

OS INTELLECTUAIS E A "CULTURA POPULAR" EM SÃO PAULO: DO FOLCLORE ÀS POLÍTICAS CULTURAIS

THE INTELLECTUALS AND THE "POPULAR CULTURE" IN SÃO PAULO: FROM FOLKLORE TO CULTURAL POLICIES

Maria Celeste Mira*
Vera Lúcia Cardim de Cerqueira**

INTRODUÇÃO

Na virada para o terceiro milênio, inaugurou-se um novo momento na história das apropriações do que se convencionou chamar de "cultura popular". Um momento com características diferentes do que foi descrito por Nestor García Canclini (1983) em *As culturas populares no capitalismo*. O livro que se tornou um clássico mostra como o artesanato e as festas populares estavam sendo apropriados principalmente pela indústria do turismo, mas também pelo comércio capitalista em geral. A partir do que acontece no México nos anos 1970, o autor revelava, então, como o processo de apropriação mudava a natureza das expressões populares que se transformavam em mercadorias turísticas, objetos de decora-

ção etc. Porém, o que assistimos na atualidade parece ser ainda mais profundo: todo o universo das práticas culturais populares e tradicionais está sendo revolvido por intervenções de toda ordem e vindas das mais diversas esferas da vida social. São iniciativas econômicas, políticas, culturais, artísticas, religiosas, jurídicas, científicas etc. Se no estudo elaborado por García Canclini havia um intermediário entre os produtores de "cultura popular" e os seus consumidores, o qual, evidentemente, interferia na produção e lucrava com esta atividade, a partir da virada do milênio, o que se vê é uma intervenção programada e programática que antecede e se propõe a produzir a demanda de forma sistemática. É o caso, por exemplo, dos programas de artesanato e geração de renda, dos roteiros turísticos

* Professora livre-docente do Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP – (São Paulo/SP/Brasil). E-mail: celestemira@gmail.com.

** Doutora em Ciências Sociais. E-mail: veracardimc@gmail.com.

sob a ótica da diversidade cultural, como, por exemplo, em São Paulo, o “circuito caipira”. São leis de reconhecimento, mudanças de estatuto jurídico, como é o caso dos “remanescentes de quilombos”, políticas de incentivo, programas inteiros, como o Cultura Viva, transformando a realidade vivida pelos grupos de artistas populares e gerando um corpo de profissionais, de novos mediadores da “cultura popular”.

O momento atual é comparável, em sua amplitude, ao que ocorreu no século XIX, o qual foi caracterizado pelo historiador Peter Burke (1989) como o de *descoberta da cultura popular*. Para se opor à propagação dos ideais iluministas, vistos como imposição da cultura francesa em seu país, um grupo de intelectuais alemães, notadamente, o filósofo Johan Herder, elabora um novo conceito. “Cultura popular” passava a definir o que era essencial, profundo, autêntico e, portanto, característico de cada nação e só poderia ser encontrado entre as práticas populares mais arraigadas no passado, na vivência rústica, nunca no que vinha do estrangeiro nem da cidade ou do moderno mundo técnico que emergia. Nasceu naquele momento o conceito de “cultura popular” fortemente vinculado às ideias de folclore, ou seja, ao espírito do povo, de nação, de pureza, de autenticidade, de ruralidade, de longa duração, vale dizer de “tradição”. (ORTIZ, 1992). Estas vigas mestras que estruturam o conceito de “cultura popular” resistem fortemente à passagem do tempo, sobretudo, no senso comum, nas práticas sociais e nas lutas culturais.

No entanto, de modo diferente do que ocorreu na Europa do século XIX e no Brasil ao longo do século XX, o discurso sobre a cultura popular, na atualidade, tende a ser menos periférico (ORTIZ, 1985; 1992). Na Europa, a Alemanha e alguns outros

países combatiam a hegemonia cultural francesa. No Brasil, embora contando com nomes importantes nos centros de poder político e econômico, o discurso folclorista se concentrava nos estados do Norte e Nordeste ou na fala de intelectuais ali nascidos. Na entrada do terceiro milênio, a noção de “cultura popular” parece ocupar um lugar mais central no debate intelectual por força de sua associação à ideia de “diversidade cultural”, a qual se tornou estratégica para o próprio conceito de desenvolvimento. No cenário contemporâneo, formou-se um consenso no meio científico de que sem diversidade cultural é praticamente impossível haver biodiversidade e, sem esta, a vida no planeta Terra está em risco constante. Esta concepção vem sendo gestada desde a criação da Unesco em 1945, vindo a triunfar com a aprovação da Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais no ano de 2005 (MATTELART, 2005; ALVES, 2011). Neste sentido, pode-se dizer que o triunfo da noção de “diversidade cultural”, embora, de certa forma, seja também o resultado de um conjunto de mudanças relativas às práticas culturais tradicionais e populares (dos negros, do “terceiro mundo”, das culturas não-ocidentais etc.) e dos movimentos pelo reconhecimento das diferenças (de gênero, de opção sexual, das culturas locais etc.) abre um período propício, como vem acontecendo, no Brasil e no mundo, para a retomada de práticas culturais de origem popular e tradicional (ou folclóricas), para sua recriação ou reelaboração por grupos de outras classes sociais (MIRA, 2016), bem como para a reconceitualização de “cultura popular”. Por isso, entendendo “cultura popular” como uma construção do mundo intelectual para se referir às práticas populares, em diferentes momentos da his-

tória e com diferentes objetivos, passa-se a examinar as concepções elaboradas pelas associações, ONGs, grupos informais e movimentos vinculados à ideia de “cultura popular” na capital paulistana.

A maior centralidade do debate sobre cultura popular encontra em São Paulo um de seus melhores exemplos: uma cidade que se projetou como lugar da cultura de vanguarda, desde o Modernismo nos anos 1920, a Bienal de Arte e o Concretismo nos anos 50 e assim por diante, tornou-se, desde as duas últimas décadas do século XX, palco de várias iniciativas importantes na área de cultura popular tradicional. Estas iniciativas foram comandadas por alguns atores sociais que podem ser designados como os novos intelectuais ou mediadores simbólicos da cultura popular. Eles podem ser considerados intelectuais não por constituírem uma camada específica da sociedade dotada desta função, mas, por serem os que, envolvidos em lutas políticas e culturais, são capazes de interpretar a realidade e convencer grupos de pessoas da veracidade de suas ideias. Renato Ortiz os classifica como “mediadores simbólicos”, os quais se apropriam da particularidade das culturas populares, reagrupam-nas e transpõem-nas para o plano global. Nesta operação simbólica, os intelectuais agem como filtro, privilegiando alguns aspectos da cultura, porém, esquecendo outros. O que preside este processo de mediação simbólica são os interesses que definem os grupos sociais, conclui o autor (ORTIZ, 1985, p. 142).

