
Tradicionalidades: uma investigação sobre a produção cultural tradicional do Rio de Janeiro¹

Kenzo Soares SETO²
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ

RESUMO

Quais tendências atravessam os que se reivindicam parte de culturas tradicionais no Rio de Janeiro? Como contribuem para investigar os sentidos atribuídos à tradição? No contexto das políticas de incentivo durante a pandemia, investigamos os grupos inscritos no Festival Tradicionalidades, apoiado pela Lei Aldir Blanc com o objetivo de preservar a cultura tradicional fluminense. Como resultado, destacamos: a criação da maioria dos grupos nos anos 2000, embora alguns retrocedam ao século XIX; o crescimento de gêneros de origem nordestina sobre os historicamente presentes no estado; o papel do contexto midiático e de intelectuais na adoção de linguagens contemporâneas por grupos tradicionais e de manifestações populares por grupos universitários. Esses temas são abordados a partir da clivagem sobre o folclore entre autores tradicionalistas e historicistas no campo da comunicação e cultura.

PALAVRAS-CHAVE: Cultura. Tradição. Rio de Janeiro.

INTRODUÇÃO

A pandemia do Coronavírus, ao instaurar a necessidade de isolamento social e proibição de eventos públicos, reforçou o papel das políticas públicas de incentivo para garantir a sobrevivência dos trabalhadores da cultura e a manutenção de organizações culturais comunitárias, por meio do repasse emergencial de verbas enquanto durar as restrições sanitárias. Essa previsão foi consolidada na lei federal n. 14017 (BRASIL, 2020), conhecida como lei Aldir Blanc, após ampla pressão de movimentos sociais.

A aplicação da Lei Aldir Blanc torna-se tema relevante por articular esse momento dramático da história brasileira, a pandemia da COVID-19, com seus desdobramentos no campo da cultura. Especialmente os critérios e disputas envolvidos na seleção dos seus beneficiários por meio de editais e chamadas públicas.

O presente trabalho analisa uma iniciativa específica apoiada pela Lei Aldir Blanc e pela Secretaria

¹Trabalho apresentado no GP Folkcomunicação, XXII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 45º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGCOM-UFRJ), e-mail: kenzosoares.ufrrj@gmail.com.

Estadual de Cultura do Rio de Janeiro: o Festival Tradicionalidades 2021. Promovido pelos gestores dos Pontos de Cultura Caiçara e Caipira, o Festival busca “preservar e fomentar a produção cultural tradicional do Estado do Rio de Janeiro (...) selecionando grupos que apresentem manifestações culturais tradicionais, estabelecidos no Estado” (TRADICIONALIDADE, 2021, p.2) para apresentações online e cachê de R\$ 10000,00 cada.

Considera-se que o Festival apresenta um objeto privilegiado para analisar as controvérsias sobre o conceito de tradição no campo da cultura e comunicação, na medida em que o reconhecimento do caráter tradicional de determinados grupos e práticas estabelece-se como critério para a ação do Estado, arena de delimitação dos beneficiários e excluídos de subsídios financeiros, em uma conjuntura de pandemia e crise social.

O corpus de nossa análise é constituído pelos 42 grupos culturais que se candidataram a participar do Festival, analisando as informações fornecidas na inscrição, disponibilizadas pelo Festival, e em suas páginas em redes sociais. Estes grupos estão distribuídos entre 14 municípios de sete das oito regiões administrativas do Estado do Rio de Janeiro.

Dado que a chamada pública do festival circulou por um mês pelos canais oficiais da Secretaria de Cultura, redes dos Pontos de Cultura e lideranças comunitárias, somada ao incentivo financeiro em um período de calamidade, considera-se que os inscritos representem amostra relevante dos herdeiros e praticantes de culturas tradicionais no estado.

Além da diversidade geográfica, o Festival reuniu alta diversidade de gêneros culturais representados, corroborando essa hipótese de trabalho. Contudo, não foi possível compará-los com catalogação anterior de grupos tradicionais no estado, indisponível na literatura revisada e nos repositórios dos órgãos públicos.

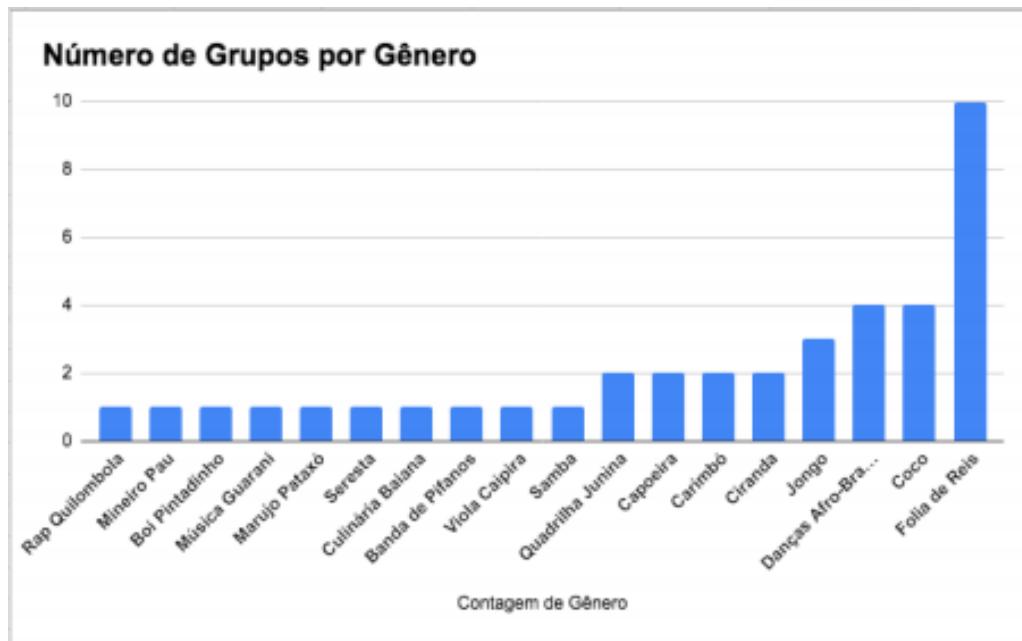
Apesar dessa limitação, o objetivo da presente pesquisa é investigar como as características dessa amostra articulam continuidades e mutações nas culturas tradicionais em território fluminense, e como esses processos sociais podem ser interpretados a partir das controvérsias teóricas referentes aos conceitos de tradição cultural e folclore, assim como do papel do contexto midiático e da atuação de intelectuais.

