

O Movimento Folclórico Brasileiro: Guerras Intelectuais e Militância Cultural entre os Anos 50 e 60

Elder Patrick Maia Alves*

Resumo

A reflexão que segue busca objetivar as tramas de tensão, motivação e de interesses político-institucionais esposados pelo movimento folclórico brasileiro entre as décadas de cinquenta e sessenta do século XX. Para tanto, busca compreender como as principais linhagens de intelectuais folcloristas atuaram politicamente, lançando mão de diferentes recursos e possibilidades conceituais, materializados nas propostas, nos congressos, nas revistas e nas instituições urdidas para valorizar, proteger e difundir a cultura popular, os folguedos e o folclore. Como corolário, espera-se fornecer uma contribuição ao processo sócio-histórico de construção e consolidação das políticas culturais no Brasil.

Palavras-chave: movimento folclórico, cultura popular, folguedos populares, política cultural.

* Doutor em Sociologia pela Universidade de Brasília (UnB) e pós-doutor em Sociologia pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). É professor adjunto do Instituto de Ciências Sociais da Universidade Federal de Alagoas (ICS/UFAL), membro do Programa de Pós-Graduação em Sociologia (PPGS) da UFAL. Pesquisa os mercados culturais brasileiros e globais e as políticas culturais públicas e privadas. Recentemente publicou: *A sociologia de um gênero: o baião* (2012), *Cultura e desenvolvimento: o advento da economia criativa* (org.) (2013), A política do patrimônio cultural imaterial em Alagoas, in: *Federalismo e políticas culturais no Brasil* (2013). E-mail: epmaia@hotmail.com

Abstract

The reflection that follows seeks to objectify the plots of stress, motivation and political-institutional interests espoused by the Brazilian folkloric movement between the decades of the fifties and sixties of the twentieth century. Therefore, it seeks to understand how the main lines of intellectual folklorists acted politically, making use of different resources and conceptual possibilities, embodied in the proposals in Congress, magazines and institutions woven to enhance, protect and disseminate popular culture, amusements and folklore. As a corollary, is expected to provide a contribution to the socio-historical process of construction and consolidation of cultural policies in Brazil.

Keywords: Folk movement, popular culture, popular festivities, cultural policy.

Introdução

Muito pouca atenção empírica tem sido devotada às tensões políticas e guerras intelectuais que constituem a gênese das políticas culturais no Brasil. Por conta da recente institucionalização dos marcos políticos-legais que envolvem as políticas culturais públicas (como a implementação do Plano Nacional de Cultura – PNC, Lei nº 12.343, de 2 de dezembro de 2010 – e do Sistema Nacional de Cultura – SNC, Emenda Constitucional nº 71/2012), o comum tem sido a descrição dos processos e o relato das periodizações, destituídos de maiores evidências que permitam a compreensão minuciosa das lutas por legitimação, notadamente antes do golpe militar de 1964. Anima este trabalho exatamente a possibilidade de fornecer uma contribuição que permita jogar luz sobre aspectos que, na longa duração sócio-histórica (Elias, 1994), constitui a gênese do processo de institucionalização das políticas culturais no Brasil.

A categoria *cultura*, particularmente a categoria *cultura popular*, tem suscitado toda sorte de confusões conceituais, ambivalências políticas, tensões e lutas simbólicas. Armand Mattelart descreve que o escritor Luís Aragon foi convidado, em 1945, para ministrar uma conferência sobre *cultura* por ocasião da criação da UNESCO (Organização das Nações Unidas para Ciência, Educação e Cultura). Em sua conferência, Aragon propôs o seguinte título: “La culture et le peuple”. Mattelart assinala que na versão britânica do evento, o título saiu da seguinte forma: “Culture and people” e na versão norte-americana “Culture of mass”. A versão norte-americana, durante a divulgação e promoção do evento, foi traduzida para o francês, no qual aparece com o seguinte título: “Culture des masses”. Posteriormente, o texto da conferência foi publicado, figurando entre as edições da editora da UNESCO com o título “Les elites contre la culture”!

No início dos anos oitenta, o sociólogo Dominic Strinati escreveu um livro intitulado *Cultura popular: uma introdução*. Para a grande maioria dos cientistas sociais latino-americanos o simples contato com o livro de Strinati logo acionaria a ideia de que ali estariam provavelmente condensadas indagações e reflexões teóricas, assim como material de pesquisa, acerca de rituais religiosos, festas populares, celebrações, expressões estético-artísticas, manifestações lúdico-musicais, danças, cantos, entre outros aspectos inscritos no acervo das chamadas *culturas populares*. No entanto, manuseando mais atentamente o livro e percorrendo seu sumário, nota-se algo bastante distinto. No livro aparecem algumas reflexões sobre as principais matrizes teórico-metodológicas que se ocuparam, ao longo do século XX, como o tema da *cultura popular*, não como a maioria dos cientistas sociais latino-americanos a entende, mas sim da *cultura popular* como algo ligado diretamente à formação da chamada *cultura de massa*, ou seja, como os pesquisadores britânicos e norte-americanos a compreendem.

Esses dois exemplos são suficientes para que se possa perceber como a categoria *cultura popular* abriga formulações teóricas e empíricas assaz distintas entre os cientistas sociais, ou seja, entre aqueles que cresceram, foram socializados e forjaram suas identida-

des (entre elas a identidade nacional) em diferentes regiões e sociedades nacionais (Elias, 2001). Essas distinções e antinomias são tributárias do constante trânsito entre *categorias nativas* e *categorias analíticas*. No caso da categoria *cultura popular*, o trânsito é ainda mais intenso, sobretudo na América Latina e em algumas regiões da Europa, pois nesses continentes a construção de tal categoria esteve e está ligada aos processos de unificação simbólica da nação e, portanto, como parte constitutiva do pertencimento e das *identidades nacionais*. Tendo em vista esse constante e intenso trânsito, é preciso estabelecer a importância empírica da categoria *cultura popular* para a constituição de alguns grupos político-culturais brasileiros e, por conseguinte, para destacar a relevância desses como os principais artesãos de seu significado. Em outros termos, é necessário analisar o seu caráter empírico enquanto formulação nativa, capaz de mobilizar as energias criadoras de muitas gerações de intelectuais brasileiros envolvidos no longo processo de construção e atualização da *identidade nacional*.

As narrativas do pertencimento nacional, realizadas com o propósito de integrar regiões e populações razoavelmente distantes e muitas vezes hostis, estabeleceram um diálogo contumaz entre as variadas linhagens de intelectuais-artistas e as chamadas *culturas populares*. Assim, a relevância da *cultura popular* se potencializou por ocasião do processo de integração sócio-simbólica da *nação* como unidade de significado mais importante (Elias, 2001). Em outras palavras, a nação como um imperativo político unificador e abrangente, no qual o processo de *industrialização do simbólico* corresponde a uma das faces mais decisivas, sobretudo nos países latino-americanos e, em particular, no Brasil. A fundação de instituições sobre o passado nacional, a execução de políticas culturais públicas (como as políticas de patrimônio), a formação de mercados culturais (sobretudo os mercados editorial, cinematográfico e musical), a incorporação e potencialização das *manifestações e expressões artístico-populares*, foram acompanhadas de uma espécie de pedagogia nacional a partir da qual as emoções e sensações ligadas à *identidade nacional* passaram a compor o núcleo mais importante de estruturação do *eu-nós* (Elias, 1994).

