



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
LINHA DE PESQUISA: MÍDIA E COTIDIANO**

JÚNIA MARA DIAS MARTINS

**MANIFESTAÇÕES FOLKCOMUNICACIONAIS
COMO PROPULSORAS DE EMPODERAMENTO SOCIAL
NO PONTO DE CULTURA ESTRELA DE OURO, EM ALIANÇA-PE**

João Pessoa - PB

2014

JÚNIA MARA DIAS MARTINS

**MANIFESTAÇÕES FOLKCOMUNICACIONAIS
COMO PROPULSORAS DE EMPODERAMENTO SOCIAL
NO PONTO DE CULTURA ESTRELA DE OURO, EM ALIANÇA-PE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Culturas Midiáticas (PPGC), da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), como requisito para a obtenção do título de Mestra em Comunicação e Culturas Midiáticas.

Linha de Pesquisa: Mídia e Cotidiano.

Orientador: Prof. Dr. Henrique Paiva de Magalhães.

Coorientador: Prof. Dr. Osvaldo Meira Trigueiro.

João Pessoa - PB

2014

M386m

Martins, Júnia Mara Dias.

Manifestações folkcomunicacionais como propulsoras de empoderamento social no Ponto de Cultura Estrela de Ouro, em Aliança-PE / Júnia Mara Dias Martins.- João Pessoa, 2014. 260f. : il.

Orientador: Henrique Paiva de Magalhães

Coorientador: Osvaldo Meira Trigueiro

Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCTA

1. Comunicação. 2. Folkcomunicação. 3. Cultura popular. 4. Política pública cultural. 5. Ponto de cultura - Maracatu Rural Estrela de Ouro - Aliança-PE. 6. Empoderamento social.

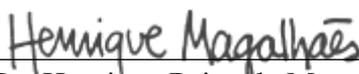
UFPB/BC

CDU: 007(043)

JÚNIA MARA DIAS MARTINS

**MANIFESTAÇÕES FOLKCOMUNICACIONAIS
COMO PROPULSORAS DE EMPODERAMENTO SOCIAL
NO PONTO DE CULTURA ESTRELA DE OURO, EM ALIANÇA-PE**

Esta dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Culturas Midiáticas (PPGC), da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra em Comunicação e Culturas Midiáticas, foi julgada aprovada pelo orientador e demais membros da Banca Examinadora.



Dr. Henrique Paiva de Magalhães
Presidente da Banca Examinadora
Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Culturas Midiáticas (PPGC)
Universidade Federal da Paraíba (UFPB)



Dr. Wellington José de Oliveira Pereira
Professor convidado interno ao Programa
Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Culturas Midiáticas (PPGC)
Universidade Federal da Paraíba (UFPB)



Dra. Betânia Maciel de Araújo
Professora convidada externa ao Programa
Programa de Pós-Graduação em Extensão Rural e Desenvolvimento Local (POSMEEX)
Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE)
Programa de Pós-Graduação em Educação, Culturas e Identidades
UFRPE/ Fundação Joaquim Nabuco

João Pessoa - PB

2014

AGRADECIMENTOS

Uma colcha de retalhos é feita de pequenas minudências. Da textura às cores, das estampas e tamanho dos recortes; da heterogeneidade para homogeneidade estética; da firmeza do ponto; da união dos diferentes para concepção do produto final, delicadamente alinhavado. Esta foi a analogia mais próxima que encontrei para o resultado desta pesquisa. Pesquisa escrita a um só punho, mas que traz, em seu construto, retalhos estampados com amizade, perseverança, solidariedade, leitura, dedicação e amor à pesquisa. Impossível seria alinhavar sozinha tanta coisa boa; então, por isso, agradeço

a Deus, por comigo dialogar e verbalizar o Amor.

Aos meus pais, por me amarem tão belamente, mesmo com minhas tantas imperfeições. Por me imergirem desde cedo na feira livre, campo de pesquisa que trago tendo-os como folkcomunicadores-mores. Aos meus irmãos, pelo carinho na jornada da vida. Às cunhadas, pela força; aos sobrinhos, pela alegria.

Às minhas filhas e filho, por suportarem minha ausência com tão grande amor e sabedoria. A Júnior, companheiro de todos os lugares, de toda a pesquisa e de todo o coração. Por me lembrar que “não há chuva que dure o sempre”.

À Andrea, por seu abraço reconfortante; à Siméia, por seu sorriso de luz; à Lívia, por se tornar filha; à Tarci, por me compartilhar seu guarda-chuva; à Gabriela, por me fazer crescer. A Bruno, pela companhia nas viagens conceituais; a Marcelo, por sua atenção e afeto.

À comunidade Chã de Camará; a José Lourenço, Luiz Caboclo, Zé Duda, Wanessa, Ederlan, Érica, Fábio, Biu do Coco, Dani e Gil, por me aceitarem como parte da família Estrela de Ouro. A Afonso, por seu tempo e palavras.

Aos professores Wellington, por não me fazer esquecer que “nada é maior que a Vida”; Trigueiro, por me aceitar orientanda, encorajar a pesquisa e dar liberdade criativa; Henrique, por me abrigar tão generosamente e permitir o ritmo do passo; Marcos, pela prontidão em auxiliar sempre. À Lenir e João, por sua presteza e dedicação.

À Rede Folkcom, casa onde me sinto à vontade. Aos amigos Guilherme, pela companhia sem limites; Marques de Melo, por seu carinho e confiança; Cristina Schmidt, pelas mensagens revigorantes; Cristina Gobbi, pela calma com as dúvidas; Betania, por estar sempre ao lado.

Ao amigo Célio Turino, pela motivação e benevolência; Fabrício, pela leitura atenta; à Gabriela e Thiago, pela carona e torcida. Ao professores Albino Rubim, por sua paciência e indicações bibliográficas; Renato Ortiz, por sua atenção; Luiz Martins, pela sensibilidade e sugestões bibliográficas.

Àqueles amigos e amigas distantes, que se importaram e torceram verdadeiramente. Às críticas e adversidades. À música, companheira inseparável.

À Vida, que me permitiu costurar – não sem cansaço – esta colcha entrelaçada com comunicação, sabedoria e cultura populares, cedendo-me, no tempo devido, tantas mãos à labuta.

Aos sonhos que se fazem horizonte, sempre e sempre,

minha grande e sincera gratidão!

As revoluções se estão fazendo por décadas e não por séculos e têm o seu suporte na tecnologia e na comunicação, juntas, de mãos dadas para reformar a face da Terra e conferir novos padrões de vida à humanidade. Não temos mais tempo para esperar a lenta germinação das sementes que se acham, em estágios variáveis de evolução, no espírito de um e outro Brasil. Que precisam entender-se, comunicar-se, com vistas à interação, a fim de que sobreviva o Brasil com o patrimônio físico e espiritual que recebemos das gerações antecedentes e que temos o dever de transmitir, integral e enriquecido, aos nossos pósteros.

Luiz Beltrão

Contribuir para a formação de agentes capazes de participarem da vida pública de forma consciente e ativa, em uma sociedade capaz de estabelecer fóruns de diálogo e participação cidadã, é uma das ações mais desafiadoras das políticas culturais. (...)

Uma política cultural voltada para as pessoas, de braços dados com a ética que valoriza a vida, a justiça e o reconhecimento da diversidade. Capaz de promover públicos leitores, de estimular a curiosidade sobre si e sobre os outros, de expandir as experiências culturais e com elas a vontade de se relacionar com o diferente sem que ele represente uma ameaça. Ou seja, uma política cultural voltada para a formação cultural das pessoas, de ampliação dos imaginários e das sensibilidades, para tornar a vida àquilo que ela deveria ser por princípio: mais humana.

Marta Porto

Sendo eu uma pessoa sem escola, nunca pensei que as coisa que eu sabia da vida, um dia fosse servir pra alguém. (...) Dou oficina pras criançada aqui, aí quando eu pendurar as chuteira e alguém perguntar: quem foi que te ensinou isso? ‘Foi o mestre Luiz Cabôco!’

O Estrela de Ouro mudou muita coisa, hoje eu me sinto um homem realizado.

Mestre Luiz Caboclo

RESUMO

Situado na zona rural do município de Aliança-PE, o Sítio Chã de Camará concentra manifestações de cultura popular desde 1966 especialmente, ano em que o Mestre Batista fundou o Maracatu Rural Estrela de Ouro. A história do lugar se confunde com a história do maracatu, do cavalo-marinho, das cirandas e da economia canavieira, atividades inerentes à Zona da Mata Norte pernambucana. Em 2004, o Estrela de Ouro se tornou o primeiro grupo do Nordeste contemplado como Ponto de Cultura (PC). Ponto de Cultura é a principal ação do Programa Cultura Viva, que viabiliza recursos para projetos culturais de instituições sem fins lucrativos para atividades lúdicas, artísticas, socioculturais e de inclusão digital à comunidade. Todo PC, em sua práxis, convive com elementos ligados à comunicação social – produção audiovisual como finalidade ou meio de registro e difusão das atividades culturais, na apropriação de instrumentos de comunicação e suas técnicas por classes marginalizadas – o que corrobora o estudo do ponto de vista da folkcomunicação. Ampliação e potencialização do acesso aos meios de produção; fruição e formação cultural; ações de cidadania, comunicação, educação e arte; geração de emprego e renda; valorização da identidade e da memória; acredita-se que tais quesitos, subsidiados por manifestações folkcomunicacionais, estimulem o empoderamento social individual e coletivo na comunidade em questão. A presente dissertação, inscrita na Linha de Pesquisa Mídia e Cotidiano, analisa, portanto, as manifestações folkcomunicacionais do PC Estrela de Ouro. Para isso, as identifica, delinea e descreve, apresentando circunstâncias possíveis de empoderamento, passando ainda pela descrição dos seus ativistas midiáticos. Teoricamente, o estudo de caso tem como base o tripé: 1. *Folkcomunicação*, teoria criada por Luiz Beltrão; 2. *Empoderamento Social*; e 3. *Ponto de Cultura*. O método adotado é o etnográfico, com utilização, entre outros instrumentos, de observação assistemática, registro fotográfico e entrevistas. A abordagem é qualitativa, de cunho exploratório e a análise tem caráter interpretativo.

Palavras-chave: Folkcomunicação; Cultura Popular; Política Pública Cultural; Ponto de Cultura; Empoderamento Social.

ABSTRACT

Situated in rural area in the Aliança town, the Ranch Chã de Camará groups manifestations of popular culture, especially since 1966, the year in which the Master Batista founded the Maracatu Rural Estrela de Ouro. The history of the place is intertwined with the history of maracatu, of cavalo-marinho, of the sieves and the sugar economy, activities related to the Northern Forest Zone of Pernambuco. In 2004, the Estrela de Ouro became the first group in the Northeast as contemplated Point of Culture (PC). Point of Culture is the main action of Living Culture Program, which enables resources to cultural projects of nonprofits to develop ludic activities, artistic, sociocultural and digital inclusion for community. Every PC in its praxis, coexists with elements related to media – audiovisual production as purpose or means of recording and dissemination of cultural activities, ownership of communication tools and techniques for marginalized classes – which corroborates the research of point view of folkcommunication. Expansion and enhancement of access to means of production; cultural enjoyment and training; citizen action, communication, education and art; generation of employment and income; increasing identity and memory; it is believed that such questions, subsidized by folkcomunicações demonstrations, encourage individual and collective social empowerment in that community. This present thesis, enrolled in the Research Line Media and Everyday Life, examines therefore the manifestations folkcomunicações PC Estrela de Ouro. For this, identifies, delineates and describes this manifestations, with possible empowerment circumstances, still going by the description of their media activists. Theoretically, the case study is based on three pillars: 1. *Folkcommunication*, theory created by Luiz Beltrão 2. *Social Empowerment*, and 3. *Point of Culture*. The method adopted is ethnographic, using, among other instruments, unsystematic observation, photographic record and interviews. The approach is qualitative, exploratory and the analysis has interpretative character.

Keywords: Folkcommunication; Popular Culture; Cultural Public Policy; Point of Culture; Social Empowerment.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 1:** Percurso ao local da pesquisa: de João Pessoa-PB à zona rural de Aliança-PE.
- Figura 2:** Ex-votos no Santuário de Nossa Senhora da Penha. João Pessoa-PB, 2013.
- Figura 3:** Luiz Beltrão.
- Figura 4:** Preparação para a oficina de maracatu rural com crianças do PC Estrela de Ouro, 2011.
- Figura 5:** Ciranda na roça: Projeto Quinteto Violado - 40 anos. Sítio Chã de Camará, 2013.
- Figura 6:** Sede do Ponto de Cultura Estrela de Ouro – Sítio Chã de Camará, 2011.
- Figura 7:** Caboclo de lança
- Figura 8:** Auto do Cavalo-Marinho na reinauguração da Biblioteca Mestre Batista, 2011.
- Figura 9:** Ponto de Leitura. Momento de recreação na varanda. Manhã de 29 de outubro de 2011.
- Figura 10:** Ponto de Leitura. Aula sob a jaqueira. Tarde de 24 de agosto de 2013.
- Figura 11:** Apresentação do Mestre Zé Duda no Sítio Chã de Camará, 2013.
- Figura 12:** Mestre Luiz Caboclo organiza as crianças para o desfile do maracatu, 2011.
- Figura 13:** Péricles, caboclo de lança mirim, 2011.
- Figura 14:** José Lourenço, 2011.
- Figura 15:** Em diálogo com o Mestre Zé Duda, 2013.
- Figura 16:** Mestra Gil, 2013.
- Figura 17:** Na oficina, com o Mestre Luiz Caboclo.
- Figura 18:** Bordado manual com lantejoulas em gola de caboclo de lança, 2013.
- Figura 19:** Oficina de golas no Ponto de Cultura Estrela de Ouro, 2014.
- Figura 20:** Crianças do Projeto Leitura no Ponto.
- Figura 21:** Wanessa em diálogo com adolescentes na Biblioteca, enquanto fazem atividade artística, 2013.
- Figura 22:** Mostra Canavial, sessão no PC Estrela de Ouro, 2013.
- Figura 23:** Mostra Canavial, Praça do Trabalhador Rural, em Tracunhaém-PE, 2012.
- Figura 24:** Mostra Infantil Cinemata. Tupaoca, Aliança-PE, 2013.
- Figura 25:** Ederlan Fábio (com máquina fotográfica) e Leonardo Oliveira, em aula prática da oficina de fotografia, 2013.
- Figura 26:** Caboclo. Fotografia integrante da exposição A Magia dos Canaviais, 2014.

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Folkcomunicação – gêneros.

Tabela 2: Folkcomunicação – formatos.

Tabela 3: Folkcomunicação Oral – formatos e tipos.

Tabela 4: Folkcomunicação Visual – formatos e tipos.

Tabela 5: Folkcomunicação Icônica – formatos e tipos.

Tabela 6: Folkcomunicação Cinética – formatos e tipos.

Tabela 7: Gêneros folkcomunicacionais encontrados nas manifestações.

Tabela 8: Gêneros, formatos e tipos folkcomunicacionais encontrados nas manifestações pesquisadas no PC Estrela de Ouro.

LISTA DE SIGLAS

ASSEBA: Associação dos Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia.

CIESPAL: Centro Internacional de Estudios Superiores en Comunicación para América Latina.

CNPdC: Comissão Nacional dos Pontos de Cultura.

CVC: Cultura Viva Comunitária.

DIP: Departamento de Imprensa e Propaganda.

FBN: Fundação Biblioteca Nacional.

Funarte: Fundação Nacional de Artes.

Fundarpe: Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco.

IBGE: Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística.

IBOPE: Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística.

ICINFORM: Instituto de Ciências da Informação.

IDHM: Índice de Desenvolvimento Humano Municipal.

IPEA: Instituto de Pesquisa Aplicada.

IPHAN: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

MCP: Movimento de Cultura Popular.

MinC: Ministério da Cultura.

PAC: Programa de Aceleração do Crescimento.

PC: Ponto de Cultura.

PEC: Proposta de Emenda Constitucional.

PNC: Plano Nacional de Cultura.

SCDC: Secretaria de Cidadania e Diversidade Cultural.

SNC: Sistema Nacional de Cultura.

UCBC: União Cristã Brasileira de Comunicação Social.

UCLAP: União Cristã Latino Americana de Imprensa.

UNAS: União de Núcleos Associação e Sociedades dos Moradores de Heliópolis e São João Climaco.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	16
Objetivos	20
Objetivo geral.....	20
Objetivos específicos.....	20
Justificativa.....	21
Procedimentos metodológicos.....	22
Itinerário percorrido para pesquisa.....	24
A etnografia enquanto método	25
1. FOLKCOMUNICAÇÃO: A COMUNICAÇÃO DOS MARGINALIZADOS	27
1.1 Luiz Beltrão e a gênese da Folkcomunicação	27
1.2 Métodos para a pesquisa em Folkcomunicação	31
1.2.1 Funcionalismo e as trilhas metodológicas beltranianas	33
1.2.2 Marco epistêmico de Luiz Beltrão e o marxismo	36
1.2.3 Uma metodologia folksensível?.....	38
1.2.4 Taxionomia da Folkcomunicação	41
1.3 Região no Brasil, comunicação e culturas populares: de Beltrão à Idade Mídia	44
1.3.1 Mundialização da cultura e sobrevivência do local	49
2. EMPODERAMENTO SOCIAL: EM BUSCA DE UM CONCEITO	53
2.1 O poder, os poderes	53
2.2 Indícios para o conceito de empoderamento social	57
2.3 Empoderamento por Paulo Freire.....	64
3. POLÍTICA CULTURAL COMO POLÍTICA PÚBLICA	68
3.1 Estado e produção cultural.....	68
3.2 Políticas culturais no Brasil.....	72
3.2.1 O Programa Cultura Viva	79
3.2.2 Pontos de Cultura: o Brasil de baixo para cima.....	83
3.3 Movimentos e políticas culturais em Pernambuco	88

4. O PONTO DE CULTURA ESTRELA DE OURO	94
4.1 Localização e contexto histórico	94
4.1.1 Contexto social.....	98
4.2 Do surgimento do maracatu	100
4.2.1 Maracatu rural e maracatu nação	102
5. MANIFESTAÇÕES FOLKCOMUNICACIONAIS NO PC ESTRELA DE OURO	105
5.1 Maracatu Rural Estrela de Ouro de Aliança: da roça à França	108
5.2 Cavalo-Marinho: o desabafo no cotidiano fantástico do cortador de cana	113
5.3 O Festival e o Movimento Canavial: subversão da lógica sociocultural na Zona da Mata Norte	115
5.4 Mestres Griôs: os guardiões da memória.....	118
5.5 Leitura de mundo: a formação de leitores na Biblioteca Mestre Batista	120
5.6 Mídias em rede: comunicação livre e compartilhada	124
5.7 Atribuições taxionômicas.....	126
6. ATIVISTAS MUDIÁTICOS NO PC ESTRELA DE OURO	128
6.1 José Lourenço, o filho do Mestre Batista.....	129
6.2 Mestre Zé Duda, o “peito de aço da Mata Norte”	135
6.3 Luiz Caboclo, um mestre griô	139
6.4 Wanessa Santos, mediadora da leitura de mundo	144
6.5 Ederlan Fábio, de brincante a produtor cultural	149
6.6 Afonso Oliveira, o criador do Método Canavial	154
CONSIDERAÇÕES FINAIS	161
Referências	165
Apêndice A: Entrevista com José Lourenço da Silva	169
Apêndice B: Entrevista com Mestre Zé Duda	182
Apêndice C: Entrevista com o Mestre Luiz Caboclo	191
Apêndice D: Entrevista com Wanessa Santos	198

Apêndice E: Entrevista com Ederlan Fábio	205
Apêndice F: Entrevista com Afonso Oliveira	212
Apêndice G: Entrevista com o historiador Célio Turino	225
Apêndice H: Artigo - Cultura popular como <i>medium</i> entre jovens e velhos: protagonismo juvenil e valorização da memória cultural na Zona da Mata Norte de Pernambuco.....	231
Apêndice I: Artigo - Fotografia, memória e identidade: uma experiência fotográfica numa comunidade rural no estado de Pernambuco.	245

INTRODUÇÃO

Espaços da mídia são, por vezes, preenchidos por conteúdos relacionados a tradições populares. Esta circunstância pode representar o estímulo à preservação de identidades ou mesmo a ressignificação de modos de agir, sentir e pensar de determinadas comunidades ou nações. Nesta assertiva, o folclore¹ midiático incorpora valores externos, ao passo que também difunde elementos simbólicos da cultura popular presentes no cotidiano de grupos específicos quase sempre alheios étnico, social e/ou geograficamente.

A veiculação de manifestações da cultura popular pela mídia, contudo, ainda é tímida e, por vezes, de natureza estereotipada. Por outro lado, recentemente, no Brasil, políticas públicas federais estimularam a produção midiática oriunda de comunidades socialmente periféricas, muitas destas envolvidas com atividades da cultura popular. Tais políticas desenvolveram programas de capacitação, formação de público e instrumentalização de grupos ou indivíduos mantenedores de práticas culturais populares e/ou folclóricas; com incentivo à difusão da produção cultural e artística, à autogestão, ao protagonismo social e à exaltação das singularidades identitárias. Um destes programas é o Cultura Viva: Arte, Educação e Cidadania, criado em 2004, no governo Lula, tendo Gilberto Gil como Ministro da Cultura e abarcando os Pontos de Cultura (PC) como ação prioritária. (TURINO, 2010)

Pontos de Cultura são instituições reconhecidas jurídica e socialmente, que recebem apoio financeiro e técnico do Estado para desenvolver atividades de impacto sociocultural em suas comunidades, fortalecendo e/ou ampliando ações preexistentes. A instituição submete seu projeto a edital público e, se contemplada, é conveniada ao Ministério da Cultura (MinC)², recebendo o valor de R\$ 180 mil para ser investido, conforme projeto apresentado, num período de 3 anos. Do valor total recebido pela instituição, R\$ 50 mil é para aquisição de equipamentos audiovisuais. A gestão é compartilhada entre o Governo/MinC, a instituição e a comunidade. Enquanto o MinC atua como financiador e auxiliador técnico, o Ponto de

¹ O folclore, segundo Luís da Câmara Cascudo, é a “ciência da psicologia coletiva, cultura do geral no Homem, da tradição e do milênio na Atualidade, do heróico no cotidiano, é uma verdadeira História Normal do Povo” (CASCUDO, 1986, p. 15). Na definição da Carta do Folclore Brasileiro, elaborada no VIII Congresso Brasileiro de Folclore, em Salvador (1995), o folclore é compreendido como “o conjunto das criações culturais de uma comunidade, baseado nas suas tradições expressas individual ou coletivamente, representativo de sua identidade social” (Grifos da autora. Disponível em <http://www.fundaj.gov.br/geral/folclore/carta.pdf>).

² Alguns Pontos de Cultura são vinculados diretamente ao MinC, outros firmam convênio com o Estado. No Nordeste, tem-se os exemplos da Bahia, Pernambuco, Paraíba e Ceará, que estadualizaram o projeto dos Pontos de Cultura.

Cultura decide quais atividades, públicos e colaboradores serão contemplados com o valor investido.

Todo PC, em sua práxis, convive com elementos ligados à comunicação social – produção audiovisual como finalidade ou meio de registro e difusão das suas ações; provimento de atividades socioculturais para a comunidade em que atua, num intercâmbio contínuo de formação de sentidos; apropriação dos instrumentos de comunicação e suas técnicas, por classes marginalizadas, para construção do seu próprio *medium*. Nestes campos de mediações, pode ser observado que a cultura popular se fundamenta como elemento norteador das ações comunicativas, o que fomenta o estudo do objeto aqui proposto – as manifestações folkcomunicacionais no Ponto de Cultura Estrela de Ouro.

O Estrela de Ouro, contemplado como Ponto de Cultura em 2004, é um dos primeiros PC's do Brasil e o primeiro do Nordeste; está situado na Zona da Mata Norte pernambucana, com sede no Sítio Chã de Camará, em Aliança-PE. Tem como carro-chefe o Maracatu Rural Estrela de Ouro, fundado pelo Mestre Batista, em 1966. (SILVA, 2008) Após tornar-se Ponto de Cultura, em 2004, outras manifestações da cultura popular puderam ser subsidiadas: Cavalo-Marinho, Coco Popular de Aliança, Ciranda Rosas de Ouro, Boi de Camará, além da criação da Biblioteca Mestre Batista.

Para melhor desenvolver as atividades, o Estrela de Ouro estabeleceu parceria com a Associação Reviva, de Recife, a qual o incorporou no Pontão de Cultura Canavial. A partir de então, outros parceiros chegaram – o Conselho Estadual dos Bibliotecários, a Prefeitura de Aliança e o Governo do Estado de Pernambuco. O Sítio Chã de Camará passou a ser Ponto de Mídia Livre (prêmio concedido a instituições que apoiam ou desenvolvem iniciativas de mídias livres); além de ser reconhecido pela Biblioteca Nacional e pelo Ministério da Educação como Ponto de Leitura, recebendo um kit com livros, computador, estantes e outros materiais. A aprovação no edital Agente Cultura Viva permitiu que 25 jovens da região ganhassem uma bolsa do governo federal e participassem de oficinas de leitura, teatro, reforço escolar. Com aprovação no edital Ação Griô, mestres da tradição oral, caboclos e percussionistas do PC foram remunerados para ministrar oficinas nas escolas da Rede Municipal de Aliança, transmitindo seus saberes aos mais jovens.

A atuação do PC Estrela de Ouro como um dos realizadores do Festival Canavial também trouxe novas perspectivas para a produção cultural na região do Sítio Chã de Camará. Neste Festival, artistas e bandas de diversos gêneros e Estados fazem apresentações itinerantes na Zona da Mata Norte, contribuindo para a troca de experiências entre distintas

comunidades socioculturais. A Velha Guarda da Mangueira, os músicos Chico César, Otto, Jorge Mautner e Leci Brandão são alguns dos que já se apresentaram no Festival junto a maracatus, cirandas e cavalos-marinhos locais.

Ainda com recursos do Programa Cultura Viva, o PC Estrela de Ouro adquiriu novos figurinos e instrumentos musicais, comprou equipamentos audiovisuais e montou o Estúdio Multimídia Mestre Zé Duda. Com projetos selecionados por meio de editais lançados pelo governo, cocos, maracatus e caboclinhos da Zona da Mata Norte gravaram seus primeiros discos; documentários também foram realizados tendo como personagens, artistas e moradores da região. Os Prêmios ASAS, Estórias de Ponto, Culturas Populares, Pontos de Valor, Pontinho de Cultura, Ponto de Memória e Patrimônio Vivo da Cultura Popular de Pernambuco somam outras grandes conquistas refletoras da efervescência e importância culturais daquele lugar. Entre eles, se destaca, todavia, a condecoração com a Ordem do Mérito Cultural, a comenda mais simbólica da cultura brasileira, recebida em 2009.

As manifestações da cultura popular do Estrela de Ouro – compreendidas como *media* daquela comunidade – reforçam o *ethos* local, vêm ao encontro da afirmação identitária da comunidade, da exaltação das tradições do lugar, do aumento da autoestima, beneficiamento da qualidade de vida. Segundo o dono do Sítio Chã de Camará e responsável jurídico pelo PC Estrela de Ouro, José Lourenço, além da capacitação de crianças, jovens e adultos; a comunidade se fortaleceu, propiciando ainda a contenção do êxodo rural³. Tais fatores, acompanhados pela autogestão e potencialização dos atributos socioculturais dos moradores e demais sujeitos abrangidos pelo projeto, podem ser vislumbrados como empoderamento⁴ social, no sentido de que avigoram a identidade, a imagem social individual e coletiva, a prática cidadã e o desenvolvimento local.

Neste contexto, a opção pelo Ponto de Cultura Estrela de Ouro se justifica não apenas por ser o primeiro PC instalado no Nordeste, mas também por se tornar referência

³ Informação proveniente de diálogo de José Lourenço com a autora, em visita desta ao Chã de Camará (2011).

⁴ O termo empoderamento é traduzido pelos hispano-americanos como *empoderamiento*; entendido como resgate do poder político pela sociedade. Em sua versão inglesa, *empowerment*, significa empoderar, dar poder a alguém (sujeito passivo) para realizar algo. Paulo Freire, por sua vez, desconsidera o empoderamento nesse sentido, ele acredita que o poder, enquanto potência, é intrínseco a todo ser humano (sujeito ativo) e não transferido. Podem ser desenvolvidas ações que estimulem a tomada de consciência em direção ao empoderamento, todavia. Para Freire, o empoderamento é o despertar do poder em forma de reflexão, tomada de consciência e ação prática; uma aprendizagem transformadora, no abandono à postura meramente reativa ou receptiva. “Estes, que oprimem, exploram e violentam, em razão de seu poder, não podem ter, neste poder, a força de libertação dos oprimidos nem de si mesmos. Só o poder que nasce da debilidade dos oprimidos será suficientemente forte para libertar a ambos. Por isso é que o poder dos opressores, quando se pretende amenizar ante a debilidade dos oprimidos, não apenas quase sempre se expressa em falsa generosidade, como jamais a ultrapassa”. (FREIRE, 1987, p.17) – sem grifo no original. O destrinchar deste conceito e discussão encontra-se no capítulo 2 desta dissertação.

como um dos mais exitosos do Brasil, alimentando conteúdo de livros, revistas e trabalhos científicos, matérias jornalísticas em pequenas e grandes mídias. Outro adendo positivo é o fato da continuidade das atividades do Estrela de Ouro, mesmo após o fim do convênio trienal com o MinC e desaceleração do Programa Cultura Viva – com isto, menos lançamentos de editais, prêmios e apoios do gênero. A circunstância evidencia a capacidade de autogestão em meio às dificuldades financeiras e escassez de subsídios estatais; além da busca do Ponto de Cultura por outras instituições e mecanismos – governamentais ou não – como parceiros dos projetos desenvolvidos, numa demonstração de força da sociedade civil organizada.

Na pesquisa aqui apresentada, pretendeu-se, assim, detectar e analisar não somente as manifestações folkcomunicacionais do PC Estrela de Ouro, que tenham possivelmente estimulado o empoderamento social, mas também os ativistas midiáticos que lhes são inerentes. Para tanto, o estudo está dividido em seis capítulos com temáticas complementares. O primeiro, *Folkcomunicação: a comunicação dos marginalizados*, descreve a gênese da Teoria da Folkcomunicação, passando pela história do seu criador, Luiz Beltrão, e traz sugestões metodológicas para a disciplina. Neste sentido, são abordadas relações da folkcomunicação com o funcionalismo (CASTELO BRANCO, 2013; BELTRÃO, 2001), com o materialismo dialético (AMPHILO, 2013) e com a fenomenologia (HOHLFELDT, 2013). Também integram este trecho, vieses taxionômicos a partir de uma classificação esboçada por José Marques de Melo (2008). Ainda neste capítulo, são explanadas temáticas como a comunicação e cultura populares no Brasil em tempos midiáticos, assim como a sobrevivência do local diante da mundialização da cultura (ORTIZ, 2010). A abertura com estes conteúdos supracitados pretende situar o leitor na teoria da folkcomunicação, da gênese à contemporaneidade, perpassando pela “força do lugar”. (SANTOS, 2006a)

O segundo capítulo, *Empoderamento: em busca de um conceito*, desenvolve revisão de literatura sobre a expressão *empoderamento* (GOHN, 2004; BAQUERO, 2012; STROMQUIST, 1997; FRIEDMANN et al, 1996), com destaque à visão de Paulo Freire sobre o termo. Abrange, contanto, o conceito de poder, com base em categorias tangentes como identidade, memória e consciência social. Já o capítulo posterior, intitulado *Política cultural como política pública*, relaciona o papel do Estado à produção cultural, com histórico desta relação até chegar à contemporaneidade (RUBIM, BARBALHO, 2007; RUBIM, 2011), explicitando a importância das políticas públicas culturais, com recorte no Programa Cultura Viva e a atuação dos Pontos de Cultura em rede. Também no capítulo três, é trazido um breve histórico das políticas de cultura no País (RUBIM, 2011) e um pequeno arcabouço dos

principais movimentos culturais e política contemporânea para a cultura de Pernambuco, Estado sede do PC Estrela de Ouro.

A partir do quarto capítulo, *O Ponto de Cultura Estrela de Ouro*, no qual é transcrita a história e o contexto social do respectivo PC, tem-se o delineamento da parte prática da pesquisa, que circunscreve a identificação, a descrição das manifestações folkcomunicacionais e formas de empoderamento social (capítulo 5); além da identificação dos agentes codificadores e ativistas midiáticos atuantes no Ponto de Cultura Estrela de Ouro (capítulo 6). Encerra-se, assim, o ciclo analítico proposto, fundamentado no tripé folkcomunicação/ políticas públicas culturais (Ponto de Cultura)/ empoderamento social; com mapeamento das manifestações e atores deste processo. O encerramento do ciclo deixa abertos, certamente, indícios para outras estradas neste norte – ainda não caminhado – do empoderamento social estimulado pelas manifestações folkcomunicacionais, a partir de políticas públicas culturais no Brasil.

Objetivos

Objetivo geral

- Mapear manifestadas folkcomunicacionais do Ponto de Cultura Estrela de Ouro e analisar, a partir delas, possível empoderamento social de indivíduos envolvidos, dos ativistas midiáticos e da comunidade onde o Ponto se situa.

Objetivos específicos

- Identificar, delimitar e descrever as manifestações de folkcomunicação do Ponto de Cultura Estrela de Ouro;
- Localizar quais as formas de ativismo midiático e seus agentes codificadores;
- Delinear circunstâncias possíveis de empoderamento social propulsionado a partir das manifestações folkcomunicacionais pesquisadas.

Justificativa

A universidade deve estar atenta aos processos e impactos socioculturais situados ao longo da história, mas também àqueles emergentes, trazendo para o ambiente científico o estudo dos objetos que lhes são pertinentes. Sob o emblema *Cultura Viva Comunitária*, o modelo do *Punto de Cultura* foi oficialmente adotado pela Argentina, Costa Rica e Peru. No âmbito municipal, já vigora em Medellín, Bogotá e Lima. Tem sido estudado para implantação no Uruguai, Paraguai, México e Bolívia; todavia, no Brasil, país criador do modelo, as pesquisas acadêmicas sobre sua relevância e temas a ele relacionados ainda são incipientes.⁵

Oficialmente, existem cerca de 3.663⁶ Pontos de Cultura pulverizados por todo o território nacional. Juntos, até 2010, eles atingiram cerca de 8,4 milhões de brasileiros espalhados por 1.122 municípios⁷. Pesquisa divulgada pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA) estima que em cada PC trabalhem, em média, onze pessoas diretamente, sendo sete delas com remuneração. Acrescenta ainda que 83% dos Pontos de Cultura têm outros parceiros financeiros além do MinC (BARBOSA, ARAÚJO, 2010). Uma das metas estipuladas pelo Plano Nacional de Cultura (PNC), sancionado pela Lei 12.343/2010, é que nos próximos dez anos, o Brasil seja palco de 15 mil Pontos⁸.

Esta possibilidade de alavancar de Pontos – e ações a eles inerentes – se efetivada, sugere a continuidade do envolvimento de comunidades em atividades lúdicas, artísticas e sociais; atividades estas veiculadas e compartilhadas em vídeo, áudio, ambientes virtuais e espaços dialógicos cotidianos. Tais espaços se consubstanciam como ricos em intercâmbios comunicativos e culturais, especialmente no que se refere à difusão de ideias, experimentos e saberes da cultura popular, reforçando o relacionamento do indivíduo com um meio social mais amplo a partir das suas próprias raízes e olhar, assim como o laço com a folkcomunicação.

⁵ Numa breve pesquisa utilizando o Google Acadêmico, foram detectados apenas 20 artigos com o nome “Ponto de Cultura” no título. Ao configurar uma nova pesquisa, considerando a presença da expressão “Ponto de Cultura” em qualquer lugar do artigo, foram encontradas 1.010 incidências. (Pesquisa realizada no dia 22 de janeiro de 2014).

⁶ Fonte: Secretaria de Cidadania e Diversidade Cultural/MinC. Os dados também podem ser encontrados na página oficial do Plano Nacional de Cultura (PNC). Disponível em: <http://pnc.culturadigital.br/metas/page/3/>. Meta 23. Acesso em 13 de julho de 2013.

⁷ Números da pesquisa do IPEA (2010) divulgada em <http://culturadigital.br/teia2010/2010/03/27/1105>. Acesso em 7 de maio de 2013.

⁸ Esta e outras metas podem ser encontradas na consulta pública encerrada no dia 20/10/2011, com dados disponíveis na página <http://pnc.culturadigital.br/>.

Enquanto *locus* concentrador de atividades folkcomunicacionais, o Ponto de Cultura Estrela de Ouro se mostra como cenário adequado para balizar a pesquisa aqui proposta, numa interface prática e teórica entre a folkcomunicação e a vida cotidiana; revelando-se, nesse contexto, como temática que agrega valor à linha de pesquisa na qual está inscrita – Mídia e Cotidiano.

Procedimentos metodológicos

Um conjunto de procedimentos técnicos e intelectuais empregado sistematicamente numa investigação científica, no intuito de se alcançar resultados, de chegar a um objetivo – assim pode ser preliminarmente definido o método científico. Por outro lado, o modo de olhar o objeto, na busca de uma resposta objetiva, sem deixar de considerar as relações subjetivas do pesquisador na observação e interpretação dos resultados, é igualmente uma afirmação coerente quando se trata da definição de método. No viés etimológico, recorrendo à sua origem grega, o *methodos* é compreendido como o caminho percorrido em direção a uma finalidade, em direção a algum lugar.

As etapas desse caminho, contudo, tendem a se adequar aos diferentes tipos e campos de estudos, segundo o rumo pretendido pelo autor da pesquisa. Neste sentido, Trujillo Ferrari destaca o método enquanto “procedimento racional arbitrário de como atingir determinados resultados.” (TRUJILLO FERRARI, 1982, p. 19) Acrescenta ainda que, “na ciência, os métodos constituem os instrumentos básicos que ordenam de início o pensamento em sistemas, traçam de modo ordenado a forma de proceder do cientista ao longo de um percurso para alcançar um objetivo preestabelecido.” (TRUJILLO FERRARI, 1982, p. 19)

Quer seja na Ciência Social ou na Natural, o método se faz imprescindível; porém, as Ciências Sociais contemporâneas tendem a formulações menos cartesianas, na proposta de uma visão mais sistêmica e menos positivista. De um modo geral, os métodos correspondem a pesquisas qualitativas ou quantitativas. As primeiras estão associadas ao interacionismo e à busca de significados de compreensão; já as quantitativas, associam-se ao positivismo e ao funcionalismo. (GIDDENS, 2012, p. 49)

A pesquisa em Folkcomunicação não tem, contudo, um método exclusivo de investigação, a trilha metodológica da disciplina ainda é um terreno pouco explorado; levantando, inclusive, divergências quanto ao seu campo de estudo. “Estará a

Folkcomunicação mais próxima da Arqueologia ou da Antropologia Social que investiga a história do presente?” (BELTRÃO, 2001, p. 29) Esta é uma pergunta lançada por Juremir Machado da Silva, na abertura do livro que traz a tese de Luiz Beltrão. Nesta dissertação, a opção é pela segunda alternativa, mais próxima à Antropologia Social, mas com olhos não só no presente. O método aqui considerado, de base qualitativa, é o etnográfico; que “fornece informações sobre o comportamento de pessoas em grupos, organizações e comunidades e também sobre como essas pessoas entendem seu próprio comportamento.” (GIDDENS, 2012, p. 49)

No objetivo de proporcionar maior familiaridade com as teias estabelecidas entre o sujeito/ator e as manifestações folkcomunicacionais, foi utilizada a pesquisa exploratória acompanhada por observação assistemática (permitida por visitas periódicas da pesquisadora ao Sítio Chã de Camará). A pesquisa de objetivo exploratório normalmente envolve levantamento bibliográfico; entrevistas com pessoas que tiveram experiências práticas com o problema pesquisado; e análise de exemplos que estimulem a compreensão (GIL, 1999). Com vistas nestes critérios, efetuou-se pesquisa de campo, tendo a descrição dos fenômenos, registro fotográfico e gravação de entrevistas (história oral⁹) como principais instrumentos. Entre as questões prioritárias, foram observadas: 1. A relação do Ponto de Cultura Estrela de Ouro com a comunidade local; 2. A integração e interação entre indivíduos de diferentes faixas etárias; 3. O estímulo à autonomia, à memória e à solidariedade; 4. A valorização da identidade; 5. A utilização da cultura popular enquanto *media*; 6. O desenvolvimento local.

Na primeira fase da pesquisa, a de observação, mapeou-se as manifestações folkcomunicacionais; em seguida, delineou-se os agentes codificadores e, posteriormente, possíveis ativistas midiáticos. A fase seguinte concentrou gravações de entrevistas com os indivíduos selecionados a partir do processo de observação. As possibilidades de empoderamento social implícitas em cada manifestação e entrevistado, por fim, foram analisadas sob a perspectiva interpretativa, a qual é apoiada nos resultados alcançados nos estudos dos materiais/conteúdos coletados, na fundamentação teórica e na experiência pessoal do investigador. (TRIVIÑOS, 1992).