1. De Mário de Andrade ao Movimento Folclórico Brasileiro

A tradição folclórica paulista, embora invisibilizada por muitos anos, é considerável. Para os fins a que se propõem este artigo, é suficiente recuperá-la a partir de Mário de Andrade, cuja Missão de Pesquisas Folclóricas também comemora neste ano de 2018 mais um aniversário. O Centro Cultural São Paulo, responsável pela guarda do acervo, comemora a data com a exposição “Na Rota da Missão: 80 anos da Missão de Pesquisas Folclóricas de Mário de Andrade” que integra o evento “Mário Total”, com celebrações também para os 90 anos da publicação de “Macunaíma” e os 125 anos de nascimento de Mário de Andrade. A programação ocorre em três instituições simultaneamente: Centro Cultural São Paulo, Biblioteca Mário de Andrade e Casa Mário de Andrade.

A importância dos intelectuais nas ações de política pública para a cultura já se faz notar desde os primeiros anos do Departamento de Cultura da cidade de São Paulo. Em 1935, quando o escritor Mário de Andrade assume a direção do referido Departamento e concomitantemente uma de suas divisões, a de Expansão Cultural, já era um intelectual reconhecido publicamente por sua produção literária e crítica, como professor e por suas pesquisas na área da música¹. Vinculado à prefeitura do município de São Paulo, o departamento pode ser considerado o primeiro organismo estatal de administração pública no campo da cultura, tendo servido de modelo para a atual estrutura de outras secre-

1 A criação do Departamento de Cultura deveu-se à concepção de um grupo de intelectuais que pensavam na responsabilidade do Estado como gestor da vida social, dentre eles destacavam-se, além de Mário de Andrade, Paulo Duarte, responsável pela efetiva criação do órgão junto à prefeitura, Rubens Borba de Moraes, Sérgio Milliet e Antonio de Alcântara Machado.

tarias municipais, tais como a de Desenvolvimento Social, Educação, Planejamento etc. As anotações pessoais de Mário de Andrade comprovam sua autoria em diversos projetos culturais executados pela municipalidade nos anos de 1930. A respeito da questão em debate, merece destaque a organização do Curso e Etnografia e Folclore ministrado por Dina Lévi-Strauss, frequentado pelo próprio Mário, por alguns dos futuros integrantes da Missão e por Oneyda Alvarenga, guardiã do seu acervo até sua aposentadoria em 1968.

Como se sabe, Mário de Andrade tinha a cultura popular brasileira como um de seus temas centrais de estudo; pesquisador e leitor voraz, ele acompanhava, registrava e criticava a produção intelectual a respeito do tema. Foi um dos principais articuladores do movimento modernista que tomou a busca pelo autêntico ser brasileiro como base formadora da identidade da Nação. Habitante da capital paulista, carregava uma preocupação constante com a crescente presença de estrangeiros na cidade e a possível descaracterização da essência cultural do Brasil. Entendia ainda que cidades como São Paulo, por conta da presença de imigrantes de diversas origens e de inovações nas comunicações, como a do rádio, já estariam contaminadas e não teriam expressões “puras” da nossa cultura tradicional. Via como necessidade urgente a pesquisa e documentação da cultura popular brasileira nos locais onde suas manifestações permaneciam de forma íntegra, ou seja, o interior do país e em especial no Norte e Nordeste. Todo o material registrado serviria como subsídio para a formação das futuras gerações e para o trabalho de pesquisa e criação erudita de

uma arte propriamente brasileira.

É com esta crença que concebe e coordena a execução da Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938, cujo objetivo central fora o de registrar cantos e manifestações culturais populares nos estados do Norte e Nordeste. A ação central consistia em gravar em discos tudo o que fosse considerado autêntica expressão cultural popular brasileira, amparada com informações extras que contextualizassem sua criação, tais como dados sobre a localidade onde fora encontrado, sobre os informantes – que seriam no momento atual conhecidos como artistas populares, artistas de tradição – dados sobre cada gravação, cada fotografia, filmagem e, se possível, sobre os instrumentos musicais, de dança ou das cerimônias. Desta forma, o grupo constituído por quatro integrantes: Luiz Saia, Martin Braunwieser, Benedito Pacheco e Antonio Ladeira, percorre os estados de Pernambuco, Paraíba, Maranhão, Pará, passando pelo Piauí e Ceará. Nestes estados, gravaram, em discos, cantos de trabalho, solos de viola, cantigas de roda, desafios, cocos, modinhas, torés e outros gêneros. Retornam com um conjunto de registros sonoros, partituras, fotografias, instrumentos musicais, vestimentas, objetos cerimoniais e do cotidiano que constituem uma coleção orgânica e contextualizada. Graças ao trabalho da ex-aluna de Mário de Andrade e primeira diretora da Discoteca Pública, Oneyda Alvarenga, que sistematizou toda a coleção e editou livros e discos, o material foi preservado até os dias atuais. A coleção da Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938 permanece sob a guarda da Discoteca, hoje intitulada Oneyda Alvarenga, no Centro Cultural São Paulo².

2. Desde 2008, a coleção da Missão de Pesquisas Folclóricas, juntamente com as demais coleções do acervo histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga, foi reconhecida como patrimônio cultural brasileiro (Livro do Tombo Histórico, Processo nº 1513, iniciado em 2003 e tombado em fevereiro de 2008)

Mário de Andrade também expressou sua crença na necessidade de ações de preservação da cultura popular brasileira em seus escritos. Por exemplo, no artigo *A situação etnográfica no Brasil*, publicado no *Jornal Síntese de Belo Horizonte*, Mário escreve sobre a urgência de se realizar pesquisas etnográficas a fim de se preservar o que o progresso invasor faz o povo esquecer (ANDRADE, 1936). No verbete *Folclore* escrito por ele para a publicação do *Manual Bibliográfico de Estudos Brasileiros*, de Rubens Borba de Moraes, publicado em 1949, o autor apresenta em detalhes tanto sua análise sobre o que já se havia feito no Brasil, quanto sua própria proposta para a proteção da cultura popular. Neste texto, Mário faz um apanhado sobre os estudos da cultura popular no Brasil, no qual registra não apenas os autores que tomam o tema como seu objetivo central, “mas que contém abundante matéria (e muitas vezes a mais segura) relativa a ele”. Cita os nomes de pesquisadores de diversas áreas, tais como: Gilberto Freyre, Donald Pierson, Roger Bastide, padres Simão de Vasconcelos e Serafim Leite, Fernão Cardim, etnólogos Heloisa A. Torres e Roquete-Pinto, desenhistas como Franz Post, Debret, Rugendas, além de documentos e manuscritos históricos (ANDRADE, 1998, p. 435).