Tal processo de unificação sócio-simbólica, nomeado por Norbert Elias de *processo de nacionalização dos sentimentos e afetos* (Elias, 1997), deve parte de sua consecução ao trabalho artístico-intelectual de alguns grupos político-culturais. No Brasil pode-se destacar principalmente o movimento folclórico, entre os anos quarenta e sessenta, os intelectuais reunidos em torno do Instituto Social de Estudos Brasileiros (ISEB), os Centros Populares de Cultura (CPCs), da União Nacional dos Estudantes (UNE), o Teatro de Arena e o Cinema Novo.

Para Antonio Gramsci, a atividade intelectual é aquela exercida por pessoas ligadas à cultura no sentido mais amplo do termo: professores, pesquisadores, jornalistas, políticos, artistas, produtores culturais, entre outros. Essas pessoas, enquanto intelectuais, desempenham um trabalho de mobilização das energias estéticas e políticas mais criativas, que poderiam ser canalizadas na direção da obtenção da *hegemonia cultural* (Gramsci, 2001). Nesse sentido, poderia se dizer que a luta pela hegemonia passa necessariamente

pela organização e produção dos conteúdos simbólico-culturais e, por conseguinte, pela produção legítima dos significados. Um exemplo a esse respeito pode ser a reflexão feita por alguns autores no sentido de que no Brasil, durante os anos sessenta, o movimento militar se apoderou do Estado e da hegemonia política, ao passo que os grupos político-culturais de esquerda possuíam a hegemonia cultural dentro de importantes segmentos da sociedade civil, pelo menos até 1968.

Seguindo as reflexões de Gramsci, Ortiz (2001) sustenta a ideia do intelectual como um mediador simbólico, ou seja, como um tradutor e sintetizador de narrativas que integram unidades maiores. Seriam os intelectuais os mediadores entre realidades distintas e até antagônicas, que ao agirem em determinadas realidades, através de discursos, teorias e reflexões, reeditam e transformam a sua própria realidade e as outras realidades nas quais atuam. Essa assertiva, por sua vez, não está muito distante das formulações de Bourdieu, que apreende os intelectuais e artistas como produtores de bens simbólicos, seja em âmbitos mais restritos ou em circuitos mais ampliados, mas sempre como agentes capazes de produzir significados coletivos. Essa característica lhes confere modalidades específicas de poder, como o *poder simbólico* (Bourdieu, 2005).

Incorporando essas contribuições, os grupos de intelectuais são apreendidos aqui como produtores de sentido, ou seja, como realizadores e potencializadores de narrativas de vida e processos de significação. Os interesses, valores e perspectivas teóricas desses grupos se cristalizaram, por exemplo, em arranjos complexos de instituições culturais e organizações da administração cultural pública. No momento de maior expansão do mercado de bens simbólicos nacionais, compreendido entre os anos cinquenta e setenta, os grupos e as gerações de intelectuais-artistas brasileiros manejaram e remanejaram a categoria *cultura popular* de acordo com seus interesses e motivações. Importa perceber que as posturas, formulações e práticas discursivas desses grupos ocorreram em meio às guerras culturais nas quais estavam envolvidos. Nessas guerras, ao filtrar certos aspectos da categoria *cultura popular*, tais grupos estavam disputando o estatuto de voz autorizada sobre o *popular* e, por conseguinte, sobre a *identidade nacional*.

É decisivo assinalar que, ao se tomar a categoria *cultura popular* como uma construção *nativa*, produzida, manejada e remanejada de acordo com os interesses político-culturais e as demandas de significados dos grupos e linhagens dos intelectuais brasileiros, assume-se o postulado metodológico de desnaturalizar qualquer esboço de substancialização que possa aparecer neste trabalho. Por outro lado, essa substancialização ocorreu e ocorre como consequência prática das lutas culturais dos referidos grupos, sobretudo dos processos de oficialização e institucionalização de definições, de normatizações e da implementação das políticas culturais públicas e privadas contemporâneas, nas quais as inspirações e parte das justificativas são buscadas nas formulações e posturas desses grupos e gerações, como, por exemplo, o movimento folclórico brasileiro, dos anos quarenta, cinquenta e sessenta do século passado.

Ortiz (2001) ressalta que o tema da *cultura popular* no Brasil está marcado por

três registros distintos. O primeiro diz respeito ao processo de legitimação e valorização da *cultura popular* levado a termo pelas várias gerações do movimento folclórico brasileiro, desde Sílvio Romero, passando por Mário de Andrade e Câmara Cascudo, até Édison Carneiro. Esse registro atravessa a longa teia de constituição do acervo simbólico da nacionalidade, sendo que o trabalho dos folcloristas objetivava desvelar, proteger e resguardar, por meio de instituições específicas, a diversidade e riqueza das *tradições populares nacionais*. O segundo registro, de acordo com o autor, aparece em meados dos anos cinquenta e possui um caráter marcadamente político. Gira em torno das discussões acerca da integração industrial da sociedade brasileira e do processo de modernização como um todo, em que a *cultura popular* aparece enquanto um vetor de transformação política, a partir do qual se ergueu uma pedagogia estética e política de esclarecimento e conscientização encampada pelo Cinema Novo e pelos movimentos de *cultura popular*, como o CPC da União Nacional dos Estudantes. O terceiro registro é marcado pelo advento da *indústria cultural* brasileira e pela respectiva instauração de um mercado de bens simbólicos em âmbito nacional.

Segundo o autor, a emergência do terceiro registro reorganizou o quadro cultural brasileiro e conferiu novas bases e abrangência à noção de *cultura popular* (*ibidem*). Com efeito, tanto o sentido de *popular* atribuído pelo movimento folclorista, quanto o sentido de *popular* atribuído pelos movimentos políticos dos anos sessenta, perdem progressivamente seu significado. De acordo com Ortiz, no âmbito da moderna sociedade brasileira, popular passa a assumir o significado daquilo que é consumido, constituindo-se a partir daí uma hierarquia de produtos e gêneros distribuídos no mercado, como novelas, peças teatrais, músicas, entre outros. A lógica do mercado, segundo Ortiz, despolitizou a discussão em torno do *popular*, repondo inclusive a noção e a discussão em torno do *nacional*.

Nos anos sessenta e setenta, a consolidação de um mercado de bens culturais em âmbito nacional passou a pressionar a ideia de integração nacional (recorrente na história do Brasil) em termos da unificação dos mercados locais. Desse modo, integrar seria, antes de tudo, integrar os consumidores culturais em todo o território nacional, equalizando a ideia de *nação e região*. O nacional passa a ser identificado cada vez mais com o mercado; substitui-se então a antiga correspondência entre *cultura nacional-popular* pela noção de *cultura mercado-consumo*, produzindo o que o autor chamou de *cultura popular de massa* (*idem*). Gostaria de reter um dos pontos da argumentação de Ortiz para esboçar os nexos relacionais entre a categoria de *cultura popular* e a narrativa de significado do *sertão* nordestino a partir das posturas político-culturais dos movimentos intelectual-artísticos dos anos cinquenta e sessenta.