Embora seja uma pesquisa com abordagem qualitativa, números divulgados pelo IPEA (BARBOSA, ARAÚJO, 2010; BARBOSA, CALABRE, 2011) serviram de respaldo

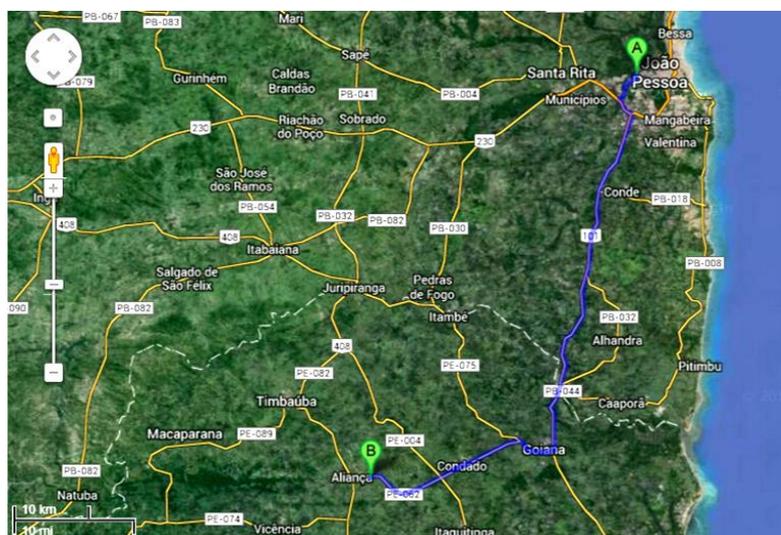
⁹ A base para as entrevistas, com uso do relato autobiográfico, foi formulada, especialmente, a partir dos conhecimentos passados pelo professor Jorge González, na oficina *Metodologia de Pesquisa: A História Oral*, realizada em São Paulo, em novembro de 2012. Também, como alicerce, as obras de Ecléa Bosi (1994) e Paul Thompson (1992).

para complementação dos dados. Os resultados da análise foram compreendidos, por sua vez, não como textos finalizadores e/ou determinantes, e sim como percepções sobre o problema.

Itinerário percorrido para pesquisa

Para chegar ao Ponto de Cultura (Fig.1), a pesquisadora fez o percurso, utilizando ônibus intermunicipal, do terminal rodoviário de João Pessoa (A) a um trecho da Rodovia PE-062, no município de Goiana-PE. Neste, recorreu a um táxi que a levou até a conhecida “Rodoviária Velha” de Goiana, onde motoristas de transporte alternativo se concentram. Dali, maioria das vezes em *Kombis* lotadas, seguiu para o Sítio Chã de Camará (B), situado no trecho final da PE-062, zona rural de Aliança. Esta trajetória completa perfaz uma média de 85 km e leva aproximadamente noventa minutos. Entre os anos de 2012 a 2014, a pesquisadora efetuou cinco visitas ao Chã de Camará, ficando, em cada uma delas, por 2 ou 3 dias. Durante os dois anos, contudo, houve contato permanente com pessoas do lugar, através de mensagens via *e-mail*, ligações telefônicas e diálogos por redes sociais.

Figura. 1: Percurso ao local da pesquisa: de João Pessoa-PB à zona rural de Aliança-PE.



Fonte: Google Maps.

No mapa acima, é possível verificar o trajeto percorrido, que envolve a BR-101, a PB-044 e a PE-062. Não está incluído o percurso entre a residência da pesquisadora ao terminal rodoviário pessoense (15,8 km), que dura, em média, 25 minutos.

A etnografia enquanto método

No projeto de pesquisa inicial, submetido à seleção do presente Mestrado, o método proposto era a fenomenologia, na tentativa de um olhar compreensivo sobre a forma das manifestações folkcomunicacionais; um trabalho que priorizaria a descrição e a classificação dos fenômenos observados. Nas andanças para pesquisa de campo e no estudo mais aprofundado sobre as ações do Cultura Viva, contudo, percebeu-se que fatores normalmente desprezados pela fenomenologia deveriam ser considerados, como o ser histórico e a indissociabilidade entre o ser e o sentido. Neste ínterim, surgiu a necessidade do levantamento das relações materiais, não apenas ideais; além de um maior entranhamento no objeto de pesquisa, que pudesse ir além das aparências. A etnografia se mostrou como o método mais adequado e este passo se deu antes na prática que na busca teórica por uma linha metodológica.

O convívio da pesquisadora com a comunidade do Sítio Chã de Camará iniciou-se em 2010, antes do ingresso como discente do Programa de Pós-Graduação. Recém-chegada da Bahia, onde trabalhou na concepção de projetos, oficinas e coordenação de Ponto de Cultura, recebeu um convite para a festa de reinauguração da Biblioteca Mestre Batista, no Ponto de Cultura Estrela de Ouro. Aquela primeira visita catalisou outras, nas quais os diálogos se aprofundaram, tal qual a confiança da comunidade na pesquisadora. Registros fotográficos, gravações de vídeos, entrevistas espontâneas, pernoites no Sítio Chã de Camará, interação nas festas, observação, participação e acompanhamento de atividades pedagógicas do Ponto de Cultura foram algumas das atividades desenvolvidas. O processo etnográfico, mesmo despreziosamente iniciado, já estava assim instituído.

A etnografia vem do grego *ethno* (povo, nação) e de *graphein* (escrever); é significada a partir da imersão do pesquisador em seu objeto de investigação, na análise – vista de dentro – de grupos sociais específicos. Com viés antropológico, tem na obra do polonês Bronislaw Malinowski, *Argonautas do Pacífico Ocidental*¹⁰, uma das principais referências. Malinowski sugere a saída do pesquisador do seu escritório e o envolvimento direto com as comunidades estudadas, buscando a compreensão do comportamento, do espírito destes grupos.

¹⁰ MALINOWSKI, Bronislaw. **Argonautas do Pacífico Ocidental**: um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné Milanesia. 2 ed. São Paulo: Abril cultural, 1978. (Coleção Os pensadores)

A preocupação de Malinowski está voltada para a aquisição de instrumentos teóricos que o pesquisador deve possuir para fazer frente às necessidades da pesquisa. Assim, a teoria deve nortear o trabalho de campo e ao mesmo tempo ser uma certa inspiração que poderá proporcionar boas perguntas e estímulo na relação teoria e campo.

Esses instrumentos teóricos também têm a possibilidade de não deixar o pesquisador se levar por preconceitos, pelos estereótipos e pelas ideias preconcebidas na relação com outra cultura e o modo de seus sujeitos se relacionarem com o mundo. (RODRIGUES; SOUZA, 2009, p.3).

Clifford Geertz, por sua vez, entre outras contribuições, traz o pensamento da etnografia como ciência interpretativa, que deve se servir de uma descrição densa – a qual interpreta o fluxo do discurso social – e da observação do comportamento como uma construção simbólica. Diferente do que propunha Malinowski, Geertz afirma que o alargamento do discurso humano se dá não pelo fato do pesquisador “tornar-se um nativo” (GEERTZ, 1989, p.10), e sim por saber dialogar com este nativo, buscando particularidades e condições de compreensão das culturas ali localizadas, sem fazer, todavia, do objeto de pesquisa um simples aparato decorativo.

A exigência de atenção de um relatório etnográfico não repousa tanto na capacidade do autor em captar os fatos primitivos em lugares distantes e levá-los para casa como uma máscara ou um entalho, mas no grau que ele é capaz de esclarecer o que ocorre em tais lugares, para reduzir a perplexidade (...) a que naturalmente dão origem os atos não familiares que surgem de ambientes desconhecidos. (GEERTZ, 1989, p. 12)

Um pensamento se consolida como central na utilização do método etnográfico nesta pesquisa, ele diz assim: “quando enxergamos como as coisas parecem quando vistas de dentro de um determinado grupo, é provável que desenvolvamos uma compreensão maior não apenas daquele grupo, mas de processos sociais que transcendem a situação em estudo.” (GIDDENS, 2012, p. 49) Certamente podem existir limitações quanto à utilização do método etnográfico, como é passível em qualquer método. Neste caso, foi preciso atenção constante para não incorrer em dois extremos – 1. Frustração da pesquisadora, caso percebesse que os membros do grupo não estavam sendo fiéis ou francos no que diziam; 2. Intimidade da pesquisadora a ponto de perda da perspectiva de observação do objeto. A estes dois pontos, coube atenção durante todo o processo investigativo aqui apresentado.

1. FOLKCOMUNICAÇÃO: A COMUNICAÇÃO DOS MARGINALIZADOS

Figura 2: Ex-votos no Santuário de Nossa Senhora da Penha, João Pessoa-PB.



Mas não é somente o protesto que explode da imobilidade e da mudez dos ex-votos piedosos. É também a opinião, o juízo que o povo faz sobre os problemas do momento. (Luiz Beltrão, 2001)

Fonte: A autora (2013).

1.1 Luiz Beltrão e a gênese da Folkcomunicação¹¹

Folkcomunicação, uma teoria genuinamente brasileira. Para falar da sua origem, é preciso passar pela história do criador da disciplina, o jornalista olindense Luiz Beltrão de Andrade Lima, pioneiro da pesquisa científica da Comunicação no Brasil. Nascido em 8 de agosto de 1918, filho de uma família católica classe média, quando jovem, Beltrão aspirou ser padre e chegou a entrar no Seminário de Olinda; mas logo saiu do lugar por notar que não era aquela sua vocação. Passou pelo Colégio Estadual de Pernambuco e, depois deste, seguiu para a Faculdade de Direito de Pernambuco, onde se graduou em Direito, em 1943. Contudo, antes disso, descobriu no jornalismo um novo mundo de inspiração.

Sua primeira experiência no jornalismo se deu em 1936, como revisor no Diário de Pernambuco, onde mais tarde se tornou repórter. Quatro anos depois, recebeu o registro profissional de jornalista. Entre os lugares que trabalhou, estão o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), Jornal Correio do Povo, Jornal Pequeno, Folha da Manhã, agências de notícias Asa Press e France Press, além das revistas Tudo, Guanabara Press, São Paulo Press e

¹¹ A breve biografia apresentada neste subcapítulo foi feita a partir da leitura da obra **Luiz Beltrão: pioneiro das Ciências da Comunicação no Brasil** (MARQUES DE MELO, José; TRIGUEIRO, Osvaldo Meira. (orgs.). João Pessoa: Editora UFPB/INTERCOM, 2008.).

Capibaribe. Como produção acadêmica e literária, além de artigos e apostilas, escreveu vinte livros. Organizou currículos na área de Comunicação em várias universidades do Brasil. “Toda sua carreira foi marcada pela inovação, espírito de luta, responsabilidade e determinação. (...) Dedicou sua vida a ensinar, aprender e discutir jornalismo, sua grande paixão intelectual.” (GOBBI, 2008, p. 20)

Beltrão ocupou a presidência da Associação de Imprensa de Pernambuco e da União Cristã Latino Americana de Imprensa (UCLAP); foi um dos fundadores do Sindicato dos Jornalistas Profissionais de Pernambuco, delegado (e, mais tarde, vice-presidente) do Conselho de Representantes da Federação Nacional de Jornalismo Profissional. Em seu roteiro de viagem para docência, inicialmente estavam os cursos de Jornalismo em

João Pessoa (Instituto Nossa Senhora de Lourdes), Natal (Fundação José Augusto) e Fortaleza (Universidade Federal de Fortaleza). Entre outras frentes na Academia, coordenou o curso de Jornalismo da Universidade Católica de Pernambuco (Unicap), lugar onde implantou o Instituto de Ciências da Informação (ICINFORM), em 1963, inspirado no modelo do Centro Internacional de Estudios Superiores en Comunicación para América Latina (CIESPAL), em Quito-Ecuador. Em 1962, Beltrão esteve como professor visitante no CIESPAL, retornou de lá com maior reconhecimento no Brasil e com o sonho de aqui instalar uma instituição nos mesmos moldes.

Entre as propostas do ICINFORM, destacavam-se o treinamento e a capacitação de profissionais da área de Ciências da Informação, a pesquisa científica da comunicação coletiva e a publicação da revista trimestral *Comunicação & Problemas*. Esta, lançada em 1965, firmou-se como a primeira revista brasileira de Ciências da Comunicação. Dois anos após o feito, Beltrão deixou Recife e mudou-se para Brasília, onde assumiu a direção da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília (UnB).

Em 1967, na UnB, a fim de estimular a capacitação do quadro docente em Comunicação no País, Beltrão se tornou o primeiro Doutor em Comunicação com título em universidade brasileira. Sua tese, *Folkcomunicação: um Estudo dos Agentes e Meios Populares de Informação de Fatos e Expressões de Ideias*, construiu e lançou a Teoria da Folkcomunicação. Por conflitos da ditadura no período, o título de Beltrão foi cassado e só restituído no ano de 1984.

Figura 3: Luiz Beltrão.



Fonte: Ascom da Unicap.

Luiz Beltrão definiu folkcomunicação como “o processo de intercâmbio de mensagens através de agentes e meios ligados direta ou indiretamente ao folclore.” (BELTRÃO, 2001, p. 73) Sua tese resultou do estudo dos ex-votos¹² no Nordeste brasileiro e da observação da função dos agentes folkcomunicacionais enquanto mediadores de informação e ideias entre diferentes classes sociais. O então pesquisador notou que o ex-voto se constituía como uma mídia dos mais pobres, munida de uma linguagem peculiar, pela qual se expressavam desejos suplicados, agradecimentos por graças alcançadas, comunicação com o mundo e com o sagrado. Por meio do conteúdo dos ex-votos, ele constatou mais que a divulgação da fé, e sim o reflexo da existência de dois *Brasis* – um elitizado e outro socialmente marginalizado, circunstância que endossava a diferença de classes, mas também a criatividade na criação dos próprios meios de comunicação por parte daqueles que não detinham a grande mídia.

No conceito genuíno formulado por Luiz Beltrão, a folkcomunicação se configura como processo de intermediação entre a cultura das elites e a cultura das classes trabalhadoras, ou seja, entre a cultura erudita ou massiva e a rural ou urbana, utilizando, para isso, elementos ligados à cultura popular, ao folclore. Literatura de cordel, artesanatos regionais, mitos, ritos, ritmos, danças, utensílios e vestimentas que representam a identidade de um povo são alguns destes elementos. Na reatualização do conceito, todavia, o processo de apropriação, recriação e divulgação de elementos da cultura popular pelos *mass media* gerou o termo “folk mídia”, que tem como alguns dos principais autores os professores Roberto Benjamim e José Marques de Melo, discípulos de Beltrão.

O prenúncio do conteúdo da tese de Beltrão se deu, contudo, a partir do artigo *O Ex-Voto como Veículo Jornalístico*, por ele publicado na primeira edição da revista *Comunicação & Problemas*, em 1965, com visível influência teórica do sociólogo Gilberto Freyre e do folclorista Alceu Maynard Araújo. No artigo, o folclore é situado como canal de comunicação coletiva, com traços circunscritos na microsociologia do cotidiano, da qual se tem a descrição de algumas ambientações:

Das conversas de boca de noite, nas cidades interioranas, na farmácia ou na barbearia; da troca de impressões provocada pelas notícias trazidas pelo chofer de caminhão, pelo representante comercial ou pelo bicheiro; ou, ainda, pelos versos do poeta distante, impressos no folheto que se compra na feira, e pelos martelos do cantador ambulante; pelos inflamados artigos do jornalista matuto ou pelas severas admoestações dos missionários; do raciocínio do homem solitário no seu trabalho na floresta, na caatinga ou na coxilha – é que surgem, vão tomando forma,

¹² Ex-voto: “objeto doado aos santos em satisfação de uma súplica atendida.” (CASCUDO, 2012, p. 582)

cristalizando-se as ideias motrizes, capazes de em dado instante e sob certo estímulo, levar aquela massa aparentemente dissociada e apática a uma ação uniforme e eficaz. (BELTRÃO, 2001, p. 13)

Lido pelo folclorista Câmara Cascudo, este endereçou a Luiz Beltrão uma carta de incentivo, da qual se destaca o trecho:

O seu artigo de abertura [...] é um magnífico *master plan*. Valorizará o cotidiano, o vulgar, o realmente popular de feição, origem e função. Não espere que venha um nome de fora, um livro de longe, ensinando a amar o que temos ao alcance dos olhos. Teime, como está fazendo, em valorizar o Homem do Brasil em sua normalidade. [...] Acima de tudo, veja com seus olhos. Ande com seus pés. Depois compare com as conclusões de outros olhos e com as pegadas de outros pés. (BELTRÃO, 2001, p.13-14)

E assim fez Beltrão – andou com os próprios pés, trazendo para o estudo acadêmico uma pesquisa essencialmente ancorada em terreno brasileiro, na qual ressaltou a importância de objetos construídos pelo povo e o estreitamento da relação entre o folclore e a comunicação popular. Neste sentido, Luiz Beltrão ainda escreveu sobre a atuação dos agentes de folkcomunicação, que agiam de maneira idêntica àqueles mais tarde definidos como mediadores por Jesús Martín-Barbero (2009).

Certamente o panorama contemporâneo, quase meio século após a publicação da teoria de Beltrão, conclama outras tramas de relações folkcomunicacionais, com outros formatos de mediadores. Os agentes de folkcomunicação (caminhoneiros, tropeiros, viajantes etc.) – num Brasil anterior à globalização, desprovido de instrumentos como a Internet – agiam como líderes de opinião, mediando informações entre camadas sociais distintas, sendo a eles atribuído certo prestígio que lhes garantia confiabilidade nos grupos sociais que integravam.

Teoricamente, o aporte beltraniano se fixa no modelo *two-step-flow-of-communication*, que tem Paul Lazarsfeld, Bernard Berelson, Hazel Gaudet e Elihu Katz como principais autores, na tentativa da reconstrução dos graus de formação e transformação da opinião pública. Porém, Beltrão avança, na afirmação de que se trata dum campo de comunicação muito mais complexo, menos linear. Suas ideias assumem, definitivamente, um marco na Ciência da Comunicação, nem sempre reconhecidas pelas universidades, mas inegavelmente importantes para o pensamento dum ciência voltada ao cenário de mensagens emanadas e ressignificadas pelo povo brasileiro.

1.2 Métodos para a pesquisa em Folkcomunicação

Embora Luiz Beltrão tenha pautado sua pesquisa no método funcionalista, o texto de Samantha Castelo Branco (2013) aponta para o conflito de método nos estudos que alicerçam a construção da Teoria da Folkcomunicação, e o de Isabel Amphilo (2013) sugere uma aproximação marxista. Por outro lado, Antonio Hohlfeldt (2013) traz a fenomenologia como possibilidade; enquanto José Marques de Melo (2008) deixa uma taxionomia plausível para os estudos da área.

Funcionalista, marxista ou fenomenológico? Para onde aponta o método da Teoria da Folkcomunicação? Pode-se direcionar à determinada teoria um único método possível para todas as análises? Certamente não. Cada objeto incita ao investigador um olhar diferenciado de acordo com o objetivo da pesquisa. O caminho escolhido pelo pesquisador pode ser diverso, desde que não embarace a coerência da investigação – os fios que ligam harmonicamente o método, os procedimentos metodológicos e o objetivo. Contudo, o que aqui se questiona é qual o método utilizado por Beltrão no desenvolvimento da sua teoria.

Pesquisadores como Marques de Melo (2008), Fernandes et al (2012) e Amphilo (2013) discorreram outrora para a ausência ou indefinição de métodos utilizados por Beltrão. Guilherme Fernandes (2013) chega a estabelecer relações da pesquisa beltraniana com os Estudos Culturais ingleses. A Samantha vai além – ela acredita que Beltrão conserva seu espírito jornalístico diante da pesquisa – ele narra, observa, descreve, mas não cita qual(is) o(s) caminho(s) utilizado(s), ou seja, qual o método. Tratar-se-ia, portanto, de uma investigação estratégica, mas que utiliza informações com cunho jornalístico, mantendo caráter exploratório e, sem deixar, contudo, de “seguir etapas válidas no processo investigativo, que vão desde a formulação do problema a ser investigado, até a fase de interpretação dos dados coletados, com base em referencial teórico pré-definido”. (CASTELO BRANCO, 2013, p. 981)

Na área das Ciências Sociais Aplicadas, no recorte do campo da Folkcomunicação, nesta pesquisa foram destacados brevemente os métodos funcionalista, marxista e fenomenológico; na tentativa de aproximar a disciplina de olhares metodológicos possíveis e incitar esta discussão, ainda pouco perscrutada. Sublinha-se que, a partir da observância destes métodos propostos por reitores de Beltrão, percebeu-se que nenhum deles seria aparentemente adequado para uma aplicação *exclusiva* no tema proposto por esta dissertação. Grosso modo, justifica-se: o primeiro método (funcionalista), por considerar apenas a função

da manifestação folkcomunicação, com análise centrada no receptor e desconsiderando classes sociais; o segundo (marxista) – embora pensamentos afins flertados nesta dissertação –, por limitar os objetivos do trabalho essencialmente a uma filosofia materialista; o terceiro (fenomenológico), por tratar o tema proposto centralizando a superfície, sem chamar à discussão, por exemplo, relações históricas, materiais e de classes sociais.

O método funcionalista, utilizado por Beltrão na concepção da sua tese sobre Folkcomunicação, constitui-se como uma análise interpretativa que enfatiza a função social de um fenômeno e não o seu efeito. É também conhecido como análise funcional ou teoria do consenso, devido à sua visão determinista. Tal método normalmente considera a sociedade como uma estrutura funcional complexa, com funções desempenhadas e manifestadas por cada grupo social que a integra.

Já o método marxista, que tem como base filosófica o materialismo dialético, tende a exaltar a importância da prática social e das relações materiais entre as classes constitutivas de uma sociedade. A pesquisa com linha marxista abrange fatores como relações, modos e meios de produção, as forças produtivas e o homem como um ser histórico e social. Considera assim, a materialidade do mundo, a prática e a consciência sociais como fatores elementares no desenvolvimento da pesquisa.

A fenomenologia, por sua vez, desenhada como uma metodologia da compreensão, procura observar as aparências primeiras de cada fenômeno, a partir de uma razão sensível. Normalmente se utiliza da descrição do objeto observado e de suas manifestações, propondo a dialogia à dialética. A apreensão do que é visto, do que é notado, portanto, se mostra como um dos instrumentos possíveis para a investigação. Intenta atingir a essência do objeto e, para isso, considera a superfície do mesmo, sua forma – e não sua profundidade – como elemento norteador da análise.

Todos estes métodos genericamente conceituados, relacionados à Teoria da Folkcomunicação, pretendem situar-se, nestas linhas, como citações de trilhas prováveis e não como direções únicas. A intenção é trazer à tona discussões imprescindíveis a todo campo científico, no realce às suas nuances e complexidades de investigação. No caso da Folkcomunicação, visto sua riqueza cultural e social, acredita-se que seja aprazível a amplitude dos olhares, na tentativa de alçar outros voos metodológicos.

1.2.1 Funcionalismo e as trilhas metodológicas beltrianas

O funcionalismo é uma corrente que tem no sociólogo Émile Durkheim um dos principais autores. Com estudos posteriores aos de Karl Marx, Durkheim aliou a Sociologia à pesquisa empírica, concedendo um sentido patológico aos desajustes sociais e suscitando a solidariedade como medicação.

Durkheim (2007) compreende a sociedade como um organismo, no qual cada órgão desempenha uma função. A disfunção de um ou mais órgãos provoca o desarranjo do organismo, ou seja, da sociedade. A observação do funcionamento de cada grupo social, acompanhada da descrição pormenorizada e posterior interpretação perfazem a análise funcionalista defendida pelo sociólogo; o qual considera características como a exterioridade, a coercitividade e a generalidade do fato social como fatores intrínsecos ao estudo sociológico.

Nas décadas de 1940 a 1960, contudo, um novo funcionalismo passou a ser conhecido, o funcionalismo estrutural, construído com ideias lançadas por Talcott Parsons e seu discípulo Robert Merton. Esta visão reformulou o olhar sobre a exterioridade das regras sociais, na constatação de um certo conformismo do indivíduo diante das normas morais e sociais estabelecidas. Para Parsons,

A conformidade das pessoas com as regras sociais não era produzida apenas pelo medo *negativo* da punição; pelo contrário, as pessoas se conformavam de maneira *positiva*, ensinando aos outros regras morais e normas de comportamento da sociedade. Esse comprometimento positivo com uma sociedade ordenada mostra, diz Parsons, que as regras sociais não são apenas uma força externa e que age sobre os indivíduos, mas são internalizadas no processo contínuo de socialização. A sociedade não está apenas “lá fora”, mas existe também “aqui dentro”. (GIDDENS, 2012, p. 70)

Parsons acreditava na função adaptativa do indivíduo em relação a cada subsistema – político, econômico, comunitário e educacional. A crítica de outros teóricos ao pensamento parsonsiano partia, sobretudo, da negação a esta constante concordância e adaptação, à aparente inexistência de conflitos sociais que gerassem desordem numa sociedade. A isto, os estudos de Robert Merton foram fundamentais. Enquanto Parsons estudava as funções das instituições e as formas de comportamento legitimadas numa sociedade, Merton avançou, concentrando-se também na existência de elementos disfuncionais; na assertiva de que estes eram responsáveis pela geração dos conflitos sociais.

A pesquisa de Merton trouxe grande colaboração para o estudo dos *mass media*, no momento em que explorou a função destes na sociedade, utilizados como mecanismos de controle social. Na Comunicação Social, sua pesquisa mais conhecida é a desenvolvida com Paul Lazarsfeld, quando juntos estudaram o poder da propaganda na sociedade de massa. Em *Comunicação de massa, gosto popular e ação social organizada*, eles alegam que “o poder econômico parece ter reduzido a exploração direta, voltando-se para um padrão mais refinado de exploração psicológica que se concretizou, em grande parte, pela disseminação de propaganda através dos meios de comunicação de massa.” (MERTON; LAZARSELD, 1971, p. 231) A isto, eles acrescentam que:

A onipresença dos meios de comunicação leva muitas pessoas a uma crença quase mágica em seu enorme poder. Existe, entretanto, uma base bem mais concreta, que explica a preocupação generalizada quanto ao papel social dos meios de comunicação, uma base associada aos tipos mutáveis de controle social exercido por poderosos grupos de interesse da sociedade. De maneira crescente, os principais grupos políticos, dentre os quais as grandes empresas, ocupam a posição mais espetacular, passaram a adotar técnicas de manipulação das massas através da propaganda, em lugar de meios mais diretos de controle. (MERTON; LAZARSELD, 1971, p. 231)

As pesquisas de Merton e Lazarsfeld constataram, contudo, que os meios de comunicação de massa não eram tão onipotentes como imaginavam, ou seja, nem sempre eles provocavam nos receptores as reações pretendidas. Daí surgiu a percepção sobre a influência do líder de opinião – pessoa que recebia e decodificava a mensagem dos *mass media* aos seus grupos de pertencimento, tendo, diante destes, prestígio suficiente para exercer influência.

A análise dos efeitos limitados dos *mass media* sobre a audiência e da atuação dos líderes de opinião em seus grupos sociais de referência influenciou diretamente a pesquisa de Beltrão. De acordo com ele, o líder de opinião é um tradutor, que “sabe encontrar palavras como argumentos que sensibilizam as formas pré-lógicas que, segundo Levy Brühl, Bastide, Malinowski e outros sociólogos, antropólogos e psicologistas, caracterizam o pensamento e ditam a conduta desses grupos sociais.” (BELTRÃO, 2001, p. 70).

Em sua tese, no capítulo de definição do conceito de folkcomunicação¹³, Beltrão questiona qual a influência do jornalismo na construção das crenças e costumes do povo brasileiro (crenças e costumes aos quais dá o nome de *catimbós*). Ele aponta que o agente-comunicador/ líder de opinião atua entre o jornalismo oficial e as informações circulantes nas camadas marginalizadas. Afirma que, muitas vezes, os socialmente marginalizados dispensam

¹³ Capítulo intitulado *Folkcomunicação: intercâmbio de mensagens*. (BELTRÃO, 2001)

até mesmo uma argumentação lógica, aferrando-se aos seus preconceitos e hábitos, “permanecendo surdos às mensagens jornalísticas convencionais.” (BELTRÃO, 2001, p. 74) Nucleado neste ponto de vista, Luiz Beltrão situa, nos *catimbós*, mensagens produzidas e emanadas pelo povo, isto é, reconhece um sistema próprio de comunicação popular construído pelos mais pobres:

Se a comunicação jornalística era essencial à formação das crenças e das decisões que impulsionam os indivíduos e as sociedades à ação, evidentemente aqueles catimbós tinham de ser veículos jornalísticos. E o processo de atualização, reinterpretação e readaptação dos modos de pensar e agir dessa massa surda às mensagens da imprensa, do rádio, da TV e do cinema, haveria, igualmente de identificar-se com o processo jornalístico, produzindo efeito mediante métodos e técnicas semelhantes. (BELTRÃO, 2001, p. 75)

Por outro lado, mesmo tendo como método de partida o funcionalismo, na busca da compreensão da função dos meios de comunicação construídos pelo povo, Beltrão ora parece se aproximar da corrente marxista, ora da corrente fenomenológica. A pesquisadora Samantha Castelo Branco, contudo, em seu artigo *Possibilidades Metodológicas da Folkcomunicação*, afirma que Luiz Beltrão não chega a adotar um método específico para a sua pesquisa.

Samantha Castelo Branco lembra que o método é a espinha dorsal de toda pesquisa científica, pois orienta para o trajeto trilhado no processo de investigação. Seu artigo se propõe a “oferecer caminhos para a prática investigativa na área de Folkcomunicação.” (CASTELO BRANCO, 2013, p. 1006) Na tentativa de uma precisão metodológica do pensamento beltraniano, Castelo Branco se concentra em duas obras: *Comunicação e Folclore: um Estudo dos Agentes e dos Meios Populares de Informação e Expressão das Ideias* e *Folkcomunicação: a Comunicação dos Marginalizados*. A partir delas, apresenta questões-guias da pesquisa desenvolvida por Beltrão. Entre as classificações constitutivas dos estudos do inventor da Teoria da Folkcomunicação, a autora destaca a divisão da audiência folkcomunicacional, que define três grandes grupos – os rurais marginalizados, os urbanos marginalizados e os culturalmente marginalizados.

É através da observação deste trabalho classificatório, da descrição minuciosa de cada passo metodológico – procedimentos típicos não somente do método funcionalista – que Castelo Branco percebe a Folkcomunicação como campo alimentado por outras Ciências, não apenas pela Comunicação. Isto a faz concluir que, mesmo sem unicidade quanto ao método, o conceito firmado por Beltrão é especialmente importante porque as análises desenvolvidas e ampliadas após sua criação permitem a combinação com outras áreas das Ciências Sociais; o que não esvazia, mas enriquece as possibilidades de estudo e pesquisa.

1.2.2 Marco epistêmico de Luiz Beltrão e o marxismo

Fundamentos Epistemológicos da Folkcomunicação, texto de autoria da pesquisadora Maria Isabel Amphilo (2013), aborda, entre outras questões, o marco epistêmico de Luiz Beltrão, pontuando as perguntas que o mesmo efetuou para serem respondidas em sua investigação. Tal investigação, datada do decênio de 1960, parte da observação, por Beltrão, da existência de dois *Brasis* num mesmo espaço social, sendo um primitivo e outro em contínuo desenvolvimento.

O cenário dicotômico e descompassado entre massa popular e elite, incitou o pesquisador a pensar que a problemática da desigualdade social passaria, antes, pela comunicação. A elite, classe organizada, dona dos meios de comunicação de massa, colocaria as camadas populares em dependência hierárquica, *virando as costas* para o povo brasileiro. Surgem os primeiros indícios para a criação da Teoria da Folkcomunicação – entre as questões epistemológicas levantadas por Beltrão, é incluída a pergunta: “Por que meios, por quais veículos são manifestados o pensamento e a opinião do povo?”. É levantada a hipótese de que o folclore estabelece uma função não apenas social, mas comunicativa nas camadas populares, tendo a atuação precípua de líderes de opinião em seus grupos constitutivos.

A partir do pressuposto funcionalista inicial delineado pela Teoria da Folkcomunicação, Amphilo traz à tona o conflito metodológico suscitado pela pesquisa beltraniana. Ao identificar que o folclore tem uma função social comunicativa nas camadas populares, Beltrão utiliza explicações pautadas em termos marxistas como “superestrutura”, “marginalizados” e “alienados”. Além disso, segundo Maria Isabel Amphilo, o pesquisador se entusiasma ao “assimilar o processo de ‘recomposição folclórica’ do sociólogo Edison Carneiro, de linha neomarxista, que aborda a dinâmica social sob o prisma da dialética”. (AMPHILO, 2013, p. 989). Também um dos elementares pontos de partida dos estudos de Beltrão realça a existência de duas classes – uma, a elite, dona dos meios de produção; a outra, os socialmente marginalizados – algo que parece aludir à base do pensamento marxista amparado na polarização classista a partir do domínio dos meios de produção no sistema capitalista.

É interessante ressaltar a esta altura que referências utilizadas nos estudos publicados relacionados à Folkcomunicação trazem, com certa constância, autores que flertam com a teoria marxista. Entre eles, podemos destacar o geógrafo e professor Milton Santos, com suas contribuições para o estudo do território e da pobreza; o advogado e folclorista Edison

Carneiro, neomarxista que deixou seu legado contra a exploração de classes e o preconceito de cor; o historiador e geógrafo Caio Prado Júnior, utilizado pelo próprio Beltrão nas alusões sobre a formação do Brasil; o sociólogo e professor Jorge González, com influência nitidamente marxista ao abordar vieses entre comunicação e classes populares; e, por fim, o político e jornalista Antonio Gramsci – bastante citado, inclusive, por González.

Na reatualização do marxismo clássico, as ideias gramscianas preconizavam a mudança social pela transformação do proletariado em força política e cultural, por meio da conquista dos instrumentos ideológicos. O intelectual orgânico teria papel salutar nesta conquista, um intelectual proveniente não da burguesia, mas da própria massa popular. (GRAMSCI, 1981) Nos estudos da folkcomunicação, é comum perpassar por temas como hegemonia da cultura, cultura dos pobres/marginalizados, cultura popular ou iletrada, entre outros afins, tendo os estudos de Gramsci como respaldo.

Certamente não se deve incorrer na afirmação de que a simples referência dos autores mencionados, contida em estudos da folkcomunicação, dá a estes um caráter essencialmente marxista. Antes, exige-se a verificação do contexto. Por outro lado, não se pode asseverar com precisão que a Teoria da Folkcomunicação utiliza unicamente o método funcionalista. Na obra de Beltrão, fica clara esta lacuna quanto ao método, assim como certa aproximação ao pensamento marxista.

Na tentativa de compreender as complexas tramas de mensagens das camadas populares, Beltrão desenvolveu “uma pesquisa bibliográfica e documental sobre a comunicação no Brasil colonial, mas a partir do materialismo histórico e dialético.” (AMPHILO, 2013, p. 989) No momento em que Luiz Beltrão estuda o ser histórico e social para depois adentrar a identificação dos grupos sociais e seus líderes de opinião, ele se desvia da linha ideológica difusionista/funcionalista e se aproxima do marxismo, diz Amphilo.

O texto de Amphilo ainda dialoga com conceitos de Bourdieu, como o *habitus* e o *ethos*¹⁴, na abordagem da construção da mentalidade popular. Assinala que o *habitus*, enquanto “maneira de pensar do povo”, é fundamental para a tomada de decisões, mas corre o risco do confronto com a *doxa* do governo. É preciso que a folkcomunicação então haja como tradutora de ideias populares, “vencendo o fenômeno da ‘incomunicação’ e exercendo sua

¹⁴ Para Bourdieu, o *habitus* se refere às exterioridades incorporadas por cada indivíduo no decorrer da sua caminhada, nos diversos ambientes que transita, e contribuem para sua formação social, portanto, o *habitus* é passível de ser alterado conforme os contatos estabelecidos. Já o *ethos*, é assimilado como os valores interiorizados que conduzem as ações de todo indivíduo.

função jornalística, que é fazer circular a informação no espaço social”. (AMPHILO, 2013, p. 992). Esta circularidade de informações nas e pelas classes menos favorecidas socialmente, se concebida enquanto poder simbólico, pode estar diretamente ligada à contra-hegemonia, indo de encontro à superestrutura e realçando o possível espírito marxista da folkcomunicação.

1.2.3 Uma metodologia folksensível? ¹⁵

Se há uma lacuna quanto à definição do método na pesquisa de Beltrão, Antonio Hohlfeldt propõe a fenomenologia como um ponto de vista possível. O início do seu texto, *Perspectiva Fenomenológica da Folkcomunicação*, esboça a necessidade de comunicação do homem com as coisas e com o outro, que vai muito além do estar no mundo – segue na busca da sua compreensão. Para a fenomenologia, esta compreensão passa obrigatoriamente pela aparência; antes do olhar sobre o mundo que existe, é validado aquele sobre o mundo que é percebido. Percepção, intuição e efemeridade são palavras-chave do escrito trazido por Hohlfeldt, na tentativa do enlace da fenomenologia às manifestações folkcomunicacionais.

Antes de penetrar na fenomenologia propriamente dita, o autor faz uma rápida trajetória, de Platão a Husserl, no explanar de conceitos voltados à percepção do mundo. Em Platão, é lembrada a definição das duas realidades por ele postas – a sensível, mundo de imagens e aparências; e a inteligível, composta pelas coisas fisicamente verificáveis. O idealismo platônico logra as primeiras sementes da fenomenologia, pois concebe a ideia como algo permanente a todo objeto; aguçando o labor investigativo sobre a *representação* e o *dever* de todas as coisas, estimulando a complementaridade entre *razão* e *sensibilidade*.

É a partir dos pressupostos platônicos que Aristóteles discorre sobre a *physis*, alocando a inteligência humana como única possibilidade do conhecimento da verdade; único meio de apreciar a totalidade e a realidade do ente. Esta apreciação é, contudo, dotada de intuição. Tal proposição é atualizada nos estudos bergsonianos, que concebem a intuição como princípio para a explicação lógica.

Até chegar em Edmund Husserl, considerado o pai da fenomenologia, Hohlfeldt perpassa pelo filósofo empirista John Locke, no realce à importância dos sentidos para o estabelecer das deduções; e por Immanuel Kant, filósofo que frisa “a existência de outras

¹⁵ Folksensível: apropriação do termo utilizado pelo professor Wellington Pereira, coordenador do Grupo de Pesquisa sobre Cotidiano e Jornalismo (Grupecj-UFPB), em palestra na XV Conferência Brasileira de Folkcomunicação, realizada em junho de 2012, em Campina Grande-PB.

realidades em si mesmas, independentemente da percepção humana” (HOHLFELDT, 2013, p. 995). Importante sublinhar que o idealismo transcendental kantiano é critério analítico fundamental para o balizamento fenomenológico. A crítica a este critério é feita por Husserl¹⁶, que considera a fenomenologia de Kant incompleta, especialmente devido à ausência de um método bem elaborado e de uma construção sistemática, o que a impediria de ser vista, segundo Husserl, no patamar de ciência plena.

Como parte da construção do viés metodológico, o princípio da intencionalidade se firma como uma das principais contribuições de Husserl. Para ele, a intencionalidade é um ato psíquico, é sempre a consciência de alguma coisa. Deste modo, não é obrigatoriamente preciso que o objeto seja visto, ou mesmo exista, para que o indivíduo pense sobre ele. E sendo a intencionalidade um ato da consciência, não cabe a preocupação se o que é pensado corresponde àquele objeto externo; pois este pode ter um único corpo, contudo, pode ser “moldado” de várias formas, de acordo com os olhos de quem vê.

A fenomenologia sugere assim, uma realidade construída socialmente e entendida como o percebido, interpretado, comunicado. Uma realidade que não se mostra como única ou acabada: existem tantas quantas forem as suas interpretações e comunicações. Há a desconfiança de tudo que é ordenamento e estruturação – sendo assim, a desordem, o caos, o movimento mostram o “objeto vivo” e, portanto, rico para a investigação. O conceito, como algo fechado e incorruptível, não fica confortável diante das múltiplas linguagens que movimentam os muitos grupos socioculturais.

A comunicação tecida na microssociologia do cotidiano, com base na fenomenologia, se apresenta num caráter multidimensional, movida por variadas formas estéticas. Neste sentido, os processos comunicacionais tendem a revelar as linguagens subterrâneas por meio das socialidades afloradas – formas sociais geradas sem obrigação de contrato, tais quais as manifestações espontâneas da cultura popular.

É interessante perceber como os grupos delineados por Beltrão fomentam objetos de estudo idênticos aos da fenomenologia contemporânea, que considera a formação de tribos por laços afetivos na sociedade de massa, em encontros pontuais de interesse comum, na intenção de religação com o sentimento do mundo (MAFFESOLI, 2010). Maffesoli exalta a comunicação como a *reliance*, como o cimento social e a cola do mundo pós-moderno. Em consonância, Luiz Beltrão observa:

¹⁶ Tal crítica pode ser vista em: HUSSERL, Edmund. **A ideia da fenomenologia**. Lisboa: Edições 70, 1986.

