaquinho, sanfona, rabeca, caixa de folia, triângulo, pandeiro e pandeiro meia lua, surdo, reco-reco, chocalho, dentre outros⁸⁶. As fotos abaixo ilustram alguns dos instrumentos utilizados pelos Ternos de Reis de Caixa:

⁸⁶ Dos instrumentos mencionados os únicos confeccionados artesanalmente são a caixa de folia e a rabeca.



FIGURA 51 – Caixa de folia, pandeiro, meia lua e sanfona
Foto: Raiana Maciel, 2013



FIGURA 52 – Violão e bumbo
Foto: Raiana Maciel, 2013



FIGURA 53 – Viola de 10 cordas
Foto: Raiana Maciel, 2012.



FIGURA 54– Reco-reco e caixa de folia
Fonte: acervo pessoal João Damascena

É curioso notar a presença de fitas coloridas (FIG.53) penduradas na mão da viola, local onde ficam as tarraxas. Esse objeto simbólico também pode ser encontrado nos instrumentos de outros ternos de Reis, na região do norte de Minas Gerais, como foi apontado na pesquisa de Geraldo Alencar, realizada com as folias de Montes Claros. Segundo ele, a concepção do folião Téo Azevedo acerca do significado das fitas também é compartilhada pelos foliões de Montes Claros. Azevedo *apud* Alencar (2010, p.102) afirma que

idealmente os instrumentos deveriam ser enfeitados com seis cores diferentes de fitas. Cada cor representa um personagem do nascimento de Jesus: a fita branca representa paz, pureza e o Menino Jesus; a azul, Nossa Senhora; a amarela, o ouro que o rei Belchior presenteou o Menino Jesus; a vermelha, o incenso que o rei Baltazar deu ao Menino Jesus; a verde, a mirra, essência perfumada, dada a Jesus pelo rei Gaspar; a rosa representa São José, pai de Jesus e o perfume e a beleza das rosas.

Contudo, pude verificar que entre os grupos observados em Januária as fitas coloridas têm um valor estético-visual. O violeiro Chico Preto (2013) afirma que “é só enfeite”. Pode-se perceber que a utilização dessas fitas não agrega um significado religioso, sendo apenas a reprodução de um costume que existe entre os foliões.

A formação instrumental dos ternos varia, sendo que a viola de dez cordas e/ou a sanfona sempre estão presentes cumprindo a função principal de acompanhamento harmônico. Esses instrumentos podem, eventualmente, cumprir uma função melódica no conjunto. O violão e o cavaquinho (pouco encontrado entre os grupos) também realizam a função de acompanhamento harmônico. A rabeca, quando presente, executa as melodias dando apoio ao canto ou como instrumento solista. Os instrumentos de percussão, tais como a caixa de folia, o triângulo, o pandeiro e pandeiro meia lua, o surdo, o reco-reco e o chocalho têm a função de apoiar a harmonia e a melodia dos cantos.

5.2.4.1.3. *O repertório*

O repertório dos Ternos de Reis de Caixa é carregado de significados e de valores que estão conectados com o universo religioso dos grupos. Cada canto exerce uma função determinada que conduz todas as etapas do ritual. De maneira geral esses cantos podem ser chamados de “cantos de Reis” pelos foliões. Contudo, são executados em momentos específicos: a chegada do grupo, a saudação à lapinha, o agradecimento ao dono da casa e, por último, os cantos e danças que compõem a parte festiva do ritual, tais como os sambas, lundus, batuques e trançados (catiras e curraleiras).

A forma do canto responsorial é comum nos Ternos de Reis de Caixa encontrados na região, seguindo o padrão pergunta e resposta, e pode ocorrer de duas maneiras. Em um dos formatos, o canto é realizado por duas duplas⁸⁷. A primeira dupla canta a primeira parte, conhecida como “pergunta” e a segunda dupla canta a segunda parte, chamada de “resposta”. Na outra forma de canto responsorial a “pergunta” é realizada por dois solistas e a “resposta” pelo coro, composto pelos foliões.

Um elemento na estrutura musical que é comum nos grupos observados são as bases harmônicas, fundadas nos acordes da harmonia tradicional tonal. Além disso, outra característica que pôde ser notada é a impoção da voz “aberta”, com o uso de um timbre mais anasalado.

As letras que compõem o universo dos grupos de Reis de Caixa possuem um significado sagrado e, muitas vezes, são construídas a partir de passagens bíblicas, relacionadas ao Novo Testamento, sobretudo no que diz respeito à viagem dos três Reis Magos e ao nascimento do menino Jesus. Além do sentido religioso, algumas letras contêm temas diversos, relacionados ao contexto sociocultural dos foliões.

O canto de Reis transcrito abaixo é executado a quatro vozes, divididas em duas duplas. Cada dupla canta o mesmo texto. Neste canto os dois primeiros versos correspondem à pergunta e os dois versos seguintes à resposta (DVD anexo – Parte 3):

Canto de Reis (canto de entrada)

*Deus te salve casa Santa onde fez a morada,
onde Deus fez a morada*] Pergunta (duas vozes)

*Deus te salve casa Santa onde fez a morada,
onde Deus fez a morada*] Resposta (duas vozes)

*Onde mora o meu cálix bento e a hóstia consagrada,
e a hóstia consagrada*] Pergunta (duas vozes)

*Onde mora o meu cálix bento e a hóstia consagrada,
e a hóstia consagrada*] Resposta (duas vozes)

*Pai divino, espírito santo, nas horas de Deus amém
nas horas de Deus amém*] Pergunta (duas vozes)

Pai divino, espírito santo, nas horas de Deus amém] Resposta (duas vozes)

⁸⁷ Essas duplas cantam em terças paralelas.

nas horas de Deus amém —

*E trouxesse a minha bandeira por essas portas adentro,
por essas portas adentro* Pergunta (duas vezes)

*E trouxesse a minha bandeira por essas portas adentro,
por essas portas adentro* Resposta (duas vezes)

*Vai pedir a santa esmola, senhora do lar de dentro,
senhora do lar de dentro...* Pergunta (duas vezes)

*Vai pedir a santa esmola, senhora do lar de dentro,
senhora do lar de dentro...* Resposta (duas vezes)

Assim como no terno dos Temerosos, as letras executadas durante o ritual das folias de caixa definem a inserção e o momento de cada música na performance. De maneira geral, elas podem ser divididas em grupos, conforme apresento a seguir:

Canto de Reis (saudação ao dono da casa)

*Deus te salve casa bendita,
Deus te salve casa bendita
Onde Deus fez a morada,
onde Deus fez a morada*

*Onde mora o Calix Bento,
onde mora o Calix
e a hóstia consagrada,
e a hóstia consagrada e a hóstia consagrada*

*25 de dezemubro, 25 de dezembro,
O mundo escureceu, o mundo escureceu,
O mundo escureceu*

*Foi-se às 11 horas da noite,
Foi-se às 11 horas da noite,
menino Jesus nasceu, menino Jesus nasceu,
menino Jesus nasceu.*

Chamada de Reis:

*Pai, divino e Espirito Santo nas hora de Deus, amém.
Nas hora de Deus, amem
Deixa-me benzer primeiro pra livrar de algum porém,
pra livra de algum porém*

*Deus de salva casa santa onde Deus fez a morada,
onde Deus fez a morada
Onde mora o cálix bento e a hóstia consagrada
e a hóstia consagrada*

*Bendito seja louvado para todo o sempre, amém,
para todo o sempre, amém.*

Canto de Reis (Canto de saudação ao presépio)

*Meia Noite deu sinal
Meia noite deu sinal
Meia Noite deu sinal
O menino Deus vai nascendo
O menino Deus vai nascendo
Na chuvinha de Natal,
Na chuvinha de Natal
Na chuvinha de Natal
Os três Reis quando souberam
Os três Reis quando souberam
Que era nascido o messias
Que era nascido o messias
Que era nascido o messias
Montaram em seus camelos
Montaram em seus camelos
Montaram e viajou
Montaram e viajou
Montaram e viajou
Com três dias de viagem
Com três dias de viagem
Com Herodes ele encontrou
Com Herodes ele encontrou
Com Herodes ele enontrou
Encontrou o malvado Herodes
Encontrou o malvado Herodes
Encontrou e conversou
Encontrou e conversou
Encontrou e conversou
Ó meu nobre cavaleiro
Ó meu nobre cavaleiro
Pra onde vai pra onde vem
Pra onde vai pra onde vem
Pra onde vai pra onde vem
A procura de Deus Menino
A procura de Deus Menino
Que Nossa Senhora tem
Que Nossa Senhora tem
Que Nossa Senhora tem*

Até logo menino Jesus

*Até logo menino Jesus
 Cantamos com alegria, cantamos com alegria
 cantamos com alegria
 Eu só peço ao meu pai eterno
 Eu só peço ao meu pai eterno
 Que há de ser a nossa guia.
 Que há de ser a nossa guia.
 Que há de ser a nossa guia.*

Lundu (como parte do momento festivo, é executado ao final do ritual)

*Me despeço da moça eu digo adeus e vou embora
 Me despeço da moça eu digo adeus e vou embora*

Quem fica fica com Deus

*Eu vou com nossa Senhora
 Quem fica fica com Deus
 Eu vou com nossa Senhora*

Lundu

*Varanda boa le lê
 Varanda boa
 Varanda boa le lê
 Vai vadiar
 Varanda boa le lê
 Varanda boa
 Varanda boa le lê
 Vai vadiar*

Através dessa breve explanação sobre os Ternos de Reis de Caixa já é possível notar a variedade e o dinamismo desses grupos presentes no município de Januária. As informações apresentadas nesse capítulo não são uma tentativa de generalizar as características desses ternos, tendo em vista as particularidades de cada manifestação cultural. Contudo, é válido ressaltar que existe uma unidade entre os Reis de Caixa, a qual está centrada na religiosidade, no culto ao Menino Jesus e aos Santos Reis.

5.2.5. Terno de Reis de Bois

Atualmente, no município de Januária existem dois ternos de Reis de Bois. Como nenhum deles possui um nome “oficial”, chamarei o grupo selecionado para essa pesquisa de Terno de Reis de Bois do Bem Bom. Tendo em vista que grande parte dos seus integrantes

são moradores da Rua do Bem Bom, localizada na periferia de Januária, o terno é conhecido por essa denominação pelas pessoas que vivem na comunidade.

Não há precisão quanto ao surgimento dos ternos de Reis de Bois em Januária. Contudo, segundo relatos de moradores, essa manifestação cultural sofreu transformações significativas ao longo dos anos. A filha adotiva de Berto Preto, Dona Eunice Oliveira Lopes (2013), afirma que ele foi um dos grandes incentivadores e possivelmente um dos criadores do primeiro terno da cidade, e que há cerca de 40 anos esse grupo era composto por homens adultos. D. Eunice diz ainda que essa manifestação chegou a Januária vinda da Bahia e trazida por Berto Preto.

A performance do Reis de Bois faz uma alusão à brincadeira do Bumba Meu Boi. Algumas características da manifestação evidenciam a influência da cultura nordestina, mas especificamente da cultura baiana, como a própria presença do Boi, a figura do vaqueiro, que fazia parte do grupo há cerca de 40 anos, assim como o enredo descrito por Dona Eunice. As pessoas saíam às ruas para assistirem a mais um episódio da morte do Boi. Nessa época, além do vaqueiro e do boi, eram personagens do terno a Mulinha de Ouro e o Tamanduá (DAMASCENA, 2013). Além disso, existiam dois ternos de Reis de Bois na cidade, o Reis de São Mateus e o Reis de Boi. Dona Eunice (2012) relata o encontro desses dois ternos: “Quando encontrava os dois Reis era bonito demais. Tinha um grupo tocando com um e um grupo tocando com o outro. Um com a Mulinha de Ouro e a Catita e o outro, e Beto, meu pai, o Boi, a Mulinha de Ouro e o Tamanduá”.

A partir da década de 1990 novos personagens foram inseridos no Reis de Bois. O artista plástico januarense Geraldo Moura, com a colaboração de João Damascena, realizou uma pesquisa sobre os personagens do dia de Reis em cidades próximas a Januária, como Itacarambi, Manga, Cônego Marinho e São Francisco. Depois de coletar essas informações, foram incorporadas a essa manifestação o Jaraguá, a Catita, a Mulinha de Ouro, o Tamanduá e o Cabeça de Fogo (DAMASCENA, 2012).

Durante algum tempo, o Reis de Boi ficou sem sair às ruas de Januária. João Damascena (2012) afirma que a continuidade da manifestação foi garantida em função da substituição dos adultos por crianças e adolescentes, a partir do ano de 2004.

É nesse contexto que surge o Terno de Reis de Boi do Bem Bom. O grupo se apresenta durante o período de Reis, podendo se estender até o final do mês de Janeiro. Esporadicamente, também sai às ruas em alguns eventos que ocorrem ao longo do ano.

Desde aproximadamente o ano de 2013, Maria Aparecida Pereira é responsável pelo Terno. Cida, como é chamada, nasceu no início da década de 1970 e trabalha como

diarista. Segundo ela, a vontade em dar seguimento ao grupo veio das lembranças que tinha de sua infância, quando seguia o terno pelas ruas do Bem Bom. Além disso, seu marido participava do Terno de Reis de Bois que existiu antes do Terno do Bem Bom.

Atualmente, os personagens que compõem o terno coordenado por Cida são: o Boi, a Mulinha de Ouro, o Jaraguá, o Tamanduá e a Catita (FIG. 55 a 60). O grupo possui aproximadamente 30 integrantes. Contudo, nem sempre todos estão presentes nas apresentações. A faixa etária dos participantes é de 06 a 14 anos. Esse limite de idade é dado porque, segundo Aparecida (2013), depois dos 14 anos, os meninos perdem o interesse em participar do terno. A entrada dos participantes pode ser através de um convite feito pela coordenadora ou até pela vontade dos pais ou da criança de participar do grupo.

Acerca da participação de crianças nos ternos de Reis, Cascudo (2000, p.675) afirma que no interior do estado do Rio Grande do Sul “é comum as crianças saírem às ruas com o rosto pintado de carvão, vestindo sacos e com panos na cabeça, para “pedir Reis”, geralmente uma lembrança em bala, doces ou algum dinheiro.

Assim como a grande maioria dos integrantes de manifestações da cultura popular no município de Januária, as crianças e adolescentes do Reis de Bois pertencem à famílias de baixa renda. As dificuldades com as condições de moradia e o acesso restrito aos serviços básicos, tais como Educação e Saúde fazem parte do cotidiano dessas pessoas. Apesar das dificuldades encontradas, os seus saberes e fazeres compõem a riqueza de um universo cultural bastante particular.

5.2.5.1. A performance musical

O Terno de Reis de Bois do Bem Bom executa a sua performance musical durante o período de Reis e também em algumas apresentações ao longo do ano, como dito anteriormente. O grupo não possui um calendário fixo, mas frequentemente é solicitado a participar dos eventos promovidos pelo SESC e pelas escolas do município. É válido ressaltar que a participação do Reis de Bois nesses acontecimentos está sujeita às condições estruturais do grupo. Segundo Maria Aparecida (2013), “sempre é assim, a gente nunca tem as coisas, né? Na maioria das vezes quando as pessoas chamam a gente pra apresentar a gente fica sem apresentar porque não tem as coisas”. Essas “coisas” as quais ela se refere são as vestimentas e os instrumentos musicais. O grupo não tem condições de se manter e sobrevive de doações feitas por pessoas da comunidade.

Tradicionalmente, o Reis de Bois sai às ruas de Januária para cumprir o seu ritual no período de Reis. Geralmente, no início do mês de Janeiro, pessoas da comunidade convidam o grupo para se apresentar em suas casas. Algumas dessas pessoas são devotas que fizeram promessa aos Santos Reis. No quintal ou na rua, em frente à casa combinada, o Reis do Bem Bom “faz uma lapinha”, como menciona Cida (2013), ou seja, inicialmente eles executam um canto de saudação ao presépio.

Depois, a apresentação do Terno de Reis de Bois se torna uma grande brincadeira. Enquanto alguns integrantes tocam os instrumentos e cantam as músicas do repertório, crianças e adolescentes vestidas de personagens da cultura popular local brincam de perseguir as outras crianças que compõem o grupo.

No dia seis de janeiro, quando a comunidade se reúne na rua para assistir e apreciar a apresentação dos ternos de Reis, o Reis de Bois é um dos mais esperados. Em volta do espaço onde o grupo se apresenta, o público responde com gargalhadas e, às vezes, até com choro das crianças, às brincadeiras de perseguição entre os personagens que compõem o terno.

Apesar de executar a performance musical nessa ocasião, ficou evidente que esse terno não possui como função primordial o culto aos Santos Reis e ao menino Jesus, assim como pôde ser percebido no terno dos Temerosos e nos Ternos de Reis de Caixa. A continuidade do Reis de Bois se dá não pelo caráter religioso, mas pela vontade da coordenadora em manter as tradições e realizar um trabalho cultural e social com os participantes. Esse fato é evidenciado na seguinte afirmação de Cida (2013) “Não sou devota aos Santos Reis, sou católica mais ou menos. É porque eu gosto de tá envolvida sempre com criança. Eu faço quadrilha, eu mexo com Reis de Bois, sempre tô mexendo com adolescente. Eu gosto, me sinto bem em fazer isso”.

5.2.5.2. As vestimentas

As vestimentas do grupo são coloridas e compõem o universo lúdico atribuído às brincadeiras executadas pelos seus integrantes. Os personagens utilizam roupas características e as outras crianças vestem roupas do dia-a-dia e utilizam máscaras que cobrem o rosto.

O boi se assemelha à figura do Bumba Meu Boi encontrado, principalmente, nas regiões norte e nordeste do país. O seu corpo é uma estrutura coberta por um tecido (que pode ser de variadas cores) e a cabeça por uma máscara que imita a cabeça de um boi (FIG.55). O

Tamanduá é todo coberto de palhas, da cabeça aos pés (FIG.56). A mulinha de ouro tem uma estrutura coberta por um tecido de cor amarela, usando também um chapéu amarelo e um cavalo de pau (FIG.57). O corpo do Jaraguá é vestido com um tecido preto e apresenta uma máscara colocada somente no rosto (FIG.58). O Cabeça de fogo tem o corpo todo coberto por um tecido vermelho e possui uma bola redonda vermelha na cabeça (FIG.59). A Catita é a única menina do grupo. Ele se veste com uma saia curta rendada e uma blusinha do mesmo tecido (FIG. 60).



FIGURA 55 – O Boi
Foto: Raiana Maciel, 2012



FIGURA 56– O Tamanduá
Foto: Raiana Maciel, 2012



FIGURA 57 – A mulinha de Ouro
Foto: Raiana Maciel, 2012



FIGURA 58– O Jaraguá
Foto: Raiana Maciel, 2012



FIGURA 59 – O Cabeça de fogo
Foto: Raiana Maciel, 2012



FIGURA 60 – A Catita
Foto: Raiana Maciel, 2012

5.2.5.3. Instrumentos musicais

No Terno de Reis de Bois do Bem Bom são utilizados apenas instrumentos de percussão, que podem ser o atabaque, a zabumba e o bumbo (FIG.62). A quantidade deles varia de acordo com a disponibilidade de músicos e de instrumentos, podendo ser utilizados de um a três. Cida (2013) afirma que, devido às dificuldades financeiras para se adquirir os instrumentos musicais, há alguns anos o acompanhamento instrumental era feito com latas de manteiga e latas de tinta (FIG.61).