Militância Cultural e Trabalho Intelectual: o Movimento Folclorista Brasileiro e a Construção das Políticas Culturais

Não me parece que a assertiva segundo a qual o consumo despolitizou o ambiente cultural tenha sustentação empírica, antes o contrário. Durante os anos sessenta e no fim dos anos setenta, no momento da reabertura democrática do país, a profusão e consumo de filmes e músicas conferiu novos contornos às lutas políticas, sobretudo por parte das esquerdas nacionalistas e dos movimentos populares. A partir da atuação político-cultural de artistas e intelectuais (músicos, poetas, cineastas, diretores de TV, escritores etc.) o ambiente político dos anos sessenta foi marcado por uma forte disputa de hegemonia, travada a partir da visibilidade, circulação e consumo de muitos bens culturais. Esse processo resultou na grande penetração de ideais socialistas e nacionalistas nos mais variados segmentos das classes médias urbanas escolarizadas.

Parece-me que a despolitização mencionada por Ortiz diz respeito ao maior rigor imposto pela censura oficial a partir de 1968. De todo modo, o próprio autor oferece pistas a respeito do fato de que a politização não pode ser vista apenas como a atuação político-cultural dos grupos e segmentos de intelectuais-artistas de esquerda. O movimento folclórico brasileiro, por exemplo, cuja maior atuação se desenvolveu durante os anos cinquenta, acalentava grandes interesses políticos, que foram perseguidos a partir de um movimento intelectual de sensibilização das autoridades oficiais e da sociedade civil para a necessidade de proteção e promoção do *folclore e das tradições populares*. Certamente esse objetivo, descrito e analisado por Luiz Rodolfo Vilhena como um *projeto missionário*, não estava informado por uma filosofia de transformação das assimetrias sociais no Brasil, levada a termo, entre outros aspectos, pelo poder de mobilização das atividades artístico-culturais (notadamente as frações das esquerdas nacionalistas) e determinadas linguagens técnicas e estéticas, como o cinema, a literatura, o teatro e a canção popular.

Tentei organizar os dados que levantei a partir da hipótese de que o movimento folclórico representaria um “projeto social”, nos termos propostos por Gilberto Velho. Esse autor define “o projeto” como “uma tentativa consciente para dar um sentido a uma experiência fragmentadora”, característica da sociedade moderna. No caso desse movimento, esse tipo de experiência relevante para a sua compreensão são aqueles com que se defrontam as *intelligentsias* das sociedades complexas modernas: saberes autonomizados, separação entre estratos sociais (como a que se expressa na oposição “povo” e “elite”) e a constituição de diferentes identidades nacionais. O fol-

clorismo propõe uma solução na qual se produz uma identificação com a “nação” através do “povo”, e em que o intelectual folclorista e sua disciplina desempenhariam um papel de articulação decisivo. (Vilhena, 1997: 226)

O movimento folclórico agiu no sentido de construir políticas públicas, como a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, criada nos anos cinquenta, que permitissem criar as condições institucionais de pesquisa, preservação e promoção do folclore e da *cultura popular* nacional. Essas categorias foram tratadas como homólogas pelo movimento. A importância das categorias *folclore* e *cultura popular* para os principais líderes do movimento (Renato Almeida e Édison Carneiro) e também para seus principais pesquisadores (Câmara Cascudo e Rossini Tavares de Lima) residia no fato de que o conjunto das expressões e manifestações estético-artísticas populares guardava a “verdadeira” *seiva tradicional da nacionalidade* (Almeida, 1953). A Comissão Nacional do Folclore (1947) e a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (1958) foram instituídas para que a *seiva tradicional da nacionalidade*, por assim dizer, tivesse as condições de continuar brotando e percorrendo pelo território nacional. Quando essas instituições passaram a ganhar densidade institucional e certa eficácia política, se instaurou o grande temor (revelado nas correspondências, documentos, publicações e congressos nacionais de folclore) de que a expansão das infraestruturas culturais e de informação (sobretudo o rádio e a televisão) dissolvesse o conjunto de *tradições, saberes, fazeres, expressões e manifestações estético-artísticas populares* e, com isso, fizesse cessar a *seiva da nacionalidade*, comprometendo, pois, a *identidade nacional* e a unidade simbólica da nação (*ibidem*).

Esse imperativo de defesa e valorização da *cultura popular* ganhou um novo e poderoso impulso durante os anos noventa do século XX, acentuando-se de lá para cá. O movimento folclórico brasileiro foi largamente influenciado pelo romantismo de matriz alemã, a partir do qual nomes como Herder figuraram nas principais formulações e definições do conceito de *cultura popular*. Sílvio Romero, um dos principais nomes inscritos na genealogia dos pesquisadores folcloristas no Brasil, inspirou-se nos estudos de Herder para formular seu conceito de *literatura oral*. Os trabalhos dos primeiros intelectuais e pesquisadores do folclore brasileiro, localizados na passagem do século XIX para o século XX, como o próprio Sílvio Romero, o cearense Franklin Távora e o pernambucano Araripe Junior, beberam nas fontes alemãs, a partir da qual importaram categorias como *poesia popular* e *criação popular*.

Para mim a expressão literatura tem a amplitude que lhe dão os críticos alemães e historiadores alemães. Compreende todas as manifestações da inteligência de um povo: em política, economia, arte, criações populares, ciências e não, como era costume supor-se no Brasil, somente as intituladas belas-letas, que afinal criavam-se qua-

se exclusivamente na poesia. [...] Quando todos os países da velha Europa possuem amplas coleções de sua poesia e tradições populares, o Brasil, e somente ele, não tem dado um passo assinalado nesse sentido. Levado por meus estudos de crítica científica e história literária a ocupar-me com o desenvolvimento intelectual do nosso povo, para logo deparei com tamanha lacuna e procurei removê-la. Depois de cinco anos de constante trabalho e fadigas, consegui e colecionar um vasto repertório de poesias e histórias populares a que dei o nome de cantos e contos do povo brasileiro (Romero *apud* Matos, 1980: 58).

Essa passagem de Romero deixa patente a marca indelével do romantismo sobre a primeira linhagem de intelectuais folcloristas entre nós. Não obstante, as especificidades do processo de formação da sociedade brasileira e, por conseguinte, das *tradições populares*, fizeram com que esses intelectuais se afastassem progressivamente do legado alemão. Segundo Romero, o romantismo de filiação indigenista gestado no Brasil entre as décadas de vinte e setenta do século XIX não logrou nenhum êxito quanto à necessária pesquisa da literatura oral brasileira. Para o folclorista sergipano, o sistema literário instaurado no século XIX não foi capaz de perceber e destacar as *criações populares*.

De acordo com Claudia Neiva de Matos (1994), a produção intelectual de Sílvio Romero está dividida em três domínios distintos, mas complementares: a coleta e registro de variados aspectos que compõem a literatura oral no Brasil, a reflexão crítica realizada em torno desse extenso material e a avaliação e discussão sistemática de trabalhos de pesquisa semelhantes ao seu, tanto daqueles realizados antes das suas pesquisas, como foi o caso de José de Alencar, quanto das pesquisas empreendidas por seus contemporâneos, como Araripe Junior e Franklin Távora. Os primeiros dois domínios que compõem a obra intelectual de Romero, a coleta e registro da *literatura oral* e as reflexões críticas desenvolvidas a partir desses, revelam a grande extensão empírica desses dois domínios. Segundo Matos, os livros *Os contos e cantos populares do Brasil* e *Estudos sobre poesia popular do Brasil* constituem um exemplo acabado dessa extensão. Esses trabalhos reúnem o substrato da pesquisa e análise da *poesia popular* e da *literatura oral* realizados por Romero. Nesses trabalhos é bastante forte o traço da oralidade sertanejo-nordestina, como o aboio dos vaqueiros, assim como outros traços das expressões e *manifestações populares* que Romero incorporou na constituição da sua experiência subjetiva no *sertão* sergipano.