Os grupos constitutivos da sociedade ora estão organizados com uma missão específica a cumprir e interesses definidos a salvaguardar (...); ora são informais, ligados apenas espiritualmente por certas ideias filosóficas, interesses gerais e experiências comuns à espécie humana. (...) Os grupos acham-se, assim, vinculados a uma ordem semelhante de ideias e a um propósito comum: adquirir sabedoria e experiência para sobreviver e aperfeiçoar a espécie e a sociedade. Sabedoria e experiência, sobrevivência e aperfeiçoamento que só se conseguem mediante a comunicação. (BELTRÃO, 2001, p.53)

Assim como Beltrão dá importância à força da comunicação dos pequenos grupos por meios de expressão aparentemente banais, Maffesoli, referindo-se às experiências partilhadas no dia-a-dia, às quais chama de “nada ou quase nada”, diz que “os rituais minúsculos se invertem até se tornarem base da socialidade” (MAFFESOLI, 2010, p. 53), são exatamente estes rituais que dão eficácia simbólica à vida. O autor valora as manifestações externadas pelos grupos periféricos na delimitação dos seus territórios, chegando a citar Gilberto Freyre ao tratar da perseverança do povo na ocupação do seu espaço. Para Maffesoli (2010, p. 202), o povo é o “gênio do lugar”, sua vida no dia-a-dia assegura a ligação entre o espaço e o tempo. Ele é o guardião “não-consciente” da socialidade.

Com diálogos que partem do aprendizado com seu mestre Gilbert Durand – por sua vez, aluno de Bachelard e Jung – Michel Maffesoli pensa numa sociologia que preza pela razão sensível, típica de uma sociologia compreensiva. Nesta via, sugere a direção da investigação para *como o objeto se apresenta*, no lugar de *o que o objeto representa*. Destarte, recorre ao formismo, com reformulações da Sociologia da Forma proposta por Georg Simmel.

Por outro lado, ao falar sobre grupos periféricos urbanos, a fenomenologia tende a não abordar conflitos de classe ou mudanças estruturais. A descrição das aparências molda o olhar em relação ao mundo e às coisas, à forma do objeto e seus traços impressos no imediatismo da percepção do pesquisador. O presente, o agora, o instante se mostram vitoriosos diante dos ponteiros horários e da tradição – o presenteísmo se estabelece como um dos instrumentos para a pesquisa. Neste sentido, o historicismo é ignorado, numa crítica radical à Marx e Hegel, por exemplo.

No texto de Hohlfeldt, são lançadas três questões norteadoras e inerentes à Fenomenologia da Folkcomunicação. Entre elas, frisa-se a primeira: “a) forte diferenciação socioeconômica e, por consequência, cultural, entre os diferentes segmentos populacionais da sociedade brasileira” (HOHLFELDT, 2013, p. 998). Indaga-se – seria possível, neste contexto, tratar a diferença socioeconômica/diferença de classes sem passar por conceitos como hegemonia cultural, materialismo e superestrutura, tendo em vista somente a descrição ou o caráter formista da manifestação folkcomunicacional? Como ver além das aparências as

complexidades semânticas e históricas dos grupos folclóricos e de comunicação popular tendo como ponto fulcral o que é imediato e superficial ou, *simplesmente*, como eles se mostram?

Decerto, os fios que podem tecer a trama entre a fenomenologia e a folkcomunicação têm, nesta correlação ao texto de Antonio Hohlfeldt, caráter intimamente preliminar. Trata-se de deduções rasas a serem descortinadas em pesquisas mais aprofundadas. De qualquer sorte, levantar equações, ainda que corram o risco do equívoco, é sempre uma experiência válida para o estímulo à abertura de novos conflitos, de novas trilhas.

1.2.4 Taxionomia da Folkcomunicação

Na metodologia da Folkcomunicação, diante dos inúmeros elementos e manifestações a ela inerentes, um estudo taxionômico preciso facilita didaticamente a identificação dos objetos pesquisados. Com esta finalidade, José Marque de Melo lançou em 2008, o livro *Mídia e Cultura Popular*, no qual a taxionomia da Folkcomunicação é parte temática. A obra reúne, de forma sistematizada, o conjunto de textos sobre folkcomunicação escritos pelo autor num período de 40 anos – daí sua densidade e importância, em especial para os pesquisadores da cultura popular associada à comunicação de massa.

Uma das propostas de Marques de Melo é contextualizar como a folkcomunicação se reatualiza, na sociedade vigente, enquanto fronteira entre o folclore (resgate e interpretação da cultura popular) e a comunicação de massa (difusão industrial de símbolos, por meio de aparatos mecânicos ou eletrônicos, direcionados a audiências amplas, anônimas e heterogêneas). Para isso, parte da fundação do conceito de folkcomunicação por Beltrão, influência de Lazarsfeld e Câmara Cascudo, resistência encontrada entre folcloristas conservadores e comunicólogos; até chegar à atualização e legitimação dos postulados da disciplina por pesquisadores contemporâneos – com recorte no aprofundamento das pesquisas em folkmídia.

Marques de Melo explora confluências e desvios do folclore do homem industrial de McLuhan e aborda o processo de transmutação da identidade cultural brasileira considerando vestígios da mestiçagem. Ao ampliar as fronteiras, o autor ressalta as pesquisas voltadas às apropriações folkmidiáticas – citando fontes e matrizes conceituais – e também a importância do ativista midiático para as classes subalternas, com olhar à obra do professor Osvaldo Trigueiro (2008).

Mídia e Cultura Popular descreve e dimensiona perspectivas e estratégias metodológicas relacionadas à pesquisa folkcomunicação, e deixa como legado uma taxionomia esboçada da tipologia da folkcomunicação, que inclui diversos elementos *folk*. A classificação é dividida em gêneros, formatos e tipos. Os gêneros (Tab.1) ocupam quatro áreas – Folkcomunicação Oral (Tab.3), Visual (Tab.4), Icônica (Tab.5) e Cinética (Tab.6) – subdivididas em formatos (Tab.2) e tipos. Nos tipos integrantes a cada formato, encontra-se outra grande diversidade de elementos identificados, passíveis para investigação na disciplina. Sublinha-se que a taxionomia proposta foi atualizada a partir de esboço criado por meio de diálogos entre Marques de Melo e Luiz Beltrão no ano de 1979.

Tabela 1: Folkcomunicação – Gêneros.

FOLKCOMUNICAÇÃO – Gêneros	
Folkcomunicação Oral	canal auditivo códigos verbal/ musical.
Folkcomunicação Visual	canal óptico códigos linguístico/ pictórico.
Folkcomunicação Icônica	canais óptico/táctil códigos estético/ funcional.
Folkcomunicação Cinética	múltiplos canais códigos gestual/ plástico.

Fonte: Adaptada de Marques de Melo (2008), p. 91.

Tabela 2: Folkcomunicação – Formatos.

FOLKCOMUNICAÇÃO – Formatos	
Folkcomunicação Oral	canto, música, prosa, verso, colóquio, rumor, tagarelice, zombaria, passatempo, reza.
Folkcomunicação Visual	escrito, impresso, mural ou pictográfico.
Folkcomunicação Icônica	devocional, diversional, decorativo, nutritivo, bélico, funerário, utilitário.
Folkcomunicação Cinética	agremiação, celebração, distração, manifestação, folguedo, festejo, dança, rito de passagem.

Fonte: Adaptada de Marques de Melo (2008), p. 91.

Tabela 3: Folkcomunicação Oral – Formatos e Tipos.

GÊNERO: FOLKCOMUNICAÇÃO ORAL	
FORMATO	TIPO
Canto	aboio, acalanto, canto de bebida, cantiga de mendigo, canto de trabalho, coreto, embolada, pregão, toada.
Colóquio	conversa fiada, conchavo.
Música	baião, chimarrete, chula, choro, dobrado, lundu, moda de viola, samba de breque.
Passatempo	adivinhação, charada, provérbio
Prosa	conto de fadas, lenda, saudação, sermão.
Reza	bendito, incelência, ladainha.
Rumor	boato, fofoca.
Tagarelice	bordão, gíria, palavrão.
Verso	cantoria, glosa, parlenda, trova.

Fonte: Adaptada de Marques de Melo (2008), p. 91-92.

Tabela 4: Folkcomunicação Visual – Formatos e Tipos.

GÊNERO: FOLKCOMUNICAÇÃO VISUAL	
FORMATO	TIPO
Escrito	abaixo-assinado, carta anônima, carta devota, correio sentimental, corrente.
Impresso	almanaque de cordel, almanaque de farmácia, graça alcançada, literatura de cordel, literatura mediúnica, livro de sorte, oração milagrosa, panfleto, santinho de propaganda, volantes publicitários, xilogravura popular.
Mural	cartaz, folhinha, faixa, grafito de banheiro/latrina, jornal mural, pichação de parede, pasquim em verso.
Pictográfico	adesivo, camiseta, epitáfio, flâmula, legenda de caminhão, pintura mediúnica, tatuagem.

Fonte: Adaptada de Marques de Melo (2008), p. 92-93.

Tabela 5: Folkcomunicação Icônica – Formatos e Tipos.

GÊNERO: FOLKCOMUNICAÇÃO ICÔNICA	
FORMATO	TIPO
Bélico	armas, fardas, estandartes, troféus.
Decorativo	adornos pessoais, bordados de cama e mesa, cestaria, ornamentos domésticos, figuras de enfeite, luminárias.
Devocional	amuleto, ex-voto (promessa), imagem de santo, medalha, presépio.
Diversional	boneca de pano, boneco de barro, brinquedo artesanal, jogos infantis.
Funerário	coroas, lápides, mortalhas, túmulos.
Nutritivo	bolos, biscoitos, pães.
Utilitário	faiança, mobiliário, vestuário.

Fonte: Adaptada de Marques de Melo (2008), p. 93.

Tabela 6: Folkcomunicação Cinética – Formatos e Tipos.

GÊNERO: FOLKCOMUNICAÇÃO CINÉTICA	
FORMATO	TIPO
Agremiação	bloco carnavalesco, clube de mães, comunidade de base, escola de samba, escola dominical, mutirão, troça.
Celebração	afoxé, candomblé, macumba, missa crioula, procissão, peregrinação, toré, umbanda, vigília a Iemanjá.
Dança	batuque, caiapó, catira, congada, caruru, ciranda, coco-de-roda, dança de Moçambique, flamengo, frevo, galope, jongo, marchar-rancho, maxixe, mazurca, quadrilha, samba, sapateado, tango, ticumbi, valsa, xaxado.
Distração	amarelinha, bazar, capoeira, circo mambembe, horóscopo, jogos de bicho, mafuá, mamulengo, pelada de várzea, quermesse, rodeio crioulo, tourada, vaquejada.
Festejo	carnaval, festa cívica, festa da padroeira, festa da produção, festa do divino, festa junina, festa natalina, micareme/micareta, forró, funk carioca, rap paulista.
Folguedo	baiana, bumba-meu-boi, cavalhada, chegada, caboclinho, fandango, folia de reis, guerreiro, marujada, maracatu, pastoril, reisado, taieira.
Manifestação	campanha, comício, desfile, greve, marcha, passeata, parada, queima de Judas, trote de calouro
Rito de passagem	aniversário natalício, batizado, boda, chá-de-bebê, chá-de-cozinha, despedida-de-solteiro, formatura, velório.

Fonte: Adaptada de Marques de Melo (2008), p. 94-95.

Certamente tal taxionomia é passível de reavaliação – diante, especialmente, do cenário multimidiático atual, o qual permite que a xilogravura, por exemplo, esteja disposta em diversas plataformas que não apenas o cordel. Isto, contudo, não enfraquece a importância da taxionomia esboçada, que tem caráter efetivamente didático. Uma ilustração de como esta classificação corrobora para identificar elementos do folclore presentes na mídia pode ser encontrada nas pesquisas de Maia (2012)¹⁷ e Martins e Pinheiro (2012)¹⁸. A primeira, no uso da taxionomia para observar a construção da cultura popular no jornal impresso diário, com foco no Caderno 2 do Jornal Correio da Paraíba; a segunda, na análise de elementos *folk* em episódios do programa televisivo *Turma do Cocoricó*, exibido na Tv Cultura.

Metodologicamente, a taxionomia lançada por Marques de Melo tende a colaborar, quali e quantitativamente, com os estudos folkcomunicacionais vindouros. Acima de tudo, auxilia na observação dos elementos da cultura popular presentes em cada meio de comunicação, em cada manifestação folkcomunicacional dum País imenso em território e culturas.

1.3 Região no Brasil, comunicação e culturas populares: de Beltrão à Idade Mídia

Como já demonstrada, a teoria criada por Beltrão está intimamente ligada ao local. Em 1974, ele abordou este assunto sob o tema *Comunicação Popular e Região no Brasil* (BELTRÃO, 2013), numa conferência em Guaratinguetá, no Congresso da União Cristã Brasileira de Comunicação Social (UCBC). Em suas palavras, a região foi colocada como um laboratório para o estudo da comunicação popular, salientando a importância desta e da cultura popular num país imperado por elites políticas, intelectuais e religiosas. Abordou ainda a influência do líder de opinião na decodificação, interpretação e transmissão de mensagens a outros meios de interesse coletivo.

Quando Luiz Beltrão entrelaçou a comunicação popular à região, compreendeu esta como *locus* de peculiaridades geográficas e antropossociológicas. Quase quarenta anos

¹⁷ MAIA, Andrea Karinne Albuquerque. A construção da cultura popular no jornal impresso diário. **Revista Temática**. João Pessoa-PB: PPGC-UFPB, ano 8, n. 7, p. 7, jul. 2012. Disponível em: http://www.insite.pro.br/2012/Julho/culturapopular_jornalimpresso_diario.pdf. Acesso em 20 de agosto de 2012.

¹⁸ MARTINS, Júnia; PINHEIRO, Júnior. Breve análise de elementos da cultura (folk) em episódios do programa Cocoricó. **Anais do XIV Congresso de Ciências da Comunicação da Região Nordeste**. Recife-PE, jun. 2012. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/nordeste2012/resumos/R32-1200-1.pdf>. Acesso em 20 de agosto de 2012.

depois, o delinear das características que definem uma região, trazido por Beltrão, ainda carrega certa atualidade. Contudo, os protocolos e acordos propiciados pelo processo histórico da globalização redefiniram o olhar sobre as fronteiras e, por conseguinte, sobre as “unidades subatômicas” regionais (BELTRÃO, 2013, p. 410, entendidas aqui como grupos marginalizados geográfica, intelectual, econômica, política, ideológica ou etnicamente. Neste ínterim, cabe indagar: a comunicação popular no Brasil permanece essencialmente atrelada às regiões e a essas unidades subatômicas? Como definir a comunicação popular?

Se for considerado que toda comunicação somente é popular se circunscrita num grupo e região específicos, alheia aos meios de comunicação de massa, a pergunta lançada parece respondida. Tal comunicação assim se definiria como aquela construída por determinada comunidade e para ela voltada. A região, enquanto espaço de organização de toda comunidade, seria então o palco do fazer comunicativo; características próximas do que é também compreendida como comunicação comunitária. Numa segunda possibilidade, se a comunicação popular somente for vinculada àquela produzida e mediada por classes subalternas, estar-se-á deduzindo que o povo corresponde às camadas sociais economicamente inferiores, camadas estas que criam seus próprios meios comunicativos enquanto subterfúgios do estereotipismo e/ou exclusão que lhes são destinados pelos *mass media* – as duas circunstâncias são precípuas à teoria da Folkcomunicação.

Na década de 1960, Nelson Werneck Sodré esclareceu a diferença entre popula o, massa e povo; asseverando que este não tem uma composi o social estética, isto  , o povo tem seu significado e integrantes alterados ao longo dos anos. Assim sendo, da ideia primeira do *demos* ateniense, passando pela forma o do povo brasileiro de Gilberto Freyre, até a acep o trazida por Werneck Sodré e outros; o povo assumiu sentidos ligeiramente distintos. Nesta linha de pensamento, como conceber quem   o povo e o que   o popular nos termos da globaliza o? Como vislumbrar a comunica o popular em regiões onde grupos marginalizados se apropriam de técnicas e meios tecnológicos para produ o dos seus próprios conteúdos e dissemina o para todo o globo?

A globaliza o, sabe-se, tem como um dos primordiais tentáculos a Internet, propulsora de rela es afetivas, sociais, políticas, comerciais e culturais antes inimagináveis. Pesquisa realizada pelo IBOPE Media, com recorte no terceiro trimestre de 2012, constatou que 94,2 milhões de pessoas tinham acesso   Internet no Brasil; colocando o

país como o 5º do mundo em número de conexões (IBOPE, 2012)¹⁹. No segundo trimestre de 2013, este número subiu para 105,1 milhões de pessoas, tendo a classe C como a maior em quantidade de usuários ativos (IBOPE, 2013)²⁰. Estas novas experiências proporcionadas pelo mundo virtual, atemporal e desterritorializado, assim como a ampliação das mesmas, interferem diretamente na produção cultural de muitos grupos populares e ressemantizam o conceito do que é regional.

O contato com culturas de lugares longínquos influencia a própria identidade de cada grupo, que se apropria de outros valores, mas também é passível de apropriações (HALL, 2011). Isto leva ao repensar da asserção de Werneck Sodré quando diz que só é cultura popular aquela que é nacional. Existe uma cultura genuinamente nacional?

A comunicação e a cultura populares, tais quais o povo e o folclore, não são estáticas. A formação do povo brasileiro e suas mestiçagens demonstram a miscelânea presente desde os primórdios, na alimentação do *ethos*, da diversidade cultural do país. Talvez esta diversidade seja o que haja de mais original na definição da identidade nacional brasileira. Uma identidade que, ao realçar o *glocal*, é dotada de policromias, formas e sotaques inúmeros; de modo que “cada lugar é, ao mesmo tempo, objeto de uma razão global e de uma razão local, convivendo dialeticamente.” (SANTOS, 2006a, p. 231).

Essa *glocalidade* é assimilada pelos meios de comunicação que, mesmo imersos no pensamento global, voltam suas notícias, informações, marketing, produtos culturais etc. às características do que é local. O local, por sua vez, se apropria dos instrumentos de comunicação para produção do seu próprio conteúdo, alheio à grande mídia. Mas essa apropriação não significa, de *per si*, uma situação de empoderamento social ou de enfrentamento aos *mass media*, ainda que seja um passo importante para. Importa ainda saber a qualidade técnica e discursiva desse conteúdo, seu espaço de dissipação e consolidação. Importa saber a quem esta comunicação atinge, por quem é feita, quais os mecanismos de interesse por trás do conteúdo.

A ideia de que a comunicação popular pode se aproximar ou rivalizar com a massiva, a partir do momento que o sujeito socialmente periférico acessa a Internet e/ou se apropria de novos aparatos tecnológicos, pode até implicar num relativo empoderamento, mas não fundamentalmente numa tomada de poder ou confronto aos *mass media* em larga escala. Dificilmente esta produção local, regional, competirá com aquela exibida pelos grandes

¹⁹ IBOPE, 2012. **Acesso à Internet no Brasil atinge 94,2 milhões de pessoas.** Disponível em: <http://migre.me/kqBqe>. Acesso em 29 de janeiro de 2014.

²⁰ IBOPE, 2013. **Número de pessoas com acesso à Internet no Brasil chega a 105 milhões.** Disponível em: <http://migre.me/kqBrS>. Acesso em 29 de janeiro de 2014.

meios. Do ponto de vista da cultura popular, um bom violeiro pode, por exemplo, amadoramente, gravar seu disco; mas será pouco provável, ainda que a gravação seja disponibilizada na Internet, que tenha repercussão em nível nacional, salvo alguns casos pitorescos e virais. O disco precisará da assinatura de um bom produtor e gravadora, da inserção em uma lógica de mercado, na tentativa de alcançar maior circulação.

À margem da lógica de mercado, centrada num espaço geográfico específico, dessa maneira, a moda de viola permanece instrumento da comunicação popular conforme a visão beltraniana, que traz a região como núcleo atomizado, de ações nele originadas e a ele voltadas. Contudo, a comunicação permanecerá popular, não apenas pelo limite territorial ou situacionismo periférico de mercado, mas por preservar muitos dos elementos que lhes afirma enquanto manifestação tradicional – técnicas, instrumentos, narrativas, linguagens oral e corporal, ritmos, personagens etc. –, sem necessariamente abrir mão da absorção de valores da cultura de massa na manutenção dos seus *catimbós*.

Foi justamente a fluência desses *catimbós*, de formas de comunicação popular ligadas ao folclore, bem antes do advento da Internet, que chamou a atenção de Luiz Beltrão; ao perceber que existia aí um campo fértil para o semear de pesquisas genuinamente brasileiras.

Atualmente, todo este cenário imerso no processo de globalização potencializa a riqueza da pesquisa acadêmica, política e administrativa; reclamando o voltar dos olhos para o regional. É preciso que o pesquisador das Ciências Sociais, e aqui no que cabe, das Ciências da Comunicação, perceba esses interstícios. Mais que perceber, é essencial que interaja, participe, descortine esses guetos, afluindo suas diferenças e complementaridades históricas, políticas, econômicas, sociais, culturais, assim como sugeria Beltrão, em 1974. Deve-se considerar, é claro, que a tarefa de encontrar comunidades não expostas aos *mass media*, como as observadas por Beltrão, é cada vez mais audaciosa. Traz-se dois exemplos para demonstrar, na atualidade, este regionalismo e a comunicação popular frente à midiaticização.

O primeiro é o do pesquisador Roberto Benjamin (2004), em seu livro *Folkcomunicação na Sociedade Contemporânea*, quando descreveu imagens vistas ao passar pelo Rio Amazonas, em 2001 – crianças e mulheres em canoas, moradoras de casas-palafitas que exibiam, no teto, antenas parabólicas. Também na cidade de Breves-AM, ele observou o brega cavalo-manco de Belém dividindo espaço com o *axé music*.

O segundo exemplo vem dos indígenas do Ponto de Cultura da Reserva Pataxó Aldeia Velha, em Porto Seguro-BA, que mantêm um *blog* atualizado frequentemente por eles

mesmos. Também têm um perfil no *Facebook*²¹, no qual apresentam, como descrição, a mensagem: “Mexer na memória. Descobrir e guardar. Dominar as tecnologias de comunicação e fazer uso delas de acordo com as suas necessidades”. Uma ilustração que descreve muito do novo panorama da comunicação popular em tempos de aldeia global.

Decerto, ainda que conexões com a Internet tenham crescido, paralelamente à aquisição de novos equipamentos de comunicação por camadas socialmente periféricas, ampla parcela da população ainda não tem acesso e/ou não está educada para as mídias; posto que não basta o simples contato, é necessária a compreensão das técnicas e das possibilidades do uso. Neste sentido, a situação abre brechas para a atuação dos agentes folkcomunicacionais (BELTRÃO, 2001) ou ativistas midiáticos (TRIGUEIRO, 2008), que recodificam e reinterpretam mensagens transferidas às comunidades.

No texto proferido por Beltrão no Congresso da UCBC, verifica-se o panorama de um Brasil em que líderes de opinião se faziam ponte entre a mídia e as classes populares. Um Brasil que parecia refletir as divisões sociais do tempo de regência; onde a Igreja sobrepujava falando uma língua diferente à dos seus fiéis. Um país em que as rodovias eram poucas; a energia elétrica não chegava em parte das residências; os políticos enviavam suas mensagens por meio de rádios e aparelhos de tevê; o povo não era ouvido em relação às sugestões e projetos que os envolvia.

Quase quatro décadas depois, com certos diferenciais, o Brasil segue sem alcançar a total alfabetização da sua população; com igrejas disputando fiéis, adequando-se, para isso, às variadas linguagens midiáticas; com políticos surrupiando o direito de comunicação dos menos favorecidos socialmente; com a grande mídia em mãos de uma elite que age de acordo com objetivos de uma minoria.

Se Luiz Beltrão acompanhasse a evolução do século XXI, veria a utilização das redes sociais para unir localismos, embalando vozes de movimentos como o Grito dos Excluídos na Semana da Pátria, a Primavera Árabe e suas ações de resistência civil, o *Occupy Wall Street* e os protestos que fervilharam pelo Brasil em junho de 2013, em nome de mudanças políticas, econômicas e sociais. Talvez se interessasse, entre tantas outras coisas, por cordéis vendidos em livrarias nos *shoppings*, lendas difundidas por meio de *bits*, maracatus moldando seus personagens para concorrer a premiações no carnaval, ex-votos via SMS, Pontos de Cultura fomentando protagonismo em comunidades, grifes se apropriando de elementos da cultura popular... E, em meio a tudo isso, perceberia que a folkcomunicação permanece viva e ainda

²¹ <http://www.facebook.com/pontodeculturapataxodealdeiavelha>

mais consolidada, pois os meios informais de comunicação popular são resilientes ao tempo e continuam reconfigurando a região, ao passo que se reconfiguram como instrumentos alternativos ao cenário de dominação da grande mídia.

1.3.1 Mundialização da cultura e sobrevivência do local

Quando Milton Santos fala da força do lugar, revela que a relação do indivíduo com o mundo foi alterada. Remetendo-se a uma citação de Michel Serres, Milton Santos diz que antes o olhar do homem partia do local sobre o local, mas após a globalização, essa relação se dá na ambiência do local sobre o global, já que, a partir do local, o mundo pode ser visto. Deste modo, “cada lugar é, à sua maneira, o mundo” (SANTOS, 2006a, p. 213) e, como diz Renato Ortiz (2010, p. 21) ao evocar a identidade, “cada ‘povo’ é uma entidade, um ‘mundo’ diverso dos outros.” Sendo assim, cada lugar comunga com outros ambientes e experiências permitidos pelo processo de globalização, mas, ao mesmo tempo, assinala, neste mundo, suas peculiaridades culturais e sociais, suas formas identitárias que o individualiza e o torna único. É nesta unicidade que mora o cerne da cultura popular enquanto caracteristicamente local, algumas vezes exercendo a funcionalidade de estratégia de sobrevivência.

É difícil encontrar análises sobre o localismo da cultura na contemporaneidade sem passar pelo termo globalização. O sociólogo Renato Ortiz (2010), todavia, faz ressalva à utilização do termo. Quando relacionado à cultura, para ele, o ideal é a palavra *mundialização*. Assim Ortiz interpõe: “existe uma única cultura? Não. Existe um processo de mundialização da cultura que está acoplado ao processo de globalização econômica e tecnológica.” (ORTIZ, 2007)²², pensar na mundialização da cultura implica, de algum modo, ir de encontro à cultura nacional. Nesse sentido, não há o aniquilamento das manifestações culturais, senão a coexistência de diferentes culturas, uma alimentando a outra; ou seja, “uma cultura mundializada corresponde a uma civilização cuja territorialidade se globalizou.” (ORTIZ, 2010, p. 31)

Do ponto de vista de Ortiz, a globalização pode ser compreendida como um processo em construção contínua, que se inscreve enquanto fenômeno da dinâmica do capitalismo, correspondente a uma integração funcional econômica, tecnológica, política e ideológica convergente em todo o mundo, em larga escala. Diferente da internacionalização – que se

²² Ver referência completa.

refere apenas à ampliação do espaço geográfico de atuação de determinadas economias –, a globalização “se aplica à produção, distribuição e consumo de bens e de serviços organizados a partir de uma estratégia mundial, e voltados para um mercado mundial (...) modificando as relações políticas, econômicas e culturais entre as partes que a constituem.” (ORTIZ, 2010, p. 16-17)

De outro modo, ao aludir ao termo *universalização*, o professor Milton Santos remete à mundialização, quando define, detalhadamente por meio de fatos, o cenário que engendra a cultura enquanto mercadoria no processo contemporâneo, que suscita uma racionalidade alimentada em cadeia pelo capital:

A universalização do mundo pode ser constatada nos fatos. Universalização da produção, incluindo a produção agrícola, dos processos produtivos e do *marketing*. Universalização das trocas, universalização do capital e de seu mercado, universalização da mercadoria, dos preços e do dinheiro como mercadoria-padrão, universalização das finanças e das dívidas, universalização do modelo de utilização dos recursos por meio de uma universalização relacional das técnicas, universalização do trabalho, isto é, do mercado do trabalho e do trabalho improdutivo, universalização do ambiente das firmas e das economias, universalização dos gostos, do consumo, da alimentação. Universalização da cultura e dos modelos de vida social, universalização de uma racionalidade a serviço do capital erigida em moralidade igualmente universalizada, universalidade de uma ideologia mercantil concebida do exterior, universalização do espaço, universalização da sociedade tornada mundial e do homem ameaçado por uma alienação total.

Vivemos num mundo em que a lei do valor mundializado comanda a produção total, por meio das produções e das técnicas dominantes, aquelas que utilizam esse trabalho científico universal previsto por Marx. A base de todas essas produções, também ela, é universal, e sua realização depende doravante de um mercado mundial. (SANTOS, 1988, p. 5-6)

Considerando a opinião do Roberto Benjamim (2000), que vê a produção cultural popular como algo regional ou microrregional, como se comporta a cultura popular neste quadro de mundialização e universalização disposto por Renato Ortiz e Milton Santos? É possível manter as características locais em meio ao terreno aparentemente sem fronteiras? Como “entrar na Idade Mídia sem perder a identidade regional?” (MARQUES DE MELO, 2011, p. 25). Em primeira instância, talvez seja adequado pensar que a noção de pertencimento não se restringe apenas ao espaço físico, geográfico, vai além, na condição da bagagem cultural, social e simbólica carregada por todo indivíduo. A identidade regional, nessa circunstância, tem raízes no lugar onde se vive, mas também naquilo que está à sua volta, na dialética e dialógica do espaço-mundo. Mesmo o pensamento reformulado a partir da leitura do mundo, tende a considerar como referência o local, o ambiente cotidiano de convivência e sobrevivência.

Na Idade Mídia, com o barateamento de equipamentos tecnológicos audiovisuais, por exemplo, realidades pontuais refletoras de culturas específicas conseguem alcançar maior produção e disseminação (esta especialmente por conta da Internet). Em tempos globais, a cultura de cada povo, de cada grupo social, alimenta a mídia; de forma que também a mídia se apropria destas culturas. A fronteira é antes de identidade e representação que de *locus* geográfico.

Por meio da instrumentalização dos aparatos técnicos – aportes materiais a serviço de sentidos imateriais – indivíduos e grupos têm potencializado suas ações e pensamentos; endossando assim, seu lugar de pertencimento diante da desterritorialização. Enquanto conteúdo, aí reside a cultura popular como instrumento de comunicação e estratégia de sobrevivência, contexto que realça a folkcomunicação e corrobora com as palavras de Milton Santos, quando afirma que:

A cultura popular tem raízes na terra em que se vive, simboliza o homem e seu entorno, encarna a vontade de enfrentar o futuro sem romper com o lugar, e de ali obter a continuidade, através da mudança. Seu quadro e seu limite são as relações profundas que se estabelecem entre o homem e o seu meio, mas seu alcance é o mundo. (SANTOS, 2006a, p. 222)

A partir deste viés que radícula a cultura popular ao homem e ao seu meio, levanta-se a discussão sobre a existência da comunidade nos dias atuais. Diante do esfacelamento das linhas limítrofes, onde se situa a comunidade? Será que ela não passa de um ideal, de um tipo de mundo longe do alcance? (BAUMAN, 2003). Cicilia Peruzzo e Marcelo Volpato (2009) reforçam o que já foi aqui falado, vinculam a comunidade mais à noção de pertencimento e à construção de identidade que às características físicas de um espaço; uma visão que se aproxima do ideal comunitário vinculado ao conceito de “comunidade de sentido”, definido como

determinadas agregações de indivíduos que partilham interesses comuns, vivenciam determinados valores, gostos e afetos, privilegiam determinadas práticas de consumo, enfim, manifestam-se obedecendo a determinadas produções de sentido em espaços desterritorializados, por meio de processos midiáticos que utilizam referências globais da cultura atual. [Não se refere] a um espaço geográfico preciso e às relações diretas com certas tradições. (...) [São], antes de tudo, territórios simbólicos que possibilitam a manifestação de sentidos, presentes na produção discursiva das culturas midiáticas. (JANOTTI JR., 2005, p.119)

Em nível didático, a comunidade, sempre que citada nesta dissertação, toma a limitação apriorística e mais tradicional que circunscreve o lugar e as pessoas envolvidas no

projeto do PC Estrela de Ouro; um recorte dentro duma região – um lugar específico que germina, sedia e difunde atividades da cultura popular.

Ao situar um lugar ou região como recorte de uma totalidade, toma-se-lhes como subespaços pelos quais parte da funcionalidade do mundo pode ser notada empiricamente. Ver o local no global (e vice-versa) vem, então, da quase impossibilidade de se encontrar um sítio totalmente isolado; os lugares e seus sujeitos dialogam com outros lugares e sujeitos, outras fronteiras e culturas, numa expansividade contínua de troca de ideias e formação de sentidos; situações intrínsecas ao processo de comunicação.

Mesmo em territórios de individualização e desagregação de valores, outras formas de enlace vão se constituindo, redes construídas por interesses ou identidades comuns, que podem fortalecer o agir coletivo, o protagonismo, e potencializar ações em direção ao empoderamento social.

2. EMPODERAMENTO SOCIAL: EM BUSCA DE UM CONCEITO

Figura 4: Preparação para a oficina de maracatu rural com crianças do PC Estrela de Ouro.



A passagem da consciência ingênua para a consciência crítica é fruto de um processo de desenvolvimento das habilidades individuais, estimuladas pela criatividade e pela compreensão da realidade social concreta. (Paulo Freire, 1998)

Fonte: A autora (2010).

2.1 O poder, os poderes

Antes de falar sobre o empoderamento social em si, é necessário alinhar sua gênese ao substantivo (e também verbo) que lhe dá sentido: a palavra *poder*. Em seu comportamento semântico, a expressão *empoderamento* é concebida como algo abstrato e não como uma coisa. Ao buscar a formação da palavra, tem-se a derivação parassintética constituída pelo prefixo *em*²³; acompanhada do radical *poder*²⁴ e do sufixo nominalizador -*mento*²⁵; o que a define simbolicamente como ação ou o resultado da ação de *empoderar*. Empoderar (em+poder+ar), verbo pronominal que já começa a ser adicionado como verbete a alguns dicionários da língua portuguesa, traz por sua vez o significado de “meter-se na posse de” e também de “deixar-se possuir” (MICHAELIS (2014)²⁶; “dar ou adquirir poder ou mais

²³ Prefixo de origem grega que traz a ideia de movimento para dentro, introdução.

²⁴ Do latim vulgar *potere*, substituído no latim clássico pelo termo *posse*. “Ter a faculdade ou possibilidade de”; “ter autoridade, domínio ou influência para”; “ter força, influência ou alimento”; “ter permissão ou autorização para”; “ter ocasião ou oportunidade de”; “ter motivo ou razão para”; “ter o direito de”. (Dicionário Michaelis, 2014. Versão on line.)

²⁵ Morfema originado do latim *mentum*. Embora em sua criação tenha o sentido de função resultiva instrumental ou coletiva, atualmente é compreendido como sufixo acrescido ao tema verbal, dando origem a uma palavra mais geral e abstrata, significando uma ação ou resultado de uma ação. (PEZATTI, 1990).

²⁶ Dicionário Michaelis da Língua Portuguesa. Versão on line.

poder” (PRIBERAM, 2014)²⁷, consumando-se como verbo transitivo e intransitivo. Essas definições instituem, todavia, o poder em dois hemisférios – de um lado, o indivíduo ativo, que tem a iniciativa de tomar posse; do outro, o indivíduo que se deixa possuir, o que pressupõe o assujeitamento como interpretação. Esses dois polos são a base do conceito da palavra *poder* e, por conseguinte, da expressão *empoderamento*. Talvez por essa aparente contradição e por seu atual uso indiscriminado, tal expressão não encontre grande aceitação no terreno das Ciências Sociais; especialmente quando o sujeito é relacionado ao poder institucional ou do Estado. Neste ínterim, a contextualização do poder ganha distintos significados de acordo com a área de estudo e laços por ele estabelecidos, todavia com afinidades em seu conceito mais geral. No Dicionário de Filosofia, por exemplo, tem-se que poder é:

1. Capacidade, faculdade, possibilidade de realizar algo, derivada de um elemento físico ou natural, ou conferida por uma autoridade institucional. 2. Em um sentido político, examina-se o fundamento do poder, do exercício do domínio político, seja na força: poder ditatorial, poder militar, seja em uma autoridade legitimamente constituída: poder constitucional. (JAPIASSU, MARCONDES, 2001, p. 152) – sem grifo no original.

A primeira acepção do vocábulo, ligada à capacidade de ação relativa a um elemento físico ou natural, é semelhante ao significado inicial publicado no Dicionário de Política, onde se tem que:

Em seu significado mais geral, a palavra Poder designa a capacidade ou a possibilidade de agir, de produzir efeitos. Tanto pode ser referida a indivíduos e a grupos humanos como a objetos ou a fenômenos naturais (como na expressão Poder calorífico, Poder de absorção). (BOBBIO et al., 1998, p. 943) – sem grifo no original.

Evocando à discussão o desenho do poder no espaço social, percebe-se, portanto, que o homem não somente pode exercê-lo, como também, ao mesmo tempo, ser objeto por ele influenciado ou controlado. Sendo assim, não há apenas o poder; e sim, poderes, negociações, relações de poder periféricas e moleculares presentes nos mais diversos pontos de redes sociais integradas ou não ao Estado (FOUCAULT, 2005); pontos dispostos em relações individuais ou coletivas. O viés coletivo ou individual, passando pelo termo *capacidade*, também é reafirmado pelo significado de *poder* presente na Enciclopédia Intercom de Comunicação, quando se diz que “as definições de poder, embora deem ênfase ora à vontade

²⁷ Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. Versão on line).

individual, ora à vontade coletiva, sempre recaem no termo capacidade e seus correlatos.” (GOMES, 2010, p. 936).

Historicamente, o conceito de poder esteve, sobretudo, relacionado ao controle de grupos sociais e às formas de centralização de poder normalmente vinculadas ao Estado. Aristóteles, na Grécia Antiga, definiu, por exemplo, os regimes de governo a partir dessa centralização – monarquia (regime político liderado por um único indivíduo), aristocracia (regime constituído por um pequeno grupo), e politeia (regime com participação da maioria dos cidadãos, conceito que se aproxima do atual sentido de democracia). Ainda no campo da política, Maquiavel retoma a discussão quando estabelece a reflexão sobre poder, governo e Estado, colocando esse último como centro do poder, monopolizador da utilização legítima da força; definição corroborada por Max Weber e, antes, substanciada na frase de Hobbes: *homo homini lupus est* (o homem é o lobo do homem).

A expansão das democracias no Ocidente, ao longo do século XIX em especial, estimula, todavia, o surgimento de outra concepção de poder – o da imprensa, que passa a ser conhecida como o “quarto poder” (GOMES, 2010) devido ao seu papel de fiscalização dos Três Poderes e denúncia das violações dos direitos nos regimes democráticos. A expressão, que hoje se estende a mídias como rádio, televisão e internet, assume nova definição na sociedade contemporânea quando se observa o domínio dos meios de comunicação por conglomerados políticos e econômicos; o que faz redelinear, entre outras coisas, a questão da representatividade e do poder social.

Bobbio et. al. afirma, porém, que não é poder social a capacidade que o homem tem de controle sobre coisas inanimadas e sobre a natureza, assim como de utilização dos recursos naturais; por mais significativas que sejam essas relações. Segundo ele,

O Poder sobre o homem é sempre distinto do Poder sobre as coisas. E este último é relevante no estudo do Poder social, na medida em que pode se converter num recurso para exercer o Poder sobre o homem. (...) O Poder social não é uma coisa ou a sua posse: é uma relação entre pessoas. (...) Como fenômeno social, o Poder é portanto uma relação entre os homens, devendo acrescentar-se que se trata de uma relação triádica. Para definir um certo Poder, não basta especificar a pessoa ou o grupo que o detém e a pessoa ou o grupo que a ele está sujeito: ocorre determinar também a esfera de atividade à qual o Poder se refere ou a *esfera do Poder*. (BOBBIO et. al, 1998, p. 934) – sem grifo no original.

Neste sentido, o autor destaca que a definição do poder passa por: 1. Especificação da pessoa ou do grupo que o detém; 2. Especificação da pessoa ou do grupo que a ele está sujeito; e 3. Determinação da esfera de atividade de referência ao poder. Tais pontos foram

essenciais para a observação das relações de poder na comunidade pesquisada nesta dissertação. A observação considerou que o exercício do poder não opera, portanto, isoladamente, distribui-se nos campos materiais, ideológicos, políticos, econômicos, culturais e afins; não se restringindo apenas ao Estado. Como outrora observou Gramsci, a combinação de domínio e direção do poder é essencial para o sucesso do seu exercício, uma articulação que pode ser viabilizada tanto pela sociedade política como pela sociedade civil. (GRAMSCI, 1981)

Por outro lado, embora Bobbio et. al destaque que o poder sobre coisas inanimadas e sobre a natureza não deve ser entendido como poder social, ele reforça que o poder sobre essas mesmas coisas é passível de ser utilizado para exercício do poder sobre o homem. Nessa linha de raciocínio, as coisas materiais, enquanto instrumentos de intermédio do poder, não podem ser desprezadas na análise do empoderamento social.

No cenário da Comunicação no Brasil, o exercício do poder sobre o homem por instrumentalização de coisas inanimadas pode ser ilustrado pela concentração das emissoras de comunicação em mãos de uma elite econômica, política e/ou religiosa. A instrumentalização opera na produção de sentidos, na difusão dos ideais que servem aos interesses de classes específicas e à manutenção do *status quo*. Por mais que haja uma suposta interação ou participação popular na programação dessas emissoras, não se compara ao que seria possível com a democratização dos meios de comunicação, que passa, obrigatoriamente, não apenas pelo direcionamento do seu uso, mas também por seu domínio.