Além de críticas a alguns trabalhos realizados até aquele momento, Mário aponta no verbete iniciativas consideradas por ele positivas para a preservação das tradições e dos costumes, dentre elas as ações do Departamento de Cultura, tais como a criação da Sociedade de Etnografia e Folclore, as pesquisas etnográficas e o curso de Dina Lévi-Strauss, além da Sociedade Brasileira de Folclore criada por Câmara Cascudo. Relaciona também o que entende como proposições para um bom trabalho de

preservação, ou seja, a dedicação a estudos específicos nas cadeiras universitárias, nos cursos de Sociologia, Geografia, Antropologia e História; a criação de um Museu de Tradições Populares; um levantamento nacional a respeito dos estudos feitos sobre as manifestações populares; encontros sistemáticos de estudiosos para o estabelecimento de critérios e metodologia de pesquisa. As sugestões apontadas no verbete escrito por Mário de Andrade foram tomadas como princípios gerais para muitos folcloristas da época.

Em grande parte, a pauta folclorista permanece essa mesma até os dias atuais, orientando condutas e provocando polêmicas. É o que se percebe já no momento seguinte, sua fase áurea, quando, por recomendação da recém-criada Unesco, é instituída a Comissão Nacional de Folclore Brasileiro. Abrigada no Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura e sob a coordenação de Renato Almeida, a Comissão de Folclore tinha como missão criar uma rede de colaboradores para o registro e demais ações de valorização da cultura popular. Intelectuais de todo o país interessados e que já trabalhavam com o tema foram acionados e muitos participaram da criação das comissões estaduais, sendo os mais conhecidos Cecília Meireles, Edison Carneiro, Rossini Tavares de Lima, Oneyda Alvarenga, Manuel Diegues Junior.

A criação da comissão estadual em São Paulo teve o envolvimento de nomes como Oneyda Alvarenga – que atendeu à solicitação de Renato Almeida para promover a organização inicial da comissão –, Alceu Maynard Araújo, Oracy Nogueira, Rossini Tavares de Lima, Luiz Saia. Rossini Tavares de Lima tornou-se, então, presidente da Comissão Paulista de Folclore, e, sob a orientação e suporte de Renato Almeida, fez com

que São Paulo fosse um dos estados mais atuantes durante o chamado Movimento Folclórico Brasileiro (VILHENA, 1997). Um dos momentos ilustres do folclorismo paulista foi a integração de Rossini Tavares de Lima à comissão responsável pelas comemorações do IV Centenário de São Paulo³. Rossini ficou encarregado de montar uma grande exposição de artes e técnicas populares na inauguração do Parque Ibirapuera em 1954. Com recursos de prefeitura, ele adquire inúmeros objetos de cultura popular, recebe outros em doação ou empréstimo, acrescenta a coleção de objetos já existente ao Centro de Pesquisas Folclóricas Mário de Andrade do Conservatório Dramático Musical, da qual era responsável, e realiza uma grande mostra expositiva com apresentações musicais e o Seminário Internacional de Folclore. Após este evento, que consagra o trabalho da Comissão Paulista e de seu presidente, o conjunto de objetos utilizados na exposição torna-se base do acervo do Museu do Folclore instalado na OCA, um dos edifícios do conjunto arquitetônico projetado por Oscar Niemeyer para o recém-inaugurado Parque Ibirapuera. É interessante notar que no momento das comemorações do IV Centenário da futura metrópole, a cultura popular tem seu lugar preservado no mosaico que a retrata.

O museu dirigido por Rossini recebe autorização para uso do prédio municipal e apoios dos governos federal e municipal, que se estende ao longo de alguns anos devido às suas boas relações e vínculo com a Campanha Nacional do Folclore Brasileiro.

Em 1960, é criada a Associação Brasileira do Folclore para gerir o museu e, em 1971, Rossini cria a Escola do Folclore, um curso livre para a formação em pesquisa sobre o folclore que seria também a fonte de recursos para a manutenção da instituição. Não obstante as críticas recebidas no que diz respeito ao seu método, ou à falta de método científico para as pesquisas, o Museu do Folclore e seu diretor, Rossini Tavares de Lima, tornaram-se referência para o estudo da cultura popular na cidade de São Paulo.

2. Revelando São Paulo: o novo folclorismo paulista

Dentre os alunos do curso de Folclore ministrado por Rossini Tavares de Lima, em meados dos anos 1980, estava o autor e diretor de teatro Antonio Teixeira de Macedo, criador do grupo Abaçai, mais tarde, Balé Folclórico de São Paulo, desejoso de que ele e seu grupo de danças se aventurassem pelo universo do folclore. Toninho Macedo, como é mais conhecido, tornou-se discípulo de Rossini, com quem aprendeu toda a sua teoria sobre o folclore enquanto “cultura espontânea”, as diversas expressões brasileiras, de Norte a Sul, e como delas se aproximar sem deformá-las ou destruí-las. Aprendeu com o mestre a noção de “aproveitamento” do folclore. A este processo, Toninho Macedo e a tradição folclorista denominam de *projeção estética*, o que seria, portanto, no seu entender, uma das maneiras corretas de *aproveitamento* do folclore, na expressão de Rossini Tavares de Lima

3. Rossini foi aluno do Conservatório Dramático Musical e afirmou em entrevista (MIS) ter sido Mário de Andrade seu iniciador no universo do folclore e que, em 1944, assume a cátedra de Folclore e o Centro de Pesquisas Folclóricas Mário de Andrade (LIMA, 1981).

(2003). O mestre folclorista, no entanto, teria resistido bastante antes de aceitar o balé folclórico criado por seu discípulo e admitir uma apresentação do Abaçai no Museu do Folclore de São Paulo. Porém, de acordo com Macedo, teria cedido e, por fim, aprovado o *aproveitamento* (MACEDO, 2005). De fato, a polêmica sobre as apropriações do repertório oriundo das práticas culturais populares tradicionais não apenas permaneceu como se ampliou quando novos grupos emergiram na cidade.