Nesse sentido, a partir dos resultados de categorização dos grupos em função do gênero da sua manifestação cultural, antiguidade do seu registro, origem de suas tradições e elementos dos seus discurso, traremos para a discussão autores do campo da comunicação e cultura como Tinhorão (1997), Coutinho (2011), Sodré (1998), Bakhtin (2017), Mariátegui (1998) e Gramsci (1999).

OS GRUPOS CULTURAIS DO TRADICIONALIDADES

Como primeiro critério de análise os grupos foram divididos em função dos gêneros das manifestações culturais que praticam, auto-declaradas no ato de inscrição.

Gráfico 1 — Gêneros tradicionais inscritos no Festival: número de grupos por gênero



Fonte: O autor, a partir de dados do Festival Tradicionalidades (2021)

Destacam-se as folias de Reis como gênero predominante, respondendo por 26,3% dos grupos, seguidas em ordem de grandeza pelo Coco, danças afro-brasileiras e jongo. Os grupos que se auto-definiram como de danças afro-brasileiras informam praticar simultaneamente jongo, coco e tambor de crioula.

Considerando o objeto do Festival, para efeitos de comparação buscou-se cotejar os gêneros declarados com mapeamentos prévios da cultura tradicional do Estado, sobretudo o registro do patrimônio imaterial do Estado do Rio de Janeiro, promovido pelo Instituto Estadual do Patrimônio Cultural (INEPAC) (2020). Pôde-se observar que há uma equivalência de 36,80% entre os gêneros das

manifestações culturais declaradas no corpus e aqueles oficialmente reconhecidos pelo INEPAC³.

A investigação de possíveis razões históricas, acadêmicas e políticas para essa discrepância serão exploradas nas próximas duas seções do artigo.

Embora não sejam reconhecidos pelo INEPAC (2020) como parte do patrimônio imaterial fluminense, o samba, a viola caipira e a seresta são considerados consensualmente como gêneros tradicionais do Rio de Janeiro na literatura, a exemplo de Tinhorão (1997), Sodré (1998) e Coutinho (2011, 2014).

Com exceção dos grupos de viola caipira, seresta, samba e Rap Quilombola, todos os demais que se apresentam enquanto representantes de gêneros não reconhecidos pelo INEPAC fazem referência a outras regiões da federação como origem da sua tradição. A Bahia é mencionada pelo grupo de culinária baiana e pelos grupos de danças afro-brasileiras; o Pará pelos dois grupos de Carimbó, e o Nordeste, especialmente Pernambuco, pelos grupos de Coco e pela banda de pífano.

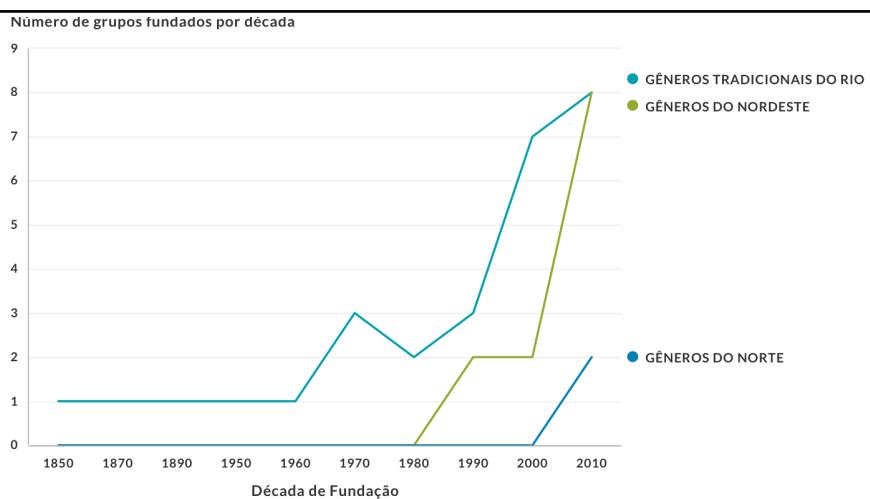
O Rap Quilombola do grupo Realidade Negra é um caso particular enquanto cultura híbrida (CANCLINI, 2004) que articula uma linguagem contemporânea, o rap, com a reivindicação explícita de representar a visão de mundo e atualizar os temas e repertórios históricos de um grupo tradicional, o Quilombo do Campinho fundado em 1888. Os integrantes do grupo que afirmam serem "o primeiro grupo nacional de rap quilombola" (TRADICIONALIDADES, 2021) são todos moradores desse Quilombo, reconhecido oficialmente como terra quilombola pelo Instituto Palmares (BRASIL, 2008).