Acredita-se, contudo, que a descentralização do domínio dos meios de comunicação é parte essencial, mas não totalmente determinante para o processo de democratização. Os três aspectos citados por Bobbio et al. (1998) operam para o maior conhecimento das relações possíveis, compreendendo a importância dos lugares de referência do poder, grupos e/ou indivíduos sujeitos e assujeitados nessas relações. De qualquer sorte, a possibilidade da democratização se aproxima da quebra das grandes narrativas midiáticas, da ampliação da diversidade de pensamentos difundidos, de mais opções de programação e conteúdo nos diferentes veículos (algo que a Internet já oferece, mas ainda sem o impacto de um meio de comunicação de massa como a tevê, por exemplo).

Ainda é importante lembrar que a apropriação dos meios de comunicação e a instrumentalização eficazes exigem algo que vai além do domínio dos meios, exigem o domínio da técnica. Reportando à sociedade civil, sobretudo, a *téchne* auxilia na obtenção de resultados no(s) campo(s) de ação, principalmente se utilizada de modo reflexivo, inventivo e

consciente. A técnica torna-se, assim, um dos pilares para o empoderamento social individual e coletivo. Os domínios do meio, da técnica e do conteúdo cooperam, dessa forma, para ações positivas, que estimulam ou sucedem a tomada de consciência do indivíduo e dos grupos em direção à sua posição nas imbricadas relações de poder na comunidade, na sociedade e no espaço-mundo.

2.2 Indícios para o conceito de empoderamento social

A partir da acepção cunhada pelo poder e suas diferentes formas de emprego ao longo dos séculos, percebe-se seu caráter polissêmico e, ao mesmo tempo, uma linha afim nos diversos campos, a que o aproxima do conceito de capacidade. O que parece ser uma zona de conforto conceitual para a definição de poder não se aplica para a expressão *empoderamento*.²⁸ Essa ainda suscita discussões quando se tenta fincar-lhe um status de conceito (do latim *conceptus*), considerando esse como coisa plenamente concebida; definição generalizada completa em si mesma; por isso, é tratada por vezes como categoria, abordagem, processo, mas não como conceito.

Não foi fácil “emplacar” o termo *empoderamento social* nesta pesquisa. A opção, depois de muitos desalinhos conceituais, reflexões dentro e fora da sala de aula, mostrou-se, por fim, como a mais adequada. Numa explicação simplificada, percebeu-se que nenhum outro termo – desenvolvimento social, conscientização, participação, protagonismo, autonomia – absorveria o ideário trazido pelo empoderamento. Esse sim englobaria todos os demais termos, ao menos no âmbito do caminho aqui proposto. A opção por utilizar a expressão no pré-projeto de mestrado encontrou, todavia, escassas referências, mas guardou a esperança de, no decorrer da pesquisa, desvendar textos e autores que pudessem aproximar os horizontes. Mas não ocorreu exatamente assim, o que exigiu a abertura de novas trilhas para estabelecer o vínculo entre empoderamento social e folkcomunicação²⁹, principalmente.

²⁸ Numa busca no Google, encontrou-se 556 artigos científicos com a expressão “empoderamento” no título. Maioria desses textos nas áreas de Administração, Psicologia Social, Saúde Pública e Serviço Social. Acesso em 09/06/2014.

²⁹ Há um artigo intitulado “A folkcomunicação e o processo de empoderamento de comunidades populares”, de autoria de Marcelo Pires e Armindo Boll (2008), com base numa comunidade de figureiras em Taubaté-SP. Porém, embora conste como palavra-chave, o conceito de empoderamento não é aprofundado, limitando-se a uma breve nota de rodapé com alusão à Paulo Freire. No artigo, a relação entre empoderamento e folkcomunicação também não é explorada. Disponível em: <http://migre.me/jJO3o>. Acesso em 10/10/2013.

O uso do termo *empoderamento*³⁰ não é novo. A Tradição do *Empowerment* (*Tradition Empowerment*) surgiu com a Reforma Protestante liderada por Martín Lutero, ainda no século XVI, impulsionando a luta por justiça social. O uso da palavra *empowerment*, contudo, tem maior registro notado a partir dos movimentos de emancipação vinculados ao exercício da cidadania na segunda metade do século XX, nos Estados Unidos. Esses movimentos relacionavam-se com a discussão dos direitos de minorias como negros, homossexuais, mulheres e pessoas com necessidades especiais. A partir da década de 1960, os movimentos de libertação e contracultura americanos endossaram o maior uso do termo, enquanto sinônimo de emancipação social. (BAQUERO, 2012)

Empowerment é um conceito que tem raízes na Reforma Protestante. Contemporaneamente, se expressa nas lutas pelos direitos civis, no movimento feminista e na ideologia da "ação social", presentes nas sociedades dos países desenvolvidos, na segunda metade do século XX. Nos anos 70, esse conceito é influenciado pelos movimentos de autoajuda, e, nos 80, pela psicologia comunitária. Na década de 1990, recebe o influxo de movimentos que buscam afirmar o direito da cidadania sobre distintas esferas da vida social, entre as quais a prática médica, a educação em saúde, a política, a justiça, a ação comunitária. (BAQUERO, 2012, p. 175-176)

Após a intensificação da utilização do termo nos movimentos sociais, a partir do decênio de 1970 tem-se sua maior incorporação às práticas de muitas ONG's. Porém, nas últimas décadas, a expressão vem sido despolitizada ou pasteurizada devido à ênfase dada a sua dimensão instrumental e metodológica; sendo empregada muitas vezes como um guarda-

³⁰ **1.** A versão inglesa, *empowerment*, é bastante difundida na Administração; segundo Carlos Hilsdorf (2010), é a “ação da gestão estratégica que visa o melhor aproveitamento do capital humano nas organizações através da delegação de poder (...), assumindo responsabilidades e liderança de forma compartilhada”, descentralizando as decisões da empresa a fim de torná-la menos lenta e burocrática. (Disponível em <http://migre.me/jJPou>. Acesso em 10/10/2013). **2.** Na Psicologia Social, o termo *empoderamento* é destacado como “autodeterminação de indivíduos e comunidades, objetivando uma participação simbólica e real na busca da democracia e equidade, em que o profissional [de Psicologia Social] assume um papel importante na mediação de processos propulsores do empoderamento” (KLEBA, Maria; WENDAUSEN, Agueda. Empoderamento: processo de fortalecimento dos sujeitos nos espaços de participação social e democratização política. **Revista Saúde e Sociedade**. São Paulo, v. 18, n. 4, p. 742, 2009. - destaque nosso). **3.** Na Saúde Pública, o *empowerment* aliado às práticas assistenciais está relacionado a “novos modos de se fazer saúde, [que] incorporem como diretriz, uma postura que encare os usuários na sua singularidade de sujeitos portadores de direito, em substituição a uma perspectiva que entende os usuários como suplicantes e beneficiários dos serviços.” (CARVALHO, Sérgio. Os múltiplos sentidos da categoria “empowerment” no projeto de Promoção à Saúde. **Cadernos de Saúde Pública**. Rio de Janeiro, v. 20, n. 4, p. 1094, 2004). **4.** Na área de Serviço Social, há constante vínculo do empoderamento com o protagonismo, associando aquele à visão freireana, na compreensão de que “empoderar é um processo onde os sujeitos não serão receptores passivos, porém, através da participação dialógica eles se tornam construtores desse novo conhecimento”. (SOUZA, Cristiane de; MOREIRA, Dirceia. Empoderamento: possibilidades da prática profissional nos Centros de Referência de Assistência Social em Ponta Grossa-PR. **Revista Capital Científico**. Ponta Grossa-PR, v. 11, n. 2, p. 7, mai-ago 2013). As autoras realçam que o atendimento de assistência social ao indivíduo deve considerar a importância da família e de todos os seus membros para a potencialização do empoderamento.

chuva conceitual, num modismo danoso em situações que nem sempre representam empoderamento. (ROMANO; ANTUNES, 2002) Além de poucas discussões conceituais e de práxis, no terreno ideológico de desenvolvimento, o empoderamento tem se fixado como termo de disputa ao lado de conceitos como capital social, comunidade cívica e capacidades, por exemplo.

As discussões que têm como enfoque o empoderamento são incipientes, estando associadas, principalmente, às propostas de agências de cooperação. Entre os movimentos sociais, ONGs e a academia especializada nestes temas, além de desconhecimento existe, em geral, uma ampla margem de desconfiança, por conta do uso instrumental da abordagem feito por entidades como o Banco Mundial. (ROMANO; ANTUNES, 2002, p. 5)

O Banco Mundial é um dos que empregam práticas tecnicistas e de mercado autointituladas como empoderadoras. (ROMANO; ANTUNES, 2002) Ele lança a necessidade de reforma do Estado, na prerrogativa de que esse crie condições para que os pobres tenham oportunidade de escolha e de ação diante das instituições formais e informais que influenciam e/ou determinam o seu cotidiano (Estado, mercado, sociedade civil, agências internacionais etc.). Para que a reforma do Estado seja efetiva, são destacados quatro pontos-chave:

- Acesso à informação: A informação é poder. (...) Entre as áreas críticas, nas quais a informação é extremamente importante, estão o desempenho do Estado e do setor privado; serviços e mercados financeiros; regras e direitos relativos a serviços básicos.
 - Inclusão e participação: As oportunidades para que os pobres e outros grupos excluídos participem da tomada de decisões devem assegurar que o uso de recursos públicos limitados aproveitará o conhecimento e as prioridades locais, assumindo compromisso com a mudança. (...) Criar espaços para que as pessoas debatam os assuntos e participem do estabelecimento de prioridades.
 - Responsabilidade e prestação de contas: De funcionários estatais a empregados públicos e atores privados, todos têm que responder por suas políticas, ações e uso de fundos. As agências governamentais, tanto administrativas como políticas, e as empresas têm que ter mecanismos de responsabilidade horizontal ou interna, e também têm que ser responsáveis por seu desempenho diante dos seus cidadãos e clientes.
 - Capacidade organizacional local: (...) habilidade das pessoas em trabalharem juntas, organizando-se e movendo seus recursos a fim de resolverem problemas de interesse comum. As comunidades organizadas têm mais probabilidade de serem escutadas e de conseguirem que atendam às suas demandas.
- (NARAYAN, 2002, p. xvi) – em espanhol no original.

Como é possível ver, as quatro bases de sustentação do empoderamento social defendido pelo Banco Mundial relacionam-se com fatores externos, instrumentais, que moldam políticas de promoção de diminuição da pobreza; políticas que estão mais voltadas ao que é conhecido como desenvolvimento local que ao sentido genuíno de empoderamento. O

discurso do Banco Mundial realça – além do direito à informação e da utilização de recursos públicos limitados para diminuição da pobreza –, aspectos mercadológicos e administrativos, mas sem tocar na questão da redistribuição de renda; sem mencionar aspectos precípuos como a tomada de consciência de cada indivíduo em relação a si e ao outro, percepção da sua potência e das transformações que podem partir do seu interior.

No leque dessa abordagem, a distinção feita pelo antropólogo Jorge Romano (2002) é essencial, pois, ao considerar as ações do Banco Mundial e de outros bancos e agências bilaterais e multilaterais, ele delinea cinco circunstâncias que não podem ser entendidas como empoderamento. A primeira delas é o chamado *gattopardismo*, que seria a mudança de uma situação que, no fundo, não muda; ou transformismo, como o autor resume. O transformismo é tido como a mudança proposta por projetos ou programas pontuais que alteram por certo tempo a realidade, sem provocar transformações profundas e perenes. Facilita o acesso a bens, serviços e recursos externos – colocando esses como dádivas, quase favores – mas sem priorizar ou mesmo abandonando o papel da autoestima e da confiança nesse processo. Romano acredita que

O empoderamento não é algo que pode ser feito a alguém por uma outra pessoa. Os agentes de mudança externos podem ser necessários como catalisadores iniciais, mas o impulso do processo se explica pela extensão e a rapidez com que as pessoas e suas organizações se mudam a si mesmas (...) O que as políticas e as ações governamentais podem fazer é criar um ambiente favorável ou, opostamente, colocar barreiras ao processo de empoderamento. (ROMANO, 2002, p. 12)

O segundo aspecto destacado é bem óbvio, mas importante ser dito: não há empoderamento sem mudança nas relações de poder; relações que devem sempre ser o tema central quando se fala em empoderamento e não algo diluído ou implícito apenas. E se há mudança nas relações de poder, é bem provável que haja conflito. Esse é o ponto que caracteriza a terceira situação citada por Jorge Romano: existe empoderamento social neutro e sem conflitos? Relacionando o empoderamento ao combate à pobreza, a resposta é “não”. Para Romano,

Através do empoderamento se busca conscientemente quebrar, eliminar as relações de dominação que sustentam a pobreza e a tirania, ambas fontes de privação das liberdades substantivas. Com o empoderamento se procura combater a ordem naturalizada ou institucionalizada dessa dominação (seja ela pessoal, grupal, nacional, internacional; seja ela econômica, política, cultural ou social) para construir relações e ordens mais justas e equitativas. O empoderamento implica em tomar partido (ou relembrando a antiga palavra de ordem: “compromisso”) pelos pobres e oprimidos e em estar preparado para lidar quase todo o tempo com conflitos. (ROMANO, 2002, p. 12) – sem grifos no original.

Partindo para o quarto aspecto mencionado pelo antropólogo, tem-se que os cursos, aulas, oficinas onde se “ensinam a empoderar-se”, utilizando técnicas metodológicas e instrumentais para o alcance de uma finalidade padrão entre os “alunos” não podem ser entendidos como empoderamento. A tecnicização do empoderamento, por meio de consultores especializados, é uma das ferramentas utilizadas por bancos, agências de fomento e ONGs. Uma circunstância que tende a favorecer a dominação em detrimento da troca de experiências e da construção coletiva; são ações que supervalorizam “os efeitos políticos da ação pedagógica em detrimento dos efeitos pedagógicos da ação política”. (ROMANO, 2002, p. 12)

A última situação que Jorge Romano assinala é, na verdade, um alerta para evitar dois riscos opostos: a superpolitização e a atomização do empoderamento. O primeiro risco aponta para a redução do empoderamento a ações coletivas e pragmáticas, “isto é, quando só dizem respeito ao trabalho de empoderamento as práticas e discursos políticos contestatórios, que tenham nas organizações ou movimentos seus atores quase exclusivos” (ROMANO, 2002, p. 13), anulando a individualidade e resumindo todas as questões ao caráter político e coletivo. Já o risco da atomização é exatamente o outro extremo, consumado na “influência das tentativas de despolitização, fragmentação e atomização das situações de dominação, propiciadas pelo avanço do neoliberalismo, das teorias que vaticinam o fim das ideologias e da supervalorização da individualidade” (ROMANO, 2002, p. 13). Esse aspecto deixa em segundo plano a identidade do indivíduo enquanto produto cultural, histórico e social, e a compreende como um produto de mercado.

Diante desses delineamentos, qual o desenho do empoderamento ideal? Entre a superpolitização e a atomização, o ideal está justamente no equilíbrio. A politização dos grupos pode sim provocar a mudança efetiva das estruturas que sustentam as situações de dominação, concedendo-os maior autonomia, consciência na tomada de decisões e controle dos recursos externos. Isto não nega contudo que, mesmo catalisada pela ação coletiva, “a mudança na consciência de dominação (...) é profunda e intensamente pessoal e individual” (ROMANO, 2002, p. 13) Ao passo que, também ações individuais podem influenciar a consciência coletiva, impulsionando o empoderamento social de grupos.

Algumas observações feitas por Jorge Romano se assemelham à explanação de Rute Baquero. Segundo a autora,

Empoderamento, enquanto categoria, perpassa noções de democracia, direitos humanos e participação, mas não se limita a estas. É mais do que trabalhar em nível conceitual, envolve o agir, implicando processos de reflexão sobre a ação, visando a uma tomada de consciência a respeito de fatores de diferentes ordens – econômica política e cultural – que conformam a realidade, incidindo sobre o sujeito. Neste sentido, um processo de empoderamento eficaz necessita envolver tanto dimensões individuais quanto coletivas. (BAQUERO, 2012, p. 183-184)

A pergunta que se faz é: o processo efetivo de empoderamento, em suas dimensões individual e grupal, pode ser contemplado por ações da sociedade civil organizada? Talvez. ONGs, terceiro setor, coletivos e movimentos sociais se situam em dois polos possíveis e contraditórios na sustentação e estímulo ao processo de manutenção ou de mudança das relações de poder. Essa é a visão defendida nesta dissertação e também por Maria da Glória Gohn, que traz um viés menos apocalíptico que o colocado por Jorge Romano (em relação às atividades de ONGs e afins). Para Gohn (2004), há entidades que “buscam a mera integração dos excluídos por meio da participação comunitária em políticas sociais exclusivamente compensatórias”, e outras que “buscam a transformação social por meio da mudança do modelo de desenvolvimento que impera no País, inspirados num novo modelo civilizatório no qual a cidadania, a ética, a justiça e a igualdade social sejam imperativos, prioritários e inegociáveis”. (GOHN, 2004, p. 25)

As instituições e pessoas que se comprometem autenticamente com a transformação social de indivíduos ou grupos devem, no entanto, pensar a transformação como algo construído em conjunto; o avesso disso é se conceberem como proprietárias de um conhecimento a ser doado, de um saber revolucionário a ser passado ou imposto a alguém “que precisa”. Devem repensar suas ações e postura a todo o tempo, sem jamais esquecerem que os socialmente marginalizados são dotados de informações e experiências imprescindíveis ao processo de transformação, sem olvidarem que é um processo de comunhão de saberes.

Além de Gohn, a explanação sobre as atuações possíveis da sociedade civil organizada pode ser observada em Horochovsky; Meirelles (2007) e em Baquero (2012). Identificar os atributos que indicam o empoderamento social de um indivíduo ou de um grupo não é tarefa fácil, decerto.

Na tentativa de criar parâmetros para identificação do empoderamento individual e/ou coletivo no campo da educação, Nelly Stromquist (1997, p. 105) frisou a necessidade de 1. construção de uma autoimagem e confiança positiva; 2. desenvolvimento da habilidade

para pensar criticamente; 3. construção da coesão de grupo; 4. promoção da tomada de decisões; e 5. ação.

Ainda segundo Stromquist (1997), há quatro componentes extremamente necessários para a aproximação da construção perfeita do empoderamento: 1. Componente cognitivo, que “envolve a compreensão de ser e a necessidade de fazer escolhas mesmo que possam ir de encontro às expectativas culturais e sociais” (p.80); 2. Componente psicológico, que envolve, entre outros fatores, sentimentos de nível pessoal e social, autoconfiança e autoestima; 3. Componente político, o qual “supõe a habilidade para analisar o meio circundante em termos políticos e sociais, (...) a capacidade para organizar e promover mudanças sociais” (p. 80); e 4. Componente econômico, que se perfaz na independência financeira do indivíduo ou grupo.

John Friedmann et al (1996) levanta categorização semelhante a de Stromquist, indicando poderes sociais específicos que devem estar presentes na análise do empoderamento – poderes políticos, econômicos, sociais e identitários. Esse último é uma ampliação dos poderes psicológicos; já os poderes sociais referem-se à participação do indivíduo na sociedade, acesso a informações, consciência e legitimação dos seus papéis sociais.

Usado em diversos contextos políticos e socioculturais, o que se observa é que o termo *empoderamento* normalmente está associado a expressões como força pessoal, controle, tomada própria de decisões, consciência, identidade, liberdade, capacidade. Vincula-se, assim, a questões econômicas, sociais, culturais e políticas, caracterizando relações em variados níveis e lugares, muitas vezes intrínsecas a ações baseadas em direitos. Vincula-se a poderes materiais e imateriais, à redistribuição do poder, à vida digna em acordo com os valores priorizados por cada indivíduo.

Diante de tudo que já foi exposto, tenta-se um delineamento do conceito de empoderamento social. Numa síntese aproximativa, empoderamento social é a capacidade que tem o sujeito de escolher e de agir, de negociar com as instituições e instâncias sociais que lhe influenciam na vida cotidiana. É a ampliação da liberdade, da consciência do sujeito sobre si, sobre sua história, seu lugar e espaço nas relações de poder; é o maior controle sobre sua própria vida. Há empoderamento social quando existe autonomia, tomada de consciência dos socialmente marginalizados e alteração nas relações de poder em seu favorecimento.

Salienta-se que em todos os textos utilizados até então nesta pesquisa, o empoderamento permeado pelos respectivos autores sempre está associado a pessoas e grupos

economicamente desprovidos e/ou minorias sociais. Uma associação que aproxima ainda mais a pesquisa sobre empoderamento ao terreno fértil da folkcomunicação.

2.3 Empoderamento por Paulo Freire

Embora o termo *empowerment* já encontrasse, há décadas, definição no vocabulário americano (dar poder a alguém), como já dito; no Brasil, foi o educador Paulo Freire que destinou um sentido diferente à palavra a partir do modelo pedagógico da “educação popular”, também conhecido como “educação transformadora”. Para Freire, só há empoderamento quando o sujeito consegue realizar por si mesmo – sem mediadores ou concedentes – as atividades, transformações ou ações que lhe fortalecem e lhe conscientizam das relações de poder e necessidade de mudança; ideia que está implícita na defesa da libertação do oprimido, ponto forte da literatura freireana. Essa literatura coloca a prática da liberdade como fundamental, caminho pelo qual o oprimido tem condições de atuar sobre sua própria destinação histórica. O empoderamento, nesse olhar, é algo proveniente da profunda e contínua reflexão pessoal, algo latente que passa a ser externado pelo indivíduo em forma de ação transformadora; o que implica opção, decisão e compromisso.

Somente os seres que podem refletir sobre sua própria limitação são capazes de libertar-se, desde, porém, que sua reflexão não se perca numa vaguidade descomprometida, mas se dê no exercício da ação transformadora da realidade condicionante. Desta forma, *consciência de* e *ação sobre* a realidade são inseparáveis constituintes do ato transformador pelo qual homens e mulheres se fazem seres de relação. (FREIRE, p. 53, 1981)

Num pensamento de influência gramsciana, Freire compreende o empoderamento como algo próximo à conscientização. Trata-se de um processo de conhecimento que se dá por reflexão e ação, a partir da percepção do indivíduo relativa à dialética homem-mundo. (FREIRE, 1979) Baseados nessa concepção freireana, maioria dos autores que citam o termo *empoderamento* trazem a postura de Paulo Freire como referência (ROMANO; ANTUNES, 2002; BAQUERO, 2012; entre outros). O empoderamento, nesse viés

Implica, essencialmente, a obtenção de informações adequadas, um processo de reflexão e tomada de consciência quanto a sua condição atual, uma clara formulação das mudanças desejadas e da condição a ser construída. A estas variáveis, deve somar-se uma mudança de atitude que impulse a pessoa, grupo ou instituição para a ação prática, metódica e sistemática, no sentido dos objetivos e metas

traçadas, abandonando-se a antiga postura meramente reativa ou receptiva. (SCHIAVO; MOREIRA, 2005, p. 37) – sem grifos no original.

A visão freireana vincula nitidamente o empoderamento às relações de classes sociais, à identidade, ao diálogo, ao exercício do poder e ao direito de ter direitos. A proposta é substituir o “poder sobre o outro” pelo “poder com o outro”, tendo o sujeito como protagonista de si mesmo. Mas a partir de que momento o sujeito se dá conta que é preciso haver mudanças nas relações de poder? A partir do que ou de quem ele percebe que tem poder para investir contra a opressão que lhe é destinada? Quem ou o quê o desperta?

Na acepção de Paulo Freire, o indivíduo percebe que tem poder a partir dele mesmo. É ele que se empodera. Uma conscientização que é colocada como método e que implica compromisso histórico, “implica que os homens assumam o papel de sujeitos que fazem e refazem o mundo. Exige que os homens criem sua existência com um material que a vida lhes oferece.” (FREIRE, 1979, p. 15) O empoderamento se dá, portanto, por meio da reflexão crítica, da percepção das contradições sociais em que vive; uma conscientização que em sua práxis se sintetiza na luta por e da prática da liberdade.

Um dos meios para a prática da liberdade, segundo Freire (1987), é a educação. A educação deve, portanto, dialogar com o indivíduo, exigindo-lhe novas formas de compreensão e expressão ao invés de pensá-lo como depósito reprodutor de conhecimentos pré-moldados, semiprontos (o que Freire nominou “educação bancária”).

A liberdade, que é uma conquista, e não uma doação, exige uma permanente busca. Busca permanente que só existe no ato responsável de quem a faz. Ninguém tem liberdade para ser livre: pelo contrário, luta por ela precisamente quem não a tem. Não é também liberdade um ponto ideal, fora dos homens, ao qual inclusive eles se alienam. Não é ideia que se faça mito. É condição indispensável ao movimento de busca em que estão inscritos os homens como seres inconclusos. Daí a necessidade que se impõe de superar a situação opressora. Isto implica no reconhecimento crítico, na “razão” desta situação, para que, através de uma ação transformadora que incida sobre ela, se instaure uma outra, que possibilite aquela busca do ser mais. (FREIRE, 1987, p. 18)

Nesse sentido, a prática da liberdade prescinde de reflexão, tomada de consciência, mas também de organização. É preciso se organizar para desorganizar, e isto é feito em conjunto; carecendo, portanto, de politização. “Ninguém liberta ninguém, ninguém se liberta sozinho: os homens se libertam em comunhão.” (FREIRE, 1987, p. 29) Para manutenção do seu poder, as lideranças opressoras tendem a encontrar mecanismos para dividir as minorias e/ou criar estratégias para perpetuá-las enquanto dependentes. A ação política, pelo contrário, deve agir em consonância com a independência dos indivíduos, induzindo-os à reflexão

crítica, participação em debates e tomada de poder; fatores que podem ser revelados como ação cultural:

A ação política junto aos oprimidos tem de ser, no fundo, “ação cultural” para a liberdade, por isto mesmo, ação com eles. A sua dependência emocional, fruto da situação concreta de dominação em que se acham e que gera também a sua visão inautêntica do mundo, não pode ser aproveitada a não ser pelo opressor. Este é que se serve desta dependência para criar mais dependência.

A ação libertadora, pelo contrário, reconhecendo esta dependência dos oprimidos como ponto vulnerável, deve tentar, através da reflexão e da ação, transformá-la em independência. Esta, porém, não é doação que uma liderança, por mais bem-intencionada que seja, lhes faça. Não podemos esquecer que a libertação dos oprimidos é libertação de homens e não de “coisas”. Por isto, se não é autolibertação – ninguém se liberta sozinho –, também não é libertação de uns feita por outros. (FREIRE, 1987, p. 30) – sem grifo no original.

Cultura e poder se articulam nas dimensões individual e coletiva, são subterrâneos à transformação, ao empoderamento. Se os civis podem se articular, organizando-se em prol de alterações práticas, sistemáticas e metodológicas das relações de poder, isso significa que a sociedade civil organizada, como afirma Maria da Glória Gohn (2004) pode ajudar a promover mudanças substanciais a partir de projetos perenes, dialógicos e – utilizando o termo freireano – libertadores. Recorrendo à visão gramsciana, a cultura é compreendida, neste cenário, como disciplina do próprio eu interior, como consciência que permite perceber o lugar histórico do indivíduo, sua função, deveres e direitos.

A cultura é também aquisição sistemática da experiência humana, mas uma aquisição crítica e criadora, e não uma justaposição de informações armazenadas na inteligência ou na memória e não "incorporadas" no ser total e na vida plena do homem.

Neste sentido, é lícito dizer que o homem se cultiva e cria a cultura no ato de estabelecer relações, no ato de responder aos desafios que lhe apresenta a natureza, como também, ao mesmo tempo, de criticar, de incorporar a seu próprio ser e de traduzir por uma ação criadora a aquisição da experiência humana feita pelos homens que o rodeiam ou que o precederam. (FREIRE, 1979, p. 21)

O poder, por sua vez, se revela quando o sujeito tem participação ativa na sociedade, na história, na comunidade; se revela na força para impor-se diante das situações adversas, na força de transformar a realidade a partir da apreensão da mesma, da reflexão sobre. Como já mencionado, para o despertar desta ação é preciso compreender os contornos e conteúdos da realidade que carece ser modificada, e o principal: porquê ela precisa ser modificada.

Se queremos que o homem atue e seja reconhecido como sujeito;
Se queremos que tome consciência de seu poder de transformar a natureza e que responda aos desafios que esta lhe propõe: (...)

Se queremos que através de seus atos seja criador de cultura;
Se pretendemos, sinceramente, que se insira no processo histórico e que “descruzando os braços renuncie à expectativa e exija a intervenção”; se queremos, noutras palavras, que faça a história em vez de ser arrastado por ela, e, em particular, que participe de maneira ativa e criadora nos períodos de transição (períodos particulares porque exigem opções fundamentais e eleições vitais para o homem); (...) é importante preparar o homem para isso por meio de uma educação autêntica: uma educação que liberte, que não adapte, domestique ou subjogue. (...) O homem não pode participar ativamente na história, na sociedade, na transformação da realidade, se não é auxiliado a tomar consciência da realidade e de sua própria capacidade para transformá-la. Ninguém luta contra as forças que não compreende, cuja importância não mede, cujas formas e contornos não discerne; mas, neste caso, se as suporta com resignação, se busca conciliá-las mais com práticas de submissão que de luta. Isto é verdade se se refere às forças da natureza: seca, inundação, doenças das plantas e dos animais, curso das estações, isto não é menos verdadeiro dito das forças sociais: "o latifundiário", "os trustes", "os técnicos", "o Estado", "o fisco" etc., todos os "eles" de que nós não temos senão uma vaga idéia; sobretudo a idéia de que "eles" são todo-poderosos, intransformáveis por uma ação do homem do povo. A realidade não pode ser modificada, senão quando o homem descobre que é modificável e que ele pode fazê-lo. (FREIRE, 1979, p. 22)

São estas formas de cultura e de poder alicerçadas por ações transformadoras que fomentam a proposta dos projetos do Ponto de Cultura Estrela de Ouro de Aliança. Esse envolve diferentes gerações em atividades dialógicas cotidianas culturais, comunicacionais, de afirmação da identidade, valorização da memória, além da geração de emprego e renda; tendo como principal conteúdo a cultura popular da zona rural pernambucana. Parte das atividades é subsidiada pela sociedade civil em parceria com políticas públicas culturais. O que na teoria e na prática pode parecer uma contradição, na voz dos atores sociais envolvidos pelos projetos é resvalada como transformação, tomada de consciência, reconhecimento, satisfação, empoderamento³¹.

Tudo isso, não sem conflitos, todavia.

³¹ Questão expandida no capítulo 6, criado a partir dos diálogos mantidos com os agentes locais, com base na História Oral.

3. POLÍTICA CULTURAL COMO POLÍTICA PÚBLICA

Figura 5: Ciranda na roça: Projeto Quinteto Violado - 40 anos. Sítio Chã de Camará.



Não cabe ao Estado fazer cultura, mas, sim, criar condições de acesso universal aos bens simbólicos. (Gilberto Gil, 2003)

Fonte: A autora (2012).

3.1 Estado e produção cultural

Estado e cultura são dois conceitos que permitem releituras ao longo dos séculos. Em relação ao primeiro, tende-se a perpassar por alguns dos seus principais significados: o Estado a partir de Santo Agostinho, com indivíduos unidos pelo laço social, e que deve assegurar a paz e o bem comum aos cidadãos; o Estado subjugado à Igreja, com função organizativa e moral, e que tem a monarquia como modelo ideal, segundo Tomás de Aquino; o Estado de controle e submissão, por meio do contrato social, a fim da garantia da ordem política, lançado por Thomas Hobbes – em contrapartida, tem-se o Estado pensado por Jean Jacques Rousseau, através de um contrato social que representa o pacto de acordo entre os indivíduos; o Estado liberal e coercitivo mencionado por Immanuel Kant, no qual os cidadãos agem por temor à lei e; por fim, o Estado que ampara a presente pesquisa. Trata-se de pensá-lo como sociedade politicamente organizada, constituída pelos elementos povo, governo, território e soberania; um conjunto de instituições públicas que tem, como dever, atender e representar a vontade do seu povo. Constitucionalmente falando, um Estado democrático,

destinado a assegurar o exercício dos direitos sociais e individuais, a liberdade, a segurança, o bem-estar, o desenvolvimento, a igualdade e a justiça como valores supremos de uma sociedade fraterna, pluralista e sem preconceitos, fundada na harmonia social e comprometida, na ordem interna e internacional, com a solução pacífica das controvérsias (BRASIL, 2004, p. 12)

Ao menos na teoria, estas são as funções do Estado Brasileiro. É esse mesmo Estado que, segundo a Constituição de 1988, tem o dever de proporcionar os meios de acesso à cultura; garantir o pleno exercício dos direitos culturais; valorizar a diversidade étnica e regional; proteger e apoiar as manifestações de culturas populares; democratizar o acesso aos bens culturais.

Cabe ao Estado estabelecer relações com os agentes da produção cultural, inclusive populares, que não se baseiem no clientelismo, no apadrinhamento, na troca de favores e homenagens. Adotar uma política voltada para a gestão participativa e democrática dos recursos destinados ao patrocínio cultural, estabelecendo uma relação republicana com os agentes da produção cultural, baseada no reconhecimento do mérito, na oferta de oportunidades equânimes para todos e, em casos específicos, adotar políticas compensatórias e de estímulo a grupos sociais cujo grau de desorganização e déficit de poder os impeça de aparecer com o mínimo de possibilidade na concorrência no mercado de bens simbólicos. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007, p. 75)

O desempenho do Estado em relação à produção cultural deve ser a favor da gestão participativa e democrática, do estímulo à liberdade de criação cultural, da valorização e proteção dos diversos grupos culturais existentes em seu território. A definição de cultura, ou seja, deste bem que deve ser protegido e valorizado, é, entretanto, um ato de complexidade.

Na Antiguidade, pensava-se na cultura como algo relacionado ao campo, ao trabalho de cultivo da terra, que tornava esta produtiva. Em maior parte do século XIX, o sentido foi reportado ao cultivo do espírito humano, na crença de que existiam pessoas com cultura e outras sem (pessoas “cultas” e outras “não-cultas”); fator que estabelecia hierarquias e excluía grande parte da população da participação política e das atividades do governo. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007)

Por muito tempo também se pensou que existia uma determinação biológica relacionada à cultura de cada indivíduo, algo hoje refutado; na negação de que a cultura seja herdada geneticamente. A possibilidade do determinismo geográfico, que fomentou o estudo de teóricos entre os séculos XIX e XX também foi descartada, ao ser observado que poderia existir diversidade cultural mesmo em espaços de características físicas idênticas. O conceito de cultura mais difundido atualmente (do inglês *culture*), que une o significado da expressão germânica *kultur* e da francesa *civilization*, foi lançado pela primeira vez por Edward Tylor, por volta do século XIX. A expressão sintetiza, num vocábulo, a acepção etnográfica do conjunto de hábitos e capacidades adquiridos pelo homem em sociedade (LARAIA, 2009); porém,

As centenas de definições formuladas após Tylor serviram mais para estabelecer uma confusão do que ampliar os limites do conceito. Tanto é que, em 1973, Geertz escreveu que o tema mais importante da moderna teoria antropológica era o de “diminuir a amplitude do conceito e transformá-lo num instrumento mais especializado e mais poderoso teoricamente”. (LARAIA, 2009, p. 27)

Segundo Albuquerque Júnior (2007), também em meados do século XIX surgiu o conceito de cultura popular, a partir da aparição de um novo sujeito envolvido nas questões políticas, com ecos da Revolução Francesa e do pensamento liberal.

Este conceito introduzido por pensadores e artistas românticos como Herder e Goethe vem dar sentidos novos para o próprio termo cultura. Este passa a ser associado à questão nacional e representar aqueles elementos que dariam uma identidade própria a cada nação, a cada povo. O conceito de cultura passa a ser anteposto ao conceito de civilização, que representaria o processo desencadeado pelo avanço das relações capitalistas, uma tendência unificadora e homogeneizadora das culturas trazida pelo avanço do progresso, apanágio da sociedade urbana e industrial. A cultura passa a ser aquilo próprio, aquilo específico, aquilo que garantiria a singularidade, a identidade de cada povo e de cada nação, por isso mesmo, algo que se devia preservar e defender das ameaças de extinção trazidas pelo processo civilizatório. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007, p. 63)

Neste período, vê-se o lançar da dualidade que reside até os dias de hoje: cultura popular x cultura industrial; cultura nacional x cultura estrangeira; na alegação de que a primeira preserva a identidade genuína do grupo ou nação, enquanto a outra abstrai as singularidades da cultura, pasteurizando-a. Uma discussão que não será aqui aprofundada, pois, como já foi citado em outro capítulo, é praticamente impossível preservar culturas populares intocáveis, alheias ao processo de desterritorialização gerido pela globalização. Por outro lado, muitas comunidades tem na manutenção de suas manifestações culturais, passadas de pai para filho, o fio histórico que une gerações e os identifica singularmente. Não há separação entre ambas, senão o convívio inevitável.

O que se pergunta é: na prática, como o Estado atua na valorização da cultura do seu povo? Qual tem sido o seu papel diante da produção cultural? Antes de tentar responder a estas questões, convém destacar que o Estado, enquanto território da política, sempre se ocupou da cultura³². Portanto, a cultura pode ser considerada, desde os tempos mais remotos, como um elemento da política; compreendendo esta como “participação dos indivíduos nos destinos da coletividade” (FEIJÓ, 1985, p.10) ou como “tudo que se refere à cidade.”³³ (BOBBIO et al, 1998, p. 954)

³² Raymond Williams, Norbert Elias, Gilberto Freyre e Renato Ortiz são alguns dos teóricos que auxiliam no tratamento desta relação entre Estado e cultura.

³³ “O que é urbano, civil, público, e até mesmo sociável e social.” (BOBBIO et al, 1998, p. 954).

A relação entre Estado e cultura pode ser observada desde os tempos de Péricles, quando, além do incentivo às artes e à literatura, as apresentações do teatro grego em Atenas eram tidas como componentes da vida pública. Tragédias e comédias ridicularizavam, muitas vezes, os próprios governantes, e eram assistidas por um público (representante da alta sociedade) que recebia dinheiro para estar presente. Martin Cezar Feijó (1985) considera a atitude de Péricles como política cultural.

A ação de poder sobre a cultura toma novo revestimento mais à frente, na Roma Imperial, quando o imperador Otávio Augusto (27 a.C.-14 a.C.) imprime um caráter utilitário à cultura, dando origem ao que hoje é conhecido como mecenato. Seu ministro, Mecenas, encarregava-se de patrocinar obras que enaltescessem a figura do imperador, vislumbrando nisso uma forma de imponência do governo. (FEIJÓ, 1985)

Já a partir do século XV, em especial, vê-se forte repressão política sobre a cultura; período sobrepujado pela Igreja Católica, a qual se confundia com o próprio Estado e, por meio da Inquisição, agia contra os pensadores do Renascimento. Bem mais adiante, na França, no século XVIII, tem-se o movimento do Iluminismo, o Século das Luzes, com a crítica ao Absolutismo, a intolerância à Igreja e ao obscurantismo medieval. Com ideias tidas como subversivas, o Iluminismo deu importante arcabouço não somente à Revolução Francesa, mas a variados movimentos de emancipação social surgidos no continente americano a partir de meados do século XVIII.

O Estado Soviético também deve ser lembrado como marco da relação entre Estado e produção cultural. Após a Revolução Russa (1917), foi criada a política cultural stalinista, que considerava arte apenas aquilo que expressasse essencialmente a ideologia do proletariado, abominando toda e qualquer obra artística que refletisse o “espírito burguês” – instituiu-se o realismo socialista. Neste cenário, revelou-se Maiakovski, o poeta da Revolução, questionador do sistema de estética determinista.

Maiakovski defende o papel inovador da arte, vanguardista. Mas ao mesmo tempo considera que o artista deve ter consciência de seu papel histórico. Para ele, essa consciência só é possível pela descoberta de seu “encargo social”. Isto é, toda poesia (toda produção cultural) parte de uma encomenda social. O poeta é o que expressa, mesmo inconscientemente, essa encomenda. Como ela é social, tem efeito político. A política cultural deve ser não no sentido de enquadrar o criador cultural, mas no de contribuir para a sua consciência. (FEIJÓ, 1985, p. 32) – sem grifo no original.

Além de Maiakovski, cabe pontuar alguns outros nomes que se destacaram na história, nomes de pensadores que teceram considerações importantes sobre a estética e o papel do Estado. Pode-se citar Georg Lucáks (com sua crítica ao vanguardismo e ao

romantismo revolucionário), Bertold Brecht (e seu uso da arte como instrumento de conscientização), Walter Benjamin (que pensou a politização da arte como resistência ao fascismo), e Antonio Gramsci (que expandiu a discussão para além da arte, salientando, entre outros temas, a função do intelectual orgânico na organização da cultura).

Com base no pensamento gramsciano, é possível delinear a questão da hegemonia cultural nos séculos XX e XXI, não apenas na Itália, mas também no panorama brasileiro, onde se tem o poder exercido pelos sistemas educacionais, religiosos e de comunicação – junto ao Estado – sobre as classes subalternas. Sendo o Estado um agente dialético com ações movimentadas a partir do atendimento ao interesse de determinadas classes sociais, o que se tem é o investimento desigual entre as culturas populares (compreendendo estas como cultura do povo)³⁴ e a cultura dos intelectuais e/ou cultura de massa. Uma separação histórica que alimenta parte da diferenciação entre política cultural e política pública cultural, conteúdo do próximo capítulo.