FIGURA 61 – Lata de tinta usada como instrumento musical
Foto: Raiana Maciel, 2013



FIGURA 62 – Bumbo
Fonte: Acervo pessoal de Maria Aparecida, 2009

5.2.5.4. O repertório

O ritmo dos instrumentos de percussão segue o mesmo padrão em todas as músicas que compõem a apresentação do terno. Todos os cantos são executados em uníssono. As letras têm um papel significativo nas músicas do grupo, tendo em vista que elas definem o momento de inserção de cada personagem na performance, conforme apresento abaixo (DVD anexo – Parte 2).

A primeira letra transcrita diz respeito a uma música do repertório que é cantada somente quando o terno, no período de Reis, visita algumas casas da comunidade e executa o canto de saudação à lapinha.

Ladainha do Reis de Bois: (saudação à lapinha)

*Quando Deus era menino
eu andava pelo mundo
Eu andava pelo mundo,
Vou saudar a dona da casa
Com prazer e alegria
Com prazer e alegria
Com prazer e alegria
recebei nossa família
Recebei nossa família
Recebei nossa família
Com prazer e alegria
Com prazer e alegria
Minha senhora divina e
meu Santo pai eterno*

O boi

*Se meu boi morrer, o que será de mim
ô Dona da casa, meu boi, tenha dó de mim (bis)
Oi, Deus, que boi dá.
Esse boi é meu, vaqueiro
Esse boi é meu
Deixa o boi beber, vaqueiro,
Deixa o boi beber, vaqueiro,
Esse boi não come, nem bebe...*

*Levanta meu boi, vem comer capim,
O dona da casa, meu boi, tenha dó de mim.
Se meu boi morrer, o que será de mim
Ó dona da casa, meu boi, tenha dó de mim.*

*Foi beber Vaqueiro, foi beber três dias,
Boi não come nem bebe, vou beber na Bahia.*

Mulinha de Ouro

*Mulinha de outro, é mulinha de ouro
Sapateia, minha mula, é sapateia minha mula.*

*Mulinha de ouro é mulinha de ouro é ouro só
Mulinha de ouro é mulinha de ouro é ouro só
Ô mulinha de ouro, É ouro só!
Mulinha de ouro é Mulinha de ouro é
Mulinha de ouro, é ouro só
Dá um coice minha mula ô, dá um coice minha mula
Dá um coice minha mula ô, dá um coice minha
Sapateia minha mula ô, Sapateia minha mula
Vai se embora ê, vai se embora Mulinha*

Catita

*Eu vi o sol, eu vi a lua,
Eu vi a catita no meio da rua
Eu vi o sol, eu vi a lua,
Eu vi a catita no meio da rua
Eu vi a catita montada no boi
Cabeça pra baixo, não sei como foi
Eu vi a catita montada no boi
Cabeça pra baixo, não sei como foi
Eu vi o sol, eu vi a lua,
Eu vi a catita no meio da rua
Eu vi o sol, eu vi a lua,
Eu vi a catita no meio da rua
Vai se embora ê ê
Vai se embora catita*

Jaraguá

*Que bicho esse ô
Que bicho é esse é o Jaraguá
Que bicho esse ô
Que bicho é esse é o Jaraguá
Que bicho é esse?
É o Jaraguá
Que bicho é esse?
É o Jaraguá
Morde um de fora ô
Morde um de fora
Morde um de fora ô
Morde um de fora
Que bicho é esse?*

*É o Jaraguá
Que bicho é esse?
É o Jaraguá*

*Morde um de fora ô
Morde um de fora
Morde um de fora ô
Morde um de fora
Vai se embora ê ê
Vai se embora Jaraguá*

Cabeça de fogo

*Ele veio de longe
Tá chegando agora
É o cabeça de fogo, minha gente!
É Luis caipora
Ele veio de longe
Ta chegando agora
É o cabeça de fogo minha gente
É luis caipora
Vai se embora ê
Vai se embora cabeça de fogo*

Tamanduá

*Ele veio do mato, ele vai te pegar
Que bicho é esse, é o tamanduá
Ele veio do mato, ele vai te pegar
Que bicho é esse, é o tamanduá
Que bicho é esse ô
Que bicho é esse
É o Tamanduá
Que bicho é esse ô
Que bicho é esse
É o Tamanduá
Ô que bicho é esse?
Tamanduá
Ô que bicho é esse?
Tamanduá
Pega um de fora ê
Pega um de fora
Pega um de fora ê
Pega um de fora*

O cenário desses grupos evidencia uma forte vinculação com o contexto cultural de Januária, tendo suas práticas definidas na atualidade em função de transformações, perspectivas e aspectos gerais que caracterizam a cena urbana do município. Essas

manifestações culturais tanto têm impacto nos projetos e nas ações diversas relacionadas às políticas culturais quanto são também impactadas por tal realidade. Assim, as maneiras de se fazer música, as formas de transmissão dos saberes musicais, a relação com a audiência, dentre diversos outros parâmetros da performance musical, estão diretamente inter-relacionados com o conjunto de políticas culturais de maior ênfase nessa realidade, conforme evidenciado no capítulo anterior. Portanto, a partir da contextualização das práticas culturais que tem grande representatividade no cenário dos programas e ações implementados pelo MinC e pelo SESC em Januária, analiso no capítulo seguinte as inter-relações entre as dimensões das políticas culturais existentes e as expressões musicais selecionadas.

CAPITULO VI

Políticas culturais e suas inter-relações com as práticas musicais da cultura popular em Januária

Neste capítulo discuto os desdobramentos das inter-relações, também apresentadas nos capítulos anteriores, entre as políticas culturais e grupos da cultura popular de Januária, com ênfase na trajetória e na performance dos ternos de Reis. As discussões dão enfoque à maneira como essas políticas, implementadas pelo poder público e por entidades não governamentais têm dialogado, impactado e sido impactadas pela prática musical desses grupos.

Tal aspecto só foi possível de ser analisado a partir do entendimento dos parâmetros adotados pelo MinC e pelo SESC em suas diretrizes. Valendo salientar que os projetos e programas desenvolvidos em Januária estão embasados em um conceito mais abrangente de políticas culturais, conforme destacado no capítulo I. Dentro desse conceito, essas políticas envolvem tanto ações que são desenvolvidas pelo Estado quanto por agentes não estatais, o que é visivelmente percebido no cenário atual do município. A partir dessa compreensão pude analisar a forma pela qual a concepção de políticas culturais desses agentes influencia a dinâmica das práticas musicais das culturas populares.

Os objetivos e as diretrizes para a área da cultura que são adotadas por órgãos governamentais, entidades não estatais e instituições privadas engendram sentidos, ideologias e visões de mundo particulares de cada gestão. Invariavelmente, os grupos e indivíduos que se submetem ou são submetidos às políticas culturais acabam por assimilar os preceitos estabelecidos por programas e ações. Por outro lado, é válido destacar que, pode ocorrer que as manifestações culturais contempladas não ocupem de forma passiva os papéis estabelecidos por tais políticas, sendo também co-definidoras das dimensões culturais implementadas a partir de políticas de cultura. Essa relação certamente está vinculada à natureza da política implementada e às aberturas possíveis em cada uma das proposições realizadas.

Por esse motivo, a atenção concedida à descrição desse cenário como um todo, que percorre os capítulos IV, V e o presente capítulo deste trabalho foi imprescindível para as indagações realizadas na pesquisa. Ou seja, de que maneira essas políticas têm se relacionado com os objetivos e as ações dos grupos no que se refere à sustentabilidade e manutenção de suas práticas? Essas políticas têm incentivado novas lógicas e estratégias de organização das

práticas musicais? De que maneira os grupos dialogam com as ideologias presentes nos discursos e nas ações desse tipo de política?

As colocações que resultam desses questionamentos estão inseridas ao longo desse capítulo o qual, em sua parte final, discorre acerca dos limites e possibilidades das políticas culturais para as expressões musicais da cultura popular. A partir das análises realizadas são apresentadas reflexões que, contextualizadas ao cenário específico de Januária, subsidiam análises interpretativas mais abrangentes sobre o contexto das políticas culturais e suas intersecções com a cultura popular na atualidade.

5.1. Inter-relações entre as políticas culturais e as práticas musicais

Assim como destacado no capítulo IV, em Januária, as políticas culturais para as práticas musicais da cultura popular refletem o cenário mais amplo de inserção dessas políticas no Brasil. Inicialmente, as ações restringiam-se apenas para o registro, sem a preocupação em garantir a sustentabilidade e a continuidade dessas práticas culturais. Embora esses levantamentos e mapeamentos tenham sido importantes para o conhecimento dessas manifestações em determinado momento da história, em conformidade com o que foi explicitado no quadro conceitual do primeiro capítulo, pode-se dizer que tais ações, muitas vezes, não podem ser consideradas como políticas culturais, sobretudo por não provocarem uma intervenção em determinada realidade na busca por melhorias.

O caso do levantamento folclórico realizado por Joaquim Ribeiro em Januária, na década de 1960, exemplifica essa questão. Esse registro, apesar de significativo para a preservação da memória dos ternos em determinada época, não visava realizar intervenções no sentido de salvaguardar, de dar a possibilidade de esses grupos manterem as suas práticas culturais. Como vimos anteriormente, essa perspectiva foi adotada pelo governo brasileiro, de forma mais efetiva a partir do início dos anos 2000.

É então no começo do século XXI que a gestão pública, assim como algumas entidades e instituições privadas, voltou o seu discurso e as suas ações para a valorização e a preservação das culturas populares. Januária novamente se insere nesse contexto e se destaca no norte de Minas porque, mesmo sendo uma cidade de médio porte⁸⁸, apresenta significativas inter-relações entre os ternos de Reis e os projetos e programas culturais implementados através do Ministério da Cultura e do SESC.

⁸⁸ Segundo o IBGE (2010), municípios de médio porte apresentam de 50.001 até 100.000 habitantes.

Sem dúvida, essas inter-relações têm um impacto significativo na maneira como os integrantes desses ternos concebem a sua música, demonstrando que as ideologias que estão intrínsecas a uma política cultural, seja ela pública ou promovida por agentes não governamentais, influenciam a dinâmica desses grupos. Da mesma maneira, as políticas também são influenciadas por esses atores na medida em que eles passam a incorporar a esses programas e projetos as suas próprias demandas.

Entretanto, analisar esses processos dinâmicos a partir da interferência das políticas culturais, de forma isolada, não nos levará a compreender efetivamente as práticas musicais produzidas por essas manifestações. Fatores políticos, econômicos e sociais também influenciam esses processos, a todo o momento.

No capítulo IV ficou claro, por exemplo, que o isolamento regional de Januária no século XIX e início do século XX foi causado em decorrência da falta de interesse do governo e das elites econômicas por essa região, que era “considerava “pobre” para o tipo de exploração capitalista que até então vinha sendo empregada” (CORREIA, 2007). A partir da década de 1950, as políticas desenvolvimentistas provocaram mudanças na economia que, dentre outras situações, acarretaram na transferência das populações que habitavam o campo para as zonas urbanas. Esse processo não afetou apenas as condições econômicas e sociais, levando as comunidades a se adaptarem a uma nova maneira de viver, como também as expressões da cultura popular que, anteriormente praticadas em ambientes rurais, foram transferidas para um contexto urbano. Segundo a pesquisadora Iara Toscano Correia (2007)

É possível ler essas adaptações através de expressões da cultura popular. Compreendemos que a cultura popular deve ser interpretada pelo viés das lutas travadas entre as comunidades tradicionais e a sua inserção na lógica de produção capitalista. Assim, os processos migratórios operados a partir da implantação de grandes projetos voltados para o agro-negócio [sic] estão na base da dinâmica da cultura popular.

O deslocamento dessas populações mostra que “estas características presentes e fundamentais nas relações que permeiam as comunidades rurais tradicionais são diluídas e (re)configuradas no espaço urbano” (CORREIA, 2007). Consequentemente, a transposição geográfica, provocada por interesses econômicos e políticos, contribuiu para que as expressões da cultura popular se adaptassem a novos espaços, novos usos e novas funções.

Dentro dessas novas configurações, a dinâmica das culturas populares é também influenciada pela globalização, processo este que, na concepção de Milton Santos (2000, p. 69) “acaba tendo, direta ou indiretamente, influência sobre todos os aspectos da existência: a

vida econômica, a vida cultural, as relações interpessoais e a própria subjetividade”. Nesse contexto, os saberes e fazeres desses indivíduos estão sujeitos a trocas e diálogos mais acelerados, o que pode colocar as expressões da cultura popular em dois patamares: o seu desaparecimento, em decorrência da carência de recursos humanos e estruturais ou a sua continuidade, que pode ser garantida pelo reposicionamento desses atores frente às negociações e conflitos.

Voltando a discutir especificamente acerca das inter-relações entre as práticas musicais e as políticas culturais em Januária, é importante observar que além das intervenções do SESC e do Ministério da Cultura, o município também compartilha dos problemas inerentes à gestão da pasta da cultura nos governos.

A institucionalização da cultura possibilitou a criação de vários órgãos, conforme destaquei no capítulo III. Em Januária, as ações da gestão pública voltadas para a cultura estão inseridas nas demandas da Secretaria Municipal de Turismo, Cultura e Meio Ambiente. Assim como em outros municípios brasileiros, houve uma fusão da pasta da cultura com outras pastas do governo. Não foi realizada uma pesquisa acerca das consequências dessa fusão. Contudo, embora este não seja o foco dessa tese, o que pôde ser evidenciado nas observações e nas entrevistas realizadas com os integrantes dos grupos durante a pesquisa de campo, é que a gestão pública apresenta muitas deficiências no que diz respeito às políticas direcionadas não apenas às culturas populares, mas as expressões culturais de uma maneira geral.

Dentro dos gastos públicos, a cultura não é uma prioridade, recebendo menos recursos do que as outras áreas. Em se tratando das práticas musicais da cultura popular, as ações prioritárias estão baseadas no apoio à realização de eventos esporádicos, constatando-se, dessa maneira, uma ausência significativa de ações perenes, com caráter de continuidade. Esse fato é comprovado por João Damascena. Segundo o Imperador dos Temerosos

A questão da música em Januária, não só a música, são os saberes na área de cultura, não têm muito incentivo. Por exemplo, a folia a gente faz aqui, ali, basicamente por conta própria e com a ajuda de alguns amigos. Mas, das instituições que deveriam cuidar, do poder público, a gente não conta com a colaboração. E eu te falo isso porque já tem vinte anos que eu tô coordenando eles, eu já deixei de levar essa folia, por exemplo, em um festival de Florianópolis, que é considerado um dos mais conceituados de dança do Brasil. Já deixei de levar em Ouro Branco, em Ouro Preto, Rio de Janeiro, por falta de recursos e de apoio que a gente não tem (DAMASCENA, 2012).

O que pude perceber é que esse apoio, requisitado por muitos grupos, se traduz em transporte para possibilitar a realização de apresentações em outras localidades e em outros municípios, além de recursos para a compra de instrumentos musicais e de vestimentas (DAMASCENA, 2012; APARECIDA, 2013). Para alguns líderes de grupos, como Aparecida, do Terno do Reis de Bois do Bem Bom, a ajuda da prefeitura e o consequente fortalecimento do grupo trata-se de uma demanda social, tendo em vista que a participação de jovens nos ternos os afastaria dos problemas recorrentes nas comunidades de baixa renda, tais como o consumo de drogas e a violência. Segundo Aparecida (2013),

Aqui é um absurdo, uma falta de consciência mesmo, às vezes se ajudasse mais na cultura, incentivasse os jovens, talvez evitasse, igual desde criança mexendo com coisa cultural, algum envolvimento bom, tava tirando eles de tá envolvido com drogas, essas coisas ruim. Eu já cansei de ir à prefeitura, toda época de Reis de Bois eu vou antes, peço ajuda para o secretário. Eu nunca ganhei nem um centavo lá da prefeitura. Nunca eles podem ajudar.

Ainda acerca da gestão pública de cultura em Januária, é possível afirmar que, assim como outros municípios mineiros, ainda não aderiu ao Sistema Nacional de Cultura⁸⁹. Percebe-se, portanto, que a falta de uma postura mais efetiva no que diz respeito aos mecanismos de gestão e de investimento na cultura pode estar vinculada também à ausência de um Plano Municipal de Cultura, o qual possibilitaria um planejamento mais adequado à gestão do campo cultural.

É interessante observar que, dentro da política, outros agentes também estão envolvidos com os grupos de cultura popular observados na pesquisa. Alguns políticos, dentre eles candidatos a vereador têm a prática de conceder apoio aos grupos, fato que foi relatado por Aparecida e por outros integrantes dos ternos de Reis. Esse apoio pode ocorrer desde a compra de instrumentos musicais até uma espécie de patrocínio de camisas de uniforme (FIG.63). Essas camisas acabam funcionando como peça de publicidade para os candidatos, tendo em vista que os seus nomes são colocados na parte das costas, como mostra a foto a seguir:

⁸⁹ Informação disponível em:

http://www.cultura.gov.br/documents/10907/1026307/4.+Situa%C3%A7%C3%A3o+dos+Munic%C3%ADpios+no+SNC_5.5.2015.pdf/5d153984-2279-4928-8bbd-a6509dfe22e2. Acesso em 24 fev. 2015.



FIGURA 63 – Ternos de Reis com camisas de uniforme contendo citação de apoio de políticos da região

Foto: Raiana Maciel, 2013

Embora seja importante considerar que outros fatores, além das políticas culturais influenciam as dinâmicas desses grupos, no próximo tópico, atento-me ao foco dessa tese, abordando as principais reflexões acerca da maneira pela qual essas políticas têm dialogado com os ternos.

Através da revisão de literatura, das discussões acerca dos conceitos centrais dessa investigação e da pesquisa de campo, foi possível estabelecer alguns eixos, formulados a partir dos desdobramentos das inter-relações entre grupos e políticas e que serão apresentados a seguir. É válido ressaltar que, ainda que tais eixos estejam organizados separadamente, eles são interdependentes na medida em que se observa a complexidade do fenômeno que envolve diferentes agentes de políticas de cultura e diversos atores sociais.

5.1.1. Criação e definição de espaços culturais

A implementação de políticas culturais, através dos programas do Ministério da Cultura e das ações do SESC, promoveu tanto a criação quanto a (re) definição de espaços culturais na cidade de Januária. Através do Cultura Viva foi estruturado o Ponto de Cultura *Música e Artesanato: cultura tradicional do norte de Minas*, localizado no Centro de Artesanato, e a partir do *Prêmio Culturas Populares* e do *Microprojetos Mais Cultura* foi possível a implantação da *Casa de Cultura Berto Preto*. Além disso, o SESC também foi definido enquanto local centralizador de atividades que perpassam às ações públicas. Esses

espaços culturais institucionalizados através de políticas de cultura se tornaram irradiadores das ações previstas nos projetos, como evidenciado no capítulo IV.