Nesse sentido, além da autodefinição do grupo como de "cultura tradicional", assim o consideramos na perspectiva proposta por Coutinho (2011) de que a tradição deve ser reconhecida a partir do conteúdo histórico de uma fala mais do que pela conservação de uma forma estática, já que ela se transforma conforme as próprias mudanças na realidade dos sujeitos sociais.

Portanto, para efeitos de classificação dos agentes culturais inscritos no Festival, o grupo Realidade Negra foi considerado em conjunto com os gêneros reconhecidos pelo INEPAC (2020) e pela literatura como (a) Gêneros Tradicionais do Rio de Janeiro; em contraposição aos gêneros (b) oriundos do Nordeste e aqueles advindos da região norte (c). No gráfico abaixo é possível ver a distribuição dos grupos por origem regional da sua manifestação cultural e década de fundação.

Gráfico 2 — Número de grupos fundados por década e por região de origem

³ No limite de espaço deste trabalho, não foi possível apresentar a tabela dos gêneros inscritos no festival com aqueles reconhecidos pelo INEPAC de modo a demonstrar a correlação entre ambas as bases. Contudo ela pode ser observada pelo link: <https://docs.google.com/document/d/14Lc_CxYQqKy74E8Nfk4hXp2ORPby8yHmj4tnnW_VN6M/edit?usp=sharing>



Fonte: o autor a partir de Tradições (2021)

Pode-se observar que há grupos centenários, com três deles reivindicando a continuidade de suas tradições desde a segunda metade do século XIX: as folias Reisado Flor do Oriente, de Duque de Caxias, Terno de Reis de Quissamã, e o jongo do Quilombo São José, de Valença. As folias de reis também representam a maior parte dos grupos fundados entre 1950 e 1990, aos quais se somam nessas décadas folguedos afins como a Ciranda de Taratuba, o Boi Pintadinho de Silva Jardim e o Jongo de Tradição do Quilombo Bracuí.

Contudo a maior parte dos coletivos culturais emerge a partir de 1990, processo que se acelera nos anos 2000. Nota-se que os grupos que reivindicam a Bahia como berço das suas tradições surgem na década de 1990, tendência condizente com a literatura (AYALA, 1999) e a reverberação do Axé music.

Nos últimos vinte anos surgem com força os grupos musicais referenciados na cultura nordestina, especialmente o Coco. Estes tendem a igualar em número os grupos de culturas originalmente fluminenses, acompanhados pela emergência na última década de grupos de carimbó, gênero musical da região norte do país.

Nota-se que as manifestações culturais no Estado do Rio de Janeiro não constituem um universo à parte, uma totalidade independente dos demais estados brasileiros, na medida em que o território fluminense é um dos principais centros de convergência de migrações internas do país (INEPAC, 2020).

Com efeito, ao analisar os documentos de inscrição, é explícita a menção de todos os grupos de carimbó às comunidades de imigrantes do Pará como seu meio de origem, tratando-se de uma forma de vínculo comunitário que busca manter suas identidades coletivas nas diferentes cidades fluminenses em que se estabeleceram.

Já os grupos de Coco e demais tradições nordestinas não reportam relação direta com comunidades de migrantes da região, estando associadas a pesquisas de seus membros no campo musical ou a intercâmbios com oficineiros do nordeste. Ao mesmo tempo, enquanto as manifestações tradicionalmente fluminenses estão presentes em sete das oito regiões do Estado, as tradições referenciadas no Nordeste concentram-se na região metropolitana da capital.

Em resumo, a análise dos grupos inscritos no Festival Tradicionalidades indica duas questões que nos limites deste artigo serão investigadas a seguir: (a) a relativamente *recente* origem da maioria desses grupos culturais que se reivindicam enquanto *tradicionalis*; (b) parte relevante e crescente dos grupos que se definem enquanto parte da "produção cultural tradicional do Estado do Rio de Janeiro"(TRADICIONALIDADES, 2021, p.2) reproduzem tradições originalmente nordestinas.

TRADIÇÃO, FOLCLORE E CULTURA POPULAR

O fato de atenderem a um chamado voltado para grupos de cultura tradicional em sua maioria coletivos com menos de duas décadas de existência levanta questões que podem ser antecipadas na própria chamada pública do festival:

O Festival Tradicionalidades traz alguns dos principais grupos culturais das comunidades tradicionais e pesquisadores de ritmos originários do Estado do Rio de Janeiro (...) Podem participar grupos culturais de manifestações tradicionais ou contemporâneas de comunidades tradicionais, grupos folclóricos, grupos de artistas que pesquisam ritmos originários e grupos de manifestações religiosas tradicionais como Folia de Reis, Bandeira do Divino entre outros. Poderão participar quaisquer grupos que apresentem manifestações culturais tradicionais estabelecidos em qualquer localidade do estado do Rio de Janeiro (TRADICIONALIDADES, 2021).

Há na chamada uma ambiguidade no papel do Rio de Janeiro enquanto locus cultural: a menção à ritmos originários evoca a ideia de tradições específicas do estado, que definem sua identidade enquanto um lugar e estão associadas a sua origem. Em outro trecho o Rio de Janeiro aparece apenas como recorte geográfico para manifestações tradicionais, independente da sua abrangência original.