Com a trupe formada pelo Abaçai / Balé Folclórico de São Paulo, Toninho Macedo passou a realizar, além de espetáculos de palco pelo país, intervenções de rua na cidade e alguns outros eventos. O grupo que durante os anos 1980 reunia-se para ensaiar nas imediações do centro da cidade saía em cortejo a partir da Praça da Sé, transitando pelos locais com maior fluxo de pessoas, a Rua Direita, o Viaduto do Chá, a Praça Ramos de Azevedo, onde fica o Teatro Municipal. Desde então, certamente tendo noção do caráter performático de suas ações, Macedo fazia, em cada um desses pontos, uma parada para apresentação e tentativa de envolvimento do público com o grupo. Estas intervenções ocorriam nos momentos quentes das festas populares ou, na concepção folclorista, nos ciclos Natalino, do Carnaval e Junino. No primeiro deles, o grupo Abaçai celebrava com a Folia de Reis, saindo às ruas com suas modas e ves-

timentas características, inclusive os palhaços que chamavam bastante a atenção dos transeuntes. No Carnaval, sua intenção era retomar a tradição dos antigos cordões com fantasias inusitadas e, no São João, organizava-se uma grande quadrilha na Praça da Sé, buscando atrair a população (COLARES, 2009). Nos anos 1990, com repertório, figurino, maquiagem, coreografias, cenários etc., Toninho Macedo tem um grupo com potencial, não apenas para participar, como para realizar eventos. Um deles merece destaque: o Brasil Folclore Show. Realizado ao longo de nove dias no mês de agosto, (mês do folclore), no Ginásio do Ibirapuera de São Paulo, o evento idealizado por Macedo teve duas edições, em 1993 e 1994, nas quais o Abaçai / Balé Folclórico de São Paulo apresentou 14 danças do Brasil, em espetáculos de uma hora e meia, para grupos de crianças de escolas públicas (BRAZILSITE, 2005; BRASIL, 2009). O Brasil Folclore Show não teve continuidade imediata, mas pode ser considerado o embrião do Revelando São Paulo, a grande realização do grupo, que teve início apenas três anos depois, em 1997.

Da parceria da OS (organização social) Abaçai Cultura e Arte com a Secretaria de Cultura do Estado, que vem desde o governo Mario Covas e do secretário de cultura Marcos Mendonça, nasceu o Revelando São Paulo, apresentado como o maior evento da “cultura tradicional paulista”.⁴ Na edição de

4. Atualmente a organização responsável pelo Revelando São Paulo é Associação Paulista dos Amigos da Arte – APAA. O contrato com a Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo define a OS como responsável pelo evento de 2016 até 2021. A Abaçai possui outros contratos com o governo do Estado de São Paulo, como a Secretaria de Estado dos Direitos da Pessoa com Deficiência e com a Secretaria de Cultura. <http://www.abacai.org.br/institucional-interno.php?id=233>
<http://www.transparenciacultura.sp.gov.br/teatro-sergio-cardoso-teatro-estadual-de-araras-virada-cultural-paulista-circuito-cultural-paulista-revelando-sao-paulo-e-festivais-de-arte-2011-2016/>

2018, o secretário de cultura do estado de São Paulo convocava também para a celebração dos 70 anos da Comissão Paulista e Nacional de Folclore (ABAÇAI, 2018). Nada mais apropriado, uma vez que Toninho Macedo, idealizador e diretor do evento até 2014, esteve à frente da Comissão Paulista de Folclore por vários anos, sucedendo seu mestre Rossini.

O Revelando São Paulo é uma grande festa do folclore que ocorre todos os anos na metrópole paulistana, normalmente no mês de setembro, reunindo, como de costume, barracas de comidas e bebidas consideradas tradicionais e estandes de artesanato. Além de uma série de outros pequenos eventos paralelos que ocorrem durante a festa, centenas de grupos folclóricos vindos de cidades do interior se apresentam de 10 a 15 minutos em um grande palco armado na arena do parque. Até 2009 o evento era realizado no Parque Dr. Fernando Costa, conhecido como Parque da Água Branca, região oeste da capital de São Paulo, porém, bem próxima do centro. A duração da festividade, até então, era de nove dias, começando num final de semana e terminando no seguinte. Em ambos os fins de semana, mas sobretudo no segundo, pelo menos, três cortejos de caráter religioso percorriam distâncias bastante consideráveis em se tratando de uma grande metrópole como São Paulo. Quando o evento era realizado no Parque da Água Branca, um deles partia de um local próximo, o Memorial da América Latina; outro vinha da Igreja de Nossa Senhora do Rosário, que abriga uma secular Irmandade dos Homens Pretos, situada no Largo do Paissandu, no centro da cidade; e outro ainda vindo da Igreja de Nossa Senhora do Ó, em ponto mais distante da zona oeste, reduto de romeiros e de potente Festa do Divino da cidade. Todos saíam na

manhã do último domingo do evento com vistas a reunir-se no parque para criar um final apoteótico.

A visão folclorista tende a adotar a postura que Luís Rodolfo Vilhena (1997) chamou de *estratégia do ruído*. De acordo com o autor, os congressos de folclore dos anos 1950 e 60 tinham como ponto alto a realização de cortejos pelas ruas das capitais com o objetivo de chamar a atenção do Estado e da sociedade para a importância da causa. De certa forma, esse tem sido o mesmo objetivo de Antonio Macedo. Na virada do milênio, incorporado ao calendário da Secretaria de Cultura do estado, o Revelando São Paulo amplificou o ruído do folclore, trazendo para apresentações de palco e de rua grupos folclóricos ou tradicionais de mais de 150 cidades do interior do estado. As apresentações de palco, por si só, já faziam bastante ruído. Nos melhores momentos, o evento chegou a receber um milhão de pessoas, de acordo com dados proclamados durante sua realização. Até 2009, quando se realizava no Parque da Água Branca, apesar de os cortejos se realizarem nos finais de semana, tornavam necessária a interrupção do trânsito de veículos automotores por onde passavam, bem como sua escolta por carros de polícia e do corpo de bombeiros. Além disso, instauravam uma cena surrealista na metrópole, pois substituíam seu tráfego habitual pelo de romeiros, a pé ou a cavalo, com seus paramentos e estandartes; por carros de boi com seus andores ou esplendores, carregando santos magnificamente enfeitados de flores, fitas e tantos outros adereços. Folias de reis ou do Divino, congadas, moçambiques e outras danças deambulantes, devidamente uniformizadas, tendo à frente seus reis e rainhas, em toda a sua pompa, desfilavam, por exemplo, pela Avenida São João, cru-

zavam a Avenida Ipiranga em direção ao Parque da Água Branca, tocando, cantando e dançando um repertório bastante inusitado. Os transeuntes paravam na calçada para observar aquele estranho espetáculo.