A constituição do Ponto de Cultura e da Casa de Cultura atenta para reflexões sobre o modelo de gestão desses espaços culturais os quais, muitas vezes, não agregam uma produção cultural vinculada aos grandes circuitos de circulação e de mercado. Além disso, invariavelmente, os grupos e indivíduos que se submetem à lógica desses agentes acabam por assimilar os preceitos estabelecidos nos programas e ações. Tendo em vista esses aspectos, até que ponto a autonomia desses espaços pode ser garantida sem intervenções do Estado ou de entidades não governamentais?

Na busca por responder a esse questionamento, farei um aprofundamento das reflexões sobre o eixo que diz respeito à criação e (re)definição de espaços culturais. Como foi dito nos capítulos anteriores, a aprovação no *Prêmio Culturas Populares* e em duas versões do *Microprojetos Mais Cultura* possibilitou a estruturação da Casa de Cultura Berto, dando a possibilidade de atender aos integrantes do Terno de Reis dos Temerosos e também à comunidade, tendo em vista que o espaço passou a ser utilizado como sede de apoio do grupo e como uma espécie de biblioteca, que pôde ser usufruída, para fins de estudo, por esses integrantes, bem como por moradores da localidade, principalmente jovens e crianças.

Se através do *Prêmio Culturas Populares* teve início a organização da Casa, os benefícios obtidos por meio do *Microprojetos Mais Cultura* evidenciam a melhoria de sua infraestrutura e o desenvolvimento de atividades. Em relação à análise dos editais desse último projeto, é possível se deparar com questões conceituais que conjecturam com a ideia, explanada nos tópicos anteriores, de que esses documentos elaborados para selecionar os projetos dentro de critérios pré-estabelecidos, estão dotados de ideologias e de sentidos que, às vezes, moldam determinada prática cultural para se adequar aos seus parâmetros.

No primeiro edital referente ao Semiárido, o objetivo principal é “fomentar e incentivar artistas, grupos artísticos independentes e pequenos produtores culturais” (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2007). Dentro do seu público alvo, esse edital não contempla de forma objetiva as culturas populares, tendo como foco as linguagens artísticas: Música, Artes Visuais, Artes Cênicas, Literatura, Audiovisual e Artes Integradas (categoria que engloba mais de uma área artística). Esse propósito insere na categoria de “artista” todo o seu público alvo e o fomento e o incentivo, neste caso, parece contemplar uma visão de economia da cultura, voltado para uma maior inserção desses artistas no mercado.

Essa lógica estaria contrapondo uma das finalidades do programa *Mais Cultura*, que deve estar “pautado na integração e inclusão de todos os segmentos sociais, na

valorização da diversidade e do diálogo com os múltiplos contextos da sociedade brasileira.⁹⁰ Embora alguns grupos de cultura popular tenham sido selecionados no edital Microprojetos para o Semiárido⁹¹, percebe-se claramente uma falta de direcionamento tanto com relação ao objetivo quanto ao público alvo.

Apesar dessas indefinições, pode-se afirmar que esses projetos proporcionaram a estruturação da *Casa de Cultura Berto Preto*, evidenciando a influência do grupo sobre a política. Esse aspecto pode ser confirmado na medida em que, tanto no *Prêmio Culturas Populares* quanto no *Microprojetos Mais Cultura*, o próprio proponente estabeleceu as suas demandas, constituindo uma inter-relação que passou a ser verticalizada a partir da ótica do projeto e não da política para as manifestações culturais, como é comumente observado.

A organização da Casa de Cultura possibilitou, dentre outras coisas, a preservação dos bens materiais e imateriais do grupo. Além de ser um local em que são guardados diversos objetos, tais como uniformes, instrumentos musicais e a bandeira, “a homenagem a Norberto Gonçalves caracteriza a tentativa de construção de uma narrativa sobre o terno e sobre sua história”, como foi relatado pelo historiador Jonhisson Xavier Silva (2014) em sua dissertação de mestrado.

Esse espaço também agrega uma importante função dentro do ritual do terno, no período natalino, o qual foi descrito no capítulo anterior. É na Casa de Cultura que ocorrem os primeiros momentos de interação antes do giro. Torna-se local de encontro, onde os “mais velhos” tomam o primeiro gole de pinga e são realizadas as orações em frente à lapinha (FIG.64). É nesse momento que João Damascena conversa com os integrantes do grupo e reforça o sentido religioso desse ritual, como pode ser comprovado nesse depoimento⁹² (DVD em anexo – Parte 1).

O Reis que nós estamos fazendo é repetindo a caminhada dos três Reis Magos, à procura do menino santo. Eu quero que vocês aprendam que nós não estamos aqui só fazendo folia ai na rua, dançando. Nós estamos fazendo uma coisa séria e que vocês aprendam a conhecer o que vocês estão fazendo pra gostar cada vez mais disso. A nossa proposta é essa.

A Casa de Cultura, organizada com recursos do edital analisado anteriormente, assumiu um lugar fundamental nesse momento que é considerado sagrado pelo terno. O depoimento de João Damascena remete à oposição dessa perspectiva com a premissa do edital

⁹⁰ Informação obtida em: <http://www.cultura.gov.br/mais-cultura>. Acesso em 23 mar.2015

⁹¹ Lista de projetos aprovados no Edital Microprojetos Mais Cultura Seminário: http://www.bnb.gov.br/documents/160445/218017/selecionados_minasgerais.pdf/fc57ce3a-2c96-4a8d-bb82-51d87e31eb73

⁹² Gravado em 2013, durante momento de oração na *Casa de Cultura Berto Preto*.

que, por sua vez, tem como foco principal o “artista” e a sua “produção artística”. Essa evidência coloca novamente em discussão um aspecto singular desse exemplo, no qual a necessidade do grupo influencia diretamente as decisões da política.



FIGURA 64 – Momento de oração na lapinha da Casa de Cultura Berto Preto
Foto: Raiana Maciel, 2013.

Portanto, a *Casa de Cultura Berto Preto* possui conteúdo simbólico e espiritual, sendo também um espaço onde o sagrado se faz presente. Essa casa, cujo nome é uma homenagem ao criador do terno, tornou-se também um lugar de referência à memória e mantenedor da identidade do grupo, onde os integrantes podem vivenciar elementos representativos para as suas práticas sociais.

Outra questão que se coloca é o fato de esse local ter sido estruturado com estantes cheias de livros, materiais didáticos, mesas e cadeiras. Esse aspecto revela a preocupação do Imperador em garantir a continuidade do grupo a partir de uma das demandas que têm sido comum nas cidades brasileiras: o perigo da violência e das drogas. Ou seja, estabelecendo o critério de que só permanece no grupo àqueles que têm bom “rendimento na escola, obediência ao pai e a mãe, ser um bom menino na comunidade, não se envolver com as drogas”(DAMASCENA, 2012), João Damascena consegue manter esse jovens no terno, mesmo com uma rotatividade. A estruturação da Casa de Cultura, portanto, contribuiu para isso.

Segundo ele, essa rotatividade se dá em função do baixo nível socioeconômico dos participantes do grupo, o que dificulta em vários aspectos a sua permanência, bem como o

problema das drogas que, na última década adquiriu força da comunidade da Rua de Baixo. Por esses motivos, foi criado também o grupo dos Temerosos mirim, a fim de possibilitar que essas crianças estejam, ao mesmo tempo, garantindo a continuidade do grupo e adquirindo outras perspectivas de vida, longe dos contextos de violência e de drogas. Confirmando, dessa maneira, a seguinte afirmação de Damascena (2012) “então o anseio através da folia, além de preservar a nossa cultura, a nossa tradição, o nosso Reisado, o nosso grupo de Marujada, é também cobrando deles a condição que eles sejam pessoas melhores no futuro”.

Apesar das melhorias garantidas através das premiações do MinC, a autonomia desse espaço cultural, que pode ser traduzida na manutenção da casa e a continuidade das suas ações, é prejudicada pela falta de recurso. Atualmente, é o Imperador quem arca com as despesas, utilizando o seu próprio salário. Este, sem dúvida, é um problema enfrentando por outras pessoas e entidades que têm seus projetos aprovados em editais públicos na área da cultura. Muitas vezes, os recursos garantem o desenvolvimento de atividades mais pontuais, restritas a um determinado período. É nesse tipo de situação que órgãos responsáveis pela cultura na gestão municipal e estadual deveriam estar mais fortalecidos para terem a possibilidade de se articular e dar continuidade a projetos dessa natureza.

Neste caso específico da *Casa de Cultura Berto Preto*, por exemplo, uma articulação com outras pastas do governo também seria necessária. Como esse projeto atende a uma comunidade carente, tendo como uma das propostas oferecer momentos de leitura e de estudo aos moradores locais de diversas faixas etárias, uma aproximação com as políticas de educação do município poderia fortalecer essas ações.

Além da *Casa de Cultura Berto Preto*, as políticas culturais implementadas em Januária, também possibilitaram a criação do Ponto de Cultura *Música e Artesanato: cultura tradicional do norte de Minas*. A minha inserção no campo da pesquisa se deu no momento de implantação da segunda fase do projeto. Entretanto, a partir das entrevistas, das observações e demais dados obtidos, pude analisar as ações do Ponto desde a sua primeira fase, iniciada no ano de 2005. Vale ressaltar que a minha investigação e as interpretações aqui demonstradas estão exclusivamente pautadas das atividades voltadas para a música. Essas análises foram reforçadas pelo acesso à pesquisa de doutorado de Edilberto Fonseca, o qual denomina o seu trabalho como “uma pesquisa etnomusicológica baseada em uma perspectiva dialógica e colaborativa”, principalmente no que se refere a sua relação com o Ternos de Reis dos Temerosos (FONSECA, 2009). Através dessa modalidade de pesquisa, ele pôde planejar e executar ações definidas no projeto do Ponto de Cultura, que tinha como objetivo

[...] fomentar a produção artesanal e musical de cunho tradicional como fatores de geração de renda, ocupação profissional e melhoria da qualidade de vida junto à cerca de 160 artesãos e artistas populares de baixa renda e suas famílias, nos municípios de Pedras de Maria da Cruz, Januária, Bonito de Minas e Cônego Marinho, situados no norte do estado de Minas Gerais, contribuindo para o reconhecimento, a preservação e a difusão, em âmbito local, regional e nacional, conforme as categorias da política atual do MinC (FONSECA, 2009).

A implantação de uma política inovadora que propunha ações em uma direção inversa a que vinha sendo trabalhada pelos governos anteriores, ou seja “de baixo para cima e de dentro para fora”, como afirmou Célio Turino (2010), também demonstrou as suas fragilidades. Por meio da estruturação do Ponto de Cultura ficaram evidentes as dificuldades e os problemas emanados da falta de equilíbrio entre as demandas apresentadas pelo público alvo e os mecanismos por parte da gestão pública.

Especificamente em relação ao trabalho realizado dentro do segmento de “música tradicional”, Edilberto Fonseca (2009) cita o exemplo do caso do *Agente Cultura Viva*, através do qual foi realizado pagamento de bolsas para jovens da região da Rua de Baixo e imediações. A finalidade dessa ação era gerar emprego e renda e, dessa maneira, ser um instrumento de inclusão social. Entretanto, em uma avaliação realizada pelo pesquisador no período de implantação, ele afirma que “a descontinuidade dos repasses de recursos efetuados, gerou enorme descrença em relação ao projeto” (FONSECA, 2009). Além disso, a concessão das bolsas que, de fato, serviram como auxílio financeiro aos jovens e a suas famílias em seu período de vigência, não se consolidou de maneira efetiva em seus objetivos, como fica evidente nessa declaração do pesquisador:

A pergunta difícil de responder, entretanto, era como seria possível, para um garoto dos Temerosos, pensar em transformar em emprego e renda sua participação nas atividades relacionadas com a música popular tradicional local? As bolsas do Agente Cultura Viva ajudaram os jovens participantes, porém, dois anos após o fim do projeto, praticamente nenhum deles tem maiores relações com o terno (FONSECA, 2009).

O foco dado à questão social atenta para o fato de que a sustentabilidade de práticas culturais e seu “empoderamento”, conceito fortemente vinculado ao *Programa Cultura Viva*, dependem diretamente da melhoria das condições de renda, de trabalho, de saúde, de educação, dentre outros aspectos. Contudo, percebe-se nesse exemplo que vários

são os limites e desafios impostos a uma política cultural que também prevê a garantia de melhores condições de vida a esses atores que se encontram em situação de pobreza.

Quanto à relação dos Temerosos com o Ponto de Cultura, uma das principais ações previstas era organizar uma sala dedicada ao grupo, na qual seriam guardados objetos como as vestimentas e instrumentos musicais, assim como um local que abrigasse referências à memória do grupo e também de outras manifestações musicais da cultura popular da região. De fato, como mostram as figuras 13, 14 e 15, a sala que faz referência a essas manifestações foi montada. Entretanto, ela não atendeu ao propósito do Terno de Reis dos Temerosos. Conforme observado na pesquisa de Fonseca (2009), João Damascena considerou que esse espaço não seria devidamente utilizado pelo grupo, tendo em vista a distância entre o Centro de Artesanato e a Rua de Baixo. Além disso, outra barreira para uma participação mais efetiva dos integrantes do grupo dentro do Ponto de Cultura se tornou perceptível. “Para os membros do terno dos Temerosos, um Centro de Artesanato no centro de Januária integra todo um aparato institucional de uma elite da qual, como vimos, eles, tradicionalmente, usufruem somente de maneira periférica” (FONSECA, 2009).

A segunda fase do projeto coincidiu com o período de realização da pesquisa que resultou neste trabalho. Portanto, pude vivenciar os momentos iniciais da transição que tornou o *Programa Cultura Viva* descentralizado, passando a ficar sob a responsabilidade dos governos estaduais.

A partir das entrevistas realizadas com Ramiro Esdras, então coordenador do Ponto, ficou claro que o projeto enfrentava inúmeras dificuldades. Uma delas dizia respeito à capacitação dos coordenadores para gestão do Ponto. Conforme relatado por Ramiro (2011) tanto o governo federal quanto o governo estadual realizaram capacitações, entretanto as orientações ficaram confusas por existir um discurso dúbio entre esses dois agentes.

Outro ponto relatado por ele e que pôde ser notado no discurso de coordenadores de outros Pontos de Cultura são as incongruências entre o modelo de funcionamento do Estado e a dinâmica das diversas manifestações musicais envolvidas nesses projetos. Um dos maiores problemas parece ser o enquadramento da prestação de contas do Ponto de Cultura na lei nº 8.666, de 21 de junho de 1993 que institui normas para licitações e contratos da Administração Pública. Conforme relato de Ramiro (2011)

Isso é um problema para todos os Pontos de Cultura. Nós estivemos em Fortaleza e tivemos cinco mil pessoas representando os Pontos de Cultura de todo Brasil e isso foi um problema pra todo mundo. Como você enquadra a prestação de contas de um Ponto de Cultura na mesma lei que, por exemplo, o governo federal usa para licitar uma ponte sobre o rio São Francisco, o

asfaltamento de um BR, solicitar uma construção de uma escola? Qual é o grupo de gestores e pessoas que a gente tem para lidar com a lei de licitação pública dentro de um Ponto de Cultura?

Nesse contexto, não dominando os conhecimentos necessários e sendo submetidos à licitação de diversos produtos que envolvem as atividades do Ponto, os coordenadores tiveram que contar com o pregoeiro da Prefeitura Municipal de Januária. Caso não obtivesse essa ajuda, segundo Ramiro (2011), o projeto não teria sido desenvolvido e os recursos financeiros teriam que ser devolvidos. A não adequação dos saberes e fazeres da cultura popular e tradicional aos critérios estabelecidos pela lei 8666/2003 também pôde ser notado em um exemplo descrito pelo coordenador no Ponto:

Certo é que uma lei 8666, que é uma lei de licitações e contratos, que versa sobre obras públicas de dois, três, quatro milhões de reais, ela não podia servir para licitar a contratação de um mestre griô, para licitar a contratação de um mestre artesão que faz tambores de caixa, porque é absurdo. Eu tenho critério lá que eu não vou conseguir preencher nunca, porque se trata de uma natureza de contratação. Tem um caso que é muito caricato, eu brinco, virou piada! A gente esteve em uma reunião com o pessoal da Secretaria de Estado da Cultura, no ano passado (2010). Teve alguém de um Ponto de Cultura daqui com a fronteira da Bahia que a mulher na hora desistiu, na hora de celebrar o convênio, porque o Ponto de Cultura deles queria resgatar uma manifestação cultural de uma mãe de santo que tinha lá na cidade deles, que era a última guardiã daquele ritual e eles queriam que essa mãe de santo multiplicasse esse saber ancestral dela, essa manifestação de sincretismo religioso africano, católico. Ela queria que ela sentasse com um grupo de adolescentes e repassasse esse saber. Ai, na hora de se colocar os critérios de licitação, que é o critério de menor preço, princípio da transparência, empresas, se for pessoa física, isso tem um custo, princípio da economicidade, ela disse: isso não faz o maior sentido pra mim porque a nossa cultura é muito específica e a gente quer é essa pessoa. Não serve a mãe de santo de Salvador, que tem o menor preço, não serve a mãe de santo de outra cidade que tem o menor preço[...].

Essa dificuldade foi enfrentada quando o Ponto de Cultura de Januária precisou contratar um artesão que confeccionava tambores de caixa (FIG.19). Tal demanda foi urgente, tendo em vista que alguns grupos estavam utilizando latas durante as suas apresentações. Além disso, os saberes referentes ao modo de confeccionar esses instrumentos estavam em risco de desaparecimento na região. Segundo Ramiro Esdras (2011), um artesão que domina esse tipo de conhecimento foi encontrado em um município vizinho. Ele relata as dificuldades para contratá-lo dentro da referida lei de licitação, dizendo que: “fizemos uma tomada de preço de uma arte que não existe mais. Ai você imagina fazer um tomada de preço, entre no mínimo três artesãos de uma arte que não existe mais. Ele é um dos últimos guardiões dessa técnica de fazer uma caixa” (ESDRAS, 2011).

A partir da afirmação de Ramiro fica evidente que as particularidades das ações desenvolvidas nos Pontos de Cultura exigem do Estado uma nova maneira de lidar com todo impasse burocrático que gira em torno da utilização dos recursos públicos. O enquadramento na legislação sobre licitações, por exemplo, abre um questionamento sobre o empoderamento dos atores envolvidos nesses projetos. Através desse processo complexo das licitações o Estado está, segundo Ramiro (2011), “tentando empoderar os Pontos de Cultura ou ele é pra mostrar que nós realmente não temos condição de trabalhar com recurso público [...]?”