Há também a diferenciação entre grupos de manifestações tradicionais e manifestações contemporâneas de grupos tradicionais. Esta nuance se articula com a entre comunidades tradicionais e pesquisadores/artistas que pesquisam tradições. Ou seja, entre tradições que são "manifestações espontâneas de um grupo em sua intimidade, passadas oralmente de geração a geração e só inconscientemente alteradas" na definição do INEPAC (2020, p.1) e aquelas cuja reprodução ou

redescoberta ocorre mediada pelo papel ativo de intelectuais.

Por um lado, reconhece-se a tradição enquanto forma cultural que pode ser compartilhada e incorporada por meio de pesquisas por sujeitos sociais que não aqueles que originalmente lhe deram origem. Por outro, assume-se que um sujeito histórico possui status tradicional mesmo quando suas expressões culturais se modificam na contemporaneidade.

Como chave condutiva para interpretar essas diferenças em torno da ideia de tradição, é necessário explorar um conceito mencionado na chamada e que subjaz à discussão: a noção de folclore.

O conceito de folclore emerge no século XIX no momento em que a modernização capitalista transforma radicalmente as relações sociais, identidades coletivas e formas culturais que haviam prevalecido durante séculos. Neste contexto, os estudos sobre os folclóres buscam dar conta de duas tarefas: preservar saberes e reforçar as emergentes identidades nacionais (GRAMSCI, 1999).

"A atitude do estudioso do folclore é a de quem teme continuamente que a modernidade destrua o objeto da sua ciência", como descreve Gramsci (1999, p.222). É preciso catalogar o máximo de tradições populares locais antes que estas desapareçam em função da urbanização, escolarização e a generalização de relações capitalistas, das quais resultam a uniformização da língua, costumes e outros sintomas do "progresso histórico". Também trata-se de identificar nessas tradições os fundamentos de uma identidade nacional necessária para consolidar a nova hegemonia burguesa em cada país, apresentando seus interesses como comuns a toda a população de seu território (MARCON, 2006; COUTINHO, 2011; MARIÁTEGUI, 1986; CIACCHI, 2010).

Essa identidade é fundada no mito de uma origem comum no passado, derivando na valorização de relações arcaicas que devem ser investigadas onde ainda persistem: as comunidades rurais e remotas. Não por acaso a noção de Folklore, conhecimento popular, foi proposta por um arqueólogo, Willian John Thoms, para caracterizar o saber tradicional preservado por transmissão oral entre os camponeses (BENJAMIN, 2008). Neste sentido, Canclini (1982) aponta a prevalência do interesse dos folcloristas sobre os objetos, bens culturais, mais do que sobre os sujeitos históricos que os produzem e a partir da sua realidade os modificam continuamente.

No Brasil a questão da identidade nacional domina a obra dos estudiosos do folclore desde Silvio Romero, Mário de Andrade e Câmara Cascudo, pioneiro dos estudos folclóricos brasileiros (MARCON, 2006). E a noção de "povo brasileiro" permanece central para a compreensão da cultura popular e seus conflitos inclusive em autores mais recentes como Tinhorão (1997).

Coutinho (2011) denomina a atitude dos estudos do Folclore como tradicionalista, obcecada pelos valores de *antiguidade* e *continuidade*, inclusive geográfica, das tradições. Essa perspectiva serve inclusive de referência para a mercantilização de determinadas expressões, na origem de rótulos de distinção como os de denominação de origem controlada. Para o autor, trata-se de uma visão que congela historicamente uma cultura, ignorando seus processos de renovação.

A essas perspectivas Gramsci (2017) propõe como alternativa uma concepção historicista: a cultura popular como processo histórico atravessado por confrontos entre a hegemonia cultural das classes dominantes e as expressões culturais das classes dominadas. O folclore, o conhecimento popular, deixa de ser definido pela oposição entre arcaico e moderno e passa a ser interpretado enquanto cultura subalterna contraposta à cultura oficial, hegemônica.

Para Gramsci (2017), os fatos folclóricos como a religiosidade e os cantos populares devem ser estudados como “concepção do mundo e da vida” de estratos subalternos em contraposição às concepções de mundo “oficiais” dos grupos dirigentes e, mais especificamente, de seus intelectuais.

Gramsci (2017) apresenta o conceito de “povo” não mais como um fundamento idealizado da nação ligado ao mito de origem, mas como uma identidade coletiva em construção pelos sujeitos subalternos de uma sociedade. Seu folclore é uma fala histórica que expressa de maneira assistemática uma consciência autônoma às relações e à cultura dominantes.

No Brasil, Mazza (2001) destaca os trabalhos de Florestan Fernandes sobre o folclore nacional a partir da década de 1940 como uma virada decisiva na abordagem do tema. Se Florestan valoriza o legado de Mário de Andrade e outros folcloristas pela relevância do registro de manifestações culturais, sua contribuição é não tomar o folclore como um objeto em si, auto-explicativo, mas como fenômeno social inserido nas estruturas e dinâmicas sociais.

Contudo, mesmo a percepção de que a cultura é tensionada pelos conflitos de classe e transformações econômicas pode derivar em uma perspectiva tradicionalista da cultura popular, como no trabalho de Tinhorão (1997). Tinhorão (1997) reflete sobre a história da música brasileira a partir das transformações nos modos de produção e no desenvolvimento do capitalismo, ressaltando uma permanente dialética entre apropriação e expropriação cultural.