Quando me afundei em mim mesmo para sondar como se me tinha operado o que se poderia chamar a minha origem e formação espiritual, conheci que essa espécie de exame de consciência não era nada fácil. Achei em minha alma, meio velada, num semi-crepúsculo subjetivo, tantas antropologias, etnografias, lingüísticas, críticas religiosas, folclóricas, jurídicas, políticas e literárias, que tive medo de

bulir com elas e de me meter nesse matagal. (Romero *apud* Matos, 1994: 31, grafia original).

A forte presença sertanejo-nordestina nas criações populares e na literatura oral pesquisadas por Romero e seus contemporâneos levaram Matos a sugerir que o nacionalismo literário do indigenismo romântico brasileiro foi substituído pelo sertanejismo. Matos assinala que não se pode, de modo algum, ignorar os elos de continuidade entre indigenismo e sertanejismo na produção literária brasileira da passagem do século XIX para o século XX.

A ficção e a poesia sertaneja constituem provavelmente a primeira tentativa sistemática de integrar à literatura culta aspectos temáticos e estilísticos da tradição oral. Nesse sentido, enfatiza-se o contato direto com as fontes, o conhecimento imediato, a inspiração palpável. Embora esses e outros elementos diferenciem essa nova tendência do nacionalismo literário do indigianismo que a precedeu, o sertanejismo apresenta-se como alternativa que desdobra e atualiza um projeto de que o indigianismo foi o primeiro passo ou a primeira feição [...] Efetuando o trânsito do romantismo ao realismo, a narrativa regionalista opõe-se tanto à poesia intimista cosmopolita quanto a convenção poética indigienista, considerada exageradamente idealizada e alinhada com os padrões exóticos europeus. Nelson Werneck Sodré observa que no “sertanejismo” verifica-se o formidável esforço da literatura de superar as condições que a subordinam aos modelos externos (Matos, 1994: 61).

Matos (*idem*) chama a atenção para o fato de que o grande contato etnográfico de muitos intelectuais e escritores da geração de Sílvio Romero com as *tradições e expressões das criações populares do sertão* nordestino (reisados, cantigas, contos rurais, literatura de cordel, entre outros) penetraram no conteúdo da produção literária e artística desses intelectuais e escritores. Entre outros aspectos, é preciso destacar que se esboça ali uma modalidade de realismo literário que será consolidada nas décadas de vinte e trinta do século XX, qual seja, o realismo que elegeu o sertão nordestino como espaço por excelência para se falar e narrar a privação e a miséria, ou seja, o sertão como espaço-dor e espaço-vítima. Essa modalidade de realismo, que conformou e foi conformado pelo chamado regionalismo de 1930, segundo Antônio Cândido (1970), corresponde a um extenso fio da trama de significação do sertão nordestino, vai ser retomado e mobilizado novamente durante os anos sessenta e setenta, sob a égide de um projeto político-cultural de transformação social, levado a cabo pelos intelectuais e artistas do CPC/UNE (Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes) e pelo Cinema Novo.

Há um aspecto de grande relevo que precisa ser tratado aqui que diz respeito ao fato de que intelectuais e artistas da geração de Sílvio Romero, a emblemática geração de

1870 (Alonso, 2001), da qual fez parte também nomes como Coelho Neto e Euclides da Cunha, promoveu um deslocamento estilístico e político ao se debruçar sobre as *criações populares* e a *poesia popular do sertão* nordestino. Tal deslocamento separa, em certa medida, a geração de 1870 da geração seguinte de pesquisadores folcloristas, na qual despontam nomes como Mário de Andrade, Câmara Cascudo e Edison Carneiro. O realismo literário de matriz sertaneja desenvolvido pela geração de Romero corroborou a formação do realismo literário produzido pelo regionalismo das primeiras décadas do século passado, levado a termo por escritores como José Américo de Almeida, Graciliano Ramos e Rachel de Queiroz. Assim, é possível sustentar que o realismo literário do qual faz parte o nacionalismo sertanejo mencionado por Matos está na gênese de constituição das escolas realistas que corroboraram a cristalização da narrativa de significado do sertão nordestino. No entanto, em que medida o nacionalismo sertanejo destacado por Matos e seu realismo correspondente foi incorporado e filtrado pelo movimento folclórico brasileiro, no qual Sílvio Romero é reputado como uma espécie de pai fundador?

Ruben Oliven (2006) destaca que o regionalismo, a partir das décadas de vinte e trinta do século passado, se tornou um verdadeiro campo de batalha, de disputas simbólicas e políticas entre diferentes grupos de interesse. O movimento folclórico brasileiro foi um dos grupos de interesse envolvidos nos processos de pesquisa e definição do regional e, por conseguinte, do significado último da *identidade nacional*. O movimento folclórico brasileiro foi responsável, entre os anos quarenta e sessenta, por uma rede de proteção nacional das chamadas expressões e *tradições populares*. Essa rede foi tecida institucionalmente a partir da atuação das Comissões Estaduais do Folclore, que atuavam no sentido de criar as condições políticas e oficiais junto aos governos e entidades da sociedade civil dos estados-sede para pesquisa, promoção e defesa do folclore regional e nacional. É possível, como disse Vilhena (1997), estabelecer uma síntese do movimento folclórico a partir de três eixos interdependentes: objetivos, estratégias e atores.

Em meio à definição desses três eixos, o movimento folclórico realizou escolhas teóricas e ergueu filtros de interpretação da *tradição* e da *cultura popular* brasileira que passaram pela retomada dos principais autores e representantes do romantismo de matriz alemã. No entanto, essas escolhas não se realizaram como resultado de uma intencionalidade que simplesmente pensou, calculou e traçou uma meta definida. Esses aspectos foram surgindo e sendo realizados durante as duas décadas de estruturação do movimento e de institucionalização de suas principais ações e propostas. É possível sugerir que o movimento folclorista retomou o romantismo naquilo que lhe foi mais caro e característico, ou seja, na crença de que a *poesia popular* e as *criações populares* guardam a essência de um passado perdido, tal qual uma espécie de tesouro humano diluído em certos aspectos das *criações artístico-estéticas populares* (Ortiz, 1992). Essa crença trata as *criações populares* como verdadeiros objetos de culto, potencializados a partir da criação de categorias como *poesia popular*, *cultura popular*, *criações populares*, entre outros. Esse apreço a tais categorias permite entender as filiações entre os termos *kultur* e *bildung* dentro do processo de

formação de algumas camadas de intelectuais alemães durante os séculos XVIII e XIX.