Acerca do envolvimento dos grupos de cultura popular com o Ponto de Cultura, mesmo nessa segunda fase, o enfoque é dado ao Terno de Reis dos Temerosos, um grupo que já possuía um engajamento e uma organização por influência do seu líder, João Damascena. Além de participar das apresentações públicas promovidas pelo projeto, o Imperador afirmou estar presente em algumas das reuniões da *Associação Amigos da Cultura*. A presença de integrantes de outros ternos não foi constatada. A participação desses grupos ficava restrita às apresentações na *Rua da Cultura*, que continua sendo o evento de maior visibilidade que envolve essas práticas musicais. Quando perguntado sobre os critérios para seleção e como se dá a participação dos grupos nos projetos do Ponto, Ramiro (2011) responde:

[...] Quem é que trabalha com música folclórica tradicional de Januária? Não precisa fazer um trabalho sistemático nisso porque esses grupos já existem. Eles se reúnem. São grupos de Folia de Reis, são grupos de artesãos, pastorinhas. Tem Maria da Cruz também, no evento de *Rua da Cultura*. Porque na *Rua da Cultura* você vai ver tudo. Essa *Rua da Cultura* é o esforço que o Centro de Artesanato e que a *Associação de Amigos da Cultura* faz uma vez por ano.

A ausência de representantes desses ternos no espaço institucionalizado de reuniões da associação que congrega os “amigos da cultura” retira desses indivíduos a possibilidade de assimilar o conceito de empoderamento presente na centralidade do *Programa Cultura Viva*, assim como incorporar os preceitos da diretriz, presente no edital, que diz respeito à “promoção da autoestima, o sentimento de pertencimento e a cidadania” (MINAS GERAIS, 2008)

Mesmo em relação aos Temerosos, a propriedade das decisões e das informações fica restrita ao Imperador. Segundo as entrevistas realizadas com os músicos do terno, eles afirmam não ter conhecimento sobre o *Ponto de Cultura Música e Artesanato*. Neste caso, em específico, já foi relatado anteriormente que distância geográfica do Ponto e o preconceito atribuído ao Centro de Artesanato enquanto local “elitizado”, pode ter criado esse distanciamento. Outro fator, somado a esses, está vinculado à falta de interesse por parte dos

músicos que são pagos para tocar em momentos específicos e, por isso, acabam não se envolvendo nas demais atividades do grupo.

Apesar dos problemas encontrados ao longo da implantação do Ponto e as dificuldades de se colocar em prática os conceitos de autonomia, protagonismo e empoderamento, deve-se considerar o esforço de se manter um espaço cultural em uma região carente de recursos humanos e financeiros.

Embora as principais ações do Ponto de Cultura estejam voltadas para a prática do artesanato, o projeto como um todo tem procurado atender ao critério do edital que diz respeito à “capacidade em agregar outros atores sociais e parceiros públicos ou privados, garantindo a sustentabilidade futura da proposta” (MINAS GERAIS, 2008).

Sem dúvidas, a iniciativa do Ponto estimulou a formação de uma rede de parceiros, tais como a *Casa de Cultura Berto Preto*, a *Associação de Música Professor Batistinha*, o *Centro de Arte e Música Zizi Aquino*, a Unimontes e o SESC. Apesar das fragilidades detectadas, essa rede tem proporcionado uma nova dinâmica na cadeira produtiva da cultura em Januária, tendo em vista a carência de ações culturais mais efetivas por parte da gestão municipal.

Embora este não tenha sido o foco dessa investigação, pude perceber que através das ações concernentes ao artesanato, o Ponto consegue se alinhar com mais afinidade à diretriz do *Programa Mais Cultura* que atenta para a “dinamização dos espaços culturais do município” (MINAS GERAIS, 2008). No caso da Música, esse ainda é um objeto de conquista. As iniciativas voltadas para esse segmento precisam ser mais aprofundadas e trabalhadas no sentido de intervir na realidade dos grupos, de forma mais efetiva, a partir de suas demandas.

Fica evidente que as ações desenvolvidas tanto no Ponto de Cultura, quanto na *Casa de Cultura Berto Preto* intensificam a necessidade de um diálogo mais profícuo entre os detentores de saberes e fazeres da cultura popular e os agentes responsáveis pela formulação e implementação de políticas culturais. Isso só será possível por meio de avaliações contínuas que permitam a (re)elaboração de princípios adequados à dinâmica própria desses espaços culturais e de seus atores.

5.1.2. *O estímulo à produção, circulação e consumo de conteúdos culturais populares*

Além da constituição de espaços culturais, tal como foi explorado no tópico anterior, a lógica de fomento definida através dos projetos culturais desenvolvidos em

Januária incide em apresentações públicas dos grupos de cultura popular e a aquisição de uma infraestrutura básica necessária para esses acontecimentos. Tal infraestrutura diz respeito, principalmente, aos uniformes e aos instrumentos musicais utilizados nas apresentações.

As diretrizes estabelecidas pelo *Programa Cultura Viva* e pelo SESC atentam para essa lógica quando propõem contribuir para o acesso à produção de bens culturais e sua difusão (PROGRAMA CULTURA VIVA, 2005; SESC, 2010a). A ideia de “difusão”, que contempla as apresentações públicas, desperta também para a face do consumo, para a formação de espectadores aptos a consumir um produto cultural para além da cultura de massa. Tais aspectos nem sempre estão no foco do trabalho dos grupos, sendo esse, portanto, um importante elemento de negociação em que as manifestações acabam cedendo e se transformando simbolicamente para poder dialogar com os objetivos das políticas. Dessa maneira, veremos como essas diretrizes foram trabalhadas nos projetos contemplados pela pesquisa realizada.

O espaço cultural destinado ao Ponto de Cultura proporcionou a organização de uma sala que funciona como local de referência à memória das práticas musicais da cultura popular local e estimulou a realização de pesquisas, principalmente acerca do Terno de Reis dos Temerosos. Contudo, são também notórias as práticas de produção, circulação e consumo que envolvem outros ternos.

Segundo Edilberto Fonseca (2009), em sua concepção, o projeto “deveria atuar como um espaço de desenvolvimento da música de caráter tradicional abrigando atividades e apresentações de grupos, promovendo pesquisa e registro etnográfico dessas expressões”. Na primeira fase, essas ações tinham como foco o Terno de Reis dos Temerosos, procurando também envolver outras expressões musicais de Januária e da região. Tal envolvimento se deu, principalmente, nas apresentações dos grupos na *Rua da Cultura* (FIG. 65). Tanto Ramiro (2011) quanto Wânia Peixoto (2011) confirmaram que a principal ação do Ponto de Cultura voltada para as práticas musicais da cultura popular, era esse evento.

VIII RUA DA CULTURA




Data: 31/08/2013

Horário: a partir das 19:00 horas

Local: Praça Tiradentes

Atrações:

- Apresentação de Folias de Reis, Quadrilha, Capoeira, Reis de Boi, Viola Caipira e MPB.
- Exposição e venda da nossa Culinária Tradicional: Arroz c/ pequi, paçoca, caldos, doces, biscoitos, cascarrão, pirulito de tabuleiro e outras delícias...



RSC GRAFICA - 1199 3342-4889 - JANUÁRIA/MG

Realização: CENTRO DE ARTESANATO DE JANUÁRIA, ASSOCIAÇÃO DE AMIGOS DA CULTURA DA REGIÃO DE JANUÁRIA
Apoio: PREFEITURA MUNICIPAL DE JANUÁRIA / SECRETARIA DE TURISMO, CULTURA E MEIO AMBIENTE








FIGURA 65 – Folder de divulgação da *Rua da Cultura*
Fonte: Acervo *Centro de Artesanato da região de Januária*, 2013.

Acerca do Terno de Reis dos Temerosos, a sua participação no Ponto de Cultura proporcionou a circulação de apresentações tanto em Januária quanto em outras regiões. Um dos pontos de maior destaque é a participação do terno no *Projeto Cidades Invisíveis*, que possibilitou a interlocução entre diversos Pontos de Cultura de Minas Gerais e a produção de conteúdos audiovisuais em parceria com a Rede Minas de Televisão.

O segundo edital do *Microprojetos Mais Cultura*, o *Microprojetos Mais Cultura São Francisco*, também entra na lógica da produção, circulação e consumo quando propõe

como objetivo “fomentar e incentivar artistas, produtores, grupos, expressões e projetos artísticos e culturais”. Para uma análise mais aprofundada desse propósito, posso afirmar que ele evidencia uma maior abrangência do público alvo, contemplando categorias além das linguagens artísticas descritas no edital analisado anteriormente, o *Microprojetos Mais Cultura Semiárido*, e incluindo itens como “Moda” e, especialmente as “Artes e Expressões populares (Artesanato, Cultura Afro-Brasileira, Cultura Indígena, entre outras)”. Essa última categoria abrange:

projetos que contemplem a produção de obras, apoio a manifestações culturais, oficinas e atividades que propiciem o acesso à produção ou a valorização das culturas populares da Bacia do rio São Francisco e das expressões artísticas e culturais de artistas, mestres e guardiões de saberes e tradições populares, grupos, comunidades e segmentos sociais, em todas as linguagens e gêneros artísticos e culturais (artesanato, Cultura afro Brasileira, Cultura indígena, Folguedos, grupos de tradição popular, culinária regional, entre outros) (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2011).

Como foi dito no capítulo IV, o investimento do recurso obtido por esse segundo prêmio do *Microprojetos Mais Cultura* evidencia a preocupação de João Damascena não apenas com o Terno de Reis dos Temerosos, mas também em conceder apoio às manifestações culturais como o Maculê e a Puxada de Rede. Esses grupos, formados por jovens pertencentes a uma classe social baixa, foram reativados com o intuito de salvaguardar essas expressões culturais. Eles são também reveladores de uma demanda social apontada frequentemente pelo Imperador dos Temerosos, a necessidade de manter esses jovens afastados das drogas e da violência.

Nesse sentido, percebe-se a transversalidade da política cultural, implementada através do *Programa Mais Cultura* com os seus Microprojetos, que passa a atuar no campo social, em um contexto de vulnerabilidade. Os resultados são notórios nas apresentações realizadas em diversos eventos de Januária. A presença efetiva dos jovens nessas manifestações demonstram que, embora o desinteresse de pessoas dessa faixa etária tenha sido um problema recorrente em grupos de cultura popular nas diversas regiões do país, em alguns grupos da cidade, eles se fazem presente, tais como no Maculê, na Puxada de Rede e no Terno de Reis dos Temerosos.

Isso demonstra que os esforços de João Damascena para captar recursos visando garantir a manutenção dos grupos de cultura popular e buscar amenizar o problema social das drogas e da violência, mesmo com todas as dificuldades relatadas ao longo desse trabalho, têm surtido resultados na comunidade. O Terno de Reis dos Temerosos, por exemplo, possui

uma agenda extensa ao longo do ano, se apresentando em eventos diversos e executando o seu ritual no período natalino, conforme descrito no capítulo V.

Como foi dito anteriormente, o recurso financeiro obtido tanto pelo *Prêmio Culturas Populares* quanto através do *Microprojetos Mais Cultura* também foi investido em uniformes para o Terno de Reis dos Temerosos. Esse fato evidencia que a prática de fomento também depende da garantia de uma infraestrutura básica. Os integrantes do grupo não se apresentam com outras vestimentas além das fardas, sendo imprescindíveis à performance musical do terno, como evidenciado no capítulo anterior, e revelando o cuidado com a identidade visual do grupo.

A política cultural do SESC também se adequa à lógica de fomento discutida neste tópico. No capítulo IV ficou claro que o sentido das ações dessa entidade no campo cultural se traduz em considerar as expressões artísticas e culturais como um instrumento de transformação da sociedade, privilegiando “produtos artístico-culturais que contribuam para construir um novo olhar-o-mundo, e que se instrumentalizam em uma ação transformadora dos indivíduos e da sociedade” (SESC, 2010a). Tais produtos são privilegiados em detrimento das manifestações que transmitem os interesses da indústria do lazer e da cultura de massas.

É interessante observar que o conceito de produto cultural, utilizado no discurso do SESC, mesmo com relação às práticas da cultura popular, é entendido como algo que tenha valor para o mercado. No *Dicionário Crítico de Política Cultural*, Teixeira Coelho (1997, p. 317) confirma esse aspecto quando distingue a expressão “produto cultural” da expressão “bem cultural”. O bem cultural “vincula-se à noção de um patrimônio pessoal ou coletivo e designa, em princípio, por seu valor simbólico, algo infungível, isto é, algo que não poderia ser trocado por moeda. Mesmo que na origem tenha sido eventualmente um produto”. O autor acrescenta que

Na atualidade, porém, sabe-se que a maioria desses bens pode ter seu valor traduzido em moeda, o que acaba de algum modo por transformá-los em produtos (commodities) culturais ou por apontar para o definhamento crescente da idéia [sic] de bem cultural (COELHO, 1997, p. 317)

Embora o SESC seja uma instituição privada, ele não se caracteriza como as demais empresas inseridas no mercado produtivo, cujos propósitos são lucros e ganhos. Isso quer dizer que a sua atuação no campo da cultura ocorre de uma forma diferenciada. O apoio e o patrocínio de empresas às ações culturais estão “bem mais próximas ao que é comercialmente mais fácil de ser explorado, seja pela aceitação do público ou dos interesses de patrocinadores” (MIRANDA, 2005).

Neste ponto existe um diferencial evidente, tendo em vista que o SESC busca estimular e difundir manifestações artísticas e culturais de menor visibilidade e que tenha uma importância histórica, cultural e simbólica. Por consequência, essa política cultural promovida pela entidade não atende aos interesses mercadológicos de empresas privadas que empreendem ações culturais visando o Marketing Cultural, e que agreguem valor de mercado.

As diretrizes apresentadas pelo SESC concernentes ao estímulo à produção artístico-cultural e ao estímulo à difusão artístico-cultural pressupõe atender a duas demandas: manifestações culturais e o acesso do público. Segundo o superintendente Mirandes (2013), “as demandas que existem de grupos culturais e entidade são geralmente de assistencialismo, eles querem dinheiro para comprar uniforme, instrumentos, nunca no sentido de fomentar a manifestação em si.” Ele acrescenta afirmando que “quando a gente fala de fomentar, atualmente a nossa diretriz é de formação, se precisar de um curso pra reproduzir um conhecimento” (MIRANDES, 2013).

No decorrer da pesquisa pude notar que, embora a fala do superintendente esteja pautada na formação, no caso dos grupos musicais de cultura popular de Januária, esse apoio é principalmente baseado em eventos que abrangem apresentações públicas. Como foi dito anteriormente, alguns dos projetos de maior destaque são a *Rua da Cultura* e o *Festival de Cultura Popular do Vale do São Francisco*.

Em muitos desses eventos, o SESC concede um recurso financeiro que não é considerado como um pagamento pelos seus dirigentes, e sim um “valor simbólico” “para custear as despesas que eles (os grupos) têm com transporte ou “alguma coisa desse tipo”, como afirmado pelo superintendente regional (MIRANDES, 2013).

Esse valor simbólico é visto pelos grupos como uma ajuda importante para a sua manutenção. Em uma das visitas à Januária, em 2013, Aparecida, do Terno de Reis de Bois, me relatou que o grupo não se apresentava há cerca de três anos, por causa da falta de vestimentas e de instrumentos musicais. Segundo ela, naquele ano as apresentações do terno só foram possíveis, tendo em vista o apoio financeiro recebido pelo SESC (APARECIDA, 2013). Edilberto Fonseca (2009) relatou outra situação que envolve a relação dessa entidade com os grupos de cultura popular de Januária. Segundo ele, “em 2007, os Temerosos deixaram de cumprir seu ritual, o “giro” pelas ruas no dia 3 de janeiro, por falta do apoio que lhes é dado sistematicamente pelo SESC, e que serve principalmente para pagamento dos músicos”.

Esses exemplos demonstram que a lógica de fomentar os grupos através de apresentações públicas e o apoio financeiro, mesmo que “simbólico”, têm se mostrado

necessários para a sua atuação, tanto dentro do período ritual, quanto fora dele. Os desdobramentos desse tipo de intervenção serão discutidos no tópico a seguir.

Esse padrão de fomento às apresentações públicas, que é estruturado no bojo desse tipo de política cultural também tem algo importante a ser considerado: o ponto de vista dos espectadores. O Ponto de Cultura e a *Casa de Cultura Berto Preto* são espaços culturais que desenvolvem atividades, mesmo que esporádicas, que estimulam tanto o fazer artístico cultural quanto à apreciação dessa produção. Os atos de “produzir” e de “difundir” incidem no consumo desse “produto cultural” por expectadores de diferentes classes sociais. Segundo José Jorge de Carvalho (2010)

À primeira vista, o processo de “espetacularização” coloca artistas populares na condição de objeto: deverão apresentar-se, alterando as bases de seus códigos específicos, para deleite de espectadores de classe média, em seus momentos de consumo de lazer ou cultura de turismo.

O ponto de vista por parte do público não se constitui como foco desse trabalho, mas uma questão a ser questionada é de que forma os conteúdos culturais são absorvidos por esses espectadores? Eles, de fato, compreendem os seus significados? Carvalho (2010) afirma que essa estética imposta a artistas populares pela indústria não possibilitará “a classe média urbana, por mais bem intencionada que esta seja, a possibilidade de apreender os códigos estéticos e espirituais contidos nas expressões da cultura popular de modo a infundir outras dimensões às suas vidas”.

Por outro lado, pelo que ficou evidenciado através das entrevistas com os integrantes dos grupos e das observações das apresentações públicas, a possibilidade de um público presente nas apresentações é um fator motivador de autoestima e demonstra o reconhecimento desses ternos pela comunidade (FIG.66).



FIGURA 66 – Público presente no evento VIII *Rua da Cultura*
Foto: Raiana Maciel, 2013.

5.1.3. *Processos de ressignificações e de adaptações*

Como foi demonstrado nos tópicos anteriores, as políticas culturais implementadas em Januária contribuem para a institucionalização dos grupos observados, através de sua participação nos projetos culturais do MinC e do SESC. Esse espaço institucional, constituído por “regras” e convenções que estão por trás dos programas e das diretrizes desses órgãos incidem em adaptações e ressignificações por parte desses atores, que são alvo de tais políticas. De modo contrário, os grupos também influenciam adaptações no âmbito das políticas para a cultura. Isso ficou claro através dos exemplos do *Prêmio Culturas Populares* e dos *Microprojetos Mais Cultura*, os quais concederam recursos a partir de demandas estabelecidas pelo Imperador do Terno de Reis dos Temerosos.

De maneira direta ou indireta, as inter-relações observadas entre as políticas culturais e os grupos pesquisados reforçam processos de transformações estruturais e simbólicos na performance musical de práticas religiosas. Dentro ou fora do período ritual, essas manifestações são convidadas a se apresentar em um palco para o público, com equipamentos de som e de iluminação comumente utilizados em shows de artistas populares da cultura de massa (DVD em anexo). Foi exposto no capítulo I que esse processo é visto por José Jorge Carvalho (2010, p. 47) como espetacularização das culturas populares, no qual um

evento de caráter religioso “é transformado em espetáculo para consumo de outro grupo, desvinculado da comunidade de origem”. Como será evidenciado nos depoimentos que seguem abaixo, essa mudança de contexto no que diz respeito à execução da performance tem se tornado cada vez mais comum na dinâmica dos grupos, inclusive, se constituindo como um fator definidor para a sobrevivência de alguns deles.