Para Tinhorão (1997) a cultura popular é sempre atravessada por tensões entre campo e cidade, colônia e metrópole, Brasil e Estados Unidos. Sobretudo, entre as práticas originais de grupos subalternos e as apropriações destas pela indústria cultural e as classes médias urbanas no século XX .

Quanto ao folclore, Tinhorão (1997) analisa a mescla de tradições populares com o catolicismo que caracteriza folguedos brasileiros, caso das folias de reis e reisados presente no nosso corpus, como a captura da recriação de relações de pertencimento por populações escravizadas, que perderam suas identidades originais na diáspora, pelo regime simbólico de dominação colonial, monárquico e cristão.

A perspectiva de Tinhorão se contrapõe à Gramsciana por desconsiderar a agência, o protagonismo histórico de grupos subalternos e sua capacidade de disputa da hegemonia frente às instituições culturais dominantes de cada período histórico, seja a Igreja Católica ou a Indústria Cultural.

De forma oposta a Tinhorão (1997), Sodré (1998) ressalta que as relações entre culturas subalternas e oficiais não ocorre somente por meio de confrontos diretos, mas por negociações em que tanto dominantes como dominados incorporaram reciprocamente na hegemonia corrente elementos oriundos do bloco oposto como estratégia de sobrevivência e poder.

Para Coutinho (2014), Muniz Sodré registra o papel do jongo, das folias e do coco, entre outros folguedos populares, na constituição de uma cultura de Arkhé, uma experiência do sagrado por meio da alegria como forma de resistência simbólica. A irreverência e a circunspecção que se combinam na atitude dos foliões, portadores da tradição, expressa mesmo que com elementos apropriados da cultura dominante católica uma visão de mundo que se contrapõe ao sistema simbólico dominante.

Já Bakthin (1983) considera que a experiência lúdica dos folguedos populares permite aos seus praticantes vivenciar de forma libertária a inversão das relações de poder dominantes e a circularidade permanente entre culturas oficiais e populares. Toda tradição é um signo polifônico atravessado pela luta de classes, onde as necessidades sociais dos grupos subalternos são expressas através da linguagem de instituições hegemônicas, caso da Igreja Católica.

Como exemplo, podemos observar a atualização das cantigas de um dos grupos de Folia de Reis presentes no Festival Tradicionalidades: “Nossa senhora, nossa senhora do rosário. Acode o povo, tira logo Bolsonaro. Pros romeiro da cidade, pros romeiro do sertão. A senhora do rosário é a nossa proteção” (TRADICIONALIDADES, 2021)

A crítica velada aos setores dominantes da sociedade por meio dos folguedos populares é uma tradição registrada especialmente no jongo, segundo Travassos (2011). Originalmente, os encontros de jongo reuniam populações escravizadas pela difusão dos versos convocatórios durante as canções de trabalho. Ao som dos tambores, o diálogo entre o coro e o solista propõe charadas e trata das contradições vividas, como nos populares versos “Tanto pau no mato/Embaúba é coronel” (TRAVASSOS, 2011, p.30). Crítica aos

coronéis, compara-os à madeira de pouca serventia diante dos trabalhadores, “um dizer e dois entender”, para mestre Gil do Jongo (*apud* TRAVASSOS, 2011,p.32).

Os núcleos jongueiros atuais inscritos no Festival Tradicionalidades são inequívocos em apontar sua prática lúdica como autonomia frente à hegemonia colonial. Para Travassos (2011), o renascimento dessa manifestação cultural na última década, condizente com a cronologia encontrada no corpus deste artigo, está ligada a contextos recentes de relações de seus praticantes com líderes de movimentos sociais, pesquisadores e turistas.

Além do jongo, as folias de reis também ressurgem articuladas a movimentos sociais, como nos Assentamentos dos Trabalhadores Sem Terra (MST). É o caso da folia Terra Prometida, que agrega as famílias do assentamento Carlos Lamarca, como estratégia de legitimar sua luta e disputar hegemonia no território. José Herculano, Mestre da Folia, explica no festival: "em 16 anos, aquele preconceito que tinham com o MST foi se acabando e hoje a gente tem uma relação muito boa com a região".⁴

Em síntese, ao analisar os grupos inscritos no Festival Tradicionalidades a partir da literatura, revela-se que embora as datas de suas fundações possam ser recentes, muitos articulam-se com resistências subalternas históricas e se contrapõem à cultura hegemônica. Devem ser reconhecidos enquanto grupos tradicionais mesmo que não atendam a expectativa de representantes de "ritmos originários do Estado do Rio de Janeiro" (TRADICIONALIDADES, 2021), concepção ainda atrelada a uma perspectiva tradicionalista de busca de origem para a identidade do estado.

No caso do Rap quilombola a adoção de uma linguagem contemporânea para expressar a fala de um grupo subalterno não desqualifica sua manifestação cultural enquanto tradicional, na medida em que articula um elemento de ruptura formal com a continuidade de uma identidade histórica. Canclini (2004) aponta que a incorporação de elementos acessados pelos circuitos comerciais por parte de grupos tradicionais não atua apenas na homogeneização e dissolução das características locais, mas na busca destes setores em ampliar sua participação no mercado simbólico.