3.2 Políticas culturais no Brasil

Antes de discorrer sobre as políticas públicas culturais no Brasil, é preciso reafirmar que a cultura é um direito constitucional, portanto, deve ser garantida pelo Estado, tal qual a saúde, a educação e a segurança, por exemplo. Não se trata apenas de um elemento do campo econômico, político ou social; tampouco somente das discussões sociológicas, antropológicas e afins. Trata-se de valores entranhados em toda sociedade e indivíduo, nas relações cotidianas que perpassam bens materiais e imateriais, contíguos à vida e, portanto, inseparáveis dos modos de agir, pensar, ver, estar no mundo; de relacionar-se com ele.

Não é dever do Estado produzir cultura, mas estimulá-la em todas as suas dimensões. E este dever passa, inevitavelmente, pela formação de políticas que incentivem a criação, o fomento, a difusão, a proteção, o debate, o acesso e a produção da cultura; de forma descentralizada e democrática.

Não se pode confundir cultura a serviço da política com política a serviço da cultura. Da mesma forma que pode existir política para a proibição, o cerceamento, o direcionamento, a imposição, também pode existir a organização para o incentivo, para a criação, para o esclarecimento, enfim, para uma elaboração cultural que supere a própria política que lhe deu origem. (FEIJÓ, 1985, p. 9)

³⁴Conforme definição de AYALA, Marcos; AYALA, Maria Ignez. **Cultura popular no Brasil**. 1ed. São Paulo: Ática, 2011. (Série Princípios).

Na prática, contudo, a história da política cultural no Brasil é marcada por termos como autoritarismo, centralização, contradições, descontinuidade, omissão³⁵. É possível chegar a esta conclusão pelo acompanhamento das gestões de governo e a partir da reflexão sobre o que é uma política cultural e o que a torna uma política pública. Para tanto, a primeira definição trazida é a de Teixeira Coelho (1997):

A política cultural é entendida habitualmente como programa de intervenções realizadas pelo Estado, entidades privadas ou grupos comunitários com o objetivo de satisfazer as necessidades culturais da população e promover o desenvolvimento de suas representações simbólicas. Sob este entendimento imediato, a política cultural apresenta-se assim como o conjunto de iniciativas, tomadas por esses agentes, visando promover a produção, distribuição e o uso da cultura, a preservação e a divulgação do patrimônio histórico e o ordenamento do aparelho burocrático por elas responsável (COELHO, 1997, p. 293). – sem grifo no original.

Na definição de Teixeira Coelho, o Estado não é o único responsável pela concepção da política cultural e do sistema burocrático que a ordena. Ele deve agir junto a outras instituições privadas ou não, na formulação de um conjunto de ações em prol da produção, distribuição, uso, preservação e divulgação da cultura. Uma definição semelhante é lançada por Néstor Canclini, quando diz que política cultural é um:

Conjunto de intervenções realizadas pelo Estado, instituições civis e grupos comunitários organizados a fim de orientar o desenvolvimento simbólico, satisfazer as necessidades culturais da população e obter consenso para um tipo de ordem ou transformação social. Mas esta forma de caracterizar o campo das políticas culturais precisa ser ampliada, tendo em conta o caráter transnacional dos processos simbólicos e materiais da atualidade. (CANCLINI, 2005)³⁶ – em espanhol e sem grifo no original.

Logo, para que seja uma política de cultura, é preciso que haja a organização de um sistema que direcione objetivos e metas, intervenções conjuntas, de modo que estes atores coletivos possam proporcionar transformações sociais ou ordenamento que satisfaçam as necessidades culturais da população. Para que seja considerada uma política pública cultural, todavia, é preciso que se assuma realmente como pública – destinada ao uso de todos, ao povo, à coletividade. Tendo em vista este horizonte conceitual, o histórico de política cultural no Brasil mostrará que concebê-la enquanto pública é algo bem recente.

³⁵ Grande parte da produção bibliográfica que trata deste assunto está disponibilizada em www.cult.ufba.br.

³⁶ CANCLINI, Néstor García. Definiciones en transición. In: MATO, Daniel. **Cultura, política y sociedad: perspectivas latinoamericanas.** CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. 2005. p. 69-81. Disponível em: <http://migre.me/khteP>. Acesso em: 13 de fevereiro de 2004.

Embora alguns autores datem o início da política cultural no País no Segundo Império, no Brasil Colônia ou mesmo na República Velha, o professor Albino Rubim (2007) enfatiza que havia apenas ações excludentes e/ou pontuais nestes períodos, afirmando que só há inauguração de uma política cultural nacional a partir de 1930. Dois acontecimentos teriam corroborado simultaneamente: a implantação do Ministério de Educação e Saúde em 1930, e o desempenho de Mário de Andrade no Departamento de Cultura da Prefeitura da cidade de São Paulo (1935-1938). Tal desempenho, embora inicialmente circunscrito a uma política local, é conteúdo até hoje citado como marco quando se fala em política cultural no Brasil (mesmo com certas críticas, devido ao seu aparente cunho iluminista). Para Rubim, a importância da gestão se dá por conta de certas ações inovadoras de Mário de Andrade, destacando-se em:

1. estabelecer uma intervenção estatal sistemática abrangendo diferentes áreas da cultura;
2. pensar a cultura como algo “tão vital como o pão”;
3. Propor uma definição ampla de cultura que extrapola as belas artes, sem desconsiderá-las, e que abarca, dentre outras, as culturas populares;
4. assumir o patrimônio não só como material, tangível e possuído pelas elites, mas também como algo imaterial, intangível e pertinente aos diferentes estratos da sociedade;
5. patrocinar duas missões etnográficas às regiões amazônica e nordestina para pesquisar suas populações, deslocadas do eixo dinâmico do país e da sua jurisdição administrativa, mas possuidoras de significativos acervos culturais (modos de vida e de produção, valores sociais, histórias, religiões, lendas, mitos, narrativas, literaturas, músicas, danças etc.). (RUBIM, 2007, p. 15)

Já a criação do Ministério da Educação e da Saúde, ainda que de caráter nacional-popular, no governo de Getúlio Vargas, inaugurou um conjunto de intervenções no setor cultural. Radiculada em época ditatorial, a política cultural gerida pelo advogado e então ministro Gustavo Capanema (1934-1945) explica muito da relação histórica entre Estado e cultura no País, pois foi marcada pelo viés classista, conservador, autoritário, de controle sobre a produção cultural e de não relacionamento com as comunidades. “Sempre que se falar na formulação de políticas culturais por parte do Estado e na necessidade de uma gestão para a cultura estes fantasmas autoritários serão trazidos à baila.” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007, p. 68)

Além das “formulações, práticas, legislações e (novas) organizações de cultura”, um dos feitos regulatórios do governo Getúlio foi a criação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), em 1939. Ao passo em que censurava e fazia a propaganda interna e

externa do regime, o DIP procurava também organizar as manifestações cívicas e “cooptar o meio cultural, seus intelectuais, artistas e criadores.” (RUBIM, 2007, p. 16)

Na gestão Capanema/Vargas, o Estado se tornou mecenas de muitos projetos. Além disso, implantou a Superintendência de Educação Musical e Artística - SEMA (1932), o Instituto Nacional de Cinema Educativo - INCE (1936), o Serviço de Radiodifusão Educativa (1936), o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - SPHAN (1937), o Serviço Nacional de Teatro - SNT (1937), o Instituto Nacional do Livro - INL (1937) e o Conselho Nacional de Cultura (1938). (RUBIM, 2007) Os estudos acerca do período normalmente sublinham a importância do SPHAN, criado por projeto feito por Mário de Andrade sob a encomenda de Gustavo Capanema. O projeto, contudo, foi parcialmente aceito, tendo sua versão final escrita por Rodrigo Melo Franco de Andrade, o qual dirigiu o Serviço por três décadas (1937-1967). “O anteprojeto elaborado por Mário de Andrade foi abandonado naquilo que trazia de mais desafiador e avançado para seu tempo: a memória dos grupos populares, das etnias que compõem a brasilidade, da diversidade dos saberes e fazeres do país”. (BOTELHO, 2007, p. 117)

No entre período democrático, de 1945 a 1964, por sua vez, embora tenha havido grande desenvolvimento da cultura brasileira em seus mais diversos segmentos – em maior parte devido ao investimento de instituições não estatais – foi um momento caótico no quesito política cultural. Albino Rubim destaca, todavia, algumas ações pontuais:

A instalação do Ministério da Educação e Cultura, em 1953; a expansão das universidades públicas nacionais; a Campanha de Defesa do Folclore e a criação do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (Iseb), órgão vinculado ao MEC. O Iseb dedica-se a estudos, pesquisas e reflexões sobre a realidade brasileira e será o maior produtor do ideário nacional-desenvolvimentista no país. (...) No âmbito conservador, algumas instituições também devem ser lembradas, a exemplo da estatal Escola Superior de Guerra pela construção dos ideários golpistas que terminam por destruir a frágil democracia brasileira e instalar a ditadura cívico-militar em 1964, com fortes e problemáticos impactos sobre a cultura (RUBIM, 2007, p. 18-19)

Os anos que se seguem, de 1964 a 1985, são notadamente lembrados pela censura, opressão e supressão das liberdades civis por meio da implantação da ditadura militar. Novamente, a política cultural é reforçada pelo laço do autoritarismo. Neste ínterim, Albino Rubim (2007) recorta três momentos.

O primeiro deles, de 1964 a 1968, é marcado não só pelas manifestações políticas contra a ditadura, mas também por muita violência. Tem-se a “passagem da predominância de circuito cultural escolar-universitário para um dominado por uma dinâmica de cultura

mediatizada”, “a instalação da infraestrutura de telecomunicações; a criação de empresas como a Telebrás e a Embratel e a implantação de uma lógica de indústria cultural” (RUBIM, 2007, p. 20). Existe também uma tentativa de criação de Secretarias Estaduais de Cultura pelo país, sendo a primeira delas instalada no estado do Ceará, em 1966.

O segundo momento assinalado, entre o final de 1968 a 1974, de intensa repressão e tortura; é considerado pelo autor como “época de vazio cultural, apenas contrariado por projetos culturais e estéticas marginais, marcado pela imposição crescente de uma cultura midiática controlada e reprodutora da ideologia oficial, mas tecnicamente sofisticada, em especial no seu olhar televisivo”. (RUBIM, 2007, p. 21)

O terceiro e último período, de 1974 a 1985, é caracterizado por “uma longa transição cheia de altos e baixos, avanços e recuos, controles e descontroles. A violência diminui e o regime passa a ter inúmeras iniciativas nas áreas política e cultural”. (RUBIM, 2007, 21) A política cultural, entranhada ao Estado, é reforçada e ampliada como meio de manutenção da hegemonia estatal. Nasce a Fundação Nacional das Artes (1975), o Plano Nacional de Cultura (1975), o Centro Nacional de Referência Cultural (1975), o Conselho Nacional de Cinema (1976), a Radiobrás (1976) e a Fundação Pró-Memória (1979). (MICELI, 1984). Entre 1970 a 1982, diversos encontros também são realizados pela Unesco, ampliando a discussão sobre a importância da cultura, ainda que em momento ditatorial.

Também no final da década de 1970, o Departamento de Assuntos Culturais é transformado em Secretaria de Assuntos Culturais, com direção a duas vertentes: uma patrimonial e outra vinculada à produção, circulação e consumo de cultura. Em 1981, o designer gráfico Aloísio Magalhães assume a Secretaria, que passa a se chamar Secretaria de Cultura. (CALABRE, 2007, p. 93). Segundo Isaura Botelho (2007), o então Secretário de Cultura, em sua breve gestão que durou apenas um ano,³⁷

soube articular politicamente o setor de forma inovadora e dar-lhe visibilidade, inclusive na mídia, de uma maneira não vista até então. Grande estrategista, Aloísio estabeleceu novos parâmetros de atuação, reestruturando, inclusive, a área federal, refazendo os elos com o projeto de Gustavo Capanema. (BOTELHO, 2007, p. 119)

Aloísio Magalhães deixa, contudo, o terreno pronto para a instalação do Ministério da Cultura³⁸, criado no governo de José Sarney, em 1985, após reivindicações de algumas Secretarias Estaduais de Cultura, setores artísticos e intelectuais. No ano seguinte, é lançada a

³⁷ Aloísio Magalhães faleceu em 1982.

³⁸ Foram Ministros da Cultura no Governo Sarney: José Aparecido de Oliveira, Aluísio Pimenta, Celso Furtado e Hugo Napoleão do Rego Neto.

Lei Sarney, primeira lei de incentivo fiscal para financiamento da cultura, com caráter essencialmente mercadológico. Também em seu governo, são implantadas as Secretarias de Apoio à Produção Cultural (1986); a Fundação Nacional de Artes Cênicas (1987); a Fundação do Cinema Brasileiro (1987); a Fundação Nacional Pró-Leitura (1987) – reunindo a Biblioteca Nacional e o Instituto Nacional do Livro; e a Fundação Palmares (1988). (RUBIM, 2007, p. 24)

Em 1990, quando Collor de Melo assume o governo, simbolizando a redemocratização brasileira, uma das suas primeiras ações é extinguir o Ministério da Cultura e reduzi-lo a uma Secretaria. Junto com o MinC, também foram encerradas a FUNARTE; a Fundação Nacional de Artes Cênicas (Fundacen); a Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme); a Fundação Nacional Pró-Leitura; o Conselho Federal de Cultura e o Conselho Consultivo do SPHAN.³⁹ (CALABRE, 2007) Collor também põe fim à Lei Sarney e cria a Lei Rouanet, que leva o nome do seu Secretário de Cultura, o diplomata e filósofo Sérgio Paulo Rouanet⁴⁰. “A lógica das leis de incentivo torna-se componente vital do financiamento à cultura no Brasil. Esta nova lógica de financiamento – que privilegia o mercado, ainda que utilizando quase sempre dinheiro público – se expandiu para estados e municípios e para outras leis nacionais.” (RUBIM, 2007, p. 25)

Dado o *impeachment* de Collor (1992), a Presidência é ocupada por seu vice, Itamar Franco. Este recria o Ministério da Cultura⁴¹ e a Funarte. Itamar também promulga a Lei do Audiovisual, para apoio a projetos de produção, exibição, distribuição e concepção de produtos audiovisuais; ampliando a renúncia fiscal.

Quando Fernando Henrique Cardoso assume a Presidência da República (1995), imprime notadamente seu estilo neoliberal, com o Estado voltado inteiramente ao mercado. A lógica mercantilista, também aplicada à cultura, pode ser observada numa das primeiras publicações feitas pelo MinC⁴², a cartilha intitulada *Cultura é um bom negócio*, pela qual “os diretores de marketing acionam teorias de marketing cultural e privatizam os critérios de escolha do que a população deve ou não produzir, distribuir, fruir, onde e como a partir de suas preocupações mercadológicas com clientes, fornecedores e consumidores.” (PORTO, 2007, p. 161)

³⁹ A Fundação Pró-Memória e o SPHAN foram transformados em Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural e a Funarte em Instituto Brasileiro de Arte e Cultura (Ibac). (CALABRE, 2007, p. 94)

⁴⁰ Rouanet assumiu a Secretaria em 1991, antes dele, Ipojuca Pontes ocupava o cargo.

⁴¹ Em pouco mais de um ano de duração da gestão Itamar, o MinC teve três Ministros: Antonio Houaiss, Jerônimo Moscardo e Luiz Roberto Nascimento Silva.

⁴² Durante todo o mandato de FHC, Francisco Weffort foi mantido como Ministro da Cultura.

Como resultado desta política de marketing, uma “série de ações fragmentadas, patrocinadas pelas principais empresas brasileiras, concentradas no eixo Rio-São Paulo, sem expressão regional ou garantia de contrapartida pública, em forma de diversidade, circulação ou de gratuidade.” (PORTO, 2007, p. 165) A adoção do projeto como único instrumento de diálogo entre Estado e população acabou fomentando ações voltadas inteiramente a grupos capacitados para desenvolverem estratégias de comunicação, alijando da política cultural os menos favorecidos socialmente e fortalecendo a cultura patrocinada pelos setores privados. Multinacionais da área de telecomunicações, fundações privadas e empresas bancárias foram, inclusive, as maiores beneficiadas pela Lei Rouanet durante a gestão de Fernando Henrique Cardoso.

A tentativa de incorporação do povo na política cultural, contudo, com programas descentralizados e com vistas aos anseios das classes mais periféricas, começa a ser construída a partir de 2003, quando toma posse o presidente Luís Inácio Lula da Silva, que traz o cantor e compositor Gilberto Gil como Ministro da Cultura. A escolha de Gilberto Gil, feita diretamente por Lula, pauta o novo propósito da política cultural nacional. Propósitos, na verdade. Propósitos definidos ainda no período da campanha eleitoral, em reuniões com indivíduos e grupos culturais diversos nas cinco regiões brasileiras. Destas reuniões nasceu o programa de cultura do governo, projetado num documento sob o título *A imaginação a serviço do Brasil*. (RUBIM, 2011, p. 38)

O programa nacional Cultura Viva – Arte, Educação e Cidadania foi o que mais se destacou na área cultural do governo Lula, tendo os Pontos de Cultura como principal projeto. Criado em 2005, o Programa deu à política cultural nacional o status de política pública. Ainda que com falhas⁴³ em sua implementação e continuidade, o Cultura Viva trouxe nova metodologia intercultural, redesenhando o mapa brasileiro no que diz respeito à polifonia das culturas, ao empoderamento, protagonismo e participação popular nas experiências vividas junto ao Estado e às comunidades.

⁴³ Maioria destas falhas são provenientes da inexperiência do Estado em incorporar minorias sociais e culturais às políticas desenvolvidas. Muitas instituições e grupos, historicamente cerceados dos investimentos governamentais, esbarram em questões burocráticas como documentações, pagamento de impostos, prestação de contas, concepção de projetos e cumprimento do plano de trabalho. Todavia, é importante ressaltar que tais falhas podem ser sanadas com capacitação, acompanhamento contínuo ou mesmo mudança do processo burocrático, pois são falhas de caráter instrumental e se tornam insígnies diante do avanço na democratização da política cultural. Um exemplo de mudança no processo burocrático executada no Programa Cultura Viva foi lançar edital no qual indígenas poderiam realizar a inscrição do seu projeto oralmente. Tal circunstância demonstra o entendimento do Estado sobre as peculiaridades de cada grupo cultural, sem deixar que alguns deles sejam impedidos de receber recursos por conta da não adequação aos procedimentos padrões.

3.2.1 O Programa Cultura Viva

Diante do histórico de políticas culturais implementadas no Brasil, soa como duvidosa a possibilidade do Estado construir uma política pública efetiva, que dê conta do seu papel democrático. A dúvida também tem cerne no fato de que o Estado, enquanto sistema organizado de controle e poder, normalmente está associado à profusão das desigualdades socioculturais e não com seu aniquilamento. No âmbito cultural, embora a diversidade secularmente conhecida emanada pelo povo brasileiro, o que se tem por parte dos governos é um baixíssimo investimento no setor, com pastas orçamentárias decadentes, e o direcionamento de verbas para indivíduos e grupos que normalmente não contemplam as classes e culturas populares.

É certo que a questão da ampliação do orçamento para a pasta da Cultura continua sendo uma batalha não apenas em nível federal, mas também estadual e municipal, em espaços que muitas vezes não há sequer uma Secretaria de Cultura. Porém, a história da política nacional cultural, no que tange a participação do povo, não se equivoca em dizer que ganhou novo fôlego e rumo com a implantação de programas como o Cultura Viva.

O tom dado à política cultural incorporada e difundida pelo Governo Lula pode ser vislumbrado no discurso de posse do então ministro Gilberto Gil, em 2003. Ele defendeu a cultura como direito básico do cidadão e assinalou o remodelamento da posição estatal em relação às iniciativas e projetos culturais:

Não cabe ao Estado fazer cultura, mas, sim, proporcionar condições necessárias para a criação e a produção de bens culturais, sejam eles artefatos ou mentefatos. Não cabe ao Estado fazer cultura, mas, sim, promover o desenvolvimento cultural geral da sociedade. Porque o acesso à cultura é um direito básico de cidadania, assim como o direito à educação, à saúde, à vida num meio ambiente saudável. Porque, ao investir nas condições de criação e produção, estaremos tomando uma iniciativa de consequências imprevisíveis, mas certamente brilhantes e profundas – já que a criatividade popular brasileira, dos primeiros tempos coloniais aos dias de hoje, foi sempre muito além do que permitiam as condições educacionais, sociais e econômicas de nossa existência. Na verdade, o Estado nunca esteve à altura do fazer de nosso povo, nos mais variados ramos da grande árvore da criação simbólica brasileira. (GIL, 2003)⁴⁴

O investimento nas condições de criação e produção durante a gestão de Gil se deu especialmente pelo Programa Cultura Viva - Arte, Educação e Cidadania. Criado e regulamentado pelas portarias n. 156, de 06 de julho de 2004 e n. 82, de 18 de maio de 2005, o Cultura Viva se propôs a apoiar projetos da sociedade civil e a disseminar ações antes

⁴⁴ Ver referência completa.

concentradas no eixo Rio - São Paulo - Brasília. Expandiu-as para todo o País, alcançou os cantos mais inóspitos e ganhou repercussão nacional e internacional.

Inicialmente o Programa se compunha de cinco ações: Pontos de Cultura, Escola Viva, Ação Griô, Cultura Digital e Cultura e Saúde. Todas elas sempre tiveram como âncora o Ponto de Cultura, ambiente base de comunhão dos projetos, discussão de atividades e interação com a comunidade. Mais tarde, outras ações foram incorporadas – Ponto de Leitura, Pontinhos de Cultura e os prêmios Cultura Viva, Agente Escola Viva, Agente Cultura Viva, Intercâmbio Cultura Ponto a Ponto, Cultura e Saúde, Tuxaua, Interações Estéticas, Pontos de Mídia Livre, Estórias de Pontos de Cultura, Areté, e Ludicidade.

Na gestão do governo Lula, os Pontos de Cultura se consolidaram como principal projeto do MinC. A idealização dos Pontos foi feita pelo historiador – e então Secretário da Cidadania Cultural – Célio Turino, numa experimentação de baixo custo para o governo, mas de ganho multiplicador para a produção cultural popular e comunitária, especialmente. Isto porque os PC's não têm suas ações determinadas pelo Estado. Cada instituição civil, cada grupo cultural propõe como o valor cedido pelo governo (R\$ 180 mil parcelados em 3 anos) deve ser investido em sua comunidade. O resultado disto são Pontos constituídos por grupos quilombolas, indígenas, LGBT's, ciganos, de comunicação comunitária, afrodescendentes, de cultura rural, cultura da favela, da periferia urbana, de mulheres, idosos etc. Cada um potencializando atividades preexistentes e criando outras, fortalecendo a cultura local e a comunicação, gerando emprego e renda, incrementando ações de capacitação, criação, produção e difusão sociocultural. Na definição de Turino (2012),

Ponto de Cultura é isto: um exercício de convivência, de civilização. E aí há componentes importantes como a cultura de paz, a identificação de intelectuais orgânicos na comunidade, o protagonismo da juventude; colocar o tradicional em contato direto com a inovação, com a tecnologia digital, fazendo isto com o *software* livre, associando o *software* livre com troca de sementes crioulas, nativas... feiras de troca de *software*, de sementes, índios fazendo filmes em sua própria comunidade. O índio por ele mesmo, o jovem por ele mesmo, assim se faz o Cultura Viva e assim ele vai se desenvolvendo. (TURINO, 2012)⁴⁵

Para que o índio fosse ouvido por ele mesmo, o jovem por ele mesmo, durante todo o mandato de Lula, além de seminários, encontros e reuniões, foram realizadas conferências municipais, territoriais, estaduais e setoriais de cultura, nas quais representantes dos grupos culturais e da sociedade civil puderam participar gratuita e abertamente da construção de uma

⁴⁵ Entrevista concedida por TURINO, Célio. **Entrevista com Célio Turino**. [mar. 2012]. Entrevistadora: Júnia Martins. João Pessoa, 2012. 1 arquivo .wmv (23'13''). A entrevista transcrita na íntegra encontra-se no Anexo 1.

política pública. Tais encontros culminaram em duas conferências nacionais (2005 e 2010⁴⁶); sublinham-se aqui os objetivos lançados pela II Conferência Nacional de Cultura (CNC):

- I – Discutir a cultura brasileira nos seus aspectos da memória, de produção simbólica, da gestão, da participação social e da plena cidadania;
- II – Propor estratégias para o fortalecimento da cultura como centro dinâmico do desenvolvimento sustentável;
- III – Promover o debate entre artistas, produtores, conselheiros, gestores, investidores e demais protagonistas da cultura, valorizando a diversidade das expressões e o pluralismo das opiniões;
- IV – Propor estratégias para universalizar o acesso dos brasileiros à produção e à fruição dos bens e serviços culturais;
- V – Propor estratégias para a consolidação dos sistemas de participação e controle social na gestão das políticas públicas de cultura;
- VI – Aprimorar e propor mecanismos de articulação e cooperação institucional entre os entes federativos e destes com a sociedade civil;
- VII – Fortalecer e facilitar a formação e funcionamento de fóruns e redes de artistas, agentes, gestores, investidores e ativistas culturais;
- VIII – Propor estratégias para a implantação dos Sistemas Nacional, Estaduais e Municipais de Cultura e do Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais;
- IX – Propor estratégias para a implementação, acompanhamento e avaliação do Plano Nacional de Cultura e recomendar metodologias de participação, diretrizes e conceitos para subsidiar a elaboração dos Planos Municipais, Estaduais, Regionais e Setoriais de Cultura; e
- X – Avaliar os resultados obtidos a partir da I Conferência Nacional de Cultura. (Blog da II CNC, 2010)⁴⁷

Importa lembrar que também em 2005 ocorre o Seminário de Políticas Públicas para as Culturas Populares. Na oportunidade, é elaborada a *Carta das Culturas Populares*, a qual, entre outros quesitos, solicita a criação de fundos de incentivos públicos de apoio às culturas populares; o mapeamento, registro e documentação das manifestações populares; a criação de mecanismos que favorecessem a inclusão das culturas populares nos processos educativos formais e informais; a criação de marcos legais de proteção aos conhecimentos tradicionais e aos direitos coletivos; a facilitação do acesso e a desburocratização dos instrumentos de financiamento cultural de modo a democratizá-los para os segmentos populares.

Em 2007, para fortalecer a agenda do governo no âmbito cultural, outro programa é criado: o Mais Cultura. Conhecido como o PAC⁴⁸ da Cultura, por meio dele foram

⁴⁶ A pesquisadora esteve presente na II Conferência Nacional de Cultura, realizada em Brasília, em 2010. Eleita como delegada da sociedade civil, representou o Estado da Bahia. Antes disso, organizou Conferências Municipais de Cultura no sul da Bahia e participou das Conferências Territorial (Sudoeste) e Estadual do referente Estado.

⁴⁷ Regimento Interno da II Conferência Nacional de Cultura - Cultura, Diversidade, Cidadania e Desenvolvimento. Disponível em: <http://blogs.cultura.gov.br/cnc/regimento-interno-da-ii-conferencia-nacional-de-cultura>. Acesso em 14/09/2013.

⁴⁸ PAC é a sigla do Programa de Aceleração do Crescimento, criado no governo Lula para estimular obras de infraestrutura e crescimento da economia brasileira.

estabelecidas parcerias estaduais e municipais⁴⁹, e os Pontos de Cultura se multiplicaram no País. O Programa relaciona a cultura em três vertentes: cidades, cidadania e economia. Um ano depois, Gilberto Gil deixa o MinC. Em seu lugar, fica o sociólogo Juca Ferreira, que ocupava o cargo de Secretário-Executivo do Ministério da Cultura. O mandato de Juca segue em consonância com as ações iniciadas na gestão de Gilberto Gil.

Em dezembro de 2010, pouco antes da saída do Presidente Lula, é assinada a Lei 12.343, que institui o Plano Nacional da Cultura (PNC). O PNC foi uma das principais reivindicações das Conferências, junto ao Sistema Nacional de Cultura (SNC) e a aprovação do Projeto de Emenda Constitucional (PEC) 150.⁵⁰

Quando Dilma Rousseff é empossada na Presidência, em 2011, o MinC novamente muda de direção, tendo à frente a cantora e compositora Ana de Hollanda. Logo no primeiro mês de mandato, Ana retira do *site* do MinC a licença *Creative Commons*, o que gera grande repercussão na mídia. Sua gestão, que dura de janeiro de 2011 a setembro de 2012, é marcada por descontentamentos da sociedade civil e principalmente dos Pontos de Cultura, que são colocados à margem da política do Ministério. O orçamento do Cultura Viva é reduzido para menos da metade. Além da criação da Secretaria da Economia Criativa, Ana de Hollanda dilui as Secretarias de Cidadania Cultural e a de Diversidade e Identidade, formando uma única: a de Cidadania e Diversidade Cultural (SCDC).

Em 2012, a psicóloga e política Marta Suplicy assume a direção do MinC, retomando pouco a pouco o diálogo com os PC's. Durante o seu mandato, destacam-se dois importantes adventos: a sanção do Vale-Cultura⁵¹, em agosto de 2013; e a aprovação, em julho de 2014⁵², do PL 757/2011, que institui a Lei Cultura Viva. Com a Lei, é criada a Política Nacional de Cultura, Educação e Cidadania, uma reivindicação premente dos Pontos. Tal aprovação torna

⁴⁹ Podem concorrer aos editais públicos do Mais Cultura, municípios, estados, pessoas físicas ou pessoas jurídicas de direito público ou privado, sem fins lucrativos, que sejam de natureza cultural, como associações, sindicatos, cooperativas, fundações, escolas caracterizadas como comunitárias e suas associações de pais e mestres, ou Oscips e OS, com atuação comprovada na área cultural há pelo menos dois anos.

⁵⁰ Considerada essencial para a estruturação do Plano Nacional de Cultura, a PEC 150 implica no aumento do repasse anual para a cultura – 2% do orçamento da União; 1,5% dos estados e do Distrito Federal; e 1% do orçamento dos municípios, de receitas resultantes de impostos, para a cultura.

⁵¹ Benefício de R\$50 mensais vinculado ao Programa de Cultura do Trabalhador, criado pelo Governo Federal para incentivar o cidadão brasileiro ao consumo da cultura. O vale possibilita a ida a cinemas, museus, teatros, espetáculos, shows, compra e aluguel de CDs, DVDs, livros, revistas e jornais. Também pode ser utilizado em compras de instrumentos musicais ou mesmo em programas culturais com um custo mais elevado, já que o crédito é cumulativo e não tem validade.

⁵² No mesmo dia da aprovação da Lei, 01 de julho de 2014, foi realizado o primeiro repasse de recursos via SNC, no valor de R\$ 19,5 milhões; distribuído para 12 projetos aprovados nos Estados da Paraíba, Bahia, Acre, Ceará, Rio Grande do Sul e Rondônia. Os projetos abrangem três grandes temas: promoção da diversidade cultural; fomento à produção e circulação de bens culturais; e implantação, instalação e modernização de espaços e equipamentos culturais.

o Cultura Viva uma política fixa e, por conseguinte, garante legalmente o futuro dos Pontos de Cultura.

3.2.2 Pontos de Cultura: o Brasil de baixo para cima⁵³

A grande mídia, quase sempre, se encarrega de colocar os populares como público, mas não como sujeitos atuantes efetivamente na construção e produção de conteúdo. Por outro lado, as mensagens veiculadas pelos *mass media* são reformuladas, convertidas e dissipadas nos diálogos cotidianos, nos grupos sociais, nas festas religiosas, nos colóquios familiares, nas mediações rotineiras que se fazem espaços de formação de opiniões, ressignificação de pensamentos e informações.

O Programa Cultura Viva se alimenta, em grande parte, dessa comunicação cotidiana e fluída, constituída essencialmente pela cultura popular em seus processos dialógicos. As manifestações dos subalternos, dos marginalizados, dos sem-voz na grande mídia compõem-se enquanto células do organismo dos Pontos de Cultura – terreno fértil para as expressões e tradições populares, para a comunicação comunitária como ação subversiva que altera a centralização geográfica e simbólica dos produtores de comunicação e cultura.

O formato do Ponto de Cultura se consolida como inédito no que diz respeito às políticas públicas culturais. Experiências visando atender brasileiros no exterior chegaram a ser implantadas nos Estados Unidos e na França. Em 2005, num acordo entre o Brasil e a Áustria, foi criado em Viena um Ponto de Cultura internacional brasileiro e afro-brasileiro⁵⁴. A Itália, por sua vez, firmou-se como o primeiro país fora do Brasil a adotar o modelo, com o projeto intitulado *Officine dell'Arte*, voltado para o público jovem. A política cultural nacional dos PC's, mesmo depois de certa descontinuidade no período pós-Lula, trilha seu caminho no exterior, atrativa a outros sítios como Argentina, Peru e Medellín-CO, que a adotaram recentemente sob o nome *Punto de Cultura*⁵⁵.

O processo de gestão cultural compartilhada entre governo e sociedade civil, ainda embrionário, embora passe por empecilhos inerentes a todo espaço onde impera o novo, já produz seus frutos e se firma como modelo para outros países. A *Plataforma Puente Cultura Viva Comunitária* é um exemplo. A partir da experiência brasileira, diversos atores sociais e

⁵³ Apropriação do título do livro de Célio Turino (2010).

⁵⁴ Disponível em: <http://migre.me/koqk8>. Acesso em 13 de janeiro de 2013.

⁵⁵ Mais sobre em: TURINO, Célio. **Pontos de Cultura**: agora em toda a América Latina. 2012. Disponível em <http://migre.me/kopW0>. Acesso em 14/09/2013.

organizações de vários países se uniram para implementar o modelo dos Pontos de Cultura na América Latina. Num trecho do texto de como eles se definem, é possível perceber o ideal da Plataforma com aproximação aos conceitos vinculados à hegemonia da cultura gramsciana e também ao empoderamento social freireano (inclusive Paulo Freire é uma das imagens componentes do *banner* principal do *site*):

Somos experiências que nascem da resistência e da busca de superação das exclusões e dominações de todo tipo presentes em nossos países, da reivindicação do “eu” como ponto a partir do qual se pode construir o coletivo.

Somos experiências que reconhecem a importância da arte na cultura, mas acreditamos que a cultura é uma dimensão humana muito mais ampla, que atravessa toda a experiência coletiva. Reconhecemos e potencializamos a cultura como direito e como força viva capaz de produzir poderosas transformações na sociedade nos níveis econômicos, políticos, sociais, culturais e nas relações com a natureza; reconhecemos e potencializamos a cultura como uma dimensão da sociedade, no centro da qual se encontra uma ética e uma estética da solidariedade, da sustentabilidade, da liberdade, da democracia, da equidade, da igualdade. (*Site da Cultura Viva Comunitária, 2014*)⁵⁶ – sem grifos e em espanhol no original.

No Brasil, de norte a sul, de leste a oeste, os Pontos de Cultura se incumbem da produção de documentos escritos e audiovisuais, que figuram como registros da sua memória histórica e sociocultural. Como cada Ponto recebe capital para compra de equipamentos em áudio e vídeo, esta produção é normalmente acompanhada por um trabalho de formação técnica e teórica dos seus colaboradores, que são estimulados a atuarem como agentes multiplicadores do saber.

Integram alguns exemplos das ações desprendidas pelos PC's: realizações de festivais de dança, música, cinema e artes, seminários, exposições artísticas, concepções de documentários, lançamento de livros e discos, oferta de oficinas de artesanato, cultura digital, culinária, dança, música, candomblé, produção cultural, comunicação, capoeira, teatro, fotografia, leitura, pintura, história oral, circo, contação de histórias etc.. Uma infinidade de atividades que só pode ser mensurada se for colocada como reflexo da diversidade cultural brasileira.

Em sua maioria, os Pontos de Cultura se voltam para as classes subalternas, aos estudantes de escolas públicas, aos indivíduos em situação de vulnerabilidade social, a pequenas comunidades de economia sustentável. Atendem mulheres, jovens, idosos, crianças, indígenas, grupos camponeses e sem terra, comunidades afro-brasileiras, populações

⁵⁶ *Site* da Plataforma Puente Cultura Viva Comunitária. **Que és CVC**. Disponível em <http://culturavivacomunitaria.org/cv/sobre-cvc>. Acesso em 14/09/2013.

ribeirinhas, urbanas e das florestas. Lista-se aqui alguns exemplos sitiados em distintas regiões do Brasil.

O primeiro trazido é o do PC Santo Amaro, na Bahia. Ali, sambadores e sambadeiras, professores e pesquisadores de várias localidades do Recôncavo fundaram, em 2005, a Associação dos Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia (ASSEBA). Com o passar do tempo, agrupou mais de 70 grupos de samba, alcançando cerca de 3.500 participantes. Em 2007, tornou-se um Pontão de Cultura.

No estúdio do Pontão de Santo Amaro, mais de 15 grupos de samba já gravaram seus discos. A miateca disponibiliza livros, CDs e DVDs com material sobre o samba de roda. Salas de música, sala de oficinas de instrumentos e oficina permanente de indumentárias possibilitam a profissionalização dos grupos e a produção de shows e eventos. Palestras, oficinas e parcerias com as escolas da rede pública complementam as ações do Pontão, que tem como prioridades a pesquisa e a documentação; a reprodução e a transmissão das tradições às novas gerações; a promoção e o apoio aos artistas.

Um outro modelo destacado é o do PC Açor Sul Catarinense, situado no município de Sombrio, em Santa Catarina. Há cerca de 10 anos, a professora Clair Ferminiano pesquisava com seus alunos a chegada dos imigrantes açorianos no Estado de Santa Catarina e resolveu montar um grupo folclórico na cidade. Depois de representar o município em festas açorianas no Estado, incorporar a dança e a música em suas apresentações, o grupo conseguiu, em 2009, tornar-se o Ponto de Cultura Açor Sul Catarinense. Hoje, são mais de 300 famílias envolvidas, com filhos nas oficinas de dança (balé, dança de salão, dança açoriana e gaúcha), ioga, artesanato, xadrez, capoeira, música (com aulas de violão e violino), teatro e informática. Dançam mais de vinte coreografias do Arquipélago dos Açores.

A pesquisa em sala de aula uniu, em primeira instância, docente e alunos, estendendo-se em seguida, às famílias dos estudantes até alcançar a comunidade. A professora Clair Ferminiano se configura então como mediadora entre a cultura e a educação na cotidianidade, entre a escola e o governo, entre a comunidade escolar e as famílias.

Já em Heliópolis e São João Climaco-SP, o MinC fomenta ações que existiam antes de tornarem-se um Ponto de Cultura. Na comunidade paulistana, o governo auxilia nas ações do PC Heliópolis, juridicamente representado pela UNAS (União de Núcleos Associação e Sociedades dos Moradores de Heliópolis e São João Climaco). A UNAS, fundada em meados de 1980, nasceu da luta dos moradores da comunidade heliopolense, pelo direito à moradia e posse da terra. Atualmente, conta com 400 funcionários e 250 voluntários. Desenvolve ações

nas áreas de habitação, educação, cultura, esportes, saúde, assistência social e comunicação popular. Na sede do Ponto, a comunidade tem acesso à biblioteca, rádio comunitária, telecentro, estação digital, oficinas de teatro.

No Ponto de Cultura Heliópolis, os estagiários, funcionários e demais colaboradores são, em sua maioria, provenientes da própria comunidade. Existe um trabalho de formação contínuo, voltado especialmente para a educação cultural das crianças e jovens moradores do bairro. Ali a Rádio Comunitária Heliópolis FM integrada ao PC, é um dos canais efetivos de denúncia social, diálogo entre os cidadãos, veiculação das produções artísticas locais. Um exemplo de exaltação da alteridade e de empoderamento social.

Modelos de Pontos de Cultura como estes supracitados se proliferaram pelo Brasil inteiro, descortinando zonas rurais, periferias urbanas; alcançando cidadãos de distintas idades, classes, religiões, etnias, gêneros. Como elementos norteadores destas ações, a cultura do povo, suas tradições e costumes, que se configuram como ponte de fortalecimento da memória sociocultural, como instrumento de poder e de afirmação de cada ator e grupo social. Ao mesmo tempo, o cidadão reafirma conscientemente seu lugar de pertencimento, a partir da sua própria cultura, da sua própria identidade. Um empoderamento de dentro para fora, de baixo para cima, individual e coletivo. Um empoderamento em rede.