É interessante observar que, até mesmo dentro de contextos rituais e religiosos esses grupos estão sujeitos a se tornarem espetáculo. Em Januária, pude presenciar uma festa de arremate dos ternos de Reis, realizada no dia de São Sebastião (20 de Janeiro), em frente a uma igreja católica, após uma missa celebrada com a participação dos integrantes dos ternos. Nesse local e nesse momento considerados “sagrados” dentro do ritual, foi montada uma estrutura pelo SESC, com palco, iluminação, que contou com a participação de ternos de Reis que se distinguiam pelos seus uniformes. Um público considerável assistia às apresentações (DVD em anexo – Parte 3).



FIGURA 67 – Apresentação do terno de folia durante evento promovido pelo SESC
Foto: Raiana Maciel, 2013.

O padrão dessas apresentações públicas denota também novos modos de comportamento musical que influenciam na estética musical. Como exemplo, posso citar o repertório que é desenvolvido no momento do ritual, o qual passa por mudanças significativas quando apresentado para um público, sendo adaptado ao tempo imposto pelos idealizadores

do evento. Esse fato foi exposto pelo Imperador do terno de Folia dos Figueiredo, Miguel Figueiredo (2013):

Quando o grupo é convidado para participar de eventos [...] a gente modifica um pouco em função do breve espaço que nos é disponível no palco. Então não dá para cantar o canto de entrada, pra você fazer a saudação por completo. Não dá para fazer uma apresentação como a gente faz no dia a dia, dentro da peregrinação da folia. A gente faz um breve ensaio pra poder trabalhar dentro do tempo que eles nos oferecem. Às vezes a gente faz uma pequena introdução da saudação, uma pequena introdução do canto da folia, uma pequena apresentação de catira. A gente prioriza mais catira de sapateado com os foliões que já estão ensaiados, porque normalmente no palco a gente encontra tablado e isso nos proporciona um conforto maior pra gente fazer as botinas baterem com maior intensidade. Então você faz a conjunção de botina, viola e a música. Então quando é um evento a gente sai um pouco do nosso ritual, praticado a cada ano durante a peregrinação.

É possível notar, através da fala do Imperador Miguel, bem como no discurso de outros integrantes dos ternos de Reis de Januária, que as ressignificações também incidem nas denominações dadas aos eventos nos quais os grupos executam a sua performance. Durante as observações e entrevistas realizadas ao longo do trabalho, ficou claro que o evento denominado de “apresentação”, pelos próprios integrantes dos ternos, é um fato criado pelas interações entre agentes culturais, a comunidade e os grupos. Ou seja, falar que determinado grupo irá se “apresentar” incumbe em uma ação que requer a performance musical em locais públicos e com a presença de espectadores.

Ficou claro também, através do contato com os foliões, que “ritual”⁹³ configura-se como um evento ligado à sacralidade, ao cumprimento de um propósito religioso, durante o ciclo natalino. Na obra de Vitor Turner (1974) é possível constar que o ato ritual é uma manifestação que elucida a natureza simbólica da ação humana, e pode estar associado a uma visão geral da vida social e da cultura.

Nesse sentido, as inter-relações com as políticas culturais também evidenciam que o ritual desses grupos vem sendo ressignificado e recriado. Um dos pontos fundamentais é a discussão sobre as transformações da função religiosa atribuída aos ternos. A partir do momento em que esses grupos passam a executar as suas práticas em locais que não são os seus contextos de origem, agregando outros valores e outros significados, eles passam a ter

⁹³ Nem sempre o termo “ritual” é mencionado pelos foliões, os quais utilizam também o verbo “sair” para denominar essa ação de visita às casas dos devotos. Esse fato pode ser exemplificado através da seguinte fala de João Damascena (2012) “[...] dos 15 anos que a folia ficou sem sair às ruas, por preocupação que não teve com a continuidade [...]”.

uma função também de entretenimento? João Damascena (2012) responde a esse questionamento utilizando os seguintes parâmetros:

Raiana: João, se você fosse definir uma função para os Temerosos, uma função religiosa, uma função de entretenimento...

João Damascena: Eu não sei definir isso hoje, os Temerosos hoje ultrapassou isso. A gente hoje vai nas Escolas, a gente hoje ensina crianças nas escolas. No mês de Agosto que é mês do Folclore, tem aquele dia 22, que é dia do Folclore, novembro da Consciência Negra, outubro na Semana da Cidade. Então os Temerosos hoje ultrapassou a questão de ser um grupo meramente religioso, de terno natalino, da epifania, dos reisados, desse período.

A partir dessa afirmação do Imperador, pode-se perceber que as práticas produzidas pelo grupo transpassam a função religiosa na medida em que os seus integrantes se apresentam também em outros eventos, ocorridos em diferentes datas do ano. É válido ressaltar que o fato de se apresentar em outros momentos, além do período natalino, não é uma prática recente do terno, como foi ressaltado na tese de Edilberto Fonseca (2009). Além disso, fica evidente que, na concepção de João Damascena, o Temerosos também exerce uma função educativa partindo das relações que são estabelecidas dentro do próprio terno e do contato com as escolas.

A visão do folião Miguel Figueiredo mostra outra perspectiva sobre essa discussão. Ele acredita que, mesmo se apresentando no palco ou em outros locais públicos, foram do período ritual, o grupo mantém esse momento como celebração da religiosidade popular. Miguel Figueiredo (2013) diz que

A gente faz questão que o nosso objetivo de estar naquele palco não é nem pra apresentar e nem pra ter uma projeção artística, profissional. Nós não temos nenhum folião nosso profissional. A gente enfatiza também que o objetivo do grupo é manter a fidelidade espiritual, que é de anunciar a boa nova. Mas, não impede que no palco a gente faça as referências a nossa espiritualidade. O que a gente gosta de destacar é que a nossa folia ela não faz as apresentações por diversão. A gente faz por devoção. Devoção a nossa igreja, onde a gente vai falar em nome da nossa diocese, que somos uma pastoral popular da nossa igreja. Onde estamos apresentando, apresentamos como se fosse um segmento da igreja. Então a gente não perde essa originalidade, essa fidelidade espiritual, mesmo em palco de grandes eventos.

Outra questão que se coloca é o cuidado com a imagem dos grupos, evidenciado através da utilização de vestimentas. Em todos os grupos observados, pode-se notar que a preocupação com as vestimentas dos integrantes é algo notório, não apenas para as apresentações públicas, mas também nos momentos do ritual (ver DVD em anexo). O folião

Zé Preto (2012) quando questionado sobre a utilização de camisas padronizadas pelo seu grupo, afirma que “é para, por exemplo, lembrar quando foi criado, porque essa folia é centenária, mas da minha era pra cá tem 49 anos. Eu quero usar para poder distinguir, sabe, os grupos e o povo ficar conhecendo [...]”.

A utilização tanto dos uniformes dos Temerosos e do Reis de Bois quanto das camisas padronizadas das Folias de Reis denotam a necessidade de se diferenciar do público. Além disso, “comunicar” informações que os foliões consideram essenciais para um maior conhecimento do grupo, tais como a sua data de criação, o nome da folia e o seu local de origem.

No Terno de Reis de Bois, por exemplo, a vestimenta das crianças é um elemento imprescindível nas apresentações. Segundo relato da coordenadora do grupo, Aparecida (2013), o terno já deixou de se apresentar algumas vezes em função da falta dessas roupas e dos adereços utilizados durante a performance.

A maioria das Folias de Reis observadas também utilizam camisas padronizadas que servem como uniformes que são utilizados tanto no giro, durante o período natalino, quanto nas apresentações públicas. É interessante observar que esse não é um fenômeno recente. A pesquisadora Iara Toscano (2011) registrou, durante a sua pesquisa de doutorado, vários ternos de Reis utilizando essas camisas durante o ritual tanto na zona rural, como no contexto urbano.

As diversas ressignificações das práticas culturais desses grupos também demonstram a necessidade de se adaptar ao novo para preservar a memória. Alguns elementos como a inserção da bicicleta amplificada pelos Temerosos, a preocupação com a imagem e com o aspecto visual e as apresentações públicas evidenciam a inserção em uma nova lógica de entretenimento que é necessária para a sobrevivência desses atores. Para Michel de Certeau⁹⁴ (*apud* CORREIA, 2013, p. 19) “a cultura popular, longe de ser uma forma de alienação, está carregada de intenções, é uma *tática de resistência*, em que não contando com um lugar que lhe é próprio, joga com as armas do outro para continuar existindo”.

Assim como foi constatado por Carlos Sandroni (2005) e já exposto no capítulo I, é importante que esses ternos exerçam as suas práticas em seus locais de origem. Contudo, pelos dados analisados nessa pesquisa, a permanência dessas manifestações culturais, mesmo nos contextos que não lhe são próprios, implica em uma estratégia de sobrevivência.

⁹⁴ CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer*. Tradução Epharaim Ferreira Alves. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 2001

Tais estratégias de sobrevivência são necessárias em um universo onde o desaparecimento de ternos de Reis tem sido algo notável. Segundo relato de Zé Preto (2013), Imperador do Terno de Santos Reis, da localidade Pé da Serra, em sua comunidade havia nove grupos e, atualmente, apenas dois executam o seu ritual. Ele afirma ainda que nunca receberam nenhum tipo de apoio financeiro e considera que isso seria importante para a continuidade do seu grupo.

De fato, o apoio financeiro tem sido definidor em alguns casos, porém o desinteresse dos jovens por essa prática cultural também foi amplamente citado pelos foliões como um problema que tem acarretado o desaparecimento dos grupos. Esse fato foi relatado por Miguel Figueiredo (2012) ao afirmar que a maioria dos integrantes do seu terno são idosos e possuem limitações físicas para se movimentar ou ficar de pé durante o ritual. Ele atribui à modernidade a dificuldade de se encontrar pessoas mais jovens com interesse “pela cultura, pela origem e pela raiz”. Para Miguel a modernidade parece também interferir nos interesses da própria sociedade pelos ternos, quando ele afirma que

A maior dificuldade que a gente tá tendo hoje é a falta de foliões, mas principalmente a falta daquele carinho, da recepção das pessoas. Você chega hoje na casa pessoas com a folia, a pessoa tá com o computador ligado, tá com a televisão ligada, tá com o som ligado, não respeita a chegada da folia que pra nós é uma coisa sagrada. Então, a gente não tem mais aqueles devotos que faziam o maior carinho, aquela recepção maravilhosa para as folias quando chegavam [...]Então você tá tocando e chega um carro de som nas alturas. Isso tira toda a afinação da gente, as referencias dos instrumentos. Na hora do samba, Às vezes, você não tem nem como dançar, como apresentar, porque eles invadem com aquelas danças modernas e isso desmotiva a gente. Tem vez que a gente é a obrigado a mudar a trajetória por causa disso (do som). São dificuldades que encontramos com a época moderna. (FIGUEIREDO, 2012).

Apesar dessas dificuldades, a participação nesses projetos e o desejo de estarem inseridos nas políticas culturais implementadas em Januária evidenciam o esforço dos atores sociais envolvidos em valorizar a cultura popular e reconhecê-la como um importante vetor para o desenvolvimento do município. Ademais, a participação dos ternos nas ações do Ministério da Cultura e do SESC é algo que incentiva a sua continuidade, tendo em vista o reconhecimento por estarem presentes nesse circuito de eventos.

A partir da análise dos desdobramentos das inter-relações estabelecidas entre grupos de cultura popular e políticas culturais implementadas em Januária, foi possível estabelecer os eixos explorados nesse tópico. Essas análises, articuladas à compressão do fenômeno das políticas culturais na contemporaneidade evidenciaram alguns limites, desafios

e possibilidades das políticas culturais para as culturas populares, os quais serão discutidos a seguir.

5.2. Limites, desafios, e possibilidades das políticas culturais para as culturas populares

As análises realizadas no contexto específico de Januária foram pautadas nas definições contemporâneas do campo de estudo das políticas culturais. Assim, as informações obtidas através do cenário desse município subsidiaram bases interpretativas mais abrangentes sobre essas políticas e suas intersecções com a cultura popular na atualidade.

Considerando essa perspectiva, ficou evidente, ao longo deste capítulo, que os limites de uma política cultural para grupos de cultura popular se acentuam quando a lógica dos seus programas e ações é utilizada em favor de outros interesses que não condizem com as reais necessidades dos grupos. As discussões sobre esses limites são colocados de forma recorrente nos processos de negociação, gerando questões desafiadoras na política cultural brasileira contemporânea. A partir desse cenário, foi possível constatar três aspectos que se articulam entre os limites, os desafios e as possibilidades das políticas voltadas para as culturas populares, sendo eles: a gestão da cultura, a transversalidade da política cultural e a abertura de novos diálogos.

5.2.1. Gestão da cultura

Alguns limites das políticas culturais para as culturas populares puderam ser observadas com relação à gestão da cultura. O primeiro deles diz respeito ao desenvolvimento de políticas de governo que se restringem ao período da gestão, seja ela municipal, estadual ou federal, sem um caráter de continuidade. Isso evidencia a fragilidade de determinadas ações que, muitas vezes, na passagem de um governo para o outro são interrompidas, sem a possibilidade de serem avaliadas devidamente. Por consequência, dificultando um planejamento de uma política cultural perene, que busque constantemente a superação dos problemas.

Já foi mencionado anteriormente que a criação do Sistema Nacional de Cultura, uma das metas do Plano Nacional de Cultura, tem buscado organizar o setor cultural através do estabelecimento de diretrizes e de ações contínuas que independem da transição dos governos. Entretanto, ainda é necessário que municípios, como Januária, por exemplo, se

adequem às medidas institucionais de gestão da cultura, tais como foram descritas por Celio Turino (2012)⁹⁵,

- a) Adesão das cidades ao Sistema Nacional de Cultura;
- b) Plano Municipal de Cultura, com objetivos, metas e indicadores para os próximos 10 ou 20 anos;
- c) Criação, fortalecimento e democratização dos Conselhos Municipais de Cultura (e criação de conselhos por subprefeituras, quando houver);
- d) Criação do Fundo Municipal de Cultura (com dotação orçamentária própria e repasse de recursos por editais públicos);
- e) Fortalecimento da capacidade de gestão e formulação das Secretarias de Cultura (ampliação orçamentária e concurso público para quadro funcional especializado);
- f) Sistema de Informações e Mapeamento Cultural;

A segunda questão que se coloca, com relação aos limites da gestão de cultura, é a necessidade de se fortalecer as Secretarias de Cultura, através da formação de pessoal, infraestrutura, mecanismos e legislações específicas voltadas para a produção, fomento, apoio e salvaguarda das diversas expressões artísticas e culturais. A implementação de um Fundo Municipal de Cultura, por exemplo, é importante para assegurar recursos para esse setor⁹⁶. Em Januária, outro ponto fundamental dentro da necessidade de criação de mecanismos legais seria o estabelecimento de uma legislação específica de proteção ao patrimônio cultural imaterial.

Assegurar o empoderamento e o protagonismo das culturas populares nos processos de formulação e implementação de políticas culturais ainda é um grande desafio da gestão. Em Januária essa questão se faz presente nos projetos do MinC. Embora o líder dos Temerosos, João Damascena, se destaque como um importante articulador cultural, funcionando com uma espécie de mediador entre os agentes dessas políticas, o seu grupo e também outros ternos, o que se percebe, com relação aos outros grupos, é que a implementação de políticas se dá, muitas vezes, de forma verticalizada, sem que as vozes dos verdadeiros protagonistas estejam inseridas nas tomadas de decisão.

Como ficou claro no capítulo III, algumas tentativas do governo foram visíveis nesse reposicionamento do lugar ocupado pelos atores sociais no bojo das políticas públicas de cultura. No caso do *Programa Cultura Viva*, em específico, a adoção de um conceito de gestão compartilhada entre Estado e sociedade parte desse pressuposto. Contudo, através dos dados obtidos nessa investigação e em conformidade com as pesquisas realizadas pelo Ipea e

⁹⁵ Disponível em: <http://www.revistaforum.com.br/brasilvivo/2012/09/04/a-potencia-da-cultura-ensaio-com-sugestoes-para-programas-de-governo/>. Acesso 24 mai.2015

⁹⁶ Em Junho de 2015 foi aprovada uma A PEC propõe a ampliação das porcentagens nos orçamentos de cultura. Caso seja sancionada, a nível federal, o piso do orçamento deverá chegar a 2%, nos estados a 1,5%, e nos municípios a 1%.

estudos de alguns autores (TURINO,2009, DOMINGUES, 2010, LACERDA et al.2010), ficam evidentes os limites impostos nesse modelo de gestão. Nesse sentido, os entraves burocráticos e o sistema universalista das normas do Estado, não dão conta das diferentes demandas apresentadas por um contexto plural. Sendo necessária, portanto, uma adequação dessa estrutura estatal às distintas realidades que são vivenciadas por esse amplo universo das culturas populares.

A política de editais, analisada a partir dos pressupostos da gestão federal de cultura, também deve ser avaliada. A demanda por esse modelo de financiamento surgiu para democratizar o acesso às políticas culturais, que anteriormente estravam restritas aos beneficiados pelas leis de incentivo à cultura. Entretanto, essa democratização ainda não atingiu um determinado público das culturas populares que não domina os códigos necessários para preenchimento dos documentos de inscrição nos processos seletivos, lançados através desses editais.

Ainda sobre a política de editais, outra questão que se coloca é a necessidade de uma seleção criteriosa dos consultores *ad doc* que serão avaliadores das propostas. Em se tratando de práticas musicais das culturas populares, é evidente que as pessoas responsáveis por analisar os projetos têm que possuir um entendimento e uma vivência da realidade desses portadores de saberes e fazeres.

A complexidade dessas questões se estende não apenas à forma de implantação desses editais e à avaliação das propostas, como também à prestação de contas dos projetos desenvolvidos. A burocracia, referida em muitos casos, corresponde a uma dificuldade de adaptação dos proponentes dos projetos aos moldes de funcionamento do Estado. Essas dificuldades também estão expressas na fiscalização frágil da execução dos projetos aprovados.

Um limite que também foi evidenciado na pesquisa e se estende como uma realidade nas diversas regiões do país, principalmente em municípios de pequeno e de médio porte, é a falta de formação de profissionais para atuarem na gestão pública de cultura. O que pôde ser percebido é que muitos dos contratados para desenvolver atividades artísticas e culturais nos órgãos do governo não são técnicos que têm uma concepção teórica e prática sobre a gestão e a produção cultural. Em se tratando das culturas populares isso é um agravante, pois esse é um público que carece de ações mais específicas que não estejam somente voltadas à prática de eventos, nos quais o foco principal está nas apresentações públicas. Sendo fundamental, portanto, que se compreendam o universo simbólico dessas práticas.

Outra questão que diz respeito à gestão da cultura é o fato de que as ações acabam se situando dentro do chamado “paternalismo”, no qual o Estado deve ser o principal interventor, responsável por definir e gerir todos os processos, prevalecendo a ideia de que manifestações culturais devem ser amparadas pelas estruturas governamentais de forma passiva (CALABRE, 2008).