Tudo se passa como se o campo da cultura popular fosse análogo ao de uma formação geológica. Na superfície, encontraríamos o pensamento letrado, com suas verdades racionais e reflexivas. Descendo pelas camadas sociais, encontraríamos os segredos das jazidas escondidas. Por isso, os pobres e os trabalhadores são personagens secundários da curiosidade romântica; é necessário ir mais fundo, tocar os grupos incólumes, afastados da civilização. O intelectual, como um geólogo, caminharia pelas camadas intermediárias, para finalmente recuperar os restos arqueológicos cobertos pela poeira da história. (Ortiz, 1992: 39)

Diferentemente dos intelectuais reunidos em torno do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), também durante os anos cinquenta e sessenta, responsáveis pela produção de uma contundente crítica político-cultural a partir de conceitos como *alienação cultural* e *indústria cultural*, dos artistas que organizaram os Centros Populares de Cultura (CPCs), dos militantes culturais que forjaram o Teatro de Arena, assim como dos cineastas que deram vida ao Cinema Novo, os intelectuais e pesquisadores do movimento folclórico brasileiro não possuíam um projeto político de transformação das profundas assimetrias nacionais. O projeto político do movimento era de outra ordem: consistia em criar espaços institucionais dentro da estrutura político-administrativa do Estado brasileiro, algo que se realizou até meados dos anos sessenta. Esses espaços foram criados à medida que o movimento foi assumindo um *ethos missionário* (Vilhena, 1997), uma postura panfletária profundamente idealista, calcada em uma rede de colaboração de pesquisa espalhada por todo país, cuja organização dependeu da consolidação de uma ética de valorização contumaz das *tradições e criações populares*. Tal valorização engendrou um verdadeiro *culto ao popular*, um encantamento que dependeu fundamentalmente das proximidades afetivas e teóricas criadas entre esses pesquisadores, que acabaram produzindo no Brasil uma espécie de estatuto social da “pureza” envolvendo as *expressões e manifestações estético-artísticas das criações populares*.

Desde os primeiros anos de atuação, os principais intelectuais folcloristas reunidos em torno da Comissão Nacional do Folclore (CNFL) acalentavam três objetivos complementares: a pesquisa, a proteção e a inserção dos estudos do folclore e das *tradições populares* nos currículos educacionais. Nessa tríade, a pesquisa constituía o passo inicial, operava como uma chave que dava acesso à realização dos dois objetivos seguintes. O rigor da pesquisa deveria estar aliado à necessidade de definição de um objeto específico. Segundo Vilhena, as principais definições do movimento acerca dos fatos folclóricos eram qualificações substancialistas (“maneiras de ser, de pensar e de agir”) e abrangentes que consistiam em dilatar a especificidade do fenômeno/objeto, não reduzido apenas ao

“espiritual”, ao “tradicional”, ao “anônimo” e ao “popular”. A definição do objeto da ciência do folclore empreendida pelo movimento, de acordo com Vilhena, gira em torno do antagonismo (atualizado pelo movimento diante do intenso processo de modernização nacional) entre as *tradições populares* e os círculos eruditos de produção simbólica. Diante desse antagonismo, o movimento busca definir a especificidade do fenômeno folclórico a partir das *tradições culturais* criadas e transmitidas pelo próprio “povo”, diferente daquelas produzidas e transmitidas pela escola, pela igreja e, sobretudo, pela *indústria cultural*.

Rossini Tavares de Lima (2003), um dos nomes mais proeminentes do movimento folclorista, sugeriu a aplicação do conceito de *folguedos populares* para exprimir a diversidade de expressões e manifestações que poderiam estar condensadas em um único evento ou auto, como os festejos juninos, por exemplo. “Os folguedos expressavam a cultura popular como um todo integrado, inseparável da vida cotidiana. Era o folclore em ação, aberto e contraditório, ligado ao passado e continuamente adaptado ao presente; um caminho privilegiado para captar a originalidade do processo de formação da cultura brasileira” (Fonseca, 2001: 4). Na *Carta do folclore brasileiro*, publicada em 1950 durante o Primeiro Congresso Brasileiro de Folclore, a fixação de datas comemorativas ligadas ao folclore local nos diversos municípios brasileiros aparece como um dos pontos centrais da pesquisa. Essas datas deveriam coincidir com a celebração das festas tradicionais brasileiras (como o ciclo junino, no Nordeste, o Círio de Nazaré, no Norte, entre outras). Essas festas, por condensarem cantos, músicas, diversas oralidades e danças, expressões, manifestações e aspectos lúdicos, definidos por Rossini Tavares de Lima como *folguedos populares*, tornaram-se o objeto de pesquisa por excelência do movimento folclórico.

Não havia uma distinção clara entre os conceitos de *folclore* e *cultura popular* por parte do movimento. O termo *literatura oral* acalentado por Sílvio Romero assemelha-se bastante ao conceito de *cultura* desenvolvido pela antropologia cultural moderna, tendo sido bastante utilizado durante os anos quarenta. Do mesmo modo, o anteprojeto de criação do SPHAN apresentado por Mário de Andrade¹ contemplava a totalidade dos fazeres, saberes e as formas de expressão, também foi assaz utilizado nos anos quarenta e, por seu turno, tem flagrante proximidade com conceito antropológico de cultura. Câmara Cascudo, por exemplo, preferia lançar mão do conceito de *cultura popular* ao de *folclore*, alegando que o primeiro retinha uma acepção mais ampla, concernente às práticas e aos gestos cotidianos. Não obstante, essa distinção não é muito acentuada e explorada no interior do movimento. De toda sorte, a partir da cunhagem do conceito de *folguedos populares*, o tônus da pesquisa e das ações de proteção passaram a se concentrar nas formas de expressão e celebração (danças, cantos, rituais religiosos de morte e nascimento, artes gráficas em geral, entre outras).

As definições conceituais podem ser vistas como parte das lutas institucionais travadas pelo movimento. O ponto alto de tais lutas pode ser localizado quando das contendas travadas por Édison Carneiro (ativo militante do movimento e primeiro presidente da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro – CDFB) e Florestan Fernandes. Vilhena

(1997) destaca que Fernandes não conferia ao estudo do folclore o estatuto científico reivindicado pelo movimento folclórico. Para o sociólogo paulista, o folclore deveria ser inserido no panorama geral dos estudos humanísticos como uma disciplina semelhante àquelas que se debruçam sobre as propriedades estéticas dos materiais coletados, suas origens e modificações históricas. A posição secundária que Fernandes atribuiu ao folclore se deve, em certa medida, ao caráter de reminiscência constatado por ele ao estudar o folclore urbano na cidade de São Paulo nos anos quarenta. Embora ressalte que essa constatação não seria realizada caso estivesse estudado os fenômenos folclóricos em cidades como Recife, Salvador e Rio de Janeiro, Fernandes (1989) não abre mão da sua interpretação do folclore, sobretudo o folclore urbano, como um fenômeno em franco desaparecimento e desintegração.

A pesquisa e a proteção ensejaram o objetivo de inserção dos estudos do folclore nos conteúdos curriculares do país. A concretização desse último objetivo, talvez o que tenha exigido maior devoção missionária do movimento, conduziu os intelectuais folcloristas a uma atitude ambiciosa, bem diferente das hesitações defensivas que caracterizavam as ações de preservação. No interior do movimento, coube a Cecília Meireles estreitar as relações entre folclore e educação. Segundo a escritora, a importância da inserção do folclore nos conteúdos curriculares deveria se expressar de maneira ampla em duas frentes. Por um lado, essa relação deveria se concretizar na fundação de museus de artes populares. Esses permitiriam a inserção do folclore nos espaços urbanos mais formalizados e distantes dos espaços rurais onde a presença dos fenômenos folclóricos era maior. Assim, permitiriam um contato maior entre os alunos (cuja frequência aos museus é bastante regular por meio das escolas) e o folclore. Por outro lado, a relação deveria ser levada a termo desde a primeira idade escolar. Para Meireles, na educação das crianças o folclore não deveria ser ministrado enquanto uma disciplina como outra, mas deveria orientar todo o processo pedagógico empreendido pelos professores:

Nas escolas primárias e instituições pré-escolares, o folclore não pode ser encarado especulativamente, mas vivido, cada dia, na sua realidade, justamente para assegurar a sua permanência e prosseguir na sua evolução [...]. O folclore deve constituir a atmosfera da criança não só nos seus momentos de recreio (cantigas, danças, adivinhas, parlendas, jogos, contos, brinquedos), como na inspiração de trabalhos manuais (rendas, bordados, traçados, modelagens etc.) (Meireles *apud* Vilhena, 1997: 101)

As duas maiores justificativas de utilização do folclore na educação, no entanto, foram forjadas pelo quase vitalício presidente da Comissão Nacional de Folclore, Renato Almeida. Na abertura do 2º Congresso Brasileiro de Folclore, Almeida destaca que, devido ao número significativo de filhos de imigrantes europeus (que chegaram ao país nos anos vinte e trinta)

nas escolas, o folclore deveria ser ministrado como instrumento pedagógico de integração dessas crianças à cultura nacional. Essa utilização também facilitaria a compreensão de outros conteúdos, como os de história nacional e geografia brasileira. Almeida sustentava que a principal medida contra o problema do analfabetismo seria a introdução do estudo do folclore no processo de alfabetização. Assim, o educador, ao conhecer os modos de vida do povo, poderia dispor de recursos mais eficazes para alfabetizar as populações rurais que chegavam em grandes contingentes aos centros urbanos (Almeida, 1957).

Para a consecução dos objetivos pontuados anteriormente, o movimento folclórico lançou mão de uma estratégia central: criar as condições político-institucionais para a criação de um órgão federal, sediado na antiga capital da República, incumbido de cumprir a referida pauta de objetivos. Os obstáculos para tanto foram muitos. Durante os 17 anos (de 1947 a 1964) recortados por Vilhena como aqueles marcados pelo delineamento de um projeto missionário, tal instituição não foi plenamente conformada, embora, na longa duração, seus efeitos práticos tenham sido claros. Para compreender esses obstáculos é preciso perceber as interdependências sociais nas quais o movimento estava inscrito e formava um sistema de tensão bastante peculiar.

O delineamento do projeto missionário começou com a constituição da Comissão Nacional de Folclore (CDFN), em 1947, como uma comissão temática permanente do Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura (IBECC) do Ministério das Relações Exteriores. A comissão foi criada para ser a representante brasileira na UNESCO e acabou sendo a primeira comissão nacional criada por sugestão da UNESCO com vistas a realizar um trabalho de mapeamento das expressões culturais locais. A comissão nacional era permanentemente alimentada em suas pesquisas pelas comissões estaduais. Havia uma rede de colaboração estreita entre os intelectuais folcloristas que, como sustenta Vilhena, conquistavam adeptos para sua missão por intermédio do rumor, mediante as grandes alianças afetivas (Vilhena, 1997).

Vilhena oferece os elementos para se pensar as diferentes linhagens dos intelectuais folcloristas que compuseram o movimento como uma confraria de amigos absolutamente devotados a uma missão, tomados, nas mais diferentes regiões do país, por uma paixão mobilizadora. Devido à baixa densidade institucional durante o período de atuação da Comissão Nacional, os congressos, as semanas e os eventos dedicados à pesquisa e preservação do folclore eram realizados a partir das energias afetivas de seus participantes, que faziam desses eventos grandes espaços de celebração e confraternização em torno dos festivais e exposições folclóricas. Durante esses eventos, seus membros se reuniam para apreciar os materiais coletados (trajes típicos, comidas, utensílios domésticos, instrumentos musicais, canções, danças, enfim, a totalidade de hábitos e costumes documentados através dos grandes inqueritos), revelando grande interesse e curiosidade, passando os dias do congresso tomados pela experiência de conhecer aquele universo simbólico multifacetado.

Os congressos realizados nos anos cinquenta, mais do que eventos de apresentação de trabalhos e atualização de temas e questões de ordem técnica, eram momentos de renova-

ção das energias missionárias do movimento, pois ensejavam grandes rituais de conagração que operavam no sentido de municiar o ânimo de seus componentes, como uma espécie de terapia periódica que integrava essa comunidade de afeto. Cada vez mais os festivais e as exposições folclóricas cresciam em importância dentro dos congressos nacionais. Assim, os próprios congressos eram os vetores de visibilização do objeto de pesquisa do movimento: os *folguedos populares*. Esse caráter lúdico-celebrativo dos congressos por vezes ensejava tensões dentro da trama relacional mais ampla do movimento. Ao enfatizar a pesquisa como objetivo chave, conforme foi considerado anteriormente, responsável pelo acesso aos demais objetivos, o movimento investiu também no rigor acadêmico da pesquisa, o que acabou, durante os congressos, contrastando com as disposições idílicas, voluntaristas e apaixonadas de muitos dos seus integrantes. Não obstante, essas verdadeiras epopeias lúdicas dos congressos faziam parte de uma estratégia maior do movimento: a produção de rumores, ou seja, a multiplicação dos ecos reivindicatórios de um grupo de pressão que granjeou certa legitimidade até meados dos anos 1960 (Vilhena, 1997).

A dificuldade de institucionalização do movimento, ou seja, a constituição de uma instituição federal centralizada de pesquisa, proteção e disseminação do folclore, minou parte das energias intelectuais e políticas de seus principais artífices. Essa dificuldade (que comprometeu principalmente o objetivo de inserção dos conteúdos folclóricos nos currículos educacionais) decorreu da baixa densidade de postos e funções públicas voltadas para o trabalho do intelectual folclorista. A pesquisa era feita de maneira paralela às atividades profissionais, assim como os congressos eram realizados sem o apoio direto de um órgão de coordenação central; não obstante, a montagem de um sistema de preservação e a inserção dos estudos de folclore nos currículos escolares não poderia ser levada a termo sem tal instituição, que deveria ser um órgão de caráter estatal público, organizado sob os auspícios da administração federal e inserido na alçada administrativa do Ministério da Educação e Cultura (MEC).

Essa estratégia só logrou êxito parcial. As negociações político-culturais travadas no decurso da contingente década de cinquenta oscilaram bastante. De um lado, as autoridades públicas (como o então ministro da Educação do governo Juscelino Kubitschek, Clóvis Salgado) devotavam maior prioridade a outros temas, buscando extrair recursos federais para obras de construção de escolas e universidades; de outro, os intelectuais folcloristas tentavam obter a garantia de criação de uma instituição para o folclore, mas com autonomia e independência. Os folcloristas foram ambiciosos, pretendiam realizar suas pesquisas, montar seu sistema de proteção e intervir no processo educacional mediante a institucionalização de um órgão estatal, mas sem a ingerência política do Estado.

Em 1958 foi finalmente criada, no âmbito do Ministério da Educação e Cultura (MEC), a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (CDFB). Tratava-se de uma instituição que incorporava parte das funções da Comissão Nacional de Folclore (CNFL), dividida em uma diretoria executiva e um conselho técnico. A classificação de “campanha” presente na nova instituição decorreu da maneira como a gestão do MEC filtrou as demandas do movimento. A rigor, os líderes do movimento pretendiam transformar a comissão em um

instituto nacional. A ideia de “campanha” adotada pelo MEC fundamenta-se na urgência da questão, na necessária celeridade reclamada, detendo um caráter provisório até que a questão fosse tratada e solucionada. Anos antes, em 1951, havia sido instituída, também no MEC, outra campanha, a Campanha de Aperfeiçoamento do Pessoal de Nível Superior (CAPES), destinada a qualificar os docentes das universidades brasileiras.