⁴ Cabe registrar a relação entre conflitos fundiários e culturas tradicionais expressa pela presença de três quilombos e dois povos indígenas entre os inscritos no festival e a centralidade de Paraty como segundo maior município em número de grupos nele, perdendo apenas para a capital. Embora o turismo em Paraty valorize o interesse pelo patrimônio histórico e cultural, também reforça a lógica da especulação imobiliária que tensiona a questão fundiária na região. Historicamente as duas aldeias indígenas e dois territórios quilombolas no município são alvos de processos violentos de grilagem de terras. Nesse contexto, as inscrições dos grupos culturais de Paraty no festival demonstram uma retomada nas últimas duas décadas de suas tradições culturais como estratégia de resistência, de valorização das relações históricas de pertencimento a um lugar como forma inclusiva de manter seu território. Parte desta estratégia inclusiva é citada nos documentos de inscrição: a solicitação para a Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura (Unesco) do reconhecimento das comunidades e suas culturas na candidatura de Paraty a Patrimônio da Humanidade.

Trata-se de formas culturais híbridas como forma de adaptação e sobrevivência no contexto capitalista (CANCLINI, 2004) que não descaracterizam a dimensão essencial da cultura popular segundo Gramsci (2017): a identidade coletiva dos sujeitos subalternos que a vivenciam e produzem. Nem a de tradição, como proposta por Mariátegui (1986):

Porque la tradición es, contra lo que desean los tradicionalistas, viva y móvil. La crean los que la niegan para renovarla y enriquecerla. La matan los que la quieren muerta y fija, prolongación de un pasado en un presente sin fuerza, para incorporar en ella su espíritu y para meter en ella su sangre (...) la tradición entendida como patrimonio y continuidad histórica. (MARIÁTEGUI, 1986, p.161).

Pode-se perceber que deste modo alguns grupos culturais inscritos no festival ao afirmarem ao mesmo tempo a sua tradicionalidade e contemporaneidade não se resignam ao lugar de passividade que tradicionalistas como Tinhorão (1997) lhes havia reservado: “As camadas mais humildes, herdeiras de um ‘continuum’ cultural de quase cinco séculos, continuavam a bater vigorosamente por todo o país os seus bombos no compasso tradicional do 2/4, à espera de sua vez na história (TINHORÃO, 1997, p. 344)

INTELECTUAIS E GRUPOS PARAFOLCLÓRICOS

O Coco é o segundo gênero em número de grupos inscritos, além de também ser praticado pelos coletivos de danças afro-brasileiras, terceira maior categoria. O Coco concentra-se na região metropolitana do Rio de Janeiro e a partir das inscrições revelou-se ser praticado por grupos universitários de jovens.

Contudo, segundo pesquisa de campo de Ayala (1999) até os anos 1990 o Coco era praticado por trabalhadores de idade avançada, em situação de pobreza absoluta nas cidades nordestinas do interior. Relato comum dos participantes era a discriminação sofrida e o desinteresse dos mais jovens por uma dança associada à pobreza e ao passado, à casa de taipa sem energia elétrica. A juventude das comunidades onde havia grupos de coco preferia o funk e o forró, única exceção sendo as apresentações públicas, onde participava para se ver representada na televisão (AYALA, 1999).

Para compreender a retomada do coco e sua propagação recente na juventude do sudeste como indicado no corpus, precisamos analisar a relação complexa entre intelectuais orgânicos e tradicionais, conforme definidos por Gramsci (1999, 2017), no campo cultural. Oliveira (2011) e Marcon (2006) destacam o papel que dois intelectuais orgânicos à movimentos sociais das classes subalternas tiveram na valorização dos gêneros tradicionais nordestinos e sua penetração no Sudeste: Solano Trindade e Chico

Science.

Solano Trindade além de artista foi toda a sua vida militante comunista e do movimento negro, intelectual que pensou a cultura de forma orgânica aos movimentos que participava (CHAGAS, 2017). Ainda na década de 1940, Solano sai de Recife e muda-se para São Paulo, posteriormente para o Rio de Janeiro, onde trabalha ativamente na divulgação de ritmos tradicionais pernambucanos (OLIVEIRA, 2011).

Já Chico Science buscou organizar a cultura periférica de Recife no movimento "Mangue Beat" e expressar nas suas músicas a visão de mundo dos grupos marginalizados, celebrando a malandragem e símbolos de resistência no imaginário popular como Zumbi dos Palmares e Lampião (FERRAZ, 2018).

Chico e o Mangue Beat se contrapunham ao movimento armorial, liderado por Ariano Suassuna, o qual percebiam como uma iniciativa tradicionalista de intelectuais que buscavam congelar historicamente a cultura popular nordestina sem dialogar com a experiência periférica e ao mesmo tempo globalizada das juventudes recifenses (FERRAZ, 2018).

Solano Trindade e Chico Science, ambos artistas pernambucanos, buscaram articular as tradições culturais de seu estado com linguagens contemporâneas e a denúncia das contradições urbanas, obtendo alcance para além de seus grupos sociais e ganhando relevância no sudeste do país, inclusive no Rio de Janeiro.

Se o trabalho de Solano influenciou vanguardas políticas e artísticas, Marcon (2006) destaca a aceleração da difusão de gêneros nordestinos para outras regiões nos anos 1980 com a projeção da música afro-baiana do grupo Olodum, seguida de outro movimento proveniente da Bahia, o Axé. Este tratava-se da forma histórica do samba baiano tradicional, mas adaptada para um conteúdo mercantil (COUTINHO, 2011).