3.2.2.1 Cultura popular em Rede

Reconhecer a cultura como processo intermitente e essencial ao humano passa obrigatoriamente pelas constantes do simbólico e da materialidade. Mas mesmo esta materialidade deve ser sensível, pois atua na construção, reconfiguração e interpretação de bens intangíveis. No PC Estrela de Ouro, estas constantes são o elo que une a lógica instrumental à lógica da linguagem; elo presente nas rodas de leitura, nas cirandas, no brincar do maracatu, nas gravações de discos e filmes, nas apresentações dos brincantes durante o carnaval etc.. Pode-se dizer que existe uma apropriação das técnicas e das tecnologias para a produção e difusão de valores simbólicos. Esta difusão certamente encontra eco na formação de redes, as quais propiciam ações e experiências compartilhadas, resolução de problemas em conjunto, distribuição de produtos culturais, capacitação e diálogo coletivos, geração de

trabalho e renda. Tal assertiva encontra apoio na fala de Ederlan Fábio, produtor cultural do Pontão Canavial⁵⁷:

Numa rede, as pessoas começam a discutir, começam a dialogar, começam a um ver o problema do outro. E vendo o problema do outro, o próprio Ponto começa a ver os seus problemas, o problema que tem ao redor do Ponto. O grande papel do Ponto que pega esta responsabilidade é organizar estes grupo que não é Ponto de Cultura, trazer pra perto, pra poder organizar e participar da transformação que o Ponto de Cultura tem. (informação verbal)⁵⁸

A formação de redes é um dos fatores catalisadores das atividades dos Pontos de Cultura, compondo assim, “formas solidárias que têm uma expressão econômica e política” (SANTOS, 2006b)⁵⁹, em benefício ao trabalho em grupo, à autonomia, ao protagonismo e ao empoderamento. Esta formação pode ser observada desde as cadeias menores constituídas por Pontos locais, comunidade e instituições; passando pelos chamados Pontões de Cultura (agrupamento de dois ou mais PC’s visando ações conjuntas); até a Rede Nacional dos Pontos de Cultura, pela qual instituições de distintos lugares do País intercambiam profissionais, informações e projetos, estimulam a difusão da cultura popular brasileira; promovem a autogestão e o partilhar de conhecimento. Para Célio Turino,

A autonomia, ela é construída. Quando ela se junta com o protagonismo, que é a possibilidade de fala na primeira pessoa, ela dá um salto na relação em rede, e quanto mais redes, quanto mais intersecções, mais saltos ocorrem e aí sim é que acontece o processo de empoderamento. (informação verbal)⁶⁰

A Rede Nacional dos Pontos de Cultura, representada pela Comissão Nacional dos Pontos de Cultura (CNPdC) se autoafirma como “um movimento autônomo que cobra do Estado e, ao mesmo tempo, contribui com ele, abrindo canais de diálogo para avançar nas políticas públicas; com destaque para o Programa Cultura Viva, Mais Cultura e Sistema Nacional de Cultura” (CNPdC)⁶¹. A comunicação e a cultura popular são os principais conteúdos desta Rede. O agrupamento de sujeitos provenientes de variados gêneros culturais, etnias e regiões incita a pluralidade e também os conflitos desta cadeia.

⁵⁷ O PC Estrela de Ouro é um dos Pontos que integram o Pontão Canavial.

⁵⁸ Entrevista concedida por SILVA, Ederlan Fábio da. **Entrevista com Ederlan Fábio**. [ago. 2013]. Entrevistadora: Júnia Martins. Aliança-PE, 2013. 1 arquivo .wmv (23’31’’). A entrevista transcrita na íntegra encontra-se no Anexo 7.

⁵⁹ Ver referência completa.

⁶⁰ Entrevista concedida por TURINO, Célio. **Entrevista com Célio Turino**. [mar. 2012]. Entrevistadora: Júnia Martins. João Pessoa, 2012. 1 arquivo .wmv (23’13’’). A entrevista transcrita na íntegra encontra-se no Anexo 1.

⁶¹ **A Comissão**. Disponível em: <http://pontosdecultura.org.br/a-comissao/>. Acesso em 14/09/2013.

Anualmente, todos os Pontos de Cultura se encontram no evento chamado Teia, que reúne as entidades que integram o Programa Cultura Viva. O Fórum Nacional dos Pontos de Cultura, organizado em 2007 na Teia Nacional em Belo Horizonte, é a instância política dos PC's; conta com representantes de esferas públicas municipais, regionais e estaduais, além de representantes das áreas temáticas e redes que compõem o Cultura Viva. O Fórum se propõe a fortalecer o Sistema Nacional de Cultura, fomentando a construção de marcos legais que possam transformar o debate em ação.

Durante os encontros temáticos, regionais, estaduais e nacionais da Teia, vários Pontos de Cultura se apresentam, se conhecem, trocam experiências, fazem planejamentos, participam de Seminários e também da Feira de Economia Solidária. Além das discussões que permeiam os encontros, o evento acaba se transformando num palco de manifestações culturais, numa vitrine para todos os Pontos de Cultura.

3.3 Movimentos e políticas culturais em Pernambuco

Em passado remoto, Pernambuco ocupou o tríplice papel de vetor econômico, político e cultural da região. Na atualidade, continua a ser reconhecido como sua vanguarda cultural. Não se trata de mera figura retórica, mas de realidade palpável. (...) Esse poder de atração, sedução e encantamento que ostenta Pernambuco decorre da construção e da reprodução de sua identidade cultural. (MARQUES DE MELO, 2011, p. 27)

Embora seja um Estado reconhecidamente borbulhante em manifestações da cultura popular e com consolidada identidade cultural, há densa bibliografia sobre manifestações culturais em Pernambuco, mas rasos estudos sobre sua política cultural. Muito do que está escrito tem como fonte o próprio governo, em textos de divulgação dos seus projetos e ações, ou seja, há certa unilateralidade de informações.

De qualquer sorte, aqui interessa a alusão a uma relação entre cultura e Estado que marca a memória pernambucana e nacional: o Movimento de Cultura Popular (MCP), surgido em 1960, quando o prefeito Miguel Arraes estava à frente da Prefeitura de Recife; e expandido mais tarde para todo o estado, quando Arraes assume o Governo. Sem fins lucrativos, o MCP teve influência do movimento francês *Peuple et Culture*⁶² e manteve, como uma das principais atividades, a tentativa de conscientizar o povo, alfabetizando-o. Neste

⁶² Povo e Cultura.

período, o índice de analfabetismo no Brasil era praticamente de 40% da população.⁶³ Ainda que a proposta primeira tenha sido escolarizar crianças e adolescentes carentes na cidade de Recife, o movimento vai muito além da capital e do estado, e muito além desta proposta.

Para deflagrar, na comunidade, a paixão do saber, o MCP tudo mobiliza. O diversificado e denso folclore do Nordeste. As artes plásticas e o artesanato. O teatro. A música, o canto, a dança. A literatura. A ciência. A pesquisa. Os esportes. Atividades sem conta, que se institucionalizam em escolas, bibliotecas, conjuntos teatrais, centros de cultura, círculos de leitura, círculos de cultura, museus, galerias de arte, centros artesanais, parques de cultura, praças de cultura, cineclubes, discotecas, teleclubes, festas populares, semanas de estudos e festivais. (COELHO, 2002, p. 444)⁶⁴

Com a participação de estudantes universitários, artistas e intelectuais convocados inicialmente pelo governo, o MCP pratica uma intensa ação comunitária de educação popular; sobretudo na conscientização dos trabalhadores sobre a relevância da sua atuação na vida política do País. É neste movimento que aparece a importante figura de Paulo Freire, o qual “assumiu, no MCP, a área de pesquisa, e integrou, desde o início, o Conselho de Direção, órgão executivo máximo da instituição.” (COELHO, 2002, p. 435)⁶⁵ A pedagogia freireana inova especialmente o processo de educação de adultos. Um dos acontecimentos marcantes em sua trajetória é sua passagem por Angicos, no Rio Grande do Norte, em 1963, quando alfabetiza 300 cortadores de cana em 45 dias.

Em 1964, contudo, o Movimento de Cultura Popular que se expandia pelo País com apoio do Presidente João Goulart, é impedido de seguir devido ao Golpe Militar. Deixa, porém, seu registro histórico e influencia uma geração de pensadores da educação, da teologia e da cultura popular; geração que frutifica as sementes freireanas. Para Germano Coelho, Presidente do MCP (1961-1964), “o MCP não pode ser interpretado hoje, sem Paulo Freire. E simplesmente porque o MCP está em Paulo Freire.” (COELHO, 2002, p. 448)⁶⁶

Com base na cultura popular, ainda dois outros movimentos se sobressaem no cenário pernambucano em nível nacional: o Movimento Armorial e o Manguebeat. O primeiro, iniciado na década de 1970, tem o poeta e dramaturgo Ariano Suassuna como idealizador e principal representante. Conta com o apoio de um grupo de artistas e escritores

⁶³ SCHWARTZMAN, Simon; DURHAM, Eunice Ribeiro; GOLDEMBERG, José. **A educação no Brasil em uma perspectiva de transformação**. Universidade de São Paulo, 1993. Disponível em <http://www.schwartzman.org.br/simon/transform.htm>. Acesso em 14/09/2013.

⁶⁴ COELHO, Germano. Paulo Freire e o Movimento de Cultura Popular. In: ROSAS, Paulo. **Paulo Freire, Educação e Transformação Social**. Recife: UFPE, 2002. Disponível em: <http://migre.me/knlyT>. Acesso em 14/09/2014.

⁶⁵ Ibid..

⁶⁶ Ibid..

do Nordeste e do Departamento de Extensão Cultural da Pró-Reitoria para Assuntos Comunitários da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Suassuna, que também participou do MCP, tem a pretensão de realizar e difundir uma arte brasileira erudita a partir das raízes da cultura popular.⁶⁷ O Movimento Armorial, porém, acaba não conseguindo um número de adeptos tão proeminente e é visto por muitos como tentativa de elitização da cultura popular. Em entrevista concedida por Afonso Oliveira⁶⁸, produtor cultural do Pontão Canavial, o mesmo chama de “tolice” aquilo que Ariano Suassuna prega, asseverando que há um esforço em não se adequar à violência e à linguagem da cultura popular, tentando moldá-las em busca de uma conformação aurática.

Já o Manguebeat, com maior repercussão no território brasileiro, é iniciado no decênio de 1990 pelas bandas Chico Science & Nação Zumbi e Mundo Livre S/A. No princípio, o nome “mangue” destina-se a um estilo musical que envolve maracatu, ciranda, coco, embolada, rock, hip hop e música eletrônica; depois é ampliado a todo o conjunto de manifestações do movimento, que pretende agitar o cenário recifense, o qual, segundo seus criadores, encontra-se em período de estagnação e abandono cultural, social e econômico. No Jornal do Commercio, em 1991, o texto *Caranguejos com cérebro*, de autoria do cantor Fred Zero Quatro, dá o tom do movimento de contracultura:

Emergência! Um choque rápido ou Recife morre de infarto! (...) O que fazer para não afundar na depressão crônica que paralisa os cidadãos? Como devolver o ânimo, deslobotomizar e recarregar as baterias da cidade? Simples! Basta injetar um pouco de energia na lama e estimular o que ainda resta de fertilidade nas veias de Recife. (VARGAS, 2007, p. 66)⁶⁹

O Manguebeat, que nasce da música e reanima a indústria fonográfica pernambucana, influencia outras formas de expressões culturais como o cinema, a moda e as artes plásticas. Em 1997, com o falecimento do músico Chico Science, seu principal ícone, o movimento perde força. Continua forte, todavia, em reconhecimento, tendo como mérito a revolução estética e a exaltação dos ritmos e timbres das culturas populares pernambucanas.

Além de alimentar trabalhos científicos, livros e outras obras, o reconhecimento do Manguebeat está no conteúdo de páginas eletrônicas governamentais como as da Prefeitura de Recife, da Fundação Joaquim Nabuco, do Governo do estado de Pernambuco e da Fundação

⁶⁷ SUASSUNA, Ariano. **O movimento armorial**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 1974.

⁶⁸ Entrevista concedida por OLIVEIRA, Afonso. **Entrevista com Afonso Oliveira**. [fev. 2014]. Entrevistadora: Júnia Martins. João Pessoa, 2014. 1 arquivo .wmv (54'54''). A entrevista transcrita na íntegra encontra-se no Anexo 2.

⁶⁹ VARGAS, Herom. **Hibridismos musicais de Chico Science & Nação Zumbi**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco (Fundarpe)/ Secult-PE. Cabe atenção a esta última, na qual se tem o tópico “Política Pública de Cultura”. Ali se lê os propósitos da Secult-PE⁷⁰ e da Fundarpe, que operam a gestão sob o comando do governador Eduardo Campos. Segundo a página, tais instituições estão voltadas a

ampliar e consolidar a sua política cultural com ações de fomento, formação, regionalização, reconhecimento, valorização e diversidade cultural, tendo ainda como horizonte o patrimônio e a memória. Na prática, noções como descentralização, democracia e participação, além de outras, são norteadoras das ações das diretorias, coordenações e gerências da Secult-PE/Fundarpe. (*Site da Secult-PE*)⁷¹

O planejamento do governo para a cultura tem como foco seis dimensões: 1. Trama e densidade, no favorecimento de uma política horizontal na extensão e vertical na profundidade; 2. Tradição e vanguarda, na preocupação de trabalhar as diferentes linguagens, do artista tradicional ao experimental; 3. Regionalização e descentralização, utilizando, por exemplo, o Funcultura para atender a todas as regiões do estado; 4. Democracia e participação, possível pela cogestão, realização de fóruns, encontros e consultas de participação popular; 5. Consistência e constância, que pressupõe a continuidade das ações governamentais; e 6. Território e articulação, que compreende a ideia de articulação e diálogo entre os diferentes territórios do estado.

Um dos principais projetos para o atender das dimensões supracitadas pela Secult-PE é o Células Culturais, que tem como foco os jovens residentes em territórios com maiores índices de violência. O projeto realiza oficinas e aulas-espetáculos ministradas por Pontos de Cultura e por Patrimônios Vivos pernambucanos, oferece cursos técnicos e produz festivais culturais. Nos cursos técnicos, as aulas contam com conteúdo de história da cultura artística pernambucana, português, informática, ética e cidadania. Após um ano e meio, o aluno recebe um diploma técnico certificado pelo Ministério de Educação (MEC).

Aparentemente, existe compreensão de como deve ser construída e gerida uma política pública cultural. Na prática, porém, as críticas e acontecimentos indicam que o discurso não parece tão consistente. Em 2013, houve mobilização nas redes sociais em prol da continuidade da Secretaria de Cultura de Pernambuco; especulações assinalavam que a Secult

⁷⁰ O advogado Marcelo Canuto é o atual Secretário de Cultura.

⁷¹ Secretaria de Cultura. **Política Pública de Cultura**. Disponível em <http://migre.me/knudU>. Acesso em 25/05/2014.

seria extinta, com pasta incorporada à Secretaria de Desenvolvimento Econômico⁷². Pernambuco também é o único estado que não aderiu ao Sistema Nacional de Cultura e evita a democratização do seu Conselho Estadual de Cultura. Na internet, é possível encontrar documentos enviados ao governador, por produtores culturais e artistas locais, solicitando, entre outros quesitos, democratização na aplicação das verbas, diálogo entre Governo e sociedade civil, reestruturação do Conselho Estadual de Cultura e adesão imediata ao SNC.

Na visão de Afonso Oliveira, atualmente não existe uma política pública cultural em Pernambuco, entendendo esta como política de construção e participação de todos os segmentos da sociedade. Ele também acredita que há uma confusão conceitual entre cultura e arte; o que implica no equívoco em investimentos em cada uma delas, confusão que não se resume apenas à realidade pernambucana:

Hoje existe um grande financiamento de um lado e pouca participação do outro. Ou seja, existe a participação artística, existe uma política de arte consolidada, mas não existe um trabalho de política cultural no entendimento de diferenciar cultura de arte. Acho que este é o grande nó de diversas políticas governamentais de cultura. Que pensa a cultura como arte. Quando você confunde o macro com o micro, você atua de forma micro. Não tem como eu adotar, trabalhar uma política de arte e dizer que estou trabalhando uma política de cultura, porque não tem nada a ver uma coisa com a outra. Então, toda vez que a gente percebe isto – isto não é um problema do governador Eduardo Campos não, nem da Secretaria de Cultura não – isto é um problema generalizado no Brasil. Toda vez que a gente vê uma pessoa que está se candidatando a um cargo executivo ou um cargo legislativo, ele confunde cultura com arte. Ele está falando de arte: fortalecimento da música, fortalecimento da cadeia produtiva do artesanato, ou seja, uma série de equívocos conceituais que faz com que você reduza o investimento que é da cultura na arte. (OLIVEIRA, 2014)⁷³

A discussão sobre “a quem deve servir a política cultural” parece ser sempre atual; um indicativo, por dedução, de que não tem servido a todos ou que serve de maneira desigual. Neste sentido, é fundamental que os governos considerem a importância da arte, mas percebendo-a como um dos elementos da cultura e não como sua totalidade. Além disso, “uma política cultural atualizada deve reconhecer a existência da diversidade de públicos, com as visões e interesses diferenciados que compõem a contemporaneidade”. (CALABRE, 2007, p. 99) Por mais utópico que seja assim falar, o investimento deve ser equitativo a todos os públicos, a todos os segmentos culturais. A perenidade destes investimentos – que não se resumem apenas à materialidade do capital ou dos instrumentos de trabalho, mas passam

⁷²Diário de Pernambuco. **Artistas criticam possível extinção da Secretaria de Cultura**. Disponível em <http://migre.me/knvwL> Acesso em 05/02/2014.

⁷³ Entrevista concedida por OLIVEIRA, Afonso. **Entrevista com Afonso Oliveira**. [fev. 2014]. Entrevistadora: Júnia Martins. João Pessoa, 2014. 1 arquivo .wmv (54'54''). A entrevista transcrita na íntegra encontra-se no Anexo 2.

também pelo diálogo, acompanhamento, capacitação e respeito às alteridades – é uma das principais metas a serem alcançadas por toda política cultural que se preze como pública.

A inconstância do repasse de verbas e/ou de mecanismos que garantam a produção e rentabilidade dos Pontos de Cultura ainda se consuma como uma das preocupações básicas da gestão dos Pontos. O caminho da sustentabilidade tarda a chegar para muitos deles. Aqueles que o encontram, têm na formação de redes, nas parcerias locais, regionais, nacionais (e até internacionais) a chave-mestra para continuar criando, produzindo, vivendo, respirando por e para a cultura. Este é o exemplo do Estrela de Ouro de Aliança.

4. O PONTO DE CULTURA ESTRELA DE OURO

Figura 6: Sede do Ponto de Cultura Estrela de Ouro – Sítio Chã de Camará.



É um Ponto de Cultura lindo! Onde há estúdio, há gravação, Biu do Coco, Zé Duda... Eu diria que o melhor do meu trabalho foi entrar nestes lugares (...). Eu vi o maracatu no canavial, (...) eles fizeram a apresentação. E é como o povo se apresenta, se empodera, é muito bonito. (Célio Turino, 2012)

Fonte: A autora (2011).

4.1 Localização e contexto histórico

Situado no Planalto do Borborema, na Zona da Mata Norte de Pernambuco, Aliança se tornou reconhecido como município no ano de 1928. Segundo censo do IBGE realizado em 2010, tem população estimada em 37.415 habitantes, dos quais 17.168 residem na zona rural; o que corresponde a um percentual aproximado de 45,9%. Limita-se ao leste com Condado e Itaquitinga; ao norte com Timbaúba, Itambé e Ferreiro; ao oeste com Timbaúba e Vicência; ao sul com Nazaré da Mata, Buenos Aires e Tracunhaém. Banhada pelos Rios Sirigi e Capibaribe Mirim, Aliança também é cortada por estrada de ferro construída no século XIX a fim de escoamento da produção do açúcar. De acordo com Severino Vicente da Silva (2008), até o ano de 2008, havia no município, 79 engenhos.

Seis anos após a municipalização de Aliança, nasce em Santa Luzia, povoado do distrito de Tupaóca (município de Aliança), uma figura ilustre da história cultural daquela região – Severino Lourenço da Silva, filho único de Joana Batista Dias e Antonio Lourenço da Silva. Conforme Severino Vicente (2008), o menino cresce sob os cuidados de Joana Batista, do avô e do tio maternos. Estes dois últimos organizam, ali no povoado, as apresentações do cavalo-marinho e do Maracatu Nação Cambinda Nova nos fins de semana,

uma atividade da família passada de pai para filho durante gerações, desde o ano de 1882⁷⁴. O menino cresce participando das apresentações, mas com a morte do seu tio, em 1951, o Cambinda Nova parece ter chegado ao fim.

Nos tempos de juventude – já conhecido como Severino Batista – Severino Lourenço se casa com a filha do dono do Sítio Chã de Camará, Sebastiana Maria da Silva. Com ela, tem quatro filhos. Inicialmente, eles não moram ali no Sítio, e sim num outro, arrendado. Batista comercializa produtos agrícolas para as feiras regionais e com isso, consegue guardar algum dinheiro. Em 1965, porém, com o falecimento do sogro, passa a residir no Chã de Camará, de onde começa a prestar serviço para a Usina Aliança.

Na usina trabalhou como fiscal e controlador das entregas de partidas de cana vindas de alguns engenhos. Também foi escolhido para ser ‘comissário’ de polícia. Embora não tenha sido parte do quadro oficial da milícia, agia como representante do Estado, mantendo a ordem na região. Seu nome era pronunciado com respeito. (SILVA, 2008, p.65)

O respeito relacionado a Severino Batista provém do seu poder de liderança, da habilidade em comercializar, do conhecimento de vida que deixa transparecer, do círculo social que participa especialmente por conta das muitas rotas de mercancia que traça; “um cidadão muito empreendedor, muito respeitado, de muitas amizades”. (LOURENÇO, 2012)⁷⁵

Joana Batista, mãe de Severino, havia pedido a ele para não brincar no maracatu; por isso até então, ele participava somente do cavalo-marinho. Naquele tempo, o maracatu era espaço de conflitos entre grupos, discriminado socialmente e reprimido pelas autoridades, circunstância que justifica o pedido da sua mãe. Três anos após o falecimento dela, porém, Batista toma uma decisão – funda, no dia 01 de janeiro de 1966, no Sítio Chã de Camará, o Maracatu Rural Estrela de Ouro. É dada a continuidade à tradição iniciada por seu tio e seu avô. Severino Lourenço começa a vestir a indumentária de caboclo. Aos poucos, passa a ser conhecido como Mestre Batista. Tal qual o Movimento de Cultura Popular e Paulo Freire, as histórias do Cavalo-Marinho e do Maracatu Estrela de Ouro se confundem com a própria história do Mestre Batista.

Das arrumações do caboclo, do feitio das máscaras às golas e chapéus, tudo é confeccionado no Sítio. Ali, os finais de semana se transformam em grandes momentos de comunhão e festa, por onde passam pessoas de toda a região para brincar ao som do maracatu

⁷⁴ Informação concedida por José Lourenço.

⁷⁵ Entrevista concedida por LOURENÇO, José. **Entrevista com José Lourenço**. [set. 2012]. Entrevistadora: Júnia Martins. Aliança-PE, 2012. 1 arquivo .wmv (47’48’’). A entrevista transcrita na íntegra encontra-se no Anexo 3.

e das rodas de ciranda, dançar o forró de rabeça, ver o cavalo-marinho. Em 1977, todavia, a esposa do Mestre Batista falece. Ele segue sua vida dedicando-se às manifestações da cultura popular.

Sete anos após a morte da sua primeira esposa, Batista se casa com Maria Gonçalves, a Maria Camará, com a qual tem outros quatro filhos. Maria o auxilia nas brincadeiras e organização das festas locais. Dali, o cavalo-marinho sai para animar outros engenhos, outros lugares; ampliando a manifestação cultural rural de forma a chamar a atenção, por exemplo, do saxofonista e professor da Universidade do Norte do Texas, John Murphy, que em 1991 vai ao local em nome da sua pesquisa etnomusicológica⁷⁶.

Naquele mesmo ano, contudo, vítima de um câncer, chega a vez de Batista despedir-se. Seu falecimento parece ter levado também a alma do Estrela de Ouro.

A ida do Mestre Batista assola o ânimo dos moradores do Chã de Camará. Daquele momento até o ano de 1994, o Maracatu Estrela de Ouro tem como líder, Ramiro José da Silva, um antigo brincante. Mas o grupo parece cada vez menos sorridente e desencorajado, perde participantes e indumentárias, fala-se em seu fim inevitável. Os brincantes que ficam acreditam que o Estrela de Ouro pode sobreviver se for comandado por um dos filhos do Mestre Batista; porém, estes consultados, não demonstram nenhum interesse. Insistentes, os caboclos pedem ajuda a José Lourenço da Silva, filho do Mestre Batista.

José Lourenço, nascido em 1954, morava em Recife desde os seus 17 anos. Após ir para a capital, visitava o Chã de Camará esporadicamente, quando presenciava as atividades culturais desenvolvidas por seu pai. No carnaval de Recife, quando o Maracatu se apresentava, José Lourenço estava sempre presente no auxílio ao seu pai. Ele relembra o momento após a morte do Mestre:

O cavalo-marinho ficou aqui em casa, tinha uns brincantes que ficaram brincando, depois deixaram. Aí, com 3 anos [após o falecimento do Mestre Batista], eu peguei um morador e deixei ele responsável pra olhar o movimento aqui da casa [Sede do Chã de Camará]. Aí perto de 3 anos, o morador me chamou, disse “seu Zé, teve um pessoal aí do maracatu, que quer que o senhor traga o maracatu pra aqui.” Eu digo “o que?” Ele disse “é, quer que o senhor traga o maracatu de volta porque o maracatu tá acabando, 50% já foi embora, se o senhor não trouxer pra cá, vai acabar. “Mas eu não tenho condição não, não quero não!” “Mas, seu Zé...” Aí tá certo, fui-me embora. Com 15 dias, eu tava de volta, fazia a feira, via como é que tava... Aí

⁷⁶ Um registro ímpar feito pelo pesquisador, em maio de 1991, pode ser visto no vídeo disponibilizado no endereço <http://youtu.be/RSbh7bGNMec>. O Mestre Batista é o brincante que traz uma toalha branca nos ombros. Gravações raras do ensaio do cavalo-marinho, feitas em vídeo por John Murphy, podem ser encontradas em <http://migre.me/kouOu>. Acesso em 14/06/2014. Três meses após as gravações, Batista viria a falecer.

com 15 dias eu voltava. “E aí seu Zé?” E assim foram 6 meses. E eu “não, não, não.” (LOURENÇO, 2012)⁷⁷

Em 1995, Zé Batista (como passou a ser chamado José Lourenço), atendendo ao pedido dos caboclos do Sítio, decide então voltar seus olhos àquele lugar e retomar a tradição a qual seu pai se dedicava. Não é um período fácil. Para recomeçar, é necessário, além da reconquista da confiança dos caboclos e atração dos brincantes, o investimento financeiro para confecção e recuperação dos ornamentos.

Aí ele [um brincante]: “mas, seu Zé, veja direitinho, você vai deixar acabar o maracatu do seu pai, é?” Aí eu ficava com aquilo martelando, martelando... Até que passou uns 3 meses lá, eu fiquei numa encruzilhada, né. Até que eu fiz uma retrospectiva assim, disse “poxa, eu não quero tá tomando conta do maracatu”. Ele disse “é, seu Zé, não precisa o senhor ficar na frente não, só é botar fulano pra presidente (...) Aí eu digo “é, e a manutenção? Como faz pra manter, né?” Eu fiz aquela retrospectiva, eu digo, é... mas meu pai fez tanto pelo maracatu... Aí eu pensei, pensei, eu digo “é, eu vou botar eles como presidente, mas eu não quero tá na frente do maracatu não, eu quero que o maracatu seja autossuficiente, vou tentar ver se ele mantém-se e eu vou ficar só de longe.” (LOURENÇO, 2012)⁷⁸

Embora Lourenço pense em ficar apenas “acompanhando de longe”, acaba assumindo a diretoria e, com ela, toda a responsabilidade antes vinculada ao seu pai. Logo após o carnaval de 1995, ele convida o experiente Mestre Zé Duda para retornar ao Maracatu. Zé Duda havia deixado o Estrela de Ouro em 1991, quando do falecimento do Mestre Batista; aceita o convite e volta em 1997.

Na dedicação ao Chã de Camará, Lourenço acaba perdendo seu emprego de vendedor. Compra uma Kombi e passa a transportar passageiros em Recife. No carnaval de 1997, investe grande parte das suas economias no Estrela de Ouro. A crise vai, gradualmente, sendo amenizada. Naquele ano, o maracatu rural do Chã de Camará se consagra como campeão do carnaval recifense.

Já em 1998, o grupo integra um evento promovido pela África Produções, dirigida pelo produtor Afonso Oliveira. O projeto, que conta com o apoio do MinC e da Prefeitura de Recife, permite a participação do Estrela de Ouro na gravação de uma das faixas do CD Maracatu Atômico. As conquistas e mudanças começam a soprar a favor do Estrela de Ouro.

No ano 2000, a função de mestre caboclo do maracatu é assumida por José Luiz Silva, o Mestre Luiz Caboclo. Sua atuação no Estrela de Ouro tem extrema importância – ele

⁷⁷ Entrevista concedida por LOURENÇO, José. **Entrevista com José Lourenço**. [set. 2012]. Entrevistadora: Júnia Martins. Aliança-PE, 2012. 1 arquivo .wmv (47'48''). A entrevista transcrita na íntegra encontra-se no Anexo 3.

⁷⁸ Ibid.

não só se apresenta como grande líder da caboclada, mas também como um coreógrafo inovador, além da habilidade demonstrada na confecção de chapéus e armações. Outros haviam chegado antes para crescer o grupo – Mário (rei do Maracatu Estrela de Ouro e desenhista das golas dos caboclos) e Deda (rainha, artesã e responsável pela organização das baianas). Assim, juntos com outros brincantes, acrescentada a liderança de Luiz Caboclo, Zé Batista e Mestre Zé Duda, nos anos de 2000 a 2005, eles conquistam o vice-campeonato do carnaval de Recife. Neste entre período, todavia, uma política cultural do governo federal transforma ainda mais a vida do Sítio Chã de Camará, que é contemplado como um Ponto de Cultura.

Atualmente, o Ponto de Cultura Estrela de Ouro é representado legalmente por José Lourenço e tecnicamente pelo Mestre Luiz Caboclo. Entre outras atividades, mantém o Maracatu Estrela de Ouro, o Cavalo Marinho, o Coco Popular de Aliança e a Ciranda das Rosas de Ouro, estes dois últimos criados por Lourenço. Na velha casa onde morou o Mestre Batista, está instalado o Ponto de Cultura. Ali funcionam também a Biblioteca Mestre Batista, o Estúdio Mestre Zé Duda e o Ponto de Leitura.

4.1.1 Contexto social

Quem chega ao município de Aliança a fim de ir ao Chã de Camará, basta perguntar onde fica o Maracatu Estrela de Ouro. Das conversas com moradores da cidade, ao diálogo nas viagens com passageiros nos transportes públicos que circulam pela PE-062, o Maracatu é percebido como referência, maioria das vezes acrescida da memória do Mestre Batista.

Em dias de festa no Chã de Camará, não só os aliancenses da zona rural se animam, mas também os da cidade, que comparecem ao terreiro, entram nas rodas de ciranda e dançam ao som dos toques do maracatu. Em muitos dos festejos, que seguem até o raiar do sol, vê-se uma verdadeira reunião de distintas classes sociais; com a presença de crianças, jovens e adultos de todas as idades. No terreiro, *Fuscas*, *Corolas* e as muitas motocicletas dividem o mesmo espaço. A lua avistada por trás das folhas dos coqueiros embeleza a noite dos casais de namorados ao pé da jaqueira, enquanto famílias e amigos comem e bebem ao redor das mesas espalhadas no ambiente.

Nestes dias de celebração na roça, muitos visitantes conhecem pela primeira vez o projeto do Ponto de Cultura. Adentram a sala de troféus, no casarão do Sítio, assistem o filme

que traz o Maracatu Estrela de Ouro como protagonista⁷⁹, acompanham as fotos em quadros na parede que contam a história do lugar – entre as fotografias de reformas do casarão, mulheres da comunidade e cavalo-marinho, uma delas traz o Mestre Batista em traje de caboclo do maracatu.

Aquele homem de rasa instrução formal, mas de cadência peculiar no trato às atividades culturais, deu os primeiros passos para transformar o Chã de Camará num lugar de reconhecimento regional e nacional. Ex-canavieiros que passavam a hereditariedade da profissão aos seus filhos, agora se concentram no Chã de Camará, não mais para a labuta em meio ao canavial ou com rostos suados pelo vapor dos caldeirões da usina, mas para participar de atividades coletivas lúdicas e artísticas, instrucionais e pedagógicas, aliadas à educação formal como instrumentos de possibilidades para um novo futuro. Um futuro que não menospreza o seu lugar, mas sim o fortalece; que não coloca sua cultura como inferior, mas sim a enobrece.

O PC Estrela de Ouro centraliza uma economia própria e autogestiva, na qual os projetos culturais de formação, capacitação, produção e reconhecimento dos fazeres e saberes da cultura popular são os meios de produção. A cultura popular aliada à comunicação são as matérias-primas da economia que movimenta a comunidade.

As ações desenvolvidas localmente contribuem, em parte, para o desenvolvimento de um município onde há grande número de trabalhadores informais ou desempregados. Segundo dados do IBGE (2010), apenas 3.468 pessoas têm uma ocupação formal. Dos 37.415 habitantes, somente 25.206 são alfabetizados, o que equivale a um percentual de 32,6% de analfabetos. Ainda assim, o Índice de Desenvolvimento Humano Municipal (IDHM) de Aliança é crescente e considerado alto – 0,287 (1991); 0,431 (2000); 0,604 (2010), todavia, inferior ao da capital Recife (0,772).

A cana-de-açúcar, por sua vez, continua sendo o elemento basilar da agricultura de Aliança. Em 2011, foi contabilizada a produção de 550 mil toneladas (IBGE, 2010). Do Sítio Chã de Camará, à margem da PE-062, vê-se constantemente caminhões passando carregados do produto. A lavoura canavieira, contudo, é temporária, e divide investimento com outras culturas permanentes como a do abacate, banana, laranja, maracujá e a do coco-da-baía.

A economia canavieira marca secularmente toda a Zona da Mata Norte e Estado; desde o trabalho semiescravo (que infortunadamente resiste às leis e ao tempo) à

⁷⁹ Filme **Maracatu Atômico Kaosnavial**, de Afonso Oliveira e Marcelo Pedroso. Vencedor do Prêmio Interações Estéticas 2009, o filme narra o encontro entre o cantor e compositor Jorge Mautner e o Mestre Zé Duda. Disponível em <http://youtu.be/eofjP7B6juM>. Acesso em 25/04/2014.

miscigenação das raças e culturas. Junto à monocultura da cana-de-açúcar, a história do maracatu. Sendo assim, antes de adentrar a análise específica que norteia esta pesquisa – as manifestações folkcomunicacionais, seus agentes codificadores e ativistas midiáticos – é plausível que se aprofunde sobre o maracatu, na tentativa de melhor contextualizar conceitual e historicamente a manifestação que mais simboliza o Ponto de Cultura Estrela de Ouro e em torno da qual se construiu e se constrói maior parte da memória sociocultural individual e coletiva.

4.2 Do surgimento do maracatu

Para compreender a história de determinada sociedade, comunidade, grupo social ou cultural, é importante voltar o olhar às questões imbricadas nos processos da sua construção e maturação. Entre outros fatores, tais processos estão associados ao espaço geográfico, às lutas sociais, às experiências econômicas, religiosas e políticas.

Em Pernambuco, a formação do seu povo está diretamente vinculada às ocupações efetivadas pelos europeus entre os séculos XVI e XVII. Nas palavras do historiador Severino Vicente (SILVA, 2008, p.17), “embora tenha sido a destruição da mata a primeira atividade econômica escolhida pelos portugueses, então especialistas em escambo, foi o cultivo da cana e a produção de açúcar o fundamento de Pernambuco”. A Zona da Mata pernambucana tem sua formação, portanto, vinculada à cultura da cana-de-açúcar. A história da economia açucareira no país rememora, contudo, o período do Brasil-Colônia. É preciso retornar a ele para perceber os laços da tradição que unem a imagem do brincante do maracatu ao trabalhador do canavial, desde o tempo em que este era escravo.

Incorporada à economia ainda nos tempos do Brasil colonial, a produção da cana-de-açúcar se estendeu por terras das quais os índios haviam sido expulsos. Os escravos negros, como trabalhadores nas plantações, conviviam, assim, com caboclos e indígenas também escravizados. A fim de amenizar a possibilidade de rebelião nas senzalas, alguns senhores de engenho permitiam, contudo, que seus escravos dançassem e cantassem. Gilberto Freyre (2005) diz que a alegria vinda do canto, da música e da dança dos escravos quebrava a melancolia e a monotonia da Casa Grande.

Com a abolição da escravatura, em 1888, é concedida a emancipação jurídica, mas isto não implica necessariamente numa ascensão social dos homens então livres. Índios, negros e caboclos continuam expropriados, muitos deles se tornam “moradores de condição”:

Ao lado de algumas dezenas de escravos, costumavam (os senhores de engenho) contratar trabalhadores assalariados – índios semicivilizados, mulatos, negros livres. (...) era frequente, nessa região, os senhores de engenho, por não poderem adquirir escravos devido ao seu alto custo, para suprir a necessidade de braços, facilitarem o estabelecimento de moradores em suas terras, com a obrigação de trabalharem para a fazenda. Esses trabalhadores tinham permissão para derrubar trechos da mata, levantar choupanas de barro ou de palha, fazer pequeno roçado e dar dois ou três dias de trabalho semanal por baixo preço ou gratuito ao senhor de engenho. (ANDRADE, 1973, p. 104)

Como é possível constatar, os ex-escravos permaneciam em condições subalternas, muitos deles atrelados à produção dos engenhos. Porém, “nessa nova situação, homens e mulheres passaram a criar novas formas de se divertir, agora sem a necessidade de anuência do grande proprietário.” (SILVA, 2008, p.41). É a partir daí que há indícios dos primeiros brincantes do que ficou conhecido como maracatu:

Caboclos que viviam como moradores dos engenhos começavam a se vestir de índios, no dizer de Manuel Correia – índios semicivilizados – a saírem anunciando, com barulho de chocalhos presos em suas costas, a sua chegada. Carregavam nas mãos pedaços de madeira, que diziam ser uma lança e a enfeitavam. Cobriam suas cabeças com chapéus afunilados. Ainda que saíssem sozinhos de suas casas, após algum tempo, formavam um grupo, uma tribo ou nação. Nessa situação, foi nascendo, foi sendo criado, o Maracatu.

Aos poucos, foram se agregando ao som dos chocalhos, também chamados de maracás, e outros instrumentos: o mineiro, a poica, o tambor e muito depois, o trombone. Assim formaram o Terno. (...)

Nas terras da Zona da Mata Norte se fundiam tradições diversas: nos entrudos, apareciam os “cambindas”, a cambinda, homens que saíam vestidos de mulheres, sem alterar a sua masculinidade; os autos de Natal, as brincadeiras de Mateus, os costumes indígenas, etc. Com fantasias simples, foram se vestindo de índios ou caboclos, muitos tomavam caminhos para o encontro com outros caboclos como eles. Eram temidos por suas lanças, seus chapéus afunilados e pelo barulho que faziam com os chocalhos pendurados em surrões, nas suas costas. Esses caboclos, esses índios mestiços, surgiam em quase todos os engenhos. Os moradores, os meeiros, os trabalhadores de condição, criavam novas maneiras de expressar a sua vida, os seus sonhos. Assim foram se formando tribos diversas, ocorria a recriação das antigas tribos, adotando novos procedimentos, refazendo antigas histórias. Em cada engenho, formavam-se grupos que iam à direção de povoados e de pequenas cidades à época do carnaval. (SILVA, 2008, p.42-43)

O folguedo unindo caboclos, negros e índios trabalhadores dos engenhos, transmitido por gerações normalmente ágrafas, tem sido remodelado e vivificado ao longo do tempo. Nas últimas décadas, o preconceito contra o maracatu se esmaeceu paulatinamente, revertendo-se

em valorização. Junto a este esmaecimento, também foi descontinuada a rivalidade entreposta entre o maracatu rural e o maracatu nação.

4.2.1 Maracatu rural e maracatu nação

Um dos estudos considerados mais completos sobre os maracatus é o do compositor brasileiro Guerra Peixe (1981). Ele esteve em Recife entre os anos de 1949 e 1952, período em que observou não haver ainda, entre os estudiosos, uma categorização precisa dos maracatus. A partir daí, foram definidos dois tipos – o maracatu nação e o de orquestra. O primeiro também é conhecido como maracatu de baque virado e, o segundo, como maracatu de baque solto ou rural. Ambos possuem dois setores – um setor constituído por indivíduos caracterizados e outro responsável pela execução das músicas. Porém, os dois maracatus diferem quanto à caracterização dos seus personagens, tipo de apresentação e estilo musical.

O maracatu rural nasceu constituído por trabalhadores da terra, em sua maioria, vinculados à cultura da cana-de-açúcar. Apresenta a fusão de folguedos populares como bumba-meu-boi, cavalo-marinho e reisado. Como personagens, traz o Mateus, Bastião, Catirina, as Baianas, a Dama do Paço, os Bandeiristas, a Burra, os Caçadores, os Caboclos de Pena, os Caboclos de Lança e o Mestre. Este último é quem puxa as toadas, ao tempo em que a orquestra silencia. A orquestra, por sua vez, revela instrumentos como clarinete, saxofone, corneta, tarol ou caixa, surdo, ganzá, chocalhos, cuíca, zabumba e gonguê. Mais acelerado que o ritmo do maracatu nação, o baque solto tem marcha executada em quatro, seis e dez linhas rítmicas.

Já o maracatu nação tem música entoada que se aproxima do toque do Xangô e do candomblé. Originado a partir das cerimônias do Rei Congo (congadas), a religiosidade africana é marcante no grupo. O cortejo real, que é acompanhado pela percussão, constitui-se de Porta-Estandarte, Dama do Paço, Rei e Rainha, Vassalo, Figuras da Corte, Damas da Corte e Yabás. Os batuqueiros, que dão ritmo ao maracatu nação, tocam instrumentos como caixas de guerra, alfaias, gonguês, xeguerês e maracás.