O amparo do Estado deve garantir apenas os meios necessários para que os grupos tenham autonomia e sejam protagonistas, tendo em vista que “a inserção de recursos financeiros de empresas e instituições governamentais tende a desarticular os produtores e as formas de produção tradicionais, que nem sempre voltam a funcionar quando é retirado o apoio externo” (FERRETT *apud* MENDES, 1990, p. 77).

De maneira geral, o que se espera dos agentes responsáveis pela gestão da cultura, tanto no âmbito governamental quanto fora dele, é a participação efetiva desses atores em todas as etapas relacionadas à formulação, execução e avaliação das políticas culturais. E que as decisões tomadas nesse processo respeitem os valores e significados que esses grupos atribuem às suas práticas. Algumas possibilidades foram estabelecidas no Plano Nacional de Cultura, o qual apresenta como uma de suas metas a política nacional de valorização e proteção dos conhecimentos e expressões das culturas populares (ANEXO 2).

5.2.3. *Transversalidade da política cultural*

No campo de atuação das políticas culturais, outro desafio que se faz presente é a busca pela transversalidade, tendo em vista que sendo pensadas apenas no plano setorial, tais políticas deixam de contemplar, de maneira mais efetiva, as demandas e as necessidades apresentadas pelos grupos de cultura popular.

A partir do que foi observado em Januária e em outros trabalhos (LUCAS, 2011, CORREIA, 2012; LUHNING, 2013), fica claro que a política cultural direcionada a esse segmento se depara com um universo complexo no qual a grande parte dos atores sociais que estão envolvidas pertencem a contextos marginalizados. Por consequente, fornecer um palco para apresentações ou até mesmo uniformes e instrumentos musicais não assegura a sobrevivência desses grupos se os seus participantes não tiverem acesso à serviços básicos como saúde, educação e moradia.

Nos programas citados pode-se perceber uma interface com ações sociais, estando ou não evidenciados de forma explícita em seus parâmetros. O *Programa Cultura Viva*, por

exemplo, apresenta uma interseção com as políticas sociais, na medida em que define o público alvo constituído pelos seguintes atores:

a) **estudantes da rede pública de ensino;** b) **adolescentes e jovens adultos em situação de vulnerabilidade social;** c) **populações de baixa renda, habitando áreas com precária oferta de serviços públicos e de cultura, tanto nos grandes centros urbanos, como nos pequenos municípios;** d) habitantes de regiões e municípios com grande relevância para a preservação do patrimônio histórico, cultural e ambiental; e) habitantes de comunidades indígenas, quilombolas e rurais; f) portadores de deficiência; g) gays, lésbicas, transgêneros e bissexuais – GLTB. (MINAS GERAIS, 2008, grifos da autora)

O *Microprojetos Mais Cultura*, embora restrinja como beneficiários jovens de 17 a 29 anos, não aborda quais segmentos são priorizados. Entretanto, tanto esse programa quanto o *Prêmio Culturas Populares* consolidaram uma interseção com ações sociais, através da organização da *Casa de Cultura Berto Preto*. Como foi ressaltado anteriormente, ao propor atividades artísticas, culturais e educativas para jovens, João Damascena coloca em prática a articulação das ações culturais com as demandas sociais. A partir desse exemplo fica evidente que muitos dos limites podem ser superados a partir da transversalidade das políticas culturais com as políticas de educação, o que também é colocado como possibilidade no Plano Nacional de Cultura (ver ANEXO 2).

Na prática, esse fato já pode ser notado em algumas políticas do governo, como por exemplo, através do *Programa Mais Cultura nas Escolas* que, desde o ano de 2013, busca contemplar projetos que articulem cultura e educação. Esse programa

consiste em iniciativa interministerial firmada entre os Ministérios da Cultura (MINC) e da Educação (MEC), que tem por finalidade fomentar ações que promovam o encontro entre o projeto pedagógico de escolas públicas contempladas com os Programas Mais Educação e Ensino Médio Inovador e experiências culturais e artísticas em curso nas comunidades locais⁹⁷

Não é objetivo aqui analisar os desdobramentos dessa proposta. Ela serve, sobretudo, para ilustrar que o tema da valorização e da proteção das culturas populares, articulado à realidade social brasileira contemporânea, deve ser ampliado além dos interesses notadamente restritos das políticas de cultura, devendo também ser discutido no contexto educacional. É necessário incluir dentro desse universo questões pertinentes à inclusão dos

⁹⁷Disponível em: <http://www.funarte.gov.br/wp-content/uploads/2013/06/manualMaisCultura.pdf>. Acesso em 23. Mar. 2015.

saberes e fazeres dos indivíduos e grupos que compõem as culturas populares e tradicionais do nosso país.

Portanto, um modelo de Educação que contemple a diversidade cultural deve valorizar as expressões da cultura popular e tradicional, propondo diretrizes que não caiam no estigma da *folclorização*, ou seja, em uma espécie de “congelamento” das práticas culturais, mas que garantam tratar seus valores musicais e simbólicos em meio às diversas transformações decorrentes da contemporaneidade. Nesse sentido, os saberes e fazeres das manifestações culturais não devem ser vistos como uma coisa “engessada”, e sim como um processo cultural em movimento. Essa prática levará a sociedade a valorizar os elementos da própria da cultura e da cultura do “outro”.

5.2.3. *Ampliação do diálogo*

Os limites e os desafios evidenciados nos tópicos anteriores pressupõem a dificuldade de diálogo entre a lógica organizacional dos agentes de políticas culturais e a singularidade das culturas populares. Esse fato é notório, por exemplo, no modelo de financiamento, estabelecido através da política de editais. Através dessa política foi possível descentralizar os recursos para o campo da cultura e atingir outros atores, além dos que eram beneficiados pelas leis de incentivo à cultura. Entretanto, apesar dos ganhos, a política de editais ainda necessita aprimorar o diálogo com a lógica desses detentores de saberes e fazeres.

Partindo de uma compressão acerca dos projetos culturais implantados em Januária, pode-se afirmar que os proponentes de alguns dos projetos são mediadores, pessoas que não atuam diretamente nos ternos. A principal exceção é o Terno de Reis dos Temerosos, que apresenta uma realidade bem específica com relação aos outros ternos no que diz respeito às inter-relações com as políticas culturais. Tendo o Imperador como um articulador cultural, foi o grupo contemplado pelo maior número de editais.

Embora João Damascena apresente-se como um importante articulador, é válido ressaltar outro fator que também proporcionou essa ampla participação do grupo nos processos seletivos do Ministério da Cultura. A colaboração do pesquisador Edilberto Fonseca que, além de ser técnico em Assuntos Culturais no Museu Villa-Lobos / Instituto Brasileiro de Museus e pesquisador do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular naquele período, também realizou a sua pesquisa de doutorado com o terno dos Temerosos, auxiliando na elaboração de alguns dos projetos culturais que favoreceram o grupo.

Essa não é uma realidade compartilhada pelos integrantes de outros ternos. A maioria deles nunca teve a oportunidade de se inscrever para concorrer às premiações dos editais, seja pela falta de acesso às informações, seja por não se adequarem aos moldes impostos pelo Estado para as inscrições.

O trabalho de formação voltado para esses grupos é fundamental e inclusive já vem sendo desenvolvido em alguns contextos através de oficinas de capacitação para elaboração de projetos culturais. Entretanto, essa ainda é uma questão complexa, tendo em vista que muitos dos integrantes desses grupos não dominam os códigos necessários para pleitear os recursos disponibilizados através dos editais. Faz-se necessário, portanto, garantir uma participação mais efetiva desses atores na política de editais. Uma alternativa que foi já foi utilizada em outras situações é a adaptação dos métodos de inscrição da forma escrita para a forma oral.

Por conseguinte, a garantia de uma participação mais democrática desses atores no bojo das políticas culturais pressupõe a amplitude do diálogo, como afirma Danilo Miranda (2005):

Nesse sentido, políticas públicas ou iniciativas de natureza pública devem estar atentas para os significados culturais de certas expressões, de modo a serem criadas alternativas de valorização e circulação. As oportunidades econômicas, que tanto se evidenciam quando se discutem e planejam ações ou políticas culturais, devem ser tratadas de forma transversal, sem o poder, contudo, de determinar tais políticas.

A necessidade de reconhecimento não apenas pelo poder público, mas pela sociedade incide em desafios. A compressão do desenvolvimento da cultura, ancorado pelas políticas culturais, se tornará algo legítimo de fato quando a valorização da diversidade cultural estiver pautada não apenas no discurso, mas evidenciada na prática.

Conclusão

A análise de trabalhos recentes na área de Etnomusicologia e as descobertas realizadas nessa investigação apontam para uma discussão das práticas musicais da cultura popular frente a uma complexa rede de relações entre o poder público, instituições, entidades e sociedade civil. A partir dessa perspectiva, neste trabalho, busquei compreender as inter-relações entre as políticas culturais e as práticas musicais da cultura popular em Januária.

Considerando o cenário de políticas culturais desenvolvidas no município, o foco dessa pesquisa se ampliou para além nas análises das ações protagonizadas pelo Ministério da Cultura, tais como a estruturação do Ponto de Cultura *Música e Artesanato: cultura tradicional do norte de Minas* e da *Casa de Cultura Berto Preto*. Nesse contexto, o direcionamento desse trabalho passou também a contemplar os projetos do SESC Januária, compreendidos em eventos voltados para o segmento das culturas populares. As ações culturais implementadas por esses dois agentes me conduziram aos ternos de Reis do município. As análises e reflexões realizadas evidenciaram, portanto, que as políticas culturais na contemporaneidade inter-relacionam conceitos e ações do Estado, perspectivas e ações de segmentos não governamentais e manifestações diversas da cultura.

Tendo em vista o contexto investigado e o duplo direcionamento delineado tanto pelos discursos delegados pelas “vozes” dos integrantes dos ternos, quanto pelas premissas dos órgãos responsáveis pela implementação de políticas culturais em Januária, pude descrever e analisar os desdobramentos das intervenções dessas políticas no contexto das culturas populares.

Para tanto, elegi o campo de estudos que aborda as políticas de cultura como um elemento fundamental para a compreensão do foco dessa pesquisa. Ficou claro que a trajetória das publicações sobre políticas culturais apresenta avanços significativos no que diz respeito ao número de trabalhos produzidos e à diversidade de temáticas abordadas, em várias áreas do conhecimento. Porém, a análise da literatura evidenciou lacunas no que diz respeito à produção de estudos sistemáticos que contemplassem as políticas desenvolvidas fora do âmbito governamental. Nessa perspectiva, essa tese realizou uma reflexão significativa sobre a atuação de outros agentes de política cultural, ao destacar as ações culturais do SESC em Januária.

Considerando que os estudos sobre políticas culturais prevalecem em áreas como a História, a Sociologia, a Antropologia e a Comunicação, eles ainda se apresentam de forma

embrionária na área de Música. Com exceção da Etnomusicologia, que vem ganhando notoriedade aos poucos, sobretudo nas reflexões sobre a inserção de ações culturais no cenário das práticas musicais da cultura popular.

Os trabalhos evidenciam, em grande parte, os desdobramentos da inserção dessas políticas nesse contexto, proporcionando significativas reflexões sobre processos de ressignificações e de adaptações das culturas populares. Entretanto, a trajetória desses estudos demonstra que existe uma lacuna no que diz respeito à maneira pela qual a concepção de políticas de cultura influencia a dinâmica das práticas musicais das culturas populares, engendrando sentidos, ideologias e visões de mundo. Além disso, na direção contrária, pouco se fala sobre a influência dessas práticas sobre as políticas.

Tendo em vista esses aspectos, neste trabalho preencho esse espaço a partir de um aprofundamento conceitual sobre as políticas culturais, ressaltando as suas diferentes concepções no percurso histórico. Realizo também uma análise da maneira pela qual as diretrizes e ações dos programas e projetos implementados em Januária dialogam com a realidade dos ternos de Reis que foram selecionados.

Essas análises evidenciaram que desde a década de 1930, período no qual são inauguradas as políticas culturais no Brasil, os acontecimentos históricos demonstraram uma trajetória com significativos períodos de ausência do Estado no que diz respeito à inclusão da cultura em sua agenda. Podendo-se destacar, contudo, um desenvolvimento desse campo através da institucionalização da cultura, a qual promove a criação de um Ministério da Cultura e de diversas secretarias de cultura em estados e municípios brasileiros, além de várias instituições e entidades culturais. Soma-se a esse quadro, a consolidação de uma política de preservação do patrimônio cultural material por meio de diversas ações preservacionistas.

Em razão desse cenário, até o final da década de 1990, o direcionamento das políticas públicas de cultura tendia a favorecer determinados grupos sociais, sem uma preocupação evidente em abranger o seu campo de atuação pensando na diversidade de expressões culturais. Entretanto, a partir desse período uma nova conjuntura se estabelece com o propósito de pautar as ações governamentais nas perspectivas da democratização e da ideia ampla de cultura na definição de políticas culturais.

Considerando esse novo panorama que se delinea, sobretudo, a partir da atuação do governo Lula/Gil a frente do Ministério da Cultura, as culturas populares, dentre outros segmentos artísticos e culturais, foram inseridas de forma mais significativa nos programas, projetos e ações do MinC. Ficou claro que a atuação do ministério, pautada nessas novas

perspectivas, têm reflexos no município de Januária, onde alguns projetos foram implantados com a propósito de atender expressões culturais que, em períodos anteriores, não estavam na agenda de prioridades dos órgãos federais de cultura.

Para compreender com profundidade o contexto investigado e, conseqüentemente, a maneira pela qual os grupos e as políticas culturais dialogam nesse cenário, descrevi e analisei a formação histórica do município e alguns dos seus aspectos econômicos e sociais. Esses aspectos evidenciaram que a trajetória de Januária, anteriormente considerada polo econômico do norte de Minas Gerais, adentra a segunda metade no século XX com um complexo cenário de divergências. Esse cenário exprime, por um lado, as mazelas sociais resultantes, dentre outras questões, da falta de interesse político e, por outro, demonstra toda a sua riqueza na diversidade de manifestações culturais que expressam os seus valores, costumes, crenças e tradições.

Considerando esse contexto, a paisagem musical se apresenta diversificada abrangendo expressões da música popular urbana e da cultura popular e tradicional. Dentre as práticas musicais da cultura popular, os ternos de Reis, especificamente o Terno de Reis dos Temerosos, os Ternos de Reis de Caixa e o Terno de Reis de Bois do Bem Bom foram selecionados nesse estudo por estarem compreendidos em um cenário de inter-relações entre os projetos implantados através do SESC e do MinC.

Por esse motivo, uma atenção especial foi dada às dimensões culturais da performance desses grupos. A utilização do método etnográfico possibilitou o entendimento das dimensões estéticas e estruturais, sonoras e não sonoras, colaborando, portanto, para identificar a maneira pela qual as práticas musicais dessas manifestações são impactadas e também são impactantes no contexto das políticas públicas para a cultura popular desenvolvidas em Januária.

Todos os aspectos ressaltados nos parágrafos anteriores e analisados ao longo da tese foram fundamentais para a construção de eixos que evidenciaram os desdobramentos das inter-relações entre os ternos de Reis e as políticas culturais.

O primeiro deles diz respeito à criação e (re) definição de espaços culturais. Haja vista essa perspectiva destaquei dois espaços, estruturados através dos recursos do Ministério da Cultura: o Ponto de Cultura *Música e Artesanato: cultura tradicional do norte de Minas* e a *Casa de Cultura Berto Preto*. Os dois projetos têm em comum o ensejo dos agentes culturais de Januária de valorizar e fortalecer as manifestações da cultura popular do município.

Entretanto, ficou claro que o Ponto de Cultura, ao desenvolver ações pontuais para os grupos que foram analisados, demonstrou que o seu foco são atividades voltadas para o artesanato e que ainda necessita ampliar o diálogo com as manifestações musicais da região. Já a *Casa de Cultura Berto Preto*, formatada a partir das demandas de João Damascena, articulador cultural e Imperador dos Temerosos, demonstrou que as inter-relações analisadas nessa tese também podem ser verticalizadas a partir da ótica do projeto.

Um segundo eixo analisado foi o estímulo à produção, circulação e consumo de conteúdos culturais populares. Considerando que muitas ações desenvolvidas por meio dos projetos do MinC e do SESC estão voltadas para apresentações em eventos públicos, as análises realizadas durante a pesquisa de campo demonstraram que tais ações passaram a incentivar outras lógicas que não necessariamente estão vinculadas à natureza das práticas culturais, tais como a divulgação e a difusão dos seus saberes performáticos e o estímulo aos processos de ressignificações.

Entretanto, a pesquisa realizada junto aos integrantes dos ternos verificou que as apresentações públicas, dentro ou fora do período ritual, é uma demanda dos grupos. Para alguns deles, essa possibilidade acaba sendo uma condição para a sua existência. Ou seja, o fato de se apresentarem para um público em eventos na cidade e em outros locais incide em um processo de valorização e também na autoestima do grupo diante da sua comunidade e da sociedade em geral.

Tendo em vista essa perspectiva de fomento que coloca como prioridade as apresentações dos ternos de Reis em eventos públicos, foi possível chegar a um terceiro eixo que considerou os processos de ressignificação e de mudanças, incentivados pelas políticas culturais. Ficou evidente que esses processos também são influenciados por outros fatores sociais, econômicos e culturais. Contudo, a prática de apresentações, estimulada pelos projetos observados, incidiu em novos modos de comportamento musical que influenciaram na estética musical. São exemplos dessa influência as modificações na estrutura do repertório e a preocupação com a imagem dos grupos, evidenciada através utilização de uniformes.

Todos esses eixos, quando analisados levando em consideração a realidade de Januária, subsidiaram análises interpretativas mais abrangentes sobre o contexto das políticas culturais e suas intersecções com as culturas populares na contemporaneidade. A partir dessa perspectiva, constatei três aspectos que se articulam entre os limites, os desafios e as possibilidades das políticas voltadas para as culturas populares, sendo eles: a gestão da cultura, a transversalidade da política cultural e a abertura de novos diálogos.

Tais aspectos deixam evidente que estudos dessa natureza podem trazer contribuições significativas não apenas para a produção de conhecimento no campo acadêmico, mas também aos processos de formulação, implantação e avaliação de políticas culturais para as culturas populares. Sendo esta, portanto, uma demanda eminente da área da Etnomusicologia.

Referências

ABREU, Martha. Cultura Popular, um conceito e várias histórias. In: Abreu, Martha e Soihet, Rachel. *Ensino de História, Conceitos, Temáticas e Metodologias*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

ACSELRAD, Maria. Registro do Patrimônio Vivo: limites e possibilidades da apropriação do conceito de cultura popular na gestão pública – políticas de reconhecimento e transmissão. In: Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia, 4, Maceió. *Anais...Maceió: ENABET*, 2008. p.1-633.