Condizente com a cronologia disponível em Marcon (2006), os grupos que explicitamente reivindicam a Bahia em nosso corpus surgem apenas nos anos 90, apesar da longa tradição de intercâmbio entre os dois estados e que está na gênese do samba (SODRÉ, 1998). Logo, o sucesso do axé favorece a busca da Indústria Cultural por gêneros nordestinos voltados para outros segmentos de mercado: ganha destaque nas mídias, especialmente em veículos de consumo jovem como o canal MTV, o movimento musical "Mangue Beat" liderado por Chico Science. Ao incorporar elementos eletrônicos e do rock com influências tradicionais como o coco, vai ajudar a popularizar e valorizar este ritmo (MARCON, 2006).

Considerando a analogia da questão meridional gramsciana com a realidade brasileira (COUTINHO,

2008), pode-se destacar o papel de intelectuais orgânicos à cultura nordestina como contra-hegemônicos frente a centralidade do Sudeste e especialmente do Rio de Janeiro na construção da identidade nacional.

Contudo, o esforço de Chico Science e Solano Trindade, entre muitos outros, em propagar e buscar o predomínio em toda a sociedade das tradições culturais e da visão de mundo dos grupos subalternos levou a atração de simpatia por intelectuais sem relação orgânica com estas frações de classe e culturas. É o caso dos coletivos parafolclóricos (TABOADA, IKEDA, 2005), categoria compatível com o perfil dos grupos de coco e pífanos registrados no Festival Tradicionalidades 2021.

Taboada e Ikeda (2005) assim definem os grupos parafolclóricos: formados por classes médias urbanas do sudeste, dissociados das relações lúdico-litúrgicas, do repertório e imaginário dos quais o coco e o maracatu são expressões tradicionais. Esses grupos incorporam ritmos e figurinos tradicionais mas adicionando inovações estéticas como a inclusão de naipe de metais e instrumentos eletrônicos. Não ligados às relações que articulam identidade, comunidade e território, possuem maior liberdade de criação e adaptação musical.

Do mesmo modo, formados muitas vezes por pesquisadores e musicistas, caso dos grupos inscritos no festival, conseguem divulgar seus trabalhos via academia, redes sociais e imprensa, além de disputar tecnicamente políticas públicas de fomento. Logo, tornam-se protagonistas de espetáculos patrocinados pelo poder público e por empresas, emprestando uma “aura” popular a estes eventos, sem entrar em contradição ou conflito com os interesses dominantes (MARCON, 2006).

Em resumo, a projeção de culturas tradicionais antes marginalizadas por meio do esforço de seus intelectuais orgânicos pode resultar na adoção de suas linguagens por grupos e intelectuais tradicionais melhor localizados para disputar os recursos públicos voltados para a produção cultural.

Nesse contexto, ao reconhecer pesquisadores como agentes de culturas tradicionais em sua chamada pública sem fazer distinção entre intelectuais orgânicos e tradicionais, o Festival Tradicionalidades pode reproduzir uma lógica que favorece os grupos parafolclóricos em detrimento das comunidades que mantêm suas tradições como fala histórica subalterna.

CONCLUSÃO

Na era do *Big Data*, pode-se questionar o volume relativamente pequeno do corpus abordado na pesquisa, apesar de sua diversidade geográfica e cultural. Essa limitação implica em novos trabalhos para

corroborar e explorar as tendências identificadas: (a) grupos com menos de duas décadas de existência reivindicando o status de *tradicionais*; (b) essa reivindicação articulada ao uso de linguagens contemporâneas, caso do Rap quilombola; (d) e a adoção emergente de gêneros originalmente nordestinos pela juventude metropolitana.

Contudo, o fato de que o Festival aprovou o conjunto de candidatos⁵ significa a chancela estatal quanto a sua reivindicação como atores de culturas tradicionais, embora não sejam reconhecidos pelo INEPAC. A partir da revisão de literatura, buscou-se refletir sobre como essa realidade reflete controvérsias entre concepções culturais tradicionalistas e historicistas, folclore e parafolclore, a influência do contexto midiático e a continuidade de resistência histórica, o papel de intelectuais e movimentos sociais.

Uma nova questão para futuros trabalhos emerge dos resultados: por que os grupos universitários fluminenses não entraram em maior contato e incorporaram as folias, o mineiro pau, o jongo e outros gêneros historicamente presentes no Estado do Rio em grupos parafolclóricos ou manifestações híbridas contemporâneas a exemplo do "Mangue Beat" pernambucano?

Não se trata de preocupação regionalista frente aos fluxos culturais de um país continental, mas é preciso investigar os processos internos às comunidades tradicionais fluminenses e sua relação com os intelectuais e instituições públicas para desdobrar um panorama mais completo desse tema. Nesse sentido, cabe destacar as possíveis contribuições do presente artigo na formulação das políticas de fomento às culturas tradicionais: a discussão sobre a substituição de critérios como "antiguidade" e "origem" pelos de historicidade e organicidade das manifestações culturais na atuação do INEPAC e demais aplicações da Lei Aldir Blanc. Assim como projetos de extensão que aproximem a juventude universitária das culturas e comunidades tradicionais do Rio de Janeiro e essas das Universidades, as quais têm pleno direito.

BIBLIOGRAFIA

- AYALA, Maria Ignez Novais. Os cocos: uma manifestação cultural em três momentos do século XX. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 13, n. 35, jan/apr 1999.
- BAKHTIN, Mikhail . **Marxismo e filosofia da linguagem**. 1. ed. São Paulo: Editora 34, f. 102, 2017. 203 p.
_____. **Rabelais and His World**. Bloomington: Indiana University Press, v. 1, f. 242, 1983. 484 p.
- BENJAMIN, Roberto. **O Conceito de Folclore**. UNICAMP. Campinas, 2008. 2 p.
Disponível em: https://www.unicamp.br/folclore/Material/extra_conceito.pdf. Acesso em: 26 abr. 2021.
- BRASIL. Comissão Nacional de Folclore. Carta do Folclore Brasileiro. **VIII Congresso Brasileiro de Folclore**, Salvador, 16 dez 1995. Acesso em: 25 abr. 2021.