A Campanha de Defesa do Folclore passou a coordenar todo o planejamento de pesquisa e proteção, mantendo, logo nos primeiros meses, acordos e convênios com as comissões estaduais e instituições regionais de folclore, enriquecendo o acervo documental fonográfico e fotográfico. O conselho técnico centralizava as decisões, substituindo assim o caráter deliberativo dos congressos nacionais, além de concentrar e priorizar as ações de defesa e preservação, preterindo um pouco o trabalho de pesquisa antes prioritário para as comissões estaduais e nacionais. A criação da campanha representou o desaguadouro de um tenso e longo processo de oficialização dos temas do *folclore e da cultura popular brasileira*. A inserção no âmbito da gestão estatal permitiu ao movimento a garantia da regularidade de recursos e a conquista de um espaço discursivo necessário à dinamização da militância, à galvanização de alianças com intelectuais e artistas envolvidos na operacionalização de outras políticas públicas e responsáveis pelo gerenciamento de outras instituições estatais, além de segmentos da sociedade civil, como partidos políticos e setores da imprensa. No início da década de sessenta, o Conselho Nacional do Folclore (estrutura deliberativa interna na CDFB) ampliou seus quadros e incorporou novos agentes políticos, passo decisivo para a criação do que mais tarde viria a ser o Instituto Nacional do Folclore (INF) e, mais recentemente, o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP), em 1997.

Em 2003 o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP) passou para a alçada institucional do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), integrado ao Departamento de Patrimônio Imaterial (DPI) do IPHAN. Hoje o CNFCP está instalado em quatro edifícios, dos quais três integram o conjunto arquitetônico do Palácio do Catete, tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). O centro formula e implementa projetos de estudo, pesquisa, documentação e difusão de *manifestações, expressões, saberes e fazeres* espalhados pelo território nacional. No centro funciona o Museu de Folclore Edison Carneiro que, segundo Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti, possui um acervo de 14 mil objetos; a Biblioteca Amadeu Amaral, com cerca de 130 mil documentos bibliográficos e aproximadamente 70 mil documentos audiovisuais; a Galeria Mestre Vitalino, de exposições temporárias e a Sala do *Artista Popular*, espaço destinado à exposição de obras de arte e artesanato popular. Em agosto de 2008, por ocasião da comemoração dos cinquenta anos do centro, cuja fundação é atribuída a 1958, ano de criação da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (CDFB), a direção do centro lançou um projeto de divulgação do acervo sonoro e visual da Biblioteca Amadeu Amaral, encabeçado por um vídeo comemorativo intitulado *Em busca da tradição nacional*. O vídeo traz as imagens dos arquivos e acervos compilados a partir de um conjunto de pesquisas institucionais empreendidas pelos principais pesquisadores do movimento folclórico (1947-1964).

A realização mais relevante da Comissão de Defesa do Folclore Brasileiro (CDFB) foi a criação da *Revista do Folclore Brasileiro*. Tratava-se de uma publicação editada trimestralmente e distribuída nos principais centros urbanos nacionais. De 1961 a 1973 a publicação circulou ininterruptamente, trazendo nas capas desenhos, xilogravuras, imagens, fotografias, caricaturas e reproduções gráficas das inúmeras manifestações folclóricas nacionais. Essa publicação foi o móvel canalizador de apoio e de consecução de uma rede de alianças que levou à disseminação e legitimação do conteúdo folclórico, sobretudo dos *folguedos populares*, sedimentando o registro da expressividade e do lúdico como uma chave de acesso à *identidade nacional*.



Figura 1. Exemplares de alguns números da *Revista Brasileira de Folclore*
Fonte: Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP).

Em certa medida, o projeto político do movimento folclórico foi realizado. Para isso, no entanto, o movimento teve que adotar uma postura bastante conciliatória e, às vezes, bastante subserviente aos órgãos da administração cultural e educacional do Estado brasileiro. Uma dessas conciliações aparece na própria maneira como o legado intelectual de Sílvio Romero foi incorporado. O peso crítico tributário das reflexões de Romero em torno dos materiais etnográficos da *literatura oral*, assim como o realismo literário e o nacionalismo sertanejo que Romero e sua geração ajudaram a criar, foi atenuado na geração seguinte de pesquisadores folcloristas, como Câmara Cascudo e Theo Brandão. Por outro lado, o trabalho sistemático de pesquisa e suas reflexões e formulações teóricas, que deram origem ao conceito de *literatura oral*, foram retomados e largamente difundidos pelo movimento. Romero é visto, tanto pelos líderes do movimento (Renato Almeida e Édison Carneiro), quanto pelos pesquisadores e teóricos mais celebrados (Mário de Andrade, Câmara Cascudo e Rossini Tavares de Lima) como figura de proa, como um nome central de inspiração e formação das gerações mais jovens. No entanto, diante das contingências e das peculiaridades formativas dos principais líderes e autores do movimento apenas parte do legado de Romero foi incorporado e atualizado.

Trabalhos como *Cantos e contos populares do Brasil* e *Estudos sobre poesia popular do Brasil* impactaram sobremaneira autores como Mário de Andrade e Câmara Cascudo. Esse último deixa patente sua dívida e filiação direta com o crítico e folclorista sergipano. Com efeito, pensando na longa duração sócio-histórica (Elias, 1993), os aspectos mais importantes na filiação entre Romero e Cascudo dizem respeito à grande presença temática das tradições sertanejo-nordestinas e à relevância de categorias como *literatura oral* para a confecção da obra do segundo. Luís da Câmara Cascudo foi o pesquisador mais proeminente do movimento folclorista, responsável por um dos maiores trabalhos de coleta e registro etnográfico realizados no século XX. A rigor, quando o movimento folclórico se configura como um movimento dotado de interesses, propostas e ações específicas, Cascudo já ocupava um lugar de grande destaque no espectro geral dos intelectuais e pesquisadores ocupados com o tema da *cultura popular*. Nos anos vinte, Cascudo já era objeto de elogios e relatos de admiração por parte de autores como Mário de Andrade. Na década seguinte, foi grande o impacto de sua obra *Vaqueiros e cantadores* (2004).

Os trabalhos de pesquisa e catalogação realizados por Cascudo forneceram uma grande visibilidade e legitimidade temática ao *sertão* nordestino dentro do movimento folclórico. Mais tarde, já nos anos sessenta, essa legitimidade e visibilidade do *sertão* foram potencializadas segundo outros desígnios político-culturais. De Diógenes da Cunha Lima, Cascudo foi o grande professor de *sertão* da sua geração. Ainda segundo Lima, ele publicou cerca de 150 livros durante os seus 88 anos de idade, boa parte deles ocupada com a pesquisa sistemática dos costumes, expressões e manifestações do *sertão* nordestino. Nascido na cidade de Campo Grande, interior do Rio Grande do Norte, Cascudo, ao contrário de alguns de seus contemporâneos – como Édison Carneiro, que logo na juventude deixou seu estado natal, a Bahia, para se fixar no Rio de Janeiro – preferiu fazer

carreira na pequena e pacata capital de seu estado, bastante próxima do seu torrão natal, as vastas áreas rurais do Rio Grande do Norte e dos estados nordestinos vizinhos. A permanência de Cascudo no Nordeste lhe permitiu continuar pesquisando e catalogando com fidedignidade o objeto de sua predileção: o sertão. No que diz respeito à pesquisa, a Comissão Regional de Folclore do Rio Grande do Norte, umas das mais atuantes, viveu fundamentalmente dos trabalhos de Cascudo. Seus trabalhos contribuíram para fazer das comissões nordestinas, depois da comissão paulista, as mais atuantes, sem mencionar a presença dos temas e conteúdos sertanejo-nordestinos nos números da *Revista do Folclore Brasileiro*.