ALCÂNTARA, Paulo H. L. de . Do engenho à capital: políticas públicas e transformações do cavalo-marinho de Condado-PE. In: Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 22., 2012, João Pessoa. *Anais...João Pessoa: ANPPOM*, 2012. p. 2566-2572.

ALMEIDA, João Damasceno. Januária, 21 de janeiro, 2012. 1 mini fita cassete (60m). Entrevista concedida a Raiana Maciel.

_____. Januária, 06 de Janeiro, 2013. Filmagem em HD, Câmera digital Nikon. Entrevista concedida a Raiana Maciel.

_____. Januária, 29 de Abril, 2013. Filmagem em HD, Câmera digital Nikon. Entrevista concedida a Raiana Maciel.

ALMEIDA, Ataíde. Januária, Agosto de 2011. Filmagem em HD, Câmera digital Nikon. Entrevista concedida a Raiana Maciel.

ALMEIDA DE JESUS, Maria das Dores. Januária, 29 de Abril, 2013. 1 mini fita cassete (60m). Entrevista concedida a Raiana Maciel

ALVARENGA, Oneida. *Música Popular Brasileira*. São Paulo: Duas Cidades, 1982. (Col. O Baile das Quatro Artes).

ALVAREZ-PEREYRE, Frank; AROM, Simha. Ethnomusicology and the Emic/Etic Issue. In *The world of music*. 35/1, 1993, 63-80 p.

AMARAL, Ana Alaíde. História e memória de Januária. 2008 In: *Revista Minha Cidade* . Disponível em <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/minhacidade/09.097/1882>. Acesso em 03 mai. 2015.

ANDRADE, Clarissa Bomfim. Reflexões sobre a interdisciplinaridade na relação entre a pesquisa, o ensino e a prática musical no Brasil. In: *XX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música*. Florianópolis, 2010.

ARAÚJO, Alceu Maynard. *Cultura popular brasileira*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes. 2007.

AZEVEDO, Téo. *Folia de Alto Belo no Norte de Minas e Vale do Jequitinhonha*. 2. ed. Montes Claros: Millenium, 2007.

BARBALHO, Alexandre. Por um conceito de política cultural. In: RUBIM, Linda (Org.). *Organização e produção da cultura*. Salvador: EDUFBA, 2005, p. 33-52

BÉHAGUE, Gerard. *Performance practice: ethnomusicological perspectives*. Westport: Greenwood Press, 1984.

_____. O estado atual da Etnomusicologia brasileira. In Encontro Nacional de Pesquisa em Música, 3, 1987, Ouro Preto-MG. *Anais...Ouro Preto: Encontro Nacional de Pesquisa em Música*, 1987. p. 199-206.

BLACKING, John. *How music is man?* 5. ed. London: University of Washington Press, 1995.

BOBBIO, Norberto – in *Diccionario de Política*, v. 1, p.957, 11ª edição. Brasília: Ed. UnB, 1998.

_____. Estado, *Governo e Sociedade: para uma teoria geral da política*.

BOTELHO, Isaura. A política cultural e o plano de ideias. In RUBIM, Antonio Albino Canelas; BARBALHO, Alexandre (orgs.). *Políticas culturais no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2007.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas lingüísticas*. São Paulo: Edusp, 1986.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *A Folia de Reis de Mossâmedes*. Rio de Janeiro: Arte-FUNARTE, Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1977. (Cadernos de Folclore, 20).

_____. *Memória do sagrado: estudos de religião e ritual*. São Paulo: Paulinas, 1985.

_____. *Sacerdotes de viola: rituais religiosos do catolicismo popular em São Paulo e Minas Gerais*. Petrópolis: Vozes, 1981.

BRASIL. Plano Nacional de Cultura. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/2012/06/As-Metas-do-Plano-Nacional-de-Cultura.pdf>. Acesso em 04 de jul. 2012

_____. Constituição (1988). *Constituição da República Federativa do Brasil: promulgada em 5 de outubro de 1988*.

_____. Ministério da Cultura. Secretaria da Cidadania e da Diversidade Cultural – 2013. Programa Cultura Viva - Documento Base, São Paulo, Brasília: Ministério da Cultura, 2013.

_____. Metas do Plano Nacional de Cultura. 2011. Disponível em http://www.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/2011/12/Vers%C3%A3o_Final_MetasPNC.pdf. Acesso em 25 jun. 2011.

CALABRE, Lia. Políticas culturais no Brasil: balanço e perspectivas. In RUBIM, Antonio Albino Canelas; BARBALHO, Alexandre (orgs.). *Políticas culturais no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2007.

_____. História das Políticas Culturais na América Latina: um estudo comparativo entre Brasil, Argentina, México e Colômbia. *Escritos* (Fundação Casa de Rui Barbosa), v. 7, p. 323-345, 2013. Disponível em http://www.casaruibarbosa.gov.br/escritos/numero07/escritos%207_12_historia%20das%20políticas%20culturais.pdf. Acesso em 04 abril, 2015.

_____. Profissionalização no campo da gestão pública da cultura nos municípios brasileiros: um quadro contemporâneo. *Revista Observatório Itaú Cultural*, v. 6, p. 66-73, 2008.

CANCLINI, Néstor Garcia. *As Culturas Populares no Capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. *Políticas Culturales em America Latina*. México: Editora Grialbo. 1987.

_____. Definiciones en transición. En libro: *Cultura, política y sociedad Perspectivas latinoamericanas*. Daniel Mato. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. 2005. pp. 69-81. Disponível em: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/grupos/mato/GarciaCanclini.rtf>. Acesso em 10 abril 2012.

_____. *Políticas culturais na América Latina*. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, v. 2, n. 2, p. 39-51, jul. 83.

CARMO, Raiana. A. M. L. *A política de salvaguarda do patrimônio imaterial e seus impactos no samba de roda do Recôncavo Baiano*. 2009. 133f. Dissertação. (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2009.

CARVALHO, José Jorge de. Espetacularização e Canibalização das Culturas Populares na América Latina. Recife: Universidade Federal de Pernambuco. *Revista Antropológicas*, v. 20, p. 1-1, 2010. Disponível em <http://www.revista.ufpe.br/revistaantropologicas/index.php/revista/article/viewFile/189/140>. Acesso em 09 abril, 2015.

CASCUDO, Luis da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 9. ed. São Paulo: Editora Global, 2000.

CASTRO, Zaíde Maciel de; COUTO, Aracy do Prado. *Folias de Reis*. Rio de Janeiro: FUNARTE. 1977. (Cadernos de Folclore).

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro; FONSECA, Maria Cecília Londres. *Patrimônio imaterial no Brasil: legislação e políticas estaduais*. Brasília : Curitiba: Unesco, Educarte, 2008. 199p.

_____. Patrimônio Cultural Imaterial no Brasil: estado da arte. In: Fonseca, Maria Cecília Londres. (Org.). *Patrimônio Imaterial no Brasil: Legislação e Políticas Estaduais*. 1ed. Brasília: Instituto Brasileiro de Educação e Cultura, 2008, v. 1, p. 11-36.

- CHAUI, Marilena. *Cultura política e política cultural. Estud. av.* [online]. 1995, vol.9, n.23, pp. 71-84. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40141995000100006&script=sci_arttext. Acesso em 26 jun.2012
- CHAVES, Wagner Neves Diniz. *A bandeira é o santo e o santo não é a bandeira: práticas de presentificação do santo nas Reis e de São José.* 2009. 259 f. Tese (Doutorado em Ciências Humanas – Antropologia Cultural)–Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.
- CHICO PRETO (SANTOS, Francisco Pinto). Januária, 29 de Abril, 2013. 1 mini fita cassete (60m). Entrevista concedida a Raiana Maciel
- COELHO, Teixeira. *Dicionário Crítico de Política Cultural.* São Paulo: Editora Iluminuras Ltda, 1997
- CORREIA, Iara Toscano. Permanências e resistências religiosas no sertão de Minas Gerais: interfaces entre as festas religiosas e a SUDENE - Januária 1962/2006. In Simpósio Nacional de História, 24, 2007, São Leopoldo-RS. *Anais...* São Leopoldo-RS: ANPUH, 2012.
- DOURADO, Thays Barbosa; BORGES, Maristela Corrêa. *As manifestações do saber popular como patrimônio cultural e modo de vida em comunidades tradicionais da cidade de Januária, norte de Minas Gerais.* XXI Encontro Nacional de Geografia agrária, Uberlândia, 2012.
- DUARES FILHO, Geraldo Alencar. *A performance musical na Folia de Reis de Montes Claros: um estudo etnográfico do Terno João Trindade e do Terno os Peixotinhos.* 2010. 192f. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia, 2010.
- ESDRAS, Ramiro. Januária, 13 de junho, 2011. 1 mini fita cassete (60m). Entrevista concedida a Raiana Maciel.
- FERNANDES, Florestan. Sobre o folclore. In: *O Folclore in questão.* São Paulo, Hucitec, 1978. 38-48 p.
- FERREIRA, Márcia. Cultura popular e políticas públicas. In *Seminário Patrimônio Cultural e Identidade Nacional.* Brasília-DF, 2001. Disponível em: http://www.cnfcp.gov.br/pdf/Cultura_Pop_e_Políticas_Publicas/CNFCP_Frente_Parlamentar_Claudia_Ferreira.pdf. Acesso em 05 jul. 2015.
- FIGUEIREDO, Maria. Januária, 06 de Janeiro, 2013. Filmagem em HD, Câmera digital Nikon. Entrevista concedida a Raiana Maciel
- FIGUEIREDO, Miguel. Januária, 23 de Agosto, 2013. 1 mini fita cassete (60m). Entrevista concedida a Raiana Maciel.
- FONSECA, Edilberto José de Macedo. O Inventário Nacional de Referências Culturais do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN: desafios do registro patrimonial de expressões musicais como bens culturais de natureza imaterial.. In: Encontro

Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia, 2, 2004, Salvador. *Anais...Salvador*: ABET, 2004.

_____. *Temerosos Reis dos Cacetes: uma etnografia dos circuitos musicais e das políticas culturais em Januária – MG*. . 2009. 310 f. Tese (Doutorado em Música)–Escola de Música, Universidade Federal do estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

GAMEIRO, R. *et al* . Maracatu pernambucano: resistência e adaptação na era da cultura mundializada. In: CARVALHO, Cristina; VIEIRA, Marcelo (Org.). *Organizações, cultura e desenvolvimento local: a agenda de pesquisa do Observatório da Realidade Organizacional*. Recife: Edufepe, 2003. Disponível em http://d3nv1jy4u7zmsc.cloudfront.net/wp-content/uploads/itau_pdf/001513.pdf. Acesso em 22 mar. 2014.

GEERTZ Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1989.

GIL, Gilberto. *Discursos do Ministro da Cultura Gilberto Gil*. Brasília, Ministério da Cultura, 2003.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. 2ªed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Iphan, 2002.

GUEDES, Maria das Mercês. *As narrativas orais permanecem vivas na família Figueiredo – Cidade Januária – Minas Gerais*. 2010. Artigo (Especialização). Centro de Estudos Latino Americano sobre Cultura e Comunicação, Universidade de São Paulo.

HOOD, Mantle. *The ethnomusicologist*. Nova York: Mc Graw-Hill, 1971. 10 p.

IKEDA, Alberto Tsuyoshi. Folias de Reis, Sambas do Povo: Ciclo de Reis em Goiânia. In: H. Nakamaki; Américo Pellegrini Filho. (Org.). *Possessão e Procissão: religiosidade popular no Brasil*. Osaka; Japão: National Museum of Ethnology, 1994, v. , p. 167-207.

_____. Manifestações tradicionais: rituais, artes, ancestralidades. *Folias de Reis, Sambas do Povo*, São Paulo, v. 21, 2011,. p. 56 (Cadernos de Folclore)

_____. *Culturas populares no presente: fomento, salvaguarda e devoração*. Estudos Avançados (USP. Impresso), v. 27, p. 173-190, 2013. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/ea/v27n79/v27n79a13.pdf> Acesso em: 04 julho, 2015.

IPHAN. *A trajetória da salvaguarda do patrimônio imaterial do Brasil*. Disponível em <<http://portal.iphan.gov.br/portal/montarDetalheConteudo.do?id=13236&sigla=Institucional&retorno=detalheInstitucional>>. Acesso em: 21 de maio, 2012a.

JAMESON, Fredric. Pós-Modernidade e Sociedade de Consumo. In São Paulo, *Novos Estudos CEBRAP* n. 12. 1985.

JANUÁRIA. Prefeitura Municipal de Januária. *Plano de Saneamento Básico do Município de Januária-MG*, 2014.

KIMO, Igor Jorge Kimo. *Música, ritual e devoção no terno de folia de reis do mestre Joaquim Poló*. 2010. 216f. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais, 2010.

LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

LOPES, Aaron Roberto de Mello. O Festival Cururu Siriri e seus impactos: espetacularização e inovação de duas tradições mato-grossenses. In: Simpósio Brasileiro de pós-graduandos em música, 2, 2012, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: Programa de pós graduação em música da UNIRIO, 2012.

LOPES, Marcelo de Castro. Novidades musicais e processos sociais nas Folias de Reis em Juiz de Fora. In: Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia, 5, 2011, Belém-PA. *Anais...* Belém: V ENABET, 2011.

LOPES, Eunice Oliveira. Januária, 06 de Janeiro, 2013. Filmagem em HD, Câmera digital Nikon. Entrevista concedida a Raiana Maciel.

LUCAS, Glaura . O Trabalho de Campo em Pesquisa-Ação Participativa: Reflexões sobre uma Experiência em Andamento com a Comunidade Negra dos Arturos e a Associação Cultural Arautos do Gueto em Minas Gerais. *Música & Cultura*, Salvador, v. 6, p. 1-11, 2011.

LÜHNING, Angela. Sustentabilidade de patrimônios musicais e políticas públicas a partir de experiências e vivências musicais em bairros populares. *Música e Cultura: revista da ABET*, vol. 8, n. 1, p. 44-58, 2013. Disponível em <http://musicaecultura.abetmusica.org.br/index.php/revista/article/view/86/21>. Acesso em 30 mar.2015.

MAI LI. *Traditional Music as “Intangible Cultural Heritage” In the Postmodern World*. The University of Texas at Austin. 2013. Disponível em: <http://repositories.lib.utexas.edu/bitstream/handle/2152/22735/LI-MASTERSREPORT-2013.pdf?sequence=1>. Acesso em 30 de jul. 2015.

MINAS GERAIS. Secretaria Estadual de Cultural. *Edital de seleção para implementação de Pontos de Cultura*, 2008.

MINISTÉRIO DA CULTURA. *Cultura Viva: o Programa Nacional de Arte, Educação, Cidadania e Economia Solidária*. 3ª Ed. Brasília: MinC, 2004

_____. *Edital do Prêmio Culturas Populares - Edição Mestra Dona Isabel*, 2009. Disponível em http://www.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/2009/07/edital_culturas-populares_2009_pdf.pdf. Acesso em 22 jun. 2012

_____. SECRETARIA DE PROGRAMAS E PROJETOS CULTURAIS. *Edital nº 04/2005 – Pontos de Cultura – Governos*. Brasília-DF, 2005.

_____. *Edital de seleção para implantação do Microprojetos culturais no estado de Minas Gerais (região do Semiárido brasileiro)*. Brasília, 2007.

_____. *Edital de seleção do Mais Cultura: Microprojetos Rio São Francisco*. Brasília, 2011.

_____. Secretaria da Identidade e Diversidade Cultural. *Plano Setorial para as Culturas Populares*. Brasília: MinC–SID, 2010.

MENDES, Jean Joubert. F. Mudando para preservar: uma observação das estratégias de preservação da tradição criadas pelo Terno de Catopês de Nossa Senhora do Rosário do Mestre João Farias de Montes Claros-MG. In Encontro da Associação Brasileira de Etnomusicologia-ABET, 2, 2004. Salvador. *Anais...* Salvador: ENABET, 2004. p.723-733.

MERRIAM, Alan P. *The anthropology of music*. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

MERRIAM, Alan P. 1977. *Definitions of 'Comparative Musicology' and 'Ethnomusicology': An Historical-Theoretical Perspective*". *Ethnomusicology* 21: 189-204.

MICELI, Sergio. Teoria e prática da política cultural oficial no Brasil. RAE. *Revista de Administração de Empresas*, Rio de Janeiro, v. 24, n. 1, p. 27-31, 1984.

MIRANDA, Danilo Santos de. Para uma visão não-instrumental e mercantil da cultura. *Revista Rio de Janeiro*, n. 15, jan.-abr. 2005.

MOREIRA, José Maurício de Oliveira. Descentralização e interiorização: os Microprojetos. *Políticas para as artes: prática e reflexão*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2012. 216 p.

NETLL, Bruno. Estudo comparativo da mudança musical: estudo de caso de quatro culturas. *Revista ANTHROPOLÓGICAS*, vol. 17, 2006. p.11-34.

NETTL, B. *The study of ethnomusicology: thirty one issues and concepts*. Urbana, Illinois: University of Illinois Press, 2005.

_____. *The study of ethnomusicology: twenty-nine issues and concepts*. Urbana, Illinois: University of Illinois Press, 1983.

NEVES, Marco Antônio Caldeira. *A Música da Folia de Reis na Comunidade Quilombola Agreste do Norte de Minas Gerais*. 2010. 174f. Dissertação. (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2010.

NIVON, Eduardo. As políticas culturais e os novos desafios. O patrimônio imaterial na estruturação das novas políticas culturais. In: CALABRE, Lia (org). *Políticas culturais: teoria e práxis*. São Paulo:Itaú Cultural; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2011.

OLEGÁRIA. Januária, 29 de Abril, 2013. 1 mini fita cassete (60m). Entrevista concedida a Raiana Maciel

OLIVEIRA, José Correa. Januária, 20 de janeiro, 2012. 1 mini fita cassete (60m). Entrevista concedida a Raiana Maciel

ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. 5. Ed. São Paulo: Brasiliense, 2006.

PELINSKI, Ramón. *Etnomusicología en la edad pós-moderna*. Disponível em: <http://www.candela.scd.cl/docs/pelinski.htm>. Acesso em 22 abril 2013.

PEIXOTO, Wânia. Januária, 15 de fevereiro, 2011. 1 mini fita cassete (60m). Entrevista concedida a Raiana Maciel.

PENNA, Maura . A dupla dimensão da política educacional e a música na escola: II - da legislação à prática escolar. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v. 11, n.11, p. 7-16, 2004.

_____. A dupla dimensão da política educacional e a música na escola: I - analisando a legislação e termos normativos. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v. 10, n.10, p. 19-28, 2004.

PEREIRA, Anete Marília; CARVALHO, Anna Isabel de . Gestão pública nas pequenas cidades norte-mineiras: desafios e perspectivas. *Revista Desenvolvimento Social*, v. 3, p. 127-140, 2009.

PEREIRA, Anete Marília; M. ; Soares, B. R. . O rural e o urbano no Norte de Minas (MG): uma abordagem sob a ótica da paisagem. In: VII Seminário de Pesquisa e Pós-graduação e V Seminário de Iniciação Científica, Montes Claros-MG. *Anais...Montes Claros*, 2006.