⁵ Essa informação só se tornou disponível no momento em que o presente trabalho estava sendo concluído. É relevante ressaltar que a seleção dos aprovados foi estabelecida por comissão de especialistas indicada pela Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro (SEC-RJ) em avaliação duplo cega.

BRASIL. Congresso Nacional. Lei n. 14017, de 29 de junho de 2020. Diário Oficial da União. Brasília, 29 de junho de 2020.

BRASIL. FUNDAÇÃO PALMARES.. **Comunidade quilombola une forças para o desenvolvimento. Fundação Palmares.** Brasília, 2008. 1 p. Disponível em: <http://www.palmares.gov.br/?p=2760>. Acesso em: 2 mar. 2021.

CANCLINI, Néstor García. **Hybrid Cultures: Strategies for Entering and Leaving Modernity.** Minneapolis: University of Minnesota Press, f. 147, 2004. 293 p.

CHAGAS, Camila Pizzolotto Alves das. **Solano Trindade: luta, poesia e teatro:** Possibilidades de análise de raça e classe social no Brasil (1940-160). Niterói, 2017. 118 p. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2017.

CIACCHI, Andrea. Gramsci, o "folclore" e o dia 22 de agosto: observações impertinentes . **Filosofia e Educação:Revista Digital do Paideia**, Campinas, v. 2, n. 1, p. 66-82, abri-set 2010.

COUTINHO, Eduardo Granja. **A Comunicação do oprimido e outros ensaios.** 1. ed. Rio de Janeiro: Mórula, 2014. 180 p.

_____. Processos contra-hegemônicos na imprensa carioca, 1889/1930. In: COUTINHO, Eduardo Granja (Org.). **Comunicação e contra-hegemonia:** processos culturais e comunicacionais de contestação, pressão e resistência. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008. 280 p. cap. 4, p. 65-90.

_____. **Velhas histórias, memórias futuras:** o sentido da tradição em Palinho da Viola. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, v. 1, 2011. 230 p. (Col. História, Cultura e Ideias, v. 14).

FERNANDES, Florestan. **A Sociologia numa era de Revolução Social.** 2. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1963. 378 p.

FERRAZ, Renato de Oliveira. **África, psicodelia e cibernetica:** crítica social e questão racial nas composições musicais da banda Chico Science & Nação Zumbi. Rio de Janeiro, 2018. 151 p. Dissertação (História) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

GARCIA, Sylvia Gemignani. Folclore e sociologia em Florestan Fernandes. **Tempo Social: revista de Sociologia da USP**, São Paulo, v. 2, n. 13, p. 143-167, nov 2001.

GRAMSCI, Antonio . **Cadernos do cárcere.** Tradução Carlos Nelson Coutinho. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, v. 6,2017. Tradução de: Quaderni del carcere.

MARCON, Fernanda . **Tradição e Transformação: um Maracatu Curitibano.** Curitiba, v. 1, 2006. 37 p. Monografia (Ciências Sociais) - Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2006. Disponível em:
<http://www.humanas.ufpr.br/portal/cienciassociais/files/2012/06/MARCON-Fernanda2.pdf>. Acesso em: 27 abr. 2021.

MARIÁTEGUI, José Carlos. **Peruanicemos al Peru.** Lima: Amauta, 1986. Disponível em:
https://www.marxists.org/espanol/mariateg/oc/peruanicemos_al_peru/index.htm. Acesso em: 31 mar. 2021.

MAZZA, Débora . A Leitura Sociológica do Folclore Paulistano: A contribuição de Florestan Fernandes. In: REUNIÃO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM EDUCAÇÃO, 24. 2001. 1. ed. **Anais eletrônicos [...]** Caxambu: Anped, 2001.

OLIVEIRA, Ângela da silva. A Cultura Popular do Maracatu e sua História na Cidade de São Paulo. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – ANPUH, XXVI. 2011. **Anais [...]** São Paulo, 2011.

RIO DE JANEIRO. INSTITUTO ESTADUAL DO PATRIMÔNIO CULTURAL (INEPAC). **Patrimônio Imaterial:** Dança/Música/Folgedos. INEPAC. Rio de Janeiro, 2020. 1 p. Disponível em:
<http://www.inepac.rj.gov.br/index.php/home/manifestacaopopular>. Acesso em: 1 abr. 2022.

SODRÉ, Muniz. **Samba o dono do corpo.** 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad Editora Ltda, v. 1, f. 51, 1998. 101 p

TABOADA, Cynthia Elias ; IKEDA, Alberto Tsuyoshi . Cultura Tradicional e Pós modernidade: : Estudo do Resgate de Danças e Folguedos Tradicionais na cidade de São Paulo. **Revista Digital Art**, v. 4, out 2005. TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira.** São Paulo: Editora 34, v. 1, f. 183, 1997. 365 p.

TRADICIONALIDADES. **Festival Tradisionalidades:** Regulamento. **Festival Tradisionalidades.** 2021. Disponível em: <https://www.festivaltradicionalidades.com.br/regulamento>. Acesso em: 17 fev. 2021.