Mistura de teatro, música e dança, tanto o maracatu rural quanto o nação são carregados de simbologias, mestiçagens e misticismos. Uma das personagens sagradas que ambos têm em comum é a calunga, boneca negra ornamentada levada pela Dama do Paço.

Considerada representação da força dos antepassados do grupo, o maracatu não se apresenta sem a boneca.

O caboclo de lança é outra figura que merece destaque, pois é a mais simbólica do maracatu rural. Sua indumentária – ou arrumação, como chamam os caboclos – pesa cerca de 25 a 30kg. É composta por chapéu (ornado com milhares de fitas brilhantes), lenço colorido (costurado por baixo do chapéu e amarrado na cabeça), camisa (colorida e de manga comprida), ceroulão (calça de chitão), fofa (calça frouxa com franjas usada por cima do ceroulão), meião (para proteção dos joelhos durante apresentações), surrão (armação com chocalhos, normalmente feita de madeira e coberta com pele de carneiro, presa por tiras de couro na cintura e nos ombros do caboclo), gola (bordada à mão com vidrilhos, miçangas e lantejoulas) e a lança (também chamada de guiada, feita de madeira e enfeitada com fitas coloridas). Além destes aparatos, normalmente o caboclo pinta o rosto, usa óculos escuros e um cravo branco na boca ou no chapéu. Muitos deles, antes de saírem para a apresentação no carnaval, seguem um ritual de proteção:

Figura 7: Caboclo de lança.



Fonte: Jorge Silveira.

Os caboclos saem protegidos tanto pela “guiada” (...) como pelo “calço” espiritual. (...)

Por isso, antes de sair já na 6ª feira, começa a abstinência que faz o Caboclo, até a 4ª feira de Cinzas, não mais procurar mulher, nem tomar banho “para não abrir o corpo”, obrigando-o a dormir mesmo sujo como veio da rua.

Na hora que vão sair no primeiro dia todos vão para a “mesa”. O Mestre faz um preparo que se bebe com uma flor dentro do copo e mais três pingos de vela santa.

Aí então o Mestre autoriza a saída do caboclo. Muitos saem com um cravo branco ou rosa na boca ou no chapéu para “defesa”, para fechar o corpo (...).

A “rua” é sempre o exterior perigoso e repleto de riscos ocultos. Quem anda pelo “meio da rua” precisa estar “preparado” e protegido de todo o mal. Por isso os caboclos tomam o “azougue” [coquetel de pólvora, azeite e aguardente], preparado pelo Mestre. (...)

Ao voltarem, na quarta-feira, vão logo à Igreja tomar Cinzas e “se despedirem” de alguma coisa errada feita no Carnaval. (BONALD NETO, 1991, p. 284)⁸⁰

A historiadora Isabel Guillen (2007) fala que, ao passo que os maracatus rurais foram tomando visibilidade, principalmente por conta da figura do caboclo de lança, “começaram a ser encarados como mera descaracterização ou deturpação do ‘autêntico’ maracatu de origem

⁸⁰ BONALD NETO, Olimpio. Os caboclos de lança: azougados guerreiros de Ogum. In: SOUTO MAIOR, Mário; SILVA, Leonardo Dantas. **Antologia do Carnaval do Recife**. Recife: Fundaj, Ed. Massangana, 1991. Disponível em <http://migre.me/kqGzD>. Acesso em 15/09/2013.

africana, o maracatu nação” (GUILLEN, 2007, p. 237). Para Roberto Benjamin, a adjetivação “rural” ao maracatu de orquestra teve caráter depreciativo, no intuito de “diferenciá-lo do outro, considerado ‘tradicional’”. (BENJAMIN, 1982, p. 202). Recorrendo, ainda, a um jornal impresso pernambucano, no ano de 1966, Katarina Real (1990) encontrou o seguinte texto:

É simplesmente lastimável a apresentação desses maracatus descaracterizados que todos os anos aparecem no Carnaval. Melhor seria que esses conjuntos não fossem classificados como tais, pois maracatu com orquestra, flautas e pífano, com uma praga de “tucháus” carregando nas traseiras aquela lataria pode ser tudo menos uma “nação africana”. (REAL, 1990, p. 94).

Os estudos iniciados por Guerra Peixe foram fundamentais para a desmistificação de tal pensamento, assim como para a valorização do maracatu de orquestra quanto à complexidade da sua música – até então considerada por muitos como primitiva.

Atualmente, os dois tipos – rural e nação – fazem parte do carnaval oficial de Recife, participando não apenas com apresentações, mas também das competições por prêmios; atraindo, não somente nos carnavais, mas durante todo o ano, gente do Brasil e do mundo.

Em Pernambuco, o maracatu é tombado pelo IPHAN como patrimônio imaterial; diversos grupos recebem incentivos do Governo para suas atividades. Mas nem sempre foi assim ou nem sempre é assim. No Maracatu Rural Estrela de Ouro, por exemplo, durante muitos anos, a sobrevivência do maracatu se sustentou à custa do investimento dos próprios brincantes. Ainda hoje, é difícil “botar o maracatu na rua” – como falam seus integrantes, referindo-se às apresentações durante o carnaval.

Os espaços folkcomunicacionais surgidos ou reforçados a partir de 2004, após a chegada do Ponto de Cultura, revelaram, entretanto, não apenas novos atores sociais e fortalecimento da imagem de antigos agentes e manifestações; mas também formas renovadas de sustentabilidade, baseadas na construção de redes de comunicação e cultura popular.

5. MANIFESTAÇÕES FOLKCOMUNICACIONAIS NO PC ESTRELA DE OURO

Figura 8: Auto do Cavalo-Marinho na reinauguração da Biblioteca Mestre Batista.



Fonte: A autora (2011).

A festa e o ritual do terreiro proclamam em manifesto a beleza desarticuladora da fatalidade que sai da impotência, ganha em organização, obriga a visibilidade, se impõe e não responde com miséria de espírito ao muito da miséria institucional neste abismo crônico entre Estado e Sociedade. (TT Catalão, 2008)

Tomo a liberdade de, a partir de agora, falar em primeira pessoa. Foge do usual, do padrão para o perfil científico, e esteticamente talvez demonstre uma alteração estilística brusca considerando as linhas até então escritas. Sejam assumidos os riscos.

Acontece que o trabalho etnográfico nos impele a esta imersão que não é só física, fronteira à pesquisa de campo, ao *locus*, à pesquisa-participante. Trata-se de uma imersão que também aflora na linguagem com a qual descrevemos o vivido, o observado e, se a linguagem – que já é representação – se distancia dos movimentos e diálogos que pretendem retratar, creio que não cumpre o seu papel. A fala em primeira pessoa pretende aproximar o leitor da experiência vivida por mim, não apenas como pesquisadora; mas também como leitora influenciada pelos escritos de Eclea Bosi, quando imprime sua personalidade nas conversas com os velhos e suas lembranças; ou mesmo por Loïc Wacquant, quando mergulha no gueto de Chicago como pesquisador e se torna um pugilista da Woodlawn Boys Club.

Primeiro, uma explicação de como foi feita a escolha das manifestações. Numa resposta rápida, eu diria que não as escolhi, elas se elegeram. Ao utilizar a observação assistemática, a intenção foi justamente não conformar o objeto estritamente nos parâmetros ou na ordem definida pelo pesquisador; o objeto simplesmente se mostra, se elege como relevante dentro do método predeterminado pela pesquisa.

Já a compreensão de cada atividade selecionada enquanto folkcomunicacional foi pautada na definição do termo trazida por Antonio Hohlfeldt, quando diz que folkcomunicação é

o estudo dos procedimentos comunicacionais pelos quais as manifestações da cultura popular ou do folclore se expandem, se socializam, convivem com outras cadeias comunicacionais, sofrem modificações por influência massificada e industrializada ou se modificam quando apropriados por tais complexos. (HOHLFELDT, 2002, p. 14)⁸¹

A esta definição, acrescento as características de organicidade dos meios de expressão popular concebidas por Luiz Beltrão (2001): a periodicidade e a sistematização; a primeira relativa à frequência, a outra à organização.

Para Beltrão, as manifestações da cultura popular se fundamentam como meios de expressão do povo que, muitas vezes, demonstram seu pensamento em oposição à elite e/ou às narrativas padrões. Acredito que quando este pensamento é dotado de tomada de consciência, protagonismo e utilização de instrumentos que fortaleçam a identidade de um indivíduo ou grupo, buscando mudanças nas relações de poder, estimulam o processo de empoderamento.

O empoderamento social considerado na análise das manifestações folkcomunicacionais, agentes codificadores e ativistas midiáticos teve como base os poderes citados como relevantes nas obras de John Friedmann et al (1996), Nelly Stromquist (1997) e especialmente na bibliografia freireana. Numa miscelânea de tais escritos, foram, portanto, destacados os poderes político, econômico, identitário, cognitivo e social.

Na descrição de cada manifestação folkcomunicacional, nem sempre os poderes estão citados separadamente ou com destaque. Muitos deles estão imbricados um no outro – o poder econômico pode integrar-se ao poder social, o identitário ao cognitivo; enfim, interessou perceber a presença e comunhão dos poderes nos espaços e nas falas de cada entrevistado; assim como nos laços sociais da comunidade.

Embora nem todas as manifestações folkcomunicacionais estejam aqui descritas – pois houve uma seleção das consideradas mais relevantes – foram muitas as encontradas, maioria vinculada aos projetos sediados no Ponto de Cultura. Outras características relacionadas às manifestações também foram observadas na pretensão de perceber o empoderamento social; tais quais a solidariedade, as relações intergeracionais, fala dos alunos

⁸¹ Antonio Hohlfeldt citado por Cristina Schmidt em **Folkcomunicação na arena global: avanços teóricos e metodológicos**. São Paulo: Ductor, 2006.

nas atividades pedagógicas, conteúdo destas atividades, satisfação dos jovens na participação dos folgedos, diálogos dos jovens e crianças nos momentos de recreação e do lanche, entre outras.

A partir das relações e manifestações observadas, notei que existia a vontade, por grande parte da equipe do Ponto, de saber registrar melhor tecnicamente, em fotografia, as atividades que executavam, assim como registrar a si mesmo, a comunidade e as pessoas. Daí surgiu a ideia de oferecer uma oficina temática de fotografia, abordando “memória e identidade”, em aproximação aos conteúdos que estavam sendo trabalhados naquele momento nos Pontos de Memória e de Leitura, com tenuidade também ao tema da dissertação. A oficina, que teve duração de 30 horas, contou com a colaboração do diretor de imagem da TV UFPB, Júnior Pinheiro; e o material produzido ficou como arquivo para uma futura exposição fotográfica do Ponto. Foram ministradas aulas práticas e teóricas para 12 alunos, todos da equipe do PC Estrela de Ouro. Para participar, eles utilizaram os instrumentos que tinham à disposição, desde máquinas fotográficas DSLR a aparelhos de celulares simples.

No último dia da oficina, fizemos uma roda de diálogo, instante em que cada um dos partícipes, inclusive os ministrantes, puderam falar sobre a experiência e avaliar resultados. A partir das falas, notei como a atividade estava embrenhada do sentimento (se é que assim posso me referir) da folkcomunicação – pessoas de classes economicamente desfavorecidas que, utilizando a máquina fotográfica, produziram conteúdo para expressar seus gostos, sua comunidade, sua cultura. Foi um momento extremamente enriquecedor e emocionante, em diálogos que demonstraram novas perspectivas de olhares, estendidas a partir da discussão sobre memória e identidade⁸². O diálogo trouxe expressões como gratidão; solidariedade; empoderamento; alegria em aprender; valorização do ser humano, da memória, da cultura e da zona rural. Por um momento senti, com felicidade, que a culminância daquela oficina era também o clímax da minha imersão etnográfica.

Entre as manifestações folkcomunicacionais destacadas no PC Estrela de Ouro, contudo, o maracatu certamente é a que aparece à primeira vista. Sei que é desgastante a repetição, mas falar em Ponto de Cultura e Maracatu Estrela de Ouro é quase incorrer em sinônimos. Logo, é pelo maracatu que começamos.

⁸² A experiência de realização da oficina foi relatada em artigo publicado no XII Congreso Latinoamericano de Investigadores de la Comunicación (ALAIC 2014), realizado em Lima-Peru. O artigo se encontra no Apêndice B desta dissertação.

5.1 Maracatu Rural Estrela de Ouro de Aliança: da roça à França

“Os grupos recifenses estão desaparecendo (...). Parece o maracatu condenado à morte pela ausência de renovação”. (CASCUDO, 2012, p. 431)

Esta previsão está descrita no texto explicativo do verbete “maracatu”, no Dicionário do Folclore Brasileiro, de Câmara Cascudo. Felizmente, ela não se consolidou. Apesar de maioria dos grupos de maracatu passarem por dificuldades financeiras, ainda que conveniados com o Estado ou outras instituições, a comunidade, o Governo e a própria mídia já os reconhecem como parte importante da cultura popular pernambucana e brasileira.

Especialmente no período do carnaval, é possível encontrarmos muitos eventos, além de conteúdos no rádio, televisão, jornal, *outdoors* e Internet, que trazem o maracatu como destaque. Neste sentido, o maracatu se insere não apenas no processo de folkcomunicação – como meio de expressão dos subalternos; mas também no campo da folkmídia, apropriado e mediado pelos meios de comunicação de massa. A gravação da apresentação de brincantes do Maracatu Estrela de Ouro em Recife, para a novela Geração Brasil (2014), da Rede Globo de Televisão, é um exemplo claro de midiaticização da cultura popular.

Na sede do Sítio Chã de Camará, a presença do maracatu está por toda parte, nas fotos espalhadas pelas paredes, nos chapéus pendurados pela sala, nos estandartes que enfeitam o casarão, nas medalhas e troféus ornamentando a estante. É óbvio que esta “áurea” não data da chegada das ações de políticas culturais do Estado no lugar. O local pode ser considerado um ponto de cultura há décadas, enquanto sede de atividades de cultura popular. O que ocorre é que as transformações provocadas a partir do momento que se transformou em um Ponto de Cultura são evidentes.

Quando o maracatu foi oficialmente instalado no Sítio Chã de Camará, em 1966, a comunidade já dançava a ciranda, o forró de rabeça e brincava o cavalo-marinho; provavelmente devido às apresentações no carnaval, a manifestação acabou ficando mais conhecida que as demais na região. Os projetos de parceria do Ponto de Cultura com o Governo e outras instituições normalmente têm o Maracatu Rural Estrela de Ouro como pessoa jurídica, inclusive. Ou seja, o maracatu começa como brincadeira no Sítio, mas é preciso que se institucionalize; em primeira instância, para permitir a participação nos concursos de agremiações no carnaval de Recife e região; em segunda, para participar de editais e seleções necessários à sua manutenção.

Quais os impactos desta institucionalização na liberdade de produção e preservação da identidade no grupo de cultura popular? Um deles foi a mudança na estrutura original dos componentes do maracatu rural a pedido da Federação Carnavalesca de Recife. Para participar dos concursos, eles tiveram que incluir o rei e a rainha e realizar o cortejo real; personagens e procedimento inicialmente típicos do maracatu nação. Hoje, a ação que implica em descaracterização foi totalmente incorporada pelo maracatu rural, a ponto de textos que abordam a manifestação nem comentarem da sua formação inicial.

Um outro impacto, que considero positivo, todavia, é a formação de grupos de discussão para definir os rumos políticos, sociais e econômicos da comunidade, em especial depois da instalação do PC. A reunião de grupos e profissionais da cultura passa a ser uma atividade de dialogia frequente no Chã de Camará. A comunidade discute, coletivamente, como e em quais projetos vão atuar, como e quanto serão remunerados, quais mudanças estruturais são necessárias e quais os caminhos para as mesmas. É certo que as reuniões ali naquele espaço já aconteciam antes, mas agora há maior organização destes encontros antes informais e com destino a outros objetivos pautados na formação de uma rede de sustentabilidade baseada na comunicação e cultura popular.

A participação em mais projetos, a troca de saberes com comunidades, municípios, regiões e Estados cooperam não somente para o fortalecimento do sentimento coletivo, de pertencimento a um grupo. Fortalece a identidade cultural do maracatu e dos seus brincantes; a autoestima; a percepção de que há formas de gerenciar, praticar e produzir conhecimentos e significados a partir da cultura popular, a partir daquilo que a comunidade traz como herança dos seus antepassados. Há o estímulo à certeza de que é possível trabalhar com o que se gosta, com aquilo que se sabe fazer com maestria. Além de incitar estas formas de poderes identitário e cognitivo, a participação em mais projetos, permitida na maioria das vezes devido à aprovação em seleções de editais do Governo ou de outras instituições, cooperam para a economia do local e dos seus integrantes, chegando a diminuir o êxodo rural, como afirmado por José Lourenço.

Por outro lado, uma das grandes dificuldades relatadas por pessoas que participam do maracatu há décadas – Zé Lourenço, Mestres Biu do Coco, Luiz Caboclo e Zé Duda – é a manutenção da atividade, que inclui compra de materiais para vestimentas, de instrumentos musicais, pagamento de mão de obra, transporte e alimentação dos brincantes (principalmente no período do carnaval), enfim, organização de toda a estrutura financeira para que a estrutura física esteja sempre a contento. O maior estandarte, o chapéu mais bem feito, a arrumação

mais bonita, a melhor lança, a perfeição da gola bordada são tipos de características que alimentam não somente a disputa histórica entre um maracatu e outro, como também a importância de cada maracatu para seu brincante.

Num episódio contado pelo Mestre Zé Duda, por exemplo, relacionado à sua atividade como puxador, cantador de loa, ele fala que procurava um maracatu grande para fazer carreira. Naquele período, final da década de 1960, os maracatus rurais ainda brigavam quando se encontravam pelas estradas, faziam o chamado “cruzamento de bandeiras”, acabando às vezes em graves ferimentos ou até em morte. Os caboclos conflitavam com suas lanças em meio ao canavial. Zé Duda se refere a um destes encontros, quando o grupo em que ele participava, Nação Cambinda Estrela, cruzou com o Estrela de Ouro, recém criado:

Eu quero um maracatu que eu chegue e fique pra fazer meu nome. Porque um dia que eu sair, alguém que me encontrar, e diz: deixasse tal maracatu? Eu digo: ‘deixei!’ Maracatu bom aqueles tempo que você brincou”. Aí chutei pelo mei do mundo. Da Usina São José, saí daqui pra Condado. Aí brinquei três ano no maracatu de Condado. Sempre eu dizia ao dono do maracatu em Condado, era o Cambina Estrela, aí eu dizia aos dono: “no dia que eu encontrar um maracatu que bote este pra trás que eu tô, eu deixo no lugar, eu vou me embora. Que a sua bandeira é muita pequena pra mim, faça uma bandeira maior”. E ele pensava que era brincadeira. Aí minha amiga, quando foi em 69, 68, eu topei com este maracatu daqui, aí nos Poço. Quando a bandeira daqui bateu na minha assim, a minha ficou, parecia um lenço. Eu cacei minha bandeira assim, num vi. A gente encruzou, que neste tempo se encruzava as bandeira; eu cantei com o mestre daqui. E quando desencruzô as bandeira, que chegou na frente, eu chamei o dono, “vem ha cá”; aí vei os dois. Eu disse: “eu saí do seu maracatu, pegue e vai embora.” Aí ele disse: tá acontecendo alguma coisa? “Vocês tão avisado, que eu sempre digo: no dia que encontrasse um maracatu que botasse esse meu pra trás, eu deixava no lugar e tá deixado seu maracatu aqui.” (ZÉ DUDA, 2012)⁸³

A imponência do maracatu, tal qual a de uma escola de samba, se sustenta nestes atributos que requerem investimento não apenas organizacional e criativo – seleção de brincantes, desenho e bordado das vestimentas, coreografias e afins –, mas especialmente investimento financeiro. Em algumas das conversas que tive com José Lourenço, sempre que falávamos sobre a paixão do Mestre Batista com o maracatu, ele lembrava que seu pai “comprou muita briga com a família” por injetar suas economias naquela atividade “sem futuro”. Ser patrocinador único do maracatu, fardo levado pelo Mestre Batista, era ao mesmo tempo visto por ele como “fazer o que gosta”. Segundo Zé Lourenço, seu pai costumava dizer que a cultura “corria no sangue”:

⁸³ Entrevista concedida por José Bernardo de Souza. **Entrevista com Zé Duda**. [set. 2012]. Entrevistadora: Júnia Martins. Aliança-PE, 2012. 1 arquivo .wmv (40’42’’). A entrevista transcrita na íntegra encontra-se no Anexo 4.

Aí minha irmã também já discutia algumas coisas sobre a cultura, sobre o maracatu, né... que meu pai, na época do meu pai, ele era o patrocinador único e como ele disse que a cultura corria no sangue, o sangue dele era cultura; então não admitia que ninguém viesse falar pra ele deixar, que estava gastando. Aí tinha hora que ele dizia “olha, eu não bebo, eu não sei o quê, meu esporte é a cultura, então, pode deixar eu fazer minha cultura.” E a minha irmã incomodava-se, ela achava que ele gastava muito dinheiro e, em vez de investir pra dar uma melhor qualidade de vida pra família, colocava no maracatu. (LOURENÇO, 2012)⁸⁴

No Sítio Chã de Camará, falar o nome do Mestre Batista é como pronunciar uma palavra sagrada. Ele dedicou a sua vida ao maracatu; mesmo as crianças da comunidade que não o conheceram, sabem da sua história de engajamento e amor pela cultura popular. A preocupação em “colocar o maracatu na rua”, porém, muitas vezes abalou sua saúde. José Lourenço se lembra de 1985, um destes períodos em que viu o pai extremamente magro e abatido, pois, para que o maracatu desfilasse, o Mestre Batista precisou pegar um empréstimo no banco:

Aí ele pegou o dinheiro da prefeitura, uma subvenção, comprou pouca coisa e o dinheiro acabou. Aí você vê: o camarada do interior, não gosta de dever, não gosta de comprar nada a crédito... aí ele se viu, no verso daqueles contratos, tinha umas palavras muito fortes, né... “se não sair com o maracatu, devolve o dinheiro com juros e correção monetária, não sei de que, não sei de que...”. Olha, os juros daquela época era exorbitante, aí ele ficou assim, apreensivo. Quase não comprou nada, a responsabilidade que tinha de comprar, né. Aí ele pegou e fez um empréstimo no Banep, pra pagar com 90 dias, pra botar o maracatu na rua. E fez, e o maracatu foi campeão.

Aí eu encontrei ele lá em Recife, (...) e ele tava bem mais magro, chega estava assim [expressão de pessoa esquelética]. “Mas meu pai, o que é isso?” (...) Ele disse “meu filho, compra uma água de coco que seu pai tá morrendo.” Eu saía correndo, comprava uma água de coco pra ele, ele tomava, eu saía. Mas nesse dia, desse empréstimo, desse ano, aí o negócio foi sério. Ele estava muito magro... eu perguntei “meu pai, até que ponto isto é importante, meu pai, pra fazer um negócio desse?” (...) “Não, o importante é que no fim a gente vai ter a agremiação, ela é aplaudida, o resultado é esse.” Após o carnaval, tipo março, ele estava uma pilha, pensativo, pra pagar os débitos. (LOURENÇO, 2012)⁸⁵

E nisto é importante destacarmos a importância do poder econômico para manutenção das atividades dos grupos que vivem da cultura popular. É ingênuo pensarmos que, por terem rasa instrução formal e/ou por serem socialmente marginalizadas, as pessoas se contentam em realizar suas danças, brincadeiras e festividades desprovidas de bons instrumentos musicais e vestimentas, por exemplo. Ainda que haja beleza e romantismo em assim pensar, ainda que a alegria do maracatu esteja mais vinculada ao movimento do corpo,

⁸⁴ Entrevista concedida por LOURENÇO, José. **Entrevista com José Lourenço**. [set. 2012]. Entrevistadora: Júnia Martins. Aliança-PE, 2012. 1 arquivo .wmv (47'48"). A entrevista transcrita na íntegra encontra-se no Anexo 3.

⁸⁵ Ibid.

à oralidade, à ancestralidade, ao espírito e não ao material, os brincantes querem “fazer bonito”. E no maracatu, “fazer bonito” inclui a beleza da loa, das coreografias, mas também e especialmente das arrumações, pois se trata de uma manifestação, digamos, que exige luxo em seu figurino.

Após se tornar Ponto de Cultura, o Maracatu Rural Estrela de Ouro participou de vários projetos e expandiu seu campo de atuação, apresentando-se em Brasília e em estados como Rio de Janeiro, Piauí, Bahia, Maranhão, Paraíba. Em agosto de 2006, eles se tornaram o único maracatu de baque solto a se apresentar na França – foram convidados para participar do 21º Festival de Danças do Mundo, realizado em Sarran. 22 brincantes do maracatu seguiram para a turnê na França, onde apresentaram seu maracatu, ciranda, coco e cavalo-marinho.

Em 2008, o Maracatu Estrela de Ouro de Aliança foi agraciado com o Prêmio Culturas Populares Humberto Maracanã, concedido pelo MinC aos grupos mais relevantes para a cultura popular. Um ano depois, José Lourenço recebeu, das mãos do Presidente Lula, a Comenda da Ordem do Mérito Cultural, considerada a mais importante da cultura brasileira. Em 2011, o grupo também foi contemplado com o Prêmio de Patrimônio Vivo da Cultura Popular de Pernambuco.

Hoje, ainda que não receba mais verba governamental como Ponto de Cultura (já que o convênio para recepção desta dura apenas 3 anos), o PC continua participando de projetos organizados pela sociedade civil, em parceria com outras instituições, e também de editais específicos voltados para ações em Pontos de Cultura; o que sugere sustentabilidade e autogerenciamento.

No Sítio Chã de Camará, independente do desfile pontual no carnaval, as atividades em torno do maracatu estão presentes rotineiramente durante todo o ano, envolvendo pessoas de todas as idades. O maracatu é, certamente, seu *medium* mais expressivo, manifestação folkcomunicação que expressa o sentimento popular, que marca historicamente a memória e a identidade daquele povo. Constitui-se como elemento essencial no processo de empoderamento da comunidade e dos seus partícipes, na compreensão de que fortalece os poderes econômicos, políticos, sociais, cognitivos e identitários.

5.2 Cavalo-Marinho: o desabafo no cotidiano fantástico do cortador de cana

O cavalo-marinho é um dos folguedos folclóricos mais complexos. Reúne dança, música, poesia, improvisos, teatro, texto, coreografias. Dele podem participar até cerca de 75 integrantes, em autos com duração de até 8 horas. São mais comuns nos períodos juninos e natalinos. Folcloristas como Silvio Romero acreditam que o folguedo seja uma variação do bumba-meu-boi; já Roberto Benjamin afirma que se trata de um teatro que aglutina o bumba-meu-boi, reisados, maracatu rural, agaloados, guerreiros, entre outros. Também há quem defenda que seja uma variação da *commedia dell'arte* italiana. (GRILLO, 2011)⁸⁶ A brincadeira é tradicional de um pequeno território – Zona da Mata de Pernambuco e agreste paraibano.

Os participantes que encenam o teatro do cavalo-marinho utilizam roupas coloridas e máscaras; são divididos em três categorias: animal, fantástica e humana. Na primeira, temos o Boi, o Cavalo, a Burra e a Onça. Na segunda, os personagens se trajam de Morte, Diabo, Caboclo de Urubá, Jaraguá e Babau. Na última categoria, a humana, temos o Valentão, o Soldado da Guarita, Bastião, Mateus, Catirina, o Empata Samba, o Capitão, Mané do Baile, Barre Rua, Pisa Pilão, o Matuto da Goma, a Véia do Bambu, Seu Ambrósio.⁸⁷

Uma das propriedades que mais chamam a atenção no cavalo-marinho é a experiência do homem da roça na tentativa estética de melhorar sua perspectiva sobre o mundo, encenando no auto a subversão de hierarquias por meio de personagens historicamente entranhados no cotidiano da lavoura canavieira nordestina.

São encenações coroadas com criatividade e humor pitoresco. O Mateus e o Bastião⁸⁸ são os mais satíricos e interagem com o público constantemente; eles representam os negros, escravos, trabalhadores do canavial, por isso, têm normalmente o rosto pintado com tinta preta. Mateus e Bastião são contratados pelo Capitão para tomar conta do terreiro durante o Baile dos Santos Reis. O Capitão é o dono de engenho, o latifundiário; dono do apito, ele chega montado em um cavalo. O Soldado, por sua vez, subserviente ao Capitão, é o mensageiro da lei, a figura opressora cumpridora da ordem. Enquanto Mané do Baile faz a abertura da festa; Seu Ambrósio, que é mascate, tem o dever de negociar, vender figuras⁸⁹. Os

⁸⁶ GRILLO, Maria Ângela de Faria. Cavalo-marinho: as representações do povo através do folguedo pernambucano. **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História** (ANPUH). São Paulo, julho de 2011. Disponível em <http://migre.me/krQgm>. Acesso em 14/09/2013.

⁸⁷ Podem haver variações nos nomes dos personagens, assim como no número de participantes.

⁸⁸ Bastião e Mateus carregam uma bexiga cheia, feita de testículo ressecado de boi ou de bode.

⁸⁹ As figuras são os personagens que são vendidos ao capitão.

outros humanos ocupam o lugar de convidados do baile. Entre eles, Catirina, a moça disputada por Bastião e Mateus. Normalmente, não há a participação de mulheres no folguedo e sim de homens trajados de mulheres, que geralmente se apresentam como figuras libidinosas.

Diversos elementos e linguagens entrelaçam-se no momento da realização da brincadeira: as figuras mascaradas (as responsáveis pela interlocução com o Capitão), os palhaços (Mateus e Bastião), os bonecos (o cavalo, o boi, a ema, entre outros), as danças (mergulhão, trupés, dança dos arcos, coco de despedida) realizadas pelos figureiros e galantes, as músicas (toadas tocadas pelo banco) e os versos (loas). Os instrumentos do banco - designação dada pelos brincadores para o objeto e os tocadores que aí se sentam - são: uma rabeca, um pandeiro, um mineiro (ganzá) e uma ou duas bajes de taboca (espécie de reco-reco de madeira colhida na região). Outro instrumento que compõe a música, mas não faz parte do banco é a bexiga, geralmente de boi, ressecada, tratada e inflada um pouco antes de ser tocada por Mateus e Bastião (cada um possui uma). (GRILLO, 2011, p. 3)⁹⁰

Durante o auto, seguem-se loas, diálogos, conflitos entre os personagens, momentos de saudação a entes sagrados e outros carregados de cacoetes e zombarias. A brincadeira é composta por várias etapas entrecortadas, sendo que uma das mais esperadas é a hora da dança dos arcos, “quando os galantes e o Mestre fazem evoluções espaciais com arcos de fita colorida erguidos por seus braços. As fitas riscam o ar enquanto seus pés estão fazendo passos largos e ligeiros”. (GRILLO, 2011, p. 3-4). Normalmente o folguedo é finalizado com a entrada do boi e, em seguida, do público, que interage dançando na roda de coco. Ao final, os agradecimentos aos partícipes, aos santos protetores, aos donos da casa.

Antes do Mestre Batista começar a brincar o maracatu, ele já participava do cavalo-marinho. De acordo com José Lourenço, seu pai brincava no cavalo-marinho desde os 13 anos de idade. O banco de músicos do Cavalo-Marinho Estrela de Ouro era bem famoso na região, tinha geralmente a direção do Mestre Batista. Nos fins de semana, os músicos sempre se reuniam no Sítio. No público, a criançada da comunidade, algumas que apareciam para pedir a benção a Batista; assim como adolescentes, idosos e os pais das crianças, uns para assistir a cantoria e a brincadeira, outros para delas participarem.

Atualmente, crianças e jovens da comunidade, juntamente com os mestres do PC Estrela de Ouro, se reúnem periodicamente no Chã de Camará para ensaiar ou brincar o auto do cavalo-marinho. Nele, o negro trabalhador é mais esperto que o dono do engenho; e o soldado, ao invés de bater, apanha. Nas inversões da realidade, observamos a necessidade suplicada de mudança hierárquica, de supressão das mazelas que assolam a lavoura canavieira

⁹⁰ Op. Cit.

– a escravidão, a concentração de terras, a lei a serviço dos donos de engenho. Tudo isto manifestado com poesia, canção, irreverência, alegria. Corpos em movimento, dançando e celebrando o sagrado e o profano; comunicando-se por meio da manifestação da cultura popular. Pura folkcomunicação.

O empoderamento social vislumbrado no Cavalo-Marinho Estrela de Ouro pode ser considerado ao observarmos o fortalecimento identitário; a memória histórica e social trazida pelos brincantes; a tomada de consciência em relação à posição classista entre elite e subalternos e a possibilidade da tomada de poder. Acrescentamos a isto, a expansão da apresentação da brincadeira a outros palcos além-terreiro, de outros municípios e estados, maioria das vezes remunerada; o que incita geração de renda para os integrantes, com melhoria da sua condição socioeconômica.

5.3 O Festival e o Movimento Canavial: subversão da lógica sociocultural na Zona da Mata Norte

O Festival Canavial⁹¹ não é organizado apenas pelo PC Estrela de Ouro, mas este integra as atividades e é um dos realizadores do evento, juntamente à Associação Reviva e à Associação Canavial. As entidades de apoio ao evento mudam a cada ano, sendo que Pontos de Cultura estão sempre na parceria. O evento é produzido pela Afonso Oliveira Produções Culturais e Canavial Arte e Cultura⁹². A última edição, em 2013, contou com a Petrobras e o MinC como os maiores patrocinadores. Instituições da sociedade civil organizada e prefeituras de municípios da região normalmente são parceiras do Festival, que existe desde 2006.

Maracatu rural, coco-de-roda, encontro de sanfoneiros, sambas canção e enredo, ciranda, índio, congo, embolada, aruenda, caboclinho, cavalo-marinho são algumas das atividades que movimentam os palcos e terreiros do festival independente, que dura um mês inteiro, itinerante pela Zona da Mata Norte Pernambucana, na trilha das lavouras de cana-de-açúcar. Aliança, Carpina, Tracunhaém, Goiana, Nazaré da Mata, Itaquitinga, Vicência, Condado, Timbaúba são alguns dos municípios que normalmente recebem o Festival, na zona rural ou urbana. A Mostra Infantil Cinemata, a Mostra Canavial de Cinema, oficinas de leitura, artísticas e culturais integram a programação fixa de todos os anos, além de shows

⁹¹ <http://festivalcanavial.com.br>.

⁹² Na edição 2013, contou com a produção também da Pentagrama Promoções.

musicais, seminários, aulas-espetáculos e discussões com convidados de Pernambuco e de outros estados.

São oferecidas opções para públicos de todas as idades. Um dos destaques da última edição, sob a responsabilidade do Ponto de Leitura do PC Estrela de Ouro, foi a montagem da Biblioteca Mestre Batista dentro de um ônibus, com 2 mil livros. O ônibus circulou nas comunidades de Upatininga e Santa Luzia, desenvolvendo atividades pedagógicas acerca do tema Leitura, Memória e Cidadania. As crianças se envolveram na oficina de leitura, recreações, contação de história e exibição de filmes ligados à cultura popular.

No primeiro ano do festival, em 2006, foi lançado o Manifesto Canavial, também chamado de Grito do Mateus Danado; uma alusão ao personagem do cavalo-marinho, o negro cortador de cana que questiona as posições classistas e brinca com a reversão da hierarquia social. Afonso Oliveira, um dos produtores do evento, é audacioso. Sua intenção é transformar o Movimento Canavial – do qual o Festival é uma das ações – no maior movimento cultural depois do Mangubeat. Segundo Afonso, “Pernambuco já revelou o Movimento de Cultura Popular (MCP), o Movimento Armorial e o Mangubeat. O Manifesto Canavial surgiu depois de uma percepção de que um ambiente degradado pela dominação econômica pode determinar sua independência.” (Revista Raiz, 2007)⁹³ Uma fala carregada da noção de empoderamento social, da consciência de serem efetivamente possíveis alterações nas estruturas seculares de poder. Num dos comunicados à imprensa, Afonso pontuou:

Vocês da imprensa pelo menos tenham a certeza de uma coisa e mesmo assim podem duvidar, porque faz parte da profissão. Depois que Chico Science revolucionou o mangue e o mangue revolucionou o mundo, só agora, em Pernambuco, surge um movimento capaz de colocar de pernas pro ar os conceitos arraigados de que nada é mais possível na cultura pernambucana. O Canavial está subversivo e deve subverter a lógica. (OLIVEIRA, 2011)⁹⁴

O Movimento Canavial é alicerçado no Método de mesmo nome, criado por Afonso Oliveira, em 2006, como forma de organizar a sustentabilidade para o setor cultural da Zona da Mata de Pernambuco. O primeiro passo foi compor uma rede de grupos e profissionais da cultura, constituída por artistas, Pontos de Cultura, associações, empresas e rádios comunitárias – chamada Rede Canavial. No segundo momento, foi fundado, num antigo

⁹³ Tem festa na chã. **Revista Raiz**: Cultura do Brasil. São Paulo: Associação Raiz, 2007. Disponível em <http://migre.me/ksB2E>. Acesso em 13/11/2013.

⁹⁴ O movimento do Canavial. **Festival Canavial 2013**. Disponível em <http://tiagoareias.com.br/canavial/?p=180>. Acesso em 13/11/2013.

engenho de cana-de-açúcar em Nazaré da Mata-PE, o Pontão de Cultura Canavial, agência articuladora de projetos culturais. Em 3 anos de funcionamento, a agência elaborou mais de 200 projetos e aprovou mais de 50, somando a captação de R\$ 4,1 milhões para realização de projetos dos participantes da Rede⁹⁵. Entre as ações pioneiras, foram formados mais de 50 produtores culturais para atuar integradamente nos grupos culturais da região. Os alunos do curso de capacitação para projetos, em sua maioria, foram jovens da Zona da Mata.

Além do Festival, a Rede realiza anualmente a Conferência do Movimento Canavial, momento em que são discutidos temas como Educação, Cultura, Arte, Cidadania, Economia Criativa, Sustentabilidade, Produção Cultural nos Municípios, entre outros. Afonso Oliveira assinala que o Movimento Canavial,

Desde sua fundação, propõe a subversão da semiescravidão das plantações de cana e produção de açúcar, e impulsiona a geração de Usinas e Engenhos Culturais, onde a mão de obra é arte, as moendas são equipamentos tecnológicos como estúdios fonográficos e multimídia e os produtos são festivais, cd's, filmes, livros, roupas, artes visuais e uma série de manifestações da cultura popular e bandas de estética canvieira. (OLIVEIRA, 2013)⁹⁶

Realização de cursos de capacitação e aperfeiçoamento, encontros, debates, seminários e conferências são práticas da Rede Canavial durante todo o ano. Ela também gerou e gera produtos de comunicação como documentários, exposições fotográficas, discos e uma revista, lançada em 2013. A Revista Canavial é “mais um instrumento desse movimento, que coloca os Mestres da Cultura Popular e os agentes culturais da região como protagonistas de sua história e não apenas como inspiração.” (OLIVEIRA, 2013)⁹⁷

A Rede Canavial se concebe como espaço de sustentabilidade, de negociação com o poder político do Estado e da sociedade e, ao mesmo tempo, como espaço de contemplação dos seus próprios ideais políticos, sociais e econômicos. Existe uma diversidade de perfis dos partícipes, que vão desde mestres da cultura popular, brincantes e artistas, até empresários, pesquisadores, professores e universitários; juntos eles pensam a teoria e a prática da cultura popular da Zona da Mata Norte e seguem provocando o movimento no canavial. Mas desta vez, a lança toma o lugar do facão; o estandarte toma o lugar da foice; e o suor exalado pelas

⁹⁵ Informações retiradas do Relatório de Boas Práticas do I Encontro de Políticas para as Artes. (Método Canavial – Programa de Ensino de Produção Cultural e Sustentabilidade para a Cultura da Zona da Mata de Pernambuco). Disponibilizado pela Funarte no endereço <http://migre.me/ksEmV>. Acesso em 18/02/2014.

⁹⁶ Revista Canavial difunde reflexão sobre produção cultural na Mata Norte. **Site do Festival Canavial 2013**. Disponível em <http://festivalcanavial.com.br/2013/tag/lancamento/>. Acesso em 18/02/2014.

⁹⁷ Ibid..

brincadeiras e folguedos toma o lugar do suor provocado pela labuta no corte da cana, pelo calor das caldeiras.

As diversões essenciais à ocupação do tempo dos trabalhadores nos fins de semana se transformam em profissão. Geram emprego e renda, refirmam a identidade, o respeito da e pela comunidade, o fortalecimento da memória, o empoderamento social.

5.4 Mestres Griôs: os guardiões da memória

No noroeste africano, especificamente na região onde se situa o Mali, os detentores e transmissores das tradições culturais, por meio da oralidade, são conhecidos como *djeli*, mas foram nomeados pelos colonizadores franceses como *griots* ou *griotes*. Donos de um saber único e depositários da memória social das tribos e grupos étnicos, os *griots* gozam de grande prestígio e credibilidade entre os povos africanos, atuando como artistas, mediadores e noticiadores numa sociedade que valoriza e respeita os idosos, por sua sabedoria e por compreenderem que eles estão mais próximos dos ancestrais. (PINHEIRO, MARTINS, 2013)⁹⁸

No Brasil, o termo foi aportuguesado para *griô*, mas com a mesma representação. Trata-se de um guardião da memória e da história oral de um povo ou grupo social, que carrega consigo a missão ancestral de receber e transmitir os ensinamentos das e nas comunidades. O griô é um fio condutor entre as gerações e culturas.