Apesar de colocar-se, no plano do discurso, contra a cultura de massas, o Revelando São Paulo incorporou um dos seus elementos centrais: a estética do espetáculo. Toninho Macedo é, entre outras coisas, um dramaturgo. Posteriormente, escreveu e dirigiu várias peças, criou e dirigiu o Abaçai e outros grupos e balés folclóricos. Frequentava as festas de folclore do interior paulista, como a mais famosa delas, a de Olímpia, e certamente herdou de Rossini Tavares de Lima a memória dos antigos congressos de folclore. Em outras palavras, é possível afirmar que Toninho Macedo aplicou sua percepção de criador teatral à cena folclórica de forma a atualizá-la como espetáculo.

3. Novos intelectuais da cultura popular: outras formas de relação com o Estado

Mudanças neste quadro se tornaram perceptíveis com a emergência de novos agentes culturais que, ao mesmo tempo em que frequentaram os primeiros eventos do Revelando São Paulo em busca de informações sobre as expressões tradicionais populares, discordavam de sua maneira de lidar com elas e com os artistas populares, ou seja, transformando-os em atrações de palco, em espetáculos. Como vimos, essa sempre foi uma questão central para os folcloristas: como se aproximar de uma manifestação folclórica, considerada pura, autêntica, espontânea, ou seja, não contaminada por nada nem ninguém estranho a ela sem deturpá-la.

A questão da espetacularização dos gru-

pos que se multiplicaram naquele momento favorável – em São Paulo, de meados dos anos 1990 a meados dos 2000 – foi retomada pelos novos mediadores culturais, em geral, líderes desses grupos que surgiram às dezenas nessa época na metrópole paulista. Não eram grupos parafolclóricos. Tampouco eram grupos tradicionais, no sentido não de serem, mas de assim se autoidentificarem. Já foram chamados de performáticos (TRAVASSOS, 2004), percussivos (LIMA, 2005) e de recriadores (MIRA, 2016). Percebia-se que algo novo se formava: grupos de jovens, em geral, amigos ou conhecidos, que haviam recentemente descoberto a “tradição” ou a “cultura brasileira”, e se dispunham a “vivenciá-la”. O mais importante, neste caso, é que não se tratava mais de fenômeno de recriação cultural que pudesse ser explicado pela migração. Em sua maioria, esses grupos de amigos eram compostos por jovens de classe média com alto nível de capital cultural, em maior ou menor grau apoiados em migrantes, conhecedores ou mestres da tradição que os ensinavam a cantar, dançar, tocar e, por vezes, a fazer os instrumentos tradicionais.

Grande parte desses grupos surgiu na cidade entre 1995 e 2005. Na sua maioria tinha caráter lúdico mesclado à busca da retomada de uma ou mais expressões tradicionais e populares, como por exemplo, Bumba meu Boi, cacuriá, tambor de crioula, maracatu, coco, ciranda, samba de roda, congada, moçambique, jongo, batuque de umbigada etc. Porém, no seio dos grupos recriadores se formou, com o tempo, uma tendência mais politizada que levou, em 2002, à criação do Fórum Permanente para as Culturas Populares e Tradicionais. O objetivo primordial do Fórum era ampliar o quase inexistente espaço de políticas públicas para as culturas populares.

A importância deste novo organismo não pode ser negligenciada: ele foi o primeiro e uma espécie de modelo para outros estados brasileiros, exceto para o Rio de Janeiro, que tinha organização própria em torno da ideia de patrimônio imaterial (MANZATTI, 2010).

O contexto político em que se organizaram os fóruns para as culturas populares era bastante diverso daquele dos folcloristas. De acordo com Maria da Glória Gohn, os fóruns seriam a forma que os movimentos sociais dos anos 1970 e 80 teriam assumido na virada do milênio (GOHN, 2010). Segundo a autora, seu suposto desaparecimento seria enganoso. Os movimentos sociais teriam apenas deixado de se expressar ruidosamente, por meio de manifestações de rua, em função de terem conseguido incluir várias de suas demandas na Constituição de 1988, mas também por terem desenvolvido estratégias de ação, antes fora do seu alcance, sobretudo, as que se valem da internet, como as redes sociais (GOHN, 2010, p. 20-24). Ana Maria Doimo (1995, p. 69) também já salientara que os movimentos populares tinham essa dupla face: a expressivo-disruptiva e a integrativo-corporativa. Segundo a autora, os movimentos populares partiram da negação da institucionalidade, no período da ditadura militar, mas, após a abertura política e a reorganização dos partidos, terminaram por ingressar nela, gerando novas formas de participação, como os conselhos, os fundos etc. e, desde então, já operavam também a partir de uma lógica racional-competitiva (DOIMO, p. 121 e segs.).

O autodenominado Movimento das Culturas Populares se formou e se beneficiou deste novo contexto, tanto é que seus membros, por vezes, fizeram parte dos quadros públicos. E mais: com o início

do governo do presidente Luís Inácio Lula da Silva, assume o Ministério da Cultura o músico Gilberto Gil. Afinado com o discurso da Unesco que, por meio de recomendações e declarações, já vinha preparando a Convenção para a proteção e promoção da diversidade das expressões culturais de 2005, Gil abre espaço para as propostas relativas às mais diversas manifestações da cultura popular brasileira, tendo como destaque, em sua gestão, a criação dos pontos de cultura.

Já em 2003, Gil cria a Secretaria da Identidade e Diversidade Cultural, órgão que fica, durante a primeira gestão, a cargo do ator Sérgio Mamberti. Como o próprio nome já diz, a secretaria deveria atender as demandas dos movimentos identitários, o que, ao longo dos anos, acabou por inchá-la de questões. Porém, não foram poucos os seus ganhos. Em relação à cultura popular tradicional, a secretaria acolheu, por exemplo, a demanda do fórum de São Paulo e realizou o I Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas Populares, ocorrido em Brasília, no ano de 2005. No ano seguinte, 2006, ocorreu o II Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas Populares, durante o qual foi fundada, por iniciativa do Fórum de São Paulo, com o apoio dos 27 fóruns estaduais presentes ao seminário, a Rede das Culturas Populares, moderada durante vários anos por um dos fundadores tanto do fórum, como da rede, Marcelo Manzatti.

A criação dos fóruns estaduais – após o do Rio e o de São Paulo, o modelo se replicou em vários outros estados da federação – e da rede das culturas populares tornou possível a articulação entre os grupos atuantes em diferentes regiões do país, o suficiente para contribuir para o que, no entender das lideranças, foram suas prin-

cipais conquistas para o setor ao longo de seus dez primeiros anos de atuação (2002-2012): 1º) a própria legitimação da produção artística do universo da cultura popular tradicional no cenário cultural do país; 2º) o estabelecimento de novas formas de financiamento para essas expressões artísticas; 3º) o aumento da participação dos artistas populares no processo de concepção e implementação de políticas públicas; 4º) a criação do colegiado de culturas populares no Conselho Nacional de Políticas Culturais.