Segundo Vilhena, de todos os documentos publicados pelas comissões estaduais entre 1948 e 1963, os Estados nordestinos de Alagoas, Bahia, Pernambuco e Ceará somaram 33% das publicações, sendo a Bahia responsável por 14,5%, superada apenas por São Paulo, com 26% das publicações. A presença contundente desses dois estados pode ser explicada, em parte, pela valorização político-cultural de alguns grupos de intelectuais do folclore nesses estados desde os primeiros anos do século XX. Também segundo Vilhena, do total de 242 artigos publicados pelas comissões estaduais entre 1948 e 1963, 94 artigos foram produzidos pelas comissões nordestinas, ou seja, aproximadamente 40% do total. Esses dados sugerem o quanto os temas e os conteúdos do *sertão* nordestino comparecem dentro do projeto missionário do movimento folclórico brasileiro (Vilhena, 1997), notabilizando-se como um dos reservatórios prediletos daquilo que Renato Almeida (1953) chamou de *seiva tradicional da nacionalidade*. O *sertão* nordestino foi, por assim dizer, um dos principais objetos de encantamento e idealização do movimento, inscrito de maneira central no processo social de construção do estatuto da “pureza”.

A vastíssima obra de Cascudo, em particular o seu *Literatura oral no Brasil*, demonstra parte das posturas políticas do movimento folclórico, notadamente no que diz respeito à formulação da categoria de *cultura popular* alentada pelo autor e pelo movimento. Embora Cascudo destaque que o seu entendimento de *cultura popular* esteja baseado em uma noção ampla, marcada pela totalidade de hábitos, costumes, crenças e valores, bastante semelhante, portanto, ao conceito antropológico de cultura, o que salta aos olhos nos seus trabalhos de catalogação etnográfica é o registro marcante das expressões, isto é, o traço central da ritualidade e das *manifestações estético-artísticas populares*. Por isso, se destacam a literatura de cordel, os reisados, as danças, os cantos, os contos e os *autos populares*. Esse traço marcou profundamente o movimento folclórico que criou, como consequência, o conceito unificador de *folguedos populares*, formulado por Rossini Tavares de Lima (2003).

Considerações Finais

Em um trabalho bastante elucidativo, Marcelo Ridenti sintetizou sua hipótese de que a atividade cultural e política realizada no Brasil entre as décadas de sessenta e setenta por parte de diferentes matrizes de intelectuais/artistas foi caracterizada por um *ethos*

romântico-revolucionário. No trabalho, o autor retoma e justifica a utilização do conceito de *estrutura de sentimento* de Williams para destacar o caráter de *experiência vivida* presente na formulação do conceito, assim como para enfatizar o processo de longa duração da *estrutura de sentimento da brasilidade romântico-revolucionária* (Ridenti, 2006). Para o autor, a *estrutura de sentimentos* de um determinado período impacta sobremaneira numa outra estrutura, sem se confundir com a anterior, daí a importância distintiva do conceito complementar de *experiência vivida*. Para Ridenti, a *estrutura de sentimento da brasilidade romântico-revolucionária* não se estruturou tão somente a partir dos anos sessenta, no combate a ditadura, mas lá atrás, no interregno democrático de 1946 a 1964, espraiando-se até o final dos anos setenta, quando então um conjunto de mudanças político-culturais alterou seu significado e deslocou sua legitimidade (*ibidem*). Com efeito, vale destacar que a geração que deu vida ao movimento folclórico também fez parte do processo social que conformou a estrutura de *sentimento da brasilidade romântico-revolucionária*. Embora a *experiência vivida* daqueles tenha sido diferente, pois a maioria dos intelectuais folcloristas não teve participação em organizações político-partidárias de esquerda (notadamente o PCB), ou de extrema esquerda, após o golpe e a decretação do Ato Institucional nº 5, é possível perceber que o fascínio pela *cultura popular*, assim como a defesa apaixonada e missionária da *cultura popular* e do *folclore nacional* (Vilhena, 1997), foi também uma postura cara aos grupos de intelectuais e artistas que deram vida ao *ethos romântico-revolucionário* da década de 1960.

Recebido em 26/03/2014
Aprovado em 31/03/2014

Notas

. Em 1936, por encomenda do então ministro da Educação, Gustavo Capanema, Mário de Andrade preparou um anteprojeto de criação de uma instituição dedicada às artes e ao patrimônio histórico nacional. Em 1937, com modificações substanciais no projeto inicial apresentado por Mário, foi criado o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), mais tarde transformado em instituto.

Bibliografia

- ANDRADE, Mário de. O turista aprendiz. São Paulo: Duas Cidades, 1983.
- BOURDIEU, Pierre. Economia das trocas simbólicas. 6ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.
- BUCI-GLUCKSMANN, Christinne. Gramsci e o Estado. São Paulo: Paz e Terra.
- CASCUDO, Luís da Câmara. Literatura oral no Brasil. 2ª ed. São Paulo: Editora Global, 2006.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro e FONSECA, Maria Cecília Londres. Patrimônio imaterial no Brasil: legislação e políticas estaduais. Brasília: UNESCO, 2008.
- ELIAS, Norbert. Envolvimento e alienação. Lisboa: Bertrand, 1993.
- _____. A sociedade dos indivíduos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.
- _____. Mozart: sociologia de um gênio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.
- _____. O processo civilizador (vol. I e II). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997a.
- _____. O que é sociologia. Lisboa: Bertrand, 1997b.
- _____. Os alemães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.
- FERNANDES, Florestan. O folclore em questão. São Paulo: Hucitec, 1989.
- FONSECA, Maria Cecília Londres. Patrimônio imaterial. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2001.
- HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro: P&A, 1997.
- LIMA, Rossini Tavares. A ciência do folclore. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- MATTELART, Armand. Diversidade cultural. São Paulo: Editora Parábola, 2005.
- MATOS, Cláudia Neiva de. A poesia popular na república das letras. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1994.
- MICELI, SÉRGIO (org.). Estado e cultura no Brasil. São Paulo: Difel, 1984.
- MOTA, Carlos Guilherme. Ideologia da cultura brasileira, 1933-1974. São Paulo: Editora 34, 2008.
- STRINATI, Dominic. Cultura popular: uma introdução. , São Paulo: Editora Hedra, 1999.
- OLIVEN, Ruben George. A parte e o todo. Petrópolis: Vozes, 2006.
- ORTIZ, Renato. Românticos e folcloristas. São Paulo: Olhos D água, 1992.
- _____. A moderna tradição brasileira. São Paulo: Brasiliense, 2001.
- RIDENTI, Marcelo. Em busca do povo brasileiro. São Paulo: Record, 2000.
- _____. Artistas e política no Brasil pós-1960: itinerários da brasilidade. In: Ridenti, Marcelo; Bastos, Elide & Rolland, Denis (orgs.). Intelectuais e Estado. São Paulo: Edusp, 2006.
- VILHENA, Luiz Rodolfo. Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro – 1947-1964. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.