PEREIRA, Luzimar Paulo. *Os giros do sagrado: Um estudo etnográfico sobre as folias em Urucuia, do pesquisador*. 2009. 437f. Tese (Doutorado em Sociologia e Antropologia). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: <http://w3.ufsm.br/engrup/iiengrup/pdf/t38.pdf>. Acesso em 02/07/2015

PEREIRA, Maria Aparecida. Januária, 29 de Abril, 2013. 1 mini fita cassete (60m). Entrevista concedida a Raiana Maciel

PEREIRA, Antonio Emílio. *Memorial Januária: Terra, rios e gente*. Belo Horizonte: Maza Edições, 2004.

QUEIROZ, Luís Ricardo Silva. *Performance musical nos ternos de Catopês de Montes Claros*. 2005. 236 f. Tese (Doutorado em Música na área de concentração em Etnomusicologia)–Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005.

_____. A educação musical no Brasil do século XXI: articulações do ensino de música com as políticas brasileiras de avaliação educacional. *Revista da ABEM*, V. 20, n.28. Londrina, p.35-46, 2012.

REILY, Suzel Ana. Manifestações populares: Do 'aproveitamento a reapropriação'. In Suzel A. Reily e Sheila M. Doula, orgs. *Do Folclore à Cultura Popular*. São Paulo: USP, 1990, 1-31p.

REVISTA DO ARQUIVO PÚBLICO MINEIRO. *Esboço Histórico de Januária*. Belo Horizonte-MG/Arquivo Público Mineiro, 1906.

RIBEIRO, Joaquim. *Folclore de Januária*. Rio de Janeiro: Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1970

RODRIGUES, Marta Maria Assumpção. *Políticas públicas*. São Paulo: Publifolha, 2010

RUBIM, Antônio Albino Canelas. Políticas culturais: entre o possível e o impossível. In Nussbaumer, Gisele Marchiori (org). *Teorias e políticas da cultura: visões multidisciplinares*. Salvador: EDUFBA, 2007a. 148-149p.

_____. Políticas culturais no Brasil: tristes tradições e enormes desafios. In: Rubim, Antonio Albino Canelas e Barbalho, Alexandre (orgs.). *Políticas Culturais no Brasil*. Salvador, Edufba, 2007b.

_____. Políticas culturais: estado da arte no Brasil. In COSTA, Frederico Lustosa da (org). *Política e gestão cultural: perspectiva Brasil e França*. Salvador: Edufba, 2013. Disponível em: https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/13178/1/Cult13_2013_Repositorio.pdf. Acesso em 04 abril, 2015.

_____. Políticas Culturais no Brasil. Passado e Presente. In: Antonio Albino Canelas Rubim; Renata Rocha. (Org.). *Políticas Culturais*. 1ed.Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia - EDUFBA, 2012, v. 1, p. 29-48.

SANDRONI, Carlos. Circuitos de difusão e mercado: contra ou a favor. In: *Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas Populares*. São Paulo; Brasília: Instituto Pólis; Ministério da Cultura: 2005. p. 70-74.

_____. Questões em torno do dossiê do samba de roda. In: Andréa Falcão. (Org.). *Registro e políticas de salvaguarda para as culturas populares*. Rio de Janeiro: IPHAN, 2005, v. , p. 45-53.

SANTOS, Milton. Por uma outra globalização -do pensamento único à consciência universal. São Pauto: Record, 2000.
http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/2010/sugestao_leitura/sociologia/outra_globalizacao.pdf

SANTOS, Paulo Afonso. Januária, 29 de Abril, 2013. 1 mini fita cassete (60m). Entrevista concedida a Raiana Maciel

SANTOS, Eurides de Souza. Preservação e disponibilização de registros sonoros: 30 anos do NUPPO/UFPB. In: Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia, 4, Maceió. *Anais...*Maceió: ENABET, 2008, p. 1-633.

SARAIVA, Henrique. Política Cultura na área de Música. *Revista da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia* (UFBA), 18ª edição, 1991.

SEEGER, Anthony . Lessons Learned from the ICTM (NGO) evaluation of nominations for the UNESCO Masterpieces of the Oral and Intangible Heritage of Humanity, 2001-5. In Smith and Akagawa (eds) *Intangible Heritage*. London: Routledge, 2009.

_____. Etnografia da música. Trad. Giovanni Cirino. In: MYERS, Helen (Ed.). *Ethnomusicology: an introduction*. Londres: The MacMillan Press, 1992. p. 88-109. Disponível em: <<http://www.hugoribeiro.com.br/ufs/etnografia.pdf>>. Acesso em: 03 mar. 2008.

SESC. Diretrizes Gerais do SESC. 2010. Disponível em:

http://www.sescio.org.br/sites/default/files/sescadmin/arquivos/diretrizesgeraisesc2010_0.pdf.

Acesso em 11 maio, 2015.

SESC. Diretrizes para o quinquênio 2011-2015. Disponível em

<http://www.sescio.org.br/sites/default/files/sescadmin/arquivos/diretrizesparaoquinquenio2011-2015.pdf>

SILVA, Johnisson Xavier. O Terno dos Temerosos: as transformações e sentidos de suas práticas culturais na segunda metade do século XX. 2014. 155f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, 2014.

SILVA, Renata Nogueira. *O poder da memória e a negociação da memória do patrimônio: Traduções das práticas congadeiras em tempos de vivificação da ideia de cultura*. 2012. 154f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Brasília, 2012.

SILVA, Rejane Lopes Silvia et al. A influência da indústria cultural na transformação de atrativos turísticos em mercadora turística: o caso de Januária. *Caderno de Geografia*, Belo Horizonte, v. 15, n. 24, 2005. p. 111-116.

SOUZA, Márcio. *Fascínio e Repulsa: Estado, Cultura e Sociedade no Brasil*. Rio de Janeiro, Edições Fundo Nacional de Cultura, 2000.

SOUZA, F. A. F. . Política Cultural e Mercadorização de gêneros de tradição: o caso do Coco de Roda de Olinda, Pernambuco/Brasil. In: Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia, 4, Maceió. *Anais...Maceió*: ENABET, 2008, p. 1-633.

TEIXEIRA COELHO NETO, José. *Dicionário Crítico de Política Cultural*. São Paulo: Iluminuras, 1997

TRAVASSOS, Elizabeth . Contribuição ao inventário do jongo. In *Encontros e Estudos*. Rio de Janeiro, v. 5, 2004. 55-65p.

TRIGUEIRO, Osvaldo Meira . A espetacularização das culturas populares ou produtos folkmediáticos. In: Congresso Brasileiro de Folclore, 11, 2004, Goiânia - GO. *Anais...Goiânia: XI Congresso Brasileiro de Folclore: metodologia da pesquisa em folclore. Preservação dos bens da cultura imaterial*, 2004. p.87-96.

TURINO, Célio. *O desmonte do programa CULTURA VIVA e dos Pontos de Cultura sob o governo Dilma*. Disponível em: http://www.hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Turino-Desmonte_programa%20Cultura_Viva.pdf. Acesso em 26 maio, 2015.

TURNER, Victor W. *O processo ritual: estrutura e antiestrutura*. Petrópolis: Vozes, 1974.

_____. *From ritual to theatre: the human seriousness of play*. New York: PAJ Publications, 1982.

UNESCO. *Cultural policy: a preliminary study*. UNESCO: Paris, 1969

WANE, Marílio. *A Timbila chopi: construção de identidade étnica e política da diversidade cultural em Moçambique (1934-2005)*. 2010. 186f. Dissertação (mestrado em Estudos Étnicos e Africanos) CENTRO DE ESTUDOS AFRO-ORIENTAIS, Universidade Federal da Bahia. Salvador. 2010. Disponível

https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/15082/1/dissertacao_MCWane.pdf . Acesso em 26 maio, 2015

ANEXOS

ANEXO 1

FOLDER DA CAVALHADA REALIZADA EM BREJO DO AMPARO

FESTEJOS DE CAVALHADAS 2014
Brejo do Amparo

19/20 E 21 Setembro 2014

GEISLER NADSON
KI RISSURA
BALACH
Bataque Malandro
COW BOY
EDMO BON BATISTA

EM 19/09 - SEXTA-FEIRA (19:00 HORAS)

19:00h - Início do espetáculo com apresentação de bandas de música locais.
20:00h - Apresentação de bandas de música locais.
21:00h - Apresentação de bandas de música locais.
22:00h - Apresentação de bandas de música locais.
23:00h - Apresentação de bandas de música locais.
24:00h - Apresentação de bandas de música locais.

EM 20/09 - SÁBADO

08:00h - Abertura com Banda de Música.
09:00h - Banda de Música.
10:00h - Banda de Música.
11:00h - Banda de Música.
12:00h - Banda de Música.
13:00h - Banda de Música.
14:00h - Banda de Música.
15:00h - Banda de Música.
16:00h - Banda de Música.
17:00h - Banda de Música.
18:00h - Banda de Música.
19:00h - Banda de Música.
20:00h - Banda de Música.
21:00h - Banda de Música.
22:00h - Banda de Música.
23:00h - Banda de Música.
24:00h - Banda de Música.

EM 21/09 - DOMINGO

08:00h - Abertura com Banda de Música.
09:00h - Banda de Música.
10:00h - Banda de Música.
11:00h - Banda de Música.
12:00h - Banda de Música.
13:00h - Banda de Música.
14:00h - Banda de Música.
15:00h - Banda de Música.
16:00h - Banda de Música.
17:00h - Banda de Música.
18:00h - Banda de Música.
19:00h - Banda de Música.
20:00h - Banda de Música.
21:00h - Banda de Música.
22:00h - Banda de Música.
23:00h - Banda de Música.
24:00h - Banda de Música.

Festa de: Moradores do Mestre Givan Lacerda / Conceição Figueiredo Do Divino / Angéla Maia / Nadir Mota
Realização: Comissão Brejo

JANUARIA
POLICIA MILITAR

NÃO SE PREZEM A MEMÓRIA DE UM POUQUINHO DE REGISTRO DE SUA TERCEIRA - JENI

ANEXO 2

META 4 DO PLANO NACIONAL DE CULTURA

Política nacional de proteção e valorização dos conhecimentos e expressões das culturas populares e tradicionais implantada

Esta meta refere-se à criação e aprovação de um conjunto de instrumentos legais que visam à proteção e valorização dos conhecimentos e expressões das culturas populares e tradicionais. O objetivo é complementar instrumentos já existentes como, por exemplo, o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial como Patrimônio Cultural do Brasil, instituído pelo Decreto nº 3.551, de 4 de agosto de 2000. Tais instrumentos servirão de base para a construção de uma política nacional que proteja os direitos dos produtores e detentores dos conhecimentos e expressões das culturas populares e tradicionais e ofereça melhores condições sociais e materiais para a transmissão desses saberes e fazeres. Assim, será possível ampliar o alcance do Programa Nacional de Patrimônio Imaterial. Os principais pontos a serem contemplados pela política são:

a) Proteção dos conhecimentos tradicionais e expressões culturais tradicionais e dos direitos coletivos das populações autoras e detentoras desses conhecimentos

Refere-se à construção de instrumento legal *sui generis* para a proteção dos conhecimentos e expressões culturais tradicionais que revertam em benefícios aos povos e comunidades que os detenham. Um regime jurídico *sui generis* é aquele dotado de características, direitos e deveres diferenciados em relação aos sistemas existentes.

Os conhecimentos e as expressões culturais tradicionais e coletivas não são adequadamente protegidos pelo sistema legal de propriedade intelectual, onde se incluem os direitos autorais, devido a questões de temporalidade, comprovação de autoria coletiva ou individual, entre outras.

O Programa Nacional de Patrimônio Imaterial, instituído pelo Decreto nº 3.551/00, criou o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial, um instrumento de reconhecimento que tem como objetivo a valorização dos bens culturais tradicionais que compõem a identidade brasileira. Esse instrumento, contudo, não é suficiente para garantir e proteger os direitos dos coletivos detentores desses bens culturais.

O uso indevido de conhecimentos e expressões culturais tradicionais por indivíduos ou organizações tem sido por décadas uma pauta constante de debate, reflexão e reivindicação por parte das populações autoras e detentoras desses conhecimentos, com vistas à proteção e garantia de direitos sobre eles.

Nos últimos anos, organismos internacionais como a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco), a Organização Mundial do Comércio (OMC) e a Organização Mundial de Propriedade Intelectual (OMPI) vêm debatendo formas de proteção efetiva desses conhecimentos e expressões no campo jurídico, de modo a impedir o uso indevido ou comercial não autorizado.

Para a criação de um marco legal *sui generis* dentro do sistema de propriedade intelectual, será necessária uma consulta aos povos interessados, mediante procedimentos apropriados e, particularmente, por meio de suas instituições representativas, de acordo com a Convenção 169 sobre Povos Indígenas e Tribais em Países Independentes, da Organização Internacional do Trabalho (OIT). Em consonância com os instrumentos de reconhecimento e proteção já existentes, esse novo dispositivo legal visa assegurar aos povos, grupos e comunidades tradicionais direitos sobre seus conhecimentos e expressões culturais. Entre esses coletivos encontram-se indígenas, quilombolas, ciganos, povos de terreiro e ribeirinhos, dentre outros grupos e comunidades que atuam na salvaguarda de seu patrimônio cultural ou que estão contemplados pela Política Nacional de Desenvolvimento Sustentável dos Povos e Comunidades Tradicionais (PNPCT), instituída pelo Decreto nº 6.040, de 7 de fevereiro de 2007.

b) Inserção dos conhecimentos e expressões culturais populares e tradicionais na educação formal

Refere-se à inserção da transmissão de saberes e fazeres das culturas populares e tradicionais no âmbito da educação formal, com a participação direta dos mestres, mestras e demais praticantes.

Os “conhecimentos e expressões das culturas populares e tradicionais” constituem patrimônio imaterial brasileiro e são definidos pela Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial (Unesco, 2003) como as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas - assim como instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados - que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante da sua tradição e identidade. Essas tradições são transmitidas de geração em geração, sendo constantemente recriadas pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade.

A política nacional de proteção e valorização dos conhecimentos e expressões das culturas populares e tradicionais pretende incorporar ao ensino formal as pessoas reconhecidas pela sua própria comunidade como portadoras de saberes e fazeres das tradições e que, por meio da oralidade, da corporeidade e da vivência, dialogam, aprendem, ensinam e tornam-se memória viva e afetiva de suas comunidades. Dessa forma, objetiva-se valorizar a identidade, ancestralidade e criatividade do povo brasileiro nos processos educativos.

c) Auxílio financeiro para mestres e mestras dos saberes e fazeres das culturas populares e tradicionais

Refere-se a um benefício financeiro ofertado às pessoas reconhecidas como mestres da cultura popular e tradicional e notórios detentores de saberes tradicionais significativos da diversidade cultural brasileira e identidade nacional, de forma a possibilitar melhores condições para a produção e transmissão de seus saberes e fazeres.

No contexto em que o ser humano é o próprio suporte do patrimônio, questões ligadas à proteção social contra privações econômicas e de saúde ganham destaque nas ações de valorização e salvaguarda das expressões e conhecimentos populares e tradicionais. Mestres da maior relevância cultural, já idosos, se encontram em condições de pobreza e risco social, situação agravada pelo fato de que nunca ou pouco contribuíram para o sistema previdenciário. A mesma situação é observada entre mestres jovens, o que justifica a necessidade de se buscar soluções estruturadas.

Situação atual:

Proteção dos conhecimentos tradicionais e expressões culturais tradicionais:

Tema em discussão em comissão formada por diversas áreas do Ministério da Cultura (MinC), dedicada à elaboração dos instrumentos legais correspondentes, a partir de entendimento consensual.

Inserção dos conhecimentos e expressões culturais populares e tradicionais na educação formal e auxílio financeiro para mestres e mestras dos saberes e fazeres dessas culturas:

No momento, dois Projetos de Lei tramitam no Congresso Nacional sobre estes temas.

O PL nº 1786/2011, que institui a Política Nacional Griô para proteção e fomento à transmissão dos saberes e fazeres de tradição oral. O projeto estabelece o reconhecimento oficial dos modos de transmissão dos saberes e fazeres de tradição oral; a instituição de mecanismos de fomento, proteção e remuneração que garantam a permanência, a sustentabilidade e a transmissão dessas práticas; e o reconhecimento desses saberes e fazeres pela área da educação e pela própria comunidade de pertencimento dos(as) griôs e mestres(as). O PL nº 1786/2011 utiliza a palavra “griô” para se referir “a todo cidadão e toda cidadã que se reconheça ou seja reconhecido pela sua própria comunidade, tais como: mestre das artes, da cura e dos ofícios tradicionais, líder religioso de tradição oral, brincante, cantador, tocador de instrumentos tradicionais, contador de histórias, poeta popular, que, através de pedagogia que valoriza o poder da palavra, oralidade, vivência e corporeidade, se torna a biblioteca e a memória viva de seu povo”.

Outro projeto em análise no Congresso Nacional é o PL nº 1176/2011, que trata da criação do Programa de Proteção e Promoção dos Mestres e Mestras dos Saberes e Fazeres das Culturas Populares, que propõe o benefício financeiro de, pelo menos, dois salários mínimos a pessoas que reconhecidamente representam a cultura brasileira tradicional. Pela proposta, a pessoa reconhecida como mestre terá direito à diplomação solene, ao auxílio financeiro para a

manutenção e fomento das atividades culturais e à preparação técnica para a realização de oficinas e cursos.

Alguns estados e municípios brasileiros têm implementado legislação específica para reconhecimento e valorização dos mestres e mestras das culturas populares, de suas expressões e conhecimentos, no âmbito das políticas de proteção ao patrimônio cultural imaterial. As chamadas “Leis de Patrimônio Vivo”, “Leis de Tesouros Humanos Vivos”, conhecidas como “Leis de Mestres”, já são uma realidade em estados como Ceará, Pernambuco, Alagoas e Bahia e sua implantação segue em processo em outros estados e municípios brasileiros.

Além das leis citadas, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) com base na demanda de mestres de capoeira, elaborou uma proposta para a criação do Benefício por Mérito Cultural. A proposta visa conceder benefício financeiro aos mestres reconhecidos da cultura popular com idade igual ou superior a 60 anos que se encontrem em situação de privação econômica. A criação desse benefício será condicionada a um cadastramento prévio do campo, no sentido de quantificar os custos finais dessa ação e identificar suas fontes, considerando a pactuação com estados e municípios no âmbito do Sistema Nacional de Cultura (SNC).

Indicadores:

1. Marco legal de proteção dos conhecimentos tradicionais e expressões culturais tradicionais e dos direitos coletivos das populações autoras e detentoras desses conhecimentos aprovado e regulamentado;
2. Marco legal que institucionaliza e regulamenta a inserção dos conhecimentos e expressões culturais populares e tradicionais na educação formal aprovado e regulamentado;
3. Marco legal para concessão, por parte do Estado brasileiro, de benefício em reconhecimento à contribuição cultural de mestres e mestras de expressões culturais populares e tradicionais aprovado e regulamentado.

Fonte de aferição: Diário Oficial da União (DOU).