De fato, pode-se dizer que, até então, as “culturas populares” sequer existiam como setor cultural da mesma maneira que viriam a ser nos anos 2000 um segmento como a música, a dança, o teatro, o cinema, o livro etc. As práticas desse universo estavam alocadas no empoeirado conceito/departamento de folclore e seu desprestígio era sinônimo de pouca atenção pública. Como vimos, o principal objetivo do Fórum Permanente para as Culturas Populares era a obtenção de formas mais adequadas de financiamento para o conjunto de práticas reunidas sob esse rótulo. De certa forma, isto foi alcançado com o “Prêmio Culturas Populares” da Secretaria da Identidade e Diversidade. O formato “prêmio” ajudava a desburocratizar, ao menos em parte, a concessão de recursos quando comparado à modalidade de “projeto” que exigia a elaboração de proposta escrita a partir de um conjunto de regras pré-determinadas e complexa forma de prestação de contas. A partir de 2009, os interessados puderam candidatar-se ao prêmio, narrando sua trajetória no universo das culturas populares oralmente, enviando ao MinC uma fita de vídeo ou um DVD. O número de inscrições triplicou, indicando a maior adequação desta forma, que se aproxima da oralida-

de característica das expressões populares, bem como da baixa escolaridade do público alvo do prêmio. Foram 2833 inscritos e 395 contemplados. Ao longo dos oito anos do governo do presidente Lula, a Secretaria da Identidade e Diversidade distribuiu 22 milhões e meio de reais em prêmios, dos quais 39% foram destinados às “culturas populares” (FONTE: MinC, 2010)

O novo quadro político instaurado a partir do governo do presidente Lula, arquitetado a partir da ideia de “democracia participativa”, desenrolou-se por meio de uma sequência de conferências nacionais, antecedidas por outras regionais ou estaduais de caráter preparatório, das quais eram extraídas diretrizes para as ações futuras, bem como representantes de cada setor para os colegiados que as colocariam em prática, criando leis, regulamentos etc. Ao longo deste período, uma das principais conquistas, no entender do líder do movimento das culturas populares, Marcelo Manzatti, foi a criação de dois novos colegiados no Conselho Nacional de Políticas Culturais: o de Culturas Populares e o de Culturas Indígenas.

O Conselho Nacional de Política Cultural foi instituído pelo Decreto 5.520 de 2005, mas só foi instalado em dezembro de 2007. Trata-se de um órgão novo na história da política cultural do Brasil e de caráter muito abrangente. Congregando 42 membros com direito a voz e voto, sua composição é paritária, sendo metade ocupada pelos representantes do Estado, nos três níveis, e metade pelos representantes dos setores da produção artística e cultural e da sociedade em geral. O Conselho tem um papel estratégico porque, além da função de elaborar políticas culturais e fiscalizar a aplicação dos recursos do Fundo Nacional de Cultura, passam ou passaram por ele discussões e

decisões a respeito de projetos de grande importância para a área, como o que criou o Plano Nacional de Cultura e o que visava à implantação do Serviço Nacional de Cultura, antes de seu encaminhamento para aprovação no Congresso Nacional.

A institucionalização das “culturas populares” se completa com a sua incorporação no Plano Nacional de Cultura, aprovado no final de 2010, nos últimos dias do governo Lula e da gestão de Juca Ferreira que substituiu Gilberto Gil nos dois últimos anos de seu mandato. O plano entrou em vigor por dez anos, o que significa que deveria ser implantado independentemente de quem assumisse o Ministério da Cultura. De seu texto, consta uma parte específica, o Plano Setorial para as Culturas Populares, consolidando as conquistas – se é que o são – do período Lula.

No governo Lula, o conjunto de práticas denominadas folclóricas ou tradicionais ou, ainda, rotuladas simplesmente de cultura popular, transforma-se no segmento das culturas populares, denominação que os próprios agentes vão adotar durante o processo que levará à sua consolidação como um novo setor das políticas culturais.

De todas as propostas da rede culturas populares, a mais característica do novo momento e, portanto, a que mais se afasta da tradição folclorista é a ideia de “protagonismo” dos mestres e grupos populares. Não poderia ser diferente na medida em que essa posição já havia sido conquistada pelos movimentos populares desde os anos 1980, nos quais os reivindicantes eram vistos como “sujeitos da própria história”, na expressão da época. No plano das políticas culturais essa nova tendência se traduziu na tentativa de colocar os mestres da cultura popular em cena, de propor sua participação direta nos processos de elaboração,

incorporando, assim, o seu modo de agir e de pensar.

Parece contraditório que os mediadores queiram criar mecanismos para que os grupos populares possam manifestar-se e atuar diretamente; isto os eliminaria enquanto categoria. Mas a contradição é apenas aparente, porque é justamente do fortalecimento dos mestres que os novos mediadores da cultura popular retiram sua força. Como se sabe, a valorização dos mestres da tradição não foi inventada pelos fóruns ou pela rede de culturas populares. Ela faz parte de todo o contexto mundial de engrandecimento da diversidade biológica e cultural que vem amadurecendo há várias décadas. Neste cenário, os mestres são sinônimo de sabedoria, são considerados portadores de um conjunto de conhecimentos que se supõe estar em extinção. Em vários países do mundo, eles têm sido objeto de programas de salvaguarda, cujos nomes, por si só, expressam o alto valor que lhes é atribuído pela sociedade contemporânea: Mestres da Arte ou Tesouros Humanos Vivos, na França, este último também já adotado no Brasil (ABREU, 2003). Finalmente, a tendência de atribuir o protagonismo das ações coletivas aos próprios sujeitos é uma característica mais geral dos movimentos sociais (DOIMO, 1995; GOHN, 2010). Após sua atuação nos anos 1970 e 80, não há mais como os intelectuais se apresentarem legitimamente falando do povo, pelo povo ou para o povo. Neste novo contexto, o popular tem voz.

Porém, sua voz nem sempre é compreendida e quase nunca se estabelece uma comunicação satisfatória entre o poder público e, no caso, os artistas de tradição popular. Eles, muitas vezes, não têm escolaridade suficiente para decifrar os complexos editais de financiamento. Neste sentido, os fóruns e a rede ofereciam e, recentemente,

te, voltaram a oferecer cursos – ou como é preferido no meio, oficinas – de capacitação de mestres ou líderes de grupos artísticos populares para a elaboração de projetos para concorrer a editais da administração pública nos três níveis.

O mesmo fenômeno que vem ocorrendo com a esfera cultural em geral se desdobra em relação ao universo da cultura popular tradicional. Em outras palavras, o crescimento do consumo cultural informado pela atmosfera favorável de culto às tradições gerou uma camada de intermediários/mediadores culturais que preenchem os cargos e ocupações deste setor específico. Sobretudo no nível federal, mas, também, nos estaduais e municipais, foram criadas novas secretarias, departamentos, centros culturais, bibliotecas especializadas, museus com novas propostas de constituição de acervo e exposições, para os quais foram contratadas equipes de gestores, curadores e outros cargos afins. O segmento das culturas populares é apenas um dentre vários outros.

Considerações finais

De acordo com Antonio Rubim (2010, p. 11), a história das políticas culturais no Brasil é marcada por “três tristes tradições”: as ausências, os autoritarismos e as instabilidades. A ausência do Estado, sublinha o autor, caracteriza-se também pela delegação das ações ao mercado, como faz a política neoliberal. O autoritarismo caracterizou dois momentos fortes de investimentos estatais no plano da cultura: o Estado Novo e a ditadura militar, nos quais, evidentemente, uma linha de ação foi imposta, censurando-se o que a ela não se adaptava. Para o autor, o governo do presidente Lula teria conseguido romper com a autoritaris-

mo e, como vimos, teve forte presença na arena cultural. Porém, a instabilidade, apesar do empenho conjunto do governo e do movimento das culturas populares, não foi superada, permanecendo como tradição das políticas públicas de cultura.

Mário de Andrade buscou executar ações preservacionistas por parte do Estado e da intelectualidade, seja por meio do Departamento de Cultura, seja por meio do anteprojeto que apresentou para a criação de um organismo para proteção do patrimônio histórico e artístico nacional em 1936. Seu texto foi a base para a criação do atual Instituto do Patrimônio Artístico Nacional – IPHAN, mas teve retiradas suas inovadoras proposições para registro do que hoje se entende por “patrimônio imaterial”. Suas ideias permanecem atuais e podem ser vistas como subsídio para política pública, mas em seu tempo não lhe foi permitido o seu desenvolvimento. Até mesmo suas pesquisas folclóricas perderam o apoio do Estado por ocasião de sua retirada do Departamento de Cultura de São Paulo, após o golpe de Getúlio Vargas em novembro de 1937. Em pleno andamento, a Missão de Pesquisas Folclóricas teve que ser chamada de volta para São Paulo, no início de 1938.

De modo semelhante, todo o trabalho dos folcloristas por meio da Comissão Nacional de Folclore e de suas comissões estaduais também não pode ser considerado como política estatal, mas sim como um programa, uma ação em rede de proteção cultural associada à vontade dos governos do momento (nacional e os estaduais). Não ancorada em nenhuma legislação específica, sua campanha em defesa do folclore brasileiro tinha mais o caráter de missão, forma como muitos de seus pesquisadores autodescreviam seu trabalho a respeito da

cultura popular tradicional. Com o advento da ditadura militar, a Comissão Nacional de Folclore foi relegada a segundo plano. Resistiu ao passar dos anos, mas foi perdendo, cada vez mais, o brilho dos tempos áureos.

Mesmo no caso de Antonio Macedo e seu Revelando São Paulo, a maneira de se relacionar com o Estado não mudou. Macedo conquistou muito espaço na Secretaria de Cultura, tanto que a Abaçai Cultura e Arte geria, nos anos 2000, grande parte do setor em todo o estado de São Paulo. No entanto, Macedo também ficou à mercê das facções políticas do PSDB que se sucediam no governo, alternando momentos de forte apoio com períodos de grande turbulência em relação ao Revelando São Paulo. Sua permanência no Parque da Água Branca foi questionada anos antes de seu definitivo deslocamento para o Parque do Trote, na região Norte da cidade. Desde então, o evento perdeu sua centralidade. O Revelando São Paulo, entre outras chamadas, apresentado como aquele que trazia “o interior para a capital”, de certa forma, a partir de 2010, passou a trazer o interior para o interior. Além disto, sofreu interrupção, tendo voltado, em 2017, sob nova direção, a da Associação Paulista dos Amigos da Arte.

Os folcloristas têm uma forma de se relacionar com o Estado que precede a ideia de cultura como geradora de valor econômico. Por este motivo, é como se sempre pedissem ajuda ao Estado para sua nobre causa, é claro, fundamentados na ideia do folclore ou cultura popular como essência da nacionalidade ou, no caso dos eventos paulistas, da cultura do estado. Procuram encontrar lugar em algum órgão estatal que signifique, ainda que parco, o subsídio destinado à proteção do Folclore e aos estudos de Folclore.

No momento atual, aquele em que a no-

ção de cultura popular ressurgiu no plural, vinculada à complexa dinâmica da cultura contemporânea, em particular, propensa à ação de mediadores culturais entre seus produtores e o Estado, muita coisa parece ter mudado. No início da segunda década dos anos 2000, as “culturas populares” se legitimaram e se institucionalizaram, originando um novo setor das políticas culturais, ao mesmo tempo em que se consagraram como objeto de projetos de desenvolvimento econômico. Neste contexto, os mediadores não pedem, eles negociam. Ao final do governo do presidente Lula, o movimento das culturas populares havia conquistado recursos, espaços estratégicos nos conselhos e colegiados de políticas públicas para a cultura, bem como lograra inserir as culturas populares, com grande destaque, no Plano Nacional de Cultura. Em nenhum momento anterior as “culturas populares” haviam alcançado tal posição.

Ocorre que, findo o governo do presidente Lula, o Plano Nacional de Cultura não foi regulamentado, muito menos implementado. As prioridades da nova ministra Ana de Hollanda eram outras. A Secretaria da Identidade e Diversidade Cultural funde-se com outra, dando origem à atual Secretaria da Diversidade Cultural, o que comprimiu ainda mais a dotação de recursos humanos e financeiros, não apenas para as “culturas populares”, mas para todo o conjunto abrigado pela rubrica da “diversidade”. Os prêmios para as culturas populares já aprovados não estavam sendo pagos e não saíam novos editais. A instabilidade voltava a reinar nas políticas públicas de cultura.

Porém, o movimento das culturas populares, organizado em rede, não deixou de negociar. De início, pressionou a nova secretaria para obter uma reunião com o setor e prosseguiu agindo no sentido de

garantir os direitos conquistados. Do ponto de vista financeiro, progressos podem ser notados. Em vez de simplesmente serem descartados, os prêmios para as culturas populares continuaram: mais três edições ocorreram, em 2013, 2017 e 2018. Em todos os níveis de governo, projetos para a aprovação da chamada “Lei dos Mestres”, objetivando benefícios para os “guardiães da tradição”, continuam tramitando. São pequenas e parciais vitórias do movimento que, de fato, não pode contar com estabilidade alguma. Embora tenham alçado as “culturas populares” à posição de setor das políticas públicas de cultura, patamar a partir do qual se pode negociar, a ausência, a instabilidade e o autoritarismo, após o golpe institucional de 2016, não são problemas restritos a esta área, mas referem-se ao conjunto da sociedade brasileira. Neste momento, os intelectuais, enquanto organizadores da cultura, se defrontam, ao mesmo tempo, com a relevância e com os estreitos limites de suas ações.

Referências bibliográficas

- ABAÇAI CULTURA E ARTE. Disponível em https://www.facebook.com/abacai.culturaearte/?ref=br_rs. Acesso em ago. 2018.
- ABREU, R. Tesouros humanos vivos ou quando as pessoas transformam-se em patrimônio cultural – notas sobre a experiência francesa de distinção do “mestre da arte”. In: ABREU, R.; CHAGAS, M. (Orgs.) *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- ANDRADE, M. A situação etnográfica do Brasil. *Jornal Síntese*, Belo Horizonte, n. 1, ano 1, out., 1936.
- ANDRADE, M. Folclore. In MORAIS, R. B.; BERRIEN, W. *Manual bibliográfico de estudos brasileiros*. Brasília: Senado Federal, 1998 [1949], p. 421-469.
- BRASIL, M. Entrevista à autora. São Paulo: 21/03/2009.
- BRAZILSITE. 2005. Disponível em <www.brazilsite.com.br>. Acesso em 21 abr. 2005.
- BURKE, P. *Cultura popular na idade moderna: Europa, 1500-1880*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- CERQUEIRA, V. L. C. De Mário de Andrade ao Pavilhão das Culturas Brasileiras: mudanças nas práticas institucionais de guarda da cultura popular [tese de doutorado]. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais, 2016.
- COLARES, A. Entrevista à autora. São Paulo: 14/04/2009.
- DOIMO, Ana Maria. *A vez e a voz do popular: movimentos sociais e participação política no Brasil pós-70*. Rio de Janeiro: Relume Dumará/ Anpocs, 1995.
- FARIAS, E. *Ócio e negócio: festas populares e entretenimento-turismo no Brasil*. Curitiba: Appris, 2011.
- GARCÍA CANCLINI, N. *As culturas populares no capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- GRAMSCI, A. *Os intelectuais e a organização da cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 5ª ed., 1985.
- GOHN, Maria da Glória (org). *Movimentos sociais no início do século XXI: antigos e novos atores sociais*. Petrópolis/ RJ: Vozes, 2010.
- LIMA, I. M. F. *Maracatus-Nação: ressignificando velhas histórias*. Recife: Bagaço, 2005.
- LIMA, R. T. *Abecê do folclore*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- MACEDO, A. T. Entrevista à autora. São Paulo: 21/03/2005.
- MANZATTI, M. Entrevista à autora. São Paulo: 01/10/2010.
- MATTELART, A. *Diversidade cultural e mundial-*

lização. São Paulo: Parábola, 2005.

MINISTÉRIO DA CULTURA. <http://www.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/2011/01/balanco-editais-2005-2010.pdf>. Acesso em 16/02/2011.

MIRA, M. C. **Entre a beleza do morto e a cultura viva: mediadores da cultura popular na São Paulo da virada do milênio**. São Paulo: Intermeios/Fapesp, 2016.

ORTIZ, R. **Cultura popular: românticos e folcloristas**. São Paulo: Olho D'Água, 1992.

_____. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

RUBIN, A. A. C. Políticas culturais no governo Lula. In: RUBIN, A. A. C. (Org.). **Políticas culturais no governo Lula**. Salvador: Edufba, 2010. 308 p. (Coleção cult)

TONI, F. C. **A missão de pesquisas folclóricas do departamento de cultura**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, s/d.

TRAVASSOS, E. Recriações contemporâneas dos folguedos tradicionais: a performance como modo de conhecimento da cultura popular. In: TEIXEIRA, J.G. et al. (Orgs.) **Patrimônio imaterial, performance cultural e (re)tradicionalização**. Brasília: ICS/ UnB, 2004.

VILHENA, L. R. **Projeto e missão: O movimento folclórico brasileiro**. Rio de Janeiro: Funarte/ Fundação Getúlio Vargas, 1997.

RESUMO

Desde a sua origem, a noção de “cultura popular” está vinculada ao trabalho de intelectuais. Foram eles que criaram o conceito no século XIX para abranger o conjunto de práticas populares de caráter oral e tradicional, as quais supunham ameaçadas pelo avanço da civilização capitalista. O artigo procura discutir a relação entre intelectuais e cultura popular na atualidade, tendo como foco a cidade de São Paulo. Para tanto, recupera a trajetória fundamental de Mário de Andrade e os seus estudos de Folclore; a de Rossini Tavares de Lima, integrante do Movimento Folclórico Brasileiro; de seu discípulo e renovador do folclorismo paulista, Antonio Teixeira de Macedo, até chegar ao Movimento das Culturas Populares e suas conquistas no terreno das políticas culturais. Neste percurso, procura analisar suas ações e representações, suas relações com o Estado, os limites e possibilidades de sua atuação no campo da “cultura popular”.

PALAVRAS-CHAVE

Intelectuais. Cultura popular. Folclore. Políticas culturais.

ABSTRACT

Since its origin the notion of “popular culture” is linked to the work of intellectuals. It was they who created the concept in the nineteenth century to embrace the set of popular, oral and traditional practices which they believed were threatened by the advance of capitalist civilization. The article aims to discuss the relationship between intellectuals and popular culture in the present time, focusing on the city of São Paulo. In order to do so, it recovers the fundamental trajectory of Mário de Andrade and his studies of Folklore; that of Rossini Tavares de Lima, member of the Brazilian Folkloric Movement; of his disciple and reformer of the São Paulo folklore, Antonio Teixeira de Macedo, until reaching the Movement of Popular Cultures and their achievements in the field of cultural policies. In this way, it seeks to analyze its actions and representations, its relations with the State, the limits and possibilities of its action in the field of “popular culture”.

KEYWORDS

Intellectuals. Popular culture. Folklore. Cultural policies.

Recebido em: 05/09/2018

Aprovado em: 12/11/2018