A incorporação das tradições *griots* africanas, aliadas às práticas de vivências educacionais biocêntricas, deu origem a uma releitura destas tradições, sendo seus elementos incorporados e adaptados ao contexto brasileiro, num processo de formalização e ritualização, caracterizado por referir-se ao passado, mantendo, contudo, uma relação dialógica com a contemporaneidade. O Ponto de Cultura Grãos de Luz e Griô, situado em Lençóis, na Bahia, foi o primeiro a adotar a nomenclatura griô em suas atividades, desenvolvendo assim, a chamada Pedagogia Griô.

Em 2006, o PC Grãos de Luz e Griô lançou em Brasília, no Encontro Sul Americano de Culturas Populares, a Ação Griô, com o intuito de compartilhar a experiência de Lençóis com outras partes do Brasil. Naquele mesmo ano, a Ação foi incorporada como política

⁹⁸ PINHEIRO, Júnior; MARTINS, Júnia. Tradição e oralidade: dos fios da memória à rede das ciberculturas. **Revista Temática**. João Pessoa-PB: PPGC-UFPB, ano IX, v. 4. abril de 2013. Disponível em http://www.insite.pro.br/2013/Abril/tradicao_oralidade_ciberculturas.pdf. Acesso em 27/003/2014.

pública do Programa Cultura Viva e ampliada nacionalmente, abrangendo grupos culturais, quilombolas, indígenas, povos de terreiro e outros.⁹⁹

A partir da seleção por editais, o MinC distribuiu 650 bolsas para mestres e aprendizes griôs atuantes em projetos pedagógicos em Pontos de Cultura por todos os cantos do País. O PC Estrela de Ouro foi um dos contemplados.

Nos anos 2007 e 2009, o historiador e professor da UFPE, Severino Vicente, ministrou aulas para mestres e aprendizes griôs, bolsistas que iriam atuar transmitindo seus saberes em escolas públicas de Aliança. No Ponto de Cultura, também foram realizadas oficinas com o grupo selecionado a fim de proporcionar maior entrosamento entre os integrantes e desenvoltura nas atividades que desenvolveriam. Participaram do projeto os Mestres Zé Duda, Luiz Caboclo, Mariano, Aluízio e Zé Mário, e os aprendizes Ederlan Fábio e Biu do Coco. Todos eles já eram figuras reconhecidas na comunidade Chã de Camará, integrantes do Maracatu Rural e do Cavalo-Marinho Estrela de Ouro, ou seja, já atuavam como griôs – critério fundamental para serem selecionados pelo edital.

A experiência de estar em sala de aula, contudo, interagindo com alunos e professores da Rede Pública de Ensino, proporcionou a integração entre a história oral e a formal, a comunhão da prática e da teoria tendo como base a cultura popular. Coco, maracatu, cavalo-marinho, ciranda, forró, manifestações da Zona da Mata Pernambucana foram passadas por aqueles que detinham o pleno conhecimento sobre elas. Cultura popular como *medium* entre jovens e velhos¹⁰⁰.

O reconhecimento oficial enquanto mestres e aprendizes griôs elevou a autoestima do grupo, tornando-se para alguns, um marco extremamente simbólico em sua história de vida. É o caso do Mestre Luiz Caboclo, dono da fala que se faz epígrafe na abertura desta

⁹⁹ Tramita no Congresso Nacional o Projeto de Lei 1.786/2011, que institui a Política Nacional Griô e o Programa Nacional Griô, para proteção e fomento à transmissão dos saberes e fazeres de tradição oral. O PL compreende tradição oral como “o universo de vivência dos saberes e fazeres da cultura de um povo, etnia, comunidade ou território que é criado e recriado, transmitido e reconhecido coletivamente através da oralidade, de geração em geração, com linguagem própria de percepção, elaboração e expressão, pedagogia de transmissão e política de reconhecimento”. (Site da Câmara, PL 1.786/2011) A proposta inclui a formação de uma rede de mestres e aprendizes griôs por todo o território brasileiro, possibilitada por registro no Sistema de Cadastro Griô. Entre outras propostas, a intenção é “criar políticas de transmissão dos saberes e fazeres das culturas populares e tradicionais, por meio de mecanismos como o reconhecimento formal dos mestres populares, leis específicas, bolsas de auxílio, integração com o sistema de ensino formal, criação de instituições públicas de educação e cultura que valorizem esses saberes e fazeres, criação de oficinas e escolas itinerantes, estudos e sistematização de pedagogias e dinamização e circulação dos seus saberes no contexto em que atuam”. (Site da Câmara, PL 1.786/2011).

¹⁰⁰ Neste capítulo, não me aprofundo no destrinchar desta importante relação intergeracional entre jovens e velhos na Zona da Mata Norte Pernambucana por meio da cultura popular. Para saber mais, verifique o Apêndice A desta dissertação, que contém artigo completo sobre o tema publicado no XII Congresso Latinoamericano de Investigadores de la Comunicación (ALAIC 2014).

dissertação, extraída de uma conversa informal numa das visitas que fiz ao Ponto de Cultura, em 2011. Com visível emoção ao contar sua história de vida, ele destacou a experiência de ser Mestre Griô:

Sendo eu uma pessoa sem escola, nunca pensei que as coisa que eu sabia da vida, um dia fosse servir pra alguém. (...) Dou oficina pras criançada aqui, aí quando eu pendurá as chuteira e alguém perguntá: quem foi que te ensinou isso? ‘Foi o mestre Luiz Cabôcol’ (...)
O Estrela de Ouro mudou muita coisa, hoje eu me sinto um homem realizado.

“Sentir-se um homem realizado” por meio daquilo que faz e, acima de tudo, daquilo que é, é de uma simplicidade e beleza ímpares. Busquei esta relação de simplicidade em cada um dos entrevistados no decorrer da pesquisa. Uma simplicidade tênue que se expressa nas entrelinhas da oralidade, no avançar da confiança do entrevistado na pesquisadora, no aprofundamento das histórias que a memória deixa resvalar ou silenciar para mostrar-se ao outro enquanto ser histórico, social, político e cultural. A esta realização sentida e demonstrada pelo Mestre Luiz Caboclo, teço aproximação com a felicidade. Não é um pensamento padrão, mas acredito que a felicidade também pode ser configurada como ponto de mensuração para o processo de empoderamento; pois, em meio aos conflitos, às destemperanças cotidianas vividas pelo trabalhador rural, este sentimento de satisfação, de realização, de felicidade indica que o mundo lá fora parece estar em consonância com o mundo dentro dele.

5.5 Leitura de mundo: a formação de leitores na Biblioteca Mestre Batista

A Biblioteca Mestre Batista foi inaugurada no Ponto de Cultura Estrela de Ouro em 2005, a única comunitária existente no município de Aliança. Ali, em duas pequeninas salas dentro do casarão, ela abriga, organizadamente, livros devidamente catalogados e jogos com características bem peculiares – muitos dos materiais versam sobre folclore, história da economia canavieira, manifestações de cultura popular, ancestralidade afro-brasileira.

As atividades da Biblioteca são concentradas nos sábados, quando crianças e jovens da comunidade passam o dia no local¹⁰¹. O espaço onde ficam as estantes dos livros, na

¹⁰¹ Embora eu tenha me tornado amiga de jovens e crianças do Ponto, com estas o acompanhamento das atividades permitiu maior interação. Cheguei a auxiliar em algumas tarefas, lanchar e brincar com elas. Com os jovens, porém, havia certa timidez e retração nas vezes que tentei acompanhar diálogos e atividades pedagógicas

maioria das vezes, não é o mesmo onde ocorrem as atividades de leitura, diálogos e contação de histórias. Estas são estendidas à varanda do casarão ou mesmo à sombra da jaqueira, locais que se tornam salas de aula a céu aberto. Refiro-me a “salas de aula” porque a Biblioteca, devido às atividades pedagógicas desenvolvidas, acabou ficando conhecida na comunidade como a “escolinha” do Ponto. Tem pintura, recreação, filme, música, lanche, folguedos, momentos de reflexão, atividades escritas, artísticas e oralizadas. No conteúdo, interpretação de textos que contemplam a identidade sociocultural; relações comportamentais; conflitos cotidianos em ambientes escolares, familiares e afins; transmissão de saberes e fazeres diversos.

Figura 9: Ponto de Leitura. Momento de recreação na varanda. Manhã de 29 de outubro de 2011.



Fonte: A autora.

Figura 10: Ponto de Leitura. Aula sob a jaqueira. Tarde de 24 de agosto de 2013.



Fonte: A autora.

A geógrafa Wanessa Santos, atual coordenadora pedagógica do Ponto de Leitura, relatou parte do trabalho da equipe que atua com ela nas atividades da Biblioteca, com menção à dificuldade que por vezes perpassa o processo de ensino e aprendizagem. Por outro lado, Wanessa também citou uma das recompensas deste trabalho, ao lembrar a mudança comportamental dos alunos e a ligação destes com o lugar:

(...) a gente percebe alguns resultados muito lentos, e às vezes frustra um pouco a equipe; mas a gente também compreende que é uma ação que acontece apenas uma vez na semana e é difícil o processo de aprendizagem e tal, de mudar hábitos, né, mas a gente já percebe o quanto eles já tão menos agressivos, por exemplo, a violência, né... o modo de falar, de lidar, até de amar o outro aqui é muito forte. O jeito com que se abraçam e tal... e a gente já percebe uma mudança muito mais sensível; muito mais carinhoso, muito mais no coletivo, assim. Isso é muito

em grupo. Respeitei o espaço deles e me afastei; por conta disso, absorvi o conteúdo com eles desenvolvido apenas a partir da fala das assistentes e coordenadora pedagógicas. Nas atividades artísticas e culturais, contudo, tive maior interação com os jovens.

gratificante! E a maioria dos participantes vieram desde 2006, acho que essa é a melhor e mais emocionante história assim. É que quando nós iniciamos em 2006, a gente tinha 10 crianças, crianças entre 1 ano e meio e 6 anos, essa era a fase. E, agora, as crianças que tinham 6 anos em 2006 são as crianças que estão comigo que hoje tem 12, 15; então elas vêm acompanhando. E não querem se desligar de jeito nenhum. (SANTOS, 2013)¹⁰²

Observamos que há um trabalho de formação contínuo, há perenidade na ação, que é retribuída pela frequência e participação ativa dos alunos. Importante ressaltar que as ações lúdicas e pedagógicas que ali foram iniciadas não só têm forte interação com a comunidade, como também surgiram de certa forma, a partir do desejo da mesma. Quando o Ponto de Cultura chegou no local, a equipe visitou os moradores para sondar quais as expectativas, os anseios em relação ao novo projeto que ali se instalara. Além do estímulo às brincadeiras culturais, marca identitária da comunidade, “dedicação à educação” foi uma resposta praticamente unânime, segundo Wanessa:

A gente perguntava qual era a expectativa delas no Ponto de Cultura, o que elas achavam que deveria existir em assistência à comunidade do Ponto, o que elas esperavam do Ponto de Cultura, o que elas achavam que era um Ponto de Cultura. Foi meio por aí o questionamento e, a partir destas visitas, a gente percebeu que todos eles, além das festas de terreiro, que era uma ação que movimentava muito o lugar, movimentava tanto em diversão para a comunidade – que aqui não tem nenhum equipamento cultural próximo a não ser o Ponto de Cultura, né –, era a diversão da comunidade esperar as festas de terreiro e gerava renda também pra essa comunidade. Muitos vendiam comida, bebida e tal... Mas, uma coisa que eles falaram, foi quase que unânime em todas as famílias que a gente visitou, era que esperava que o Ponto dedicasse, se dedicasse à questão da educação, principalmente com as crianças. E ficou grande parte solicitando isso, uma ação educacional pras crianças, que no início, eles “não, eu quero que tenha um reforço escolar”; era mais ou menos isso assim o que aparecia... mas também apareceu de adultos, pessoas que... trabalhadores, cortadores de cana, que não tiveram possibilidades de escolarização e que queriam aprender. E viam este espaço como uma possibilidade de aprender a ler, aprender a escrever, e a gente se dispôs a tentar fazer isso. (SANTOS, 2013)¹⁰³

A equipe se dispôs a fazer não só o acompanhamento da alfabetização das crianças e reforço das atividades escolares dos adolescentes, como também assumiu a missão de alfabetizar adultos. E assim o fez. Moradores do lugar, mestres da comunidade, adultos e idosos que antes mal reconheciam as letras, foram alfabetizados. Alguns deles se tornaram usuários assíduos da biblioteca, somando empréstimo de livros.

¹⁰² Entrevista concedida por SANTOS, Wanessa. **Entrevista com Wanessa Santos**. [ago. 2013]. Entrevistadora: Júnia Martins. Aliança-PE, 2013. 1 arquivo .wmv (27'14''). A entrevista transcrita na íntegra encontra-se no Anexo 6.

¹⁰³ Ibid..

Não somente por estes motivos, ao falar da Biblioteca, José Lourenço, filho do Mestre Batista, demonstra imensa alegria:

Você vê, essa escola ela já conseguiu prêmio na ONU, né, de exemplo. Ela tá servindo de exemplo, a gente já conseguiu prêmio e um diferencial nos alunos. As professoras [da Rede Pública de Ensino] dizem “o que é que se faz com estes alunos que eles [estão] totalmente mudados pra melhor?” (...)

Eu sei que as professoras já pediram uma ajuda aqui ao Ponto de Cultura etc.. Os alunos que frequentam aqui o Ponto de Cultura, essa escolinha daqui, eles se destacam diante dos outros, ficam desinibidos. A ponto das mães: “o que é que vocês estão fazendo com estes meninos, hein? Que depois que ele foi pro Ponto, tá totalmente diferente.” (LOURENÇO, 2012)¹⁰⁴

O prêmio ao qual José Lourenço se referiu é o Pontos de Valor da ONU, recebido em 2009. Pouco antes, no mesmo ano, por seu reconhecimento de relevância para a comunidade, a Biblioteca ganhou o prêmio Ponto de Leitura, da Fundação Biblioteca Nacional (FBN). Com ele, houve melhor estruturação do lugar, que recebeu a doação de mil livros, cadeiras para escritório, estantes, computador, impressora, *puffs*, mesas e cadeiras para leitura.

Um ano depois, durante o Festival Canavial, a Biblioteca realizou o projeto Caminhos do Canavial: Leitura, Cordel e Cidadania, incentivado pelo Funcultura. O projeto permitiu a realização de uma Caravana de Fomento ao Livro e à Leitura em áreas carentes da Zona da Mata Norte de Pernambuco. O ônibus-biblioteca, com livros e ambiente digital, realizou atividades nos municípios de Aliança, Condado, Nazaré da Mata e Vicência. Na ação, leituras teatralizadas, rodas de leitura, concurso de poesias, contação de histórias, recital de poesias com Philippe Wollney, aula-espetáculo e exposição de xilogravuras com Costa Leite (cordelista e Patrimônio Vivo de Pernambuco), visitação ao ônibus-biblioteca, apresentações artísticas com o Cavalo-Marinho Mestre Batista e o Mamulengo Flor de Jasmin. (*Blog da Biblioteca Mestre Batista*, 2010)¹⁰⁵

Também em 2010, o Ponto de Leitura Estrela de Ouro realizou o projeto Leitura no Ponto - Cantando o Cordel. Em nome dele, ganhou o prêmio Patativa do Assaré, do MinC. O projeto, que possibilitou o encontro dos alunos em rodas de leitura com mestres cordelistas da região, permitiu ainda a ampliação do acervo bibliográfico do Ponto, com obras e biografias de cordelistas. Foi criado, então, um cantinho de leitura na Biblioteca chamado Cantando o Cordel.

¹⁰⁴ Entrevista concedida por LOURENÇO, José. **Entrevista com José Lourenço**. [set. 2012]. Entrevistadora: Júnia Martins. Aliança-PE, 2012. 1 arquivo .wmv (47'48''). A entrevista transcrita na íntegra encontra-se no Anexo 3.

¹⁰⁵ Disponível em http://bibliotecamestrebatista.blogspot.com.br/2013_11_03_archive.html. Acesso em 06/11/2013.

Em 2011, a Biblioteca intensificou as atividades do projeto Leitura no Ponto, com edital aprovado pelo Banco do Nordeste (BNB). Ao todo, o projeto teve a participação de 40 crianças e adolescentes, entre 5 e 16 anos. Com eles, foram trabalhados conteúdos sobre a vida individual e coletiva, balizados nos processos de transmissão e manutenção da memória.

A tarefa intensiva de formação de leitores com alicerce em temas como memória e identidade, perpassando pelas manifestações de cultura popular do local, permitiu também que a Biblioteca Mestre Batista fosse transformada, em 2012, em um Ponto de Memória. O prêmio concedido pelo Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) viabilizou a formação de equipe para pesquisa e catalogação da memória sociocultural do lugar, capacitação para registro iconográfico e oficinas sobre a importância da memória cultural e histórica da comunidade Chã de Camará.

Ainda em 2012, por conta do projeto Leitura no Ponto, iniciativas das assistentes pedagógicas do Ponto de Leitura, Bárbara Gonçalves e Érica Fernanda, mediadoras no processo de formação de leitores, ganharam o prêmio Agente Jovem de Cultura¹⁰⁶, do MinC. O prêmio contemplou com o valor de R\$ 9 mil cada, 500 jovens pelo Brasil que fazem parte de ações que auxiliam no desenvolvimento, informação, conhecimento, formação e capacitação a partir da própria cultura local.

Temos aqui fatores como educação, cultura popular, identidade e memória a serviço do fortalecimento sociocultural e da cidadania. Poderes econômicos, sociais, cognitivos e identitários alterando a vida individual e coletiva, potencializados pelo trabalho em rede – um ato estrategicamente político para proporcionar transformações positivas e reais na comunidade carente de Chã de Camará.

5.6 Mídias em rede: comunicação livre e compartilhada

A cultura popular e o folclore, quando sinônimos de tradição, normalmente são pensados como algo engessado e que acarretam expressões, no campo de ação, como “resgate”, “recuperação”, “retomada”; termos que pressupõem a salvação de algo que precisa ser purificado ou reencaminhado às suas raízes. O debate é antigo e, com a proliferação de dispositivos midiáticos – propiciando aumento do registro, edição e difusão das manifestações de culturas populares –, a discussão foi intensificada. O compartilhamento de conteúdos em áudio e vídeo proporcionados por diversas cadeias, em especial pela Internet, influencia de

¹⁰⁶ O edital teve 2.463 projetos inscritos, 1.711 habilitados e 500 iniciativas selecionadas (*Site do MinC*).

forma significativa os grupos de cultura popular nos diversos cantos do País. Apocalípticos e integrados polarizam o campo de estudo entre a tradição e a transformação, entre o purismo e o hibridismo, entre a mediação e a midiaticização das manifestações. Enquanto as análises seguem no campo teórico, os produtores de conteúdo intercambiam experiências, promovem interações estéticas e discursivas utilizando como instrumento uma rede de mídias livres. É o que ocorre nas instituições reconhecidas como Ponto de Mídia Livre, entre elas, o PC Estrela de Ouro de Aliança.

Em 2009, o Ponto de Cultura Estrela de Ouro foi premiado como Ponto de Mídia Livre, contemplado por desenvolver ações de comunicação livre e participativa na Zona da Mata Norte. Ao todo, foram 78 propostas selecionadas no país, envolvendo projetos para produção de conteúdo em rádios comunitárias; produção de software livre; construção de jornal impresso para zona rural, plataforma online para associação de reciclagem, portal de jornalismo colaborativo, programas radiofônicos sobre hip hop e diversidade religiosa, revista digital; produção audiovisual de manifestações folclóricas, programação para TV em ônibus públicos, entre outros.

O projeto do Estrela de Ouro possibilitou a divulgação da produção de arte e cultura do Movimento Canavial, envolvendo sete Pontos de Cultura e outras organizações da sociedade civil. A Rádio Comunitária Alternativa FM, em Nazaré da Mata-PE, foi um dos principais espaços de divulgação da produção dos Pontos de Cultura.

O edital de Pontos de Mídias Livres premia Pontos de Cultura e/ou instituições da sociedade civil sem fins lucrativos, na intenção de promover uma política pública que contemple a comunicação livre, ou seja, a comunicação não atrelada ao mercado. A ação, que faz parte do Programa Cultura Viva, reconhece iniciativas locais, regionais, estaduais e regionais. A 1ª Conferência Livre de Comunicação para a Cultura, realizada em 2009, em Chã Grande-PE, reuniu e compartilhou produções de Pontos de Mídia Livre e debateu temas como liberdade de expressão, diversidade e identidade cultural, inclusão digital, produção em rede, criação de plataforma educacional para mídias alternativas etc..

É interessante observar que o fato de receberem a premiação, financiada pelo Governo, aparentemente não influencia nos formatos e conteúdos que são distribuídos em rede, apresentados em festivais de arte e cultura ou publicados em canais como o *You Tube*. Um exemplo é o vídeo¹⁰⁷ gravado pelo Instituto Angetur, de Belém-PA, referente ao projeto Azuelar. O vídeo inicia suscitando a necessidade de tomada de poder político para alterar o

¹⁰⁷ Disponível em http://youtu.be/FopQ6Fwnb_A. Acesso em 08/04/2014.

cenário atual de intolerância em relação às religiões de matrizes africanas. Também condena o Estado como responsável pelo preconceito.

Outro exemplo é o documentário *A Caminho da Copa*, produzido recentemente pelo Ponto de Mídia Livre Pólis Digital, situado em São Paulo. O documentário¹⁰⁸, que tem como apoiadores o Programa Cultura Viva e o MinC, denuncia os impactos sociais provocados pela realização da Copa da Fifa sediada no Brasil; entre eles, o despejo de moradores, a especulação imobiliária, o descompromisso com a população carente nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro. São circunstâncias que soam aparentemente inusitadas em tempos de repressão por parte do Estado aos apelos e movimentos sociais. Ao mesmo tempo, circunstâncias que se configuram como manifestações folkcomunicacionais carregadas da possibilidade de empoderamento social de indivíduos e grupos.

5.7 Atribuições taxionômicas

Para demonstrar a diversidade de elementos culturais do PC Estrela de Ouro em confluência com a Folkcomunicação, foram delineados os gêneros da mesma, seus formatos e tipos encontrados nas manifestações folkcomunicacionais relacionadas ao Ponto de Cultura, conforme a taxionomia desenvolvida por Marques de Melo (2008). Os gêneros Folkcomunicação Oral e Cinética foram os mais predominantes.

Tabela 8: Gêneros, formatos e tipos folkcomunicacionais encontrados nas manifestações pesquisadas no PC Estrela de Ouro.

Gênero	Formato	Tipos
Folkcomunicação Oral	Canto	toada, embolada, loa
	Colóquio	conversa fiada
	Música	maracatu (ritmo), samba
	Passatempo	adivinhação, charada, provérbio
	Prosa	conto de fadas, lenda, saudação
	Reza	bendito, incelência, ladainha
	Tagarelice	bordão, gíria, palavrão
	Verso	cantoria, loa
Folkcomunicação Visual	Escrito	textos (atividade da Biblioteca)
	Impresso	literatura de cordel, revista, livro
	Mural	cartaz, jornal mural
	Pictográfico	camiseta

¹⁰⁸ Disponível em <http://youtu.be/hxn8n-VgoyM>. Acesso em 08/04/2014.

Folkcomunicação Icônica	Bélico	armas (lanças), fardas, estandartes, troféus
	Decorativo	bordados, figuras de enfeite
	Devocional	imagem de santo, medalha
	Diversional	brinquedo artesanal, jogos infantis
	Utilitário	mobiliário, vestuário
Folkcomunicação Cinética	Agremiação	comunidade de base, bloco carnavalesco
	Celebração	candomblé
	Dança	batuque, congada, ciranda, coco-de-roda, samba canção, samba enredo
	Distração	pelada de várzea, amarelinha, pega-pega
	Festejo	carnaval, festa junina, festa de São Pedro, forró
	Folguedo	caboclinho, maracatu, cavalo-marinho, aruenda, bumba-meu-boi
	Manifestação	desfile
	Rito de passagem	aniversário

Fonte: A autora.

6. ATIVISTAS MIDIÁTICOS NO PC ESTRELA DE OURO

Figura 11: Apresentação do Mestre Zé Duda no Sítio Chã de Camará.



Os ativistas midiáticos operam nesses espaços sociais do mundo rural, cada vez mais interconectados com o mundo urbano, que se cruzam nas zonas de transição – rurbanas – nas redes de comunicação cotidianas permeadas pelos seus diferentes atores de recepção do global no local.

(Oswaldo Trigueiro, 2008)

Fonte: A autora (2012).

O ativista midiático é compreendido como um interlocutor entre diferentes contextos socioculturais. Sabedor do seu papel de mediador, normalmente se configura como um sujeito de prestígio na comunidade e nas redes de comunicação cotidianas nas quais atua. Na comunidade, mesmo operando ao lado de outros agentes codificadores, o ativista midiático se destaca por seu engajamento, talento e/ou liderança.

A leitura integral da entrevista executada com cada ativista midiático certamente daria conta da intenção deste capítulo. Fica claro na fala de todos os sujeitos – nas memórias por eles reveladas, na identificação cultural com o lugar e com as pessoas que nele moram ou transitam – como cada ator social se insere nas manifestações folkcomunicacionais, assim como é possível perceber o processo de empoderamento. A utilização da história oral como instrumento foi um esforço na tentativa de transformar “os ‘objetos’ de estudo em ‘sujeitos’”, contribuindo “para uma história que não é só mais rica, mais viva e mais comovente, mas também mais verdadeira” (THOMPSON, 1992, p.150). Além disso, no cenário comunitário, a história oral tende a criar uma identidade comum entre os sujeitos que cedem sua voz à pesquisa.

No trabalho de observação para a seleção das pessoas que seriam entrevistadas, inicialmente listei agentes codificadores, ou seja, pessoas que participavam e/ou articulavam as manifestações folkcomunicacionais, dando-lhes certa visibilidade. A partir dos agentes, selecionei aqueles com perfil de ativistas midiáticos. Muitos nomes constavam na lista inicial,

além dos que foram eleitos – Bui Vicente, Bui do Coco, Pai Mário, Érica Fernanda, Daniele Ferreira, Deny Patrícia, Manuela Guedes, Fábio Silva, Bárbara Gonçalves, Leonardo Silva etc. Contudo, somar as falas de todas estas pessoas para a construção de uma trama coesa seria demasiadamente demorado e fugiria da proposta dissertativa, o que exigiu o recorte naqueles agentes que mais se destacavam no papel de ativismo.

Identificar os ativistas midiáticos presentes no PC Estrela de Ouro, a partir da lista inicial criada, foi uma tarefa relativamente fácil. Primeiro, porque nos materiais disponibilizados pela internet e em bibliografias que têm o Ponto de Cultura como conteúdo, foi simples notar os sujeitos que mais apareciam. Em segundo lugar, porque nas visitas ao Chã de Camará, naturalmente percebi as lideranças em cada uma das atividades/projetos executados. Em terceiro e último, porque por meio das conversas efetuadas, identifiquei a repetição de alguns nomes na fala transcorrida por cada entrevistado, que terminaram por apontar quais os indivíduos fundamentais no processo de empoderamento social da comunidade.

Ao longo da busca pelo conhecimento da caminhada histórica do Chã de Camará, a pessoa que mais se destacou, todavia, foi o “lançador das sementes” Mestre Batista. É irrefutável que a memória dele é o que há de mais importante e respeitado na construção sociocultural do lugar. Batista foi um grande ativista midiático, articulou pessoas e ações, geriu a cultura popular num período de grande preconceito pelo maracatu rural, levou os homens da roça para desfilar sua alegria no carnaval da cidade de Recife, ao passo que também fomentou, na própria roça, um espaço de diversão e identificação artística e cultural para o cortador de cana e suas famílias. Foi o Mestre Batista um agente folkcomunicação que, já na década de 1960, investiu seu dinheiro e tempo para sustentar a paixão que tinha pela cultura. Como já minudenciei sua biografia no capítulo anterior, seria enfadonho trazê-la novamente. Início, então, com a fala do seu filho, José Lourenço.

6.1 José Lourenço, o filho do Mestre Batista

Seu Zé Lourenço, como costume chamá-lo, mora em Recife; foi a primeira pessoa do Estrela de Ouro que tive contato. Falei com ele por e-mail e, posteriormente, por telefone, quando me convidou a visitar o Sítio. Na manhã de 29 de outubro de 2011, um sábado, lá

estava eu no Chã de Camará, acompanhada por meu cônjuge e duas filhas, com então 4 anos, após uma viagem extremamente desgastante.

Logo na entrada da estrada de terra que dá acesso ao Sítio, uma placa de sinalização grande e um pouco enferrujada: Ponto de Cultura Estrela de Ouro. Seguimos caminhando. À primeira vista, o casarão, sede do Ponto de Cultura, com cordões de papéis coloridos enfeitando a varanda. Os cordões também coloriam todo o terreiro. Era dia de festa na Chã, reinauguração da Biblioteca Mestre Batista.

Passei praticamente todo o sábado conversando com seu Zé Lourenço, que me contou pacientemente a história do lugar, das pessoas, atividades, dificuldades de manter aquele trabalho. Falou do seu pai, da sua luta e persistência, e também da felicidade que o Mestre Batista tinha em brincar o maracatu. Uma biblioteca com o seu nome era uma justa homenagem.

O pequeno espaço da biblioteca estava em festa, todos os livros haviam sido catalogados e organizados nas poucas estantes. Crianças agitavam todos os lados, dentro e fora do casarão, entravam e saíam da biblioteca; maioria delas fardadas com a camiseta do projeto Leitura no Ponto. Mais tarde, aquelas mesmas crianças protagonizaram uma das cenas mais bonitas que já pude ver na zona rural. Sob o cuidado da coordenadora pedagógica Wanessa Santos, das assistentes Daniele Ferreira, Manuela Guedes e Érica Fernanda, as crianças vestiram as indumentárias do maracatu rural. Rei, rainha, dama do paço, caboclos mirins. Na coordenação, dirigindo o espetáculo que levantava a poeira do terreiro em tarde branda de sol, o Mestre Luiz Caboclo. Ele esbanjava felicidade. Ao meu lado, seu Zé Lourenço, explicando o ritmo, os componentes, as arrumações, a história do maracatu rural.

Figura 12: Mestre Luiz Caboclo organiza as crianças para o desfile do maracatu, 2011.



Fonte: A autora.

Figura 13: Péricles, caboclo de lança mirim, 2011.



Figura 14: José Lourenço, 2011.



Fonte: A autora

Mais tarde, o cavalo-marinho, ali no terreiro, arrancou sorrisos e passos de dança dos presentes. Foi a primeira vez que presenciei o auto do cavalo-marinho, assim como o desfile do maracatu. Bolo e refrigerante fecharam aquele dia quase onírico, em festa à Biblioteca e às manifestações de cultura popular que davam vida àquele lugar no meio do carnaval. Voltamos para João Pessoa no início da noite, depois de muito agradecer o convite feito por Seu Lourenço.

Seu Lourenço, um senhor de 60 anos de idade, tem características faciais que lembram o Mestre Batista. Dizem que também no temperamento, os dois têm semelhanças. Enquanto está no Sítio, seu Lourenço observa cada detalhe, é exigente, gosta de ver perfeição em tudo. Observa se o terreiro está limpo, entra nos cômodos do casarão, verifica se está tudo em ordem – cozinha, biblioteca, banheiro, laboratório de inclusão digital, estúdio multimídia, salas de aula. Dialoga sempre com o Mestre Luiz, os dois se aconselham, se estranham, se entendem.

Após aquele dia, eu e seu Zé Lourenço passamos a nos falar mais vezes, por telefone, por e-mail; ele sempre solícito, auxiliando no que eu precisasse para a pesquisa. Pouco a pouco, fui conhecendo sua história e os conflitos que também enfrentava por investir dinheiro e energia naquele lugar, tal qual seu pai.

Durante a entrevista que concedeu, quase um ano depois da minha primeira visita, ele descreveu minuciosamente sua vida; a tarde anoiteceu e nós dois conversando. Ele sonhava em ser marinheiro, mas não deu certo. Trabalhou como servente; almoxarife; carregador de açúcar; vendedor em loja de departamento. Passou no vestibular em Letras, começou a namorar sua atual esposa, noivou, casou. Com dois meses de casado, ficou

desempregado. Teve que abandonar o curso de Letras, nunca retomou. Ele pontua: “geralmente eu era muito fácil de ser demitido, não sei o porquê.”

Um detalhe que muito me chamou a atenção foi o longo tempo em que seu Lourenço se prendeu a falar da sua carreira profissional. Mesmo quando eu tentava enfatizar a relação com o Ponto de Cultura, ele retornava ao seu passado, detalhadamente, contando sua busca pelo sucesso profissional. Entendi que aquele trecho tinha grande importância em sua história de vida. Talvez por mostrar sua luta no terreno instável em praticamente todos os empregos que passou, sem sucesso; talvez por querer demonstrar que sempre procurou trabalhar em outros ramos que não a cultura popular, e acabou neste ficando. Ou talvez simplesmente por querer dizer-se sem pressa, relatando o percurso laboral que ele julgava importante em sua forma de estar no mundo.

Existe um “antes” e um “depois” bem marcado na vida de Seu Lourenço, tendo o falecimento do pai como linha limítrofe. Quando foi estudar na zona urbana de Aliança, aos 17 anos, ele, que cresceu observando o Mestre Batista nas brincadeiras no Sítio, já estava desmotivado com os folguedos. Tinha vergonha de dizer aos amigos que brincava o cavalo-marinho, aquela brincadeira de gente “do mato”:

Quando eu fui estudar em Aliança, na cidade, meus 17 anos, aí eu comecei... já tinha uma visão diferente e tal, não queria encaminhar com a cultura, eu não queria continuar com a cultura, eu já tava saindo da cultura. Aí eu fui pra rua, encontrei outros amigos e tal, colegas de escola, e eu calado mesmo já estava alimentando algo fora da cultura. (...)

Eu já estava com o pensamento um pouco distanciando da cultura, aí ajudou, né. Além disso, as amizades. Aí eu na rua, você vai, uma bebidinha, vai os colegas, os colegas... “ah, eu não vou brincar esta brincadeira não, como é que eu vou namorar com as meninas com este negócio do mato, né? Negócio todo estranho...”

Este “negócio todo estranho” era a paixão do Mestre Batista, a quem Seu Lourenço visitava periodicamente, normalmente em fins de semana. Aos 17 anos, Lourenço parou de brincar o cavalo-marinho, mas continuou indo ao Sítio. Quando chegava no Chã de Camará, lá estava seu pai com o povo da comunidade, envolvido, coordenando as brincadeiras no terreiro.

Depois que se casou, as visitas de Seu Lourenço ao Sítio ficaram mais esparsas. Foram intensificadas quando o pai adoeceu, em 1990, vítima de um câncer na garganta. A doença se alastrou rapidamente e, quase um ano depois, ele faleceu. Neste intervalo, entre o diagnóstico e a morte, o Mestre Batista continuou se dedicando aos folguedos na roça, especialmente o cavalo-marinho, momento em que se reunia com os amigos e, mesmo

enfermo e abatido, não deixava de dirigir a brincadeira; determinando o timbre, o compasso, a canção a ser tocada. Seu Lourenço lembra deste período:

(...) aí eu vinha, quase todo domingo eu tava aqui. Acompanhava ele e ele se reunia, gostava muito de maracatu, mas se reunia com o pessoal do cavalo-marinho e ficava tocando, né, relembrando, às vezes chorava, né... pensando na partida e em deixar tudo aquilo. Se emocionava, chorava.

Na linguagem das pessoas do lugar, o maracatu se “desmantelou” depois que o Mestre Batista se foi. Nenhum dos filhos quis assumir a responsabilidade, nem mesmo Seu Lourenço. Nos primeiros três anos, as indumentárias do cavalo-marinho permaneceram no casarão, a pedido do Mestre Batista. Antes de ir-se também, percebendo que ninguém da família queria dar continuidade à tradição do maracatu, ele entregou as arrumações do folguedo para um dos brincantes:

meu pai passou o maracatu para um brincante chamado Ramiro, José Ramiro da Silva; os filhos não quiseram – se eu não fiquei à frente, quanto mais os outros. Que um fugiu de casa com 15 anos, vinha uma vez por ano. A minha irmã que, como eu te falei, que ela não gostava da história do maracatu, ela tinha raiva, discuti com ele também, fazia 5 anos que não visitava. (...) se eu que tinha um contato mais próximo, em menos tempo tava visitando, não segui, os outros que não, né. Aí, o que é que ele fez: ele viu que não tinha continuidade na família, ele enxergou que um brincante que foi nascido, criado no maracatu seria a continuidade do maracatu.

Mas mesmo em mãos de um “filho da terra”, o maracatu não teve continuidade. Todas as vezes em que Seu Lourenço visitava o Chã de Camará, o caseiro se aproximava com a mesma conversa – “mas, seu Zé, veja direitinho, você vai deixar acabar o maracatu do seu pai, é?” Ele ficava com aquela ideia “martelando, martelando”, lembrando do quanto o seu pai se dedicou às brincadeiras daquele lugar. Depois de muita insistência e pedido de outros brincantes, Seu Zé Lourenço resolveu assumir a direção do maracatu. Falou com Manoel Salustiano, então presidente da Associação dos Maracatus. Foi na casa de Ramiro, pegou todas as vestimentas e levou de volta ao Sítio. Pagou a dívida que tinha com costureiras e outros profissionais que trabalhavam para “botar o maracatu na rua”. Acabou assumindo a presidência do Maracatu Estrela de Ouro de Aliança. Era o ano de 1995.

José Lourenço, pouco a pouco, foi trazendo os brincantes de volta. Em 1997, conseguiu o retorno de um dos integrantes mais respeitados do maracatu: o Mestre Zé Duda, que havia se afastado desde quando Batista faleceu. Naquele ano, após Zé Lourenço investir boa parte do seu seguro desemprego na arrumação do maracatu, este se consagrou campeão

do carnaval recifense. Em 2000, o Mestre Luiz Caboclo chegou para acrescentar mais vitórias.

Ao perguntar sobre a mudança que o Ponto de Cultura trouxe, a partir de 2004, Seu Lourenço respondeu:

Olha, o Ponto de Cultura foi um momento de novos horizontes, né. Foi otimizado, novas possibilidades de mídia, de levar o maracatu para outros lugares, pra o grande eixo Rio-São Paulo-Brasília, né. Então, o Ponto de Cultura realmente que alavancou muito o dinamismo e a sair da fronteira do Estado pra novos horizontes e também a qualidade de vida do brincante, novas possibilidades. (...) o investimento foi geral, foi um investimento também nas pessoas, né.

Esta fala, acompanhada de todo o histórico relatado, certifica que as manifestações folkcomunicacionais do Chã, foram potencializadas pelo Ponto de Cultura. Demonstra que a transformação não foi apenas socioeconômica, melhorando a qualidade de vida do brincante, mas também houve uma mudança de autoestima, pois “foi um investimento também nas pessoas.” Este investimento foi exemplificado a partir de um dos projetos, o Ação Griô, que permitiu a interação de Mestres e aprendizes da cultura popular com alunos de escolas públicas em Aliança, a fim de transmissão de saberes. Seu Lourenço lembra que, embora o projeto tivesse chegado em um ótimo momento, não foi um processo tão fácil:

(...) não é um processo muito fácil não. Aos poucos [os Mestres e aprendizes] foram cedendo a esse novo momento e foi mudando a vida desse pessoal. Realmente veio numa época muito boa porque há muito tempo, esse pessoal era muito sofrido. Você vê, a tecnologia, ela evoluiu muito mesmo na cana de açúcar, né, então há muito tempo que esse pessoal trabalha só a safra. Essa safra, ela dura no máximo 5 meses. Na entressafra, eles ficam parados. E aí com o desenvolvimento, com a otimização do lado do maracatu com estas oportunidades, daí veio sobremaneira ajudar muito.

A relação da cultura com a educação é algo que sempre esteve presente na fala de Seu Lourenço, como duas categorias indissociáveis. Não apenas para as crianças que frequentam o Ponto de Cultura, mas também para os mais velhos. No diálogo, ele revela o investimento na educação como relevante na afirmação das identidades culturais do povo e da sua localidade. Identidades que se estabelecem como um fio que liga o indivíduo ao seu lugar de pertencimento, mesmo que longe dali esteja:

(...) eu acho que a cultura é educação também, né. Só que uma educação diferente, uma educação voltada pro entretenimento, voltada pra os meios de vida, de hábito das pessoas. No caso, nosso cultural, de tradições culturais. Ela tem grande importância porque é a afirmação das identidades culturais e de um povo, da sua localidade. E, por mais que ele se distancie daqui, ele está relacionado aqui, à vivência que teve. “Não, eu fui criado lá, brinquei maracatu.” Aqueles que

conseguem se destacar, nunca vão esquecer, é a origem. É esse momento, essa educação voltada junto com a cultura. Tem esta importância

Seu Lourenço leva também a questão da valorização da memória bastante a sério; na compreensão de que registrar ou recuperar documentos que se perderam com o tempo é algo importante para a História do lugar e das pessoas. O recurso proveniente do prêmio Ponto de Memória tem auxiliado nesta tarefa, contratando colaboradores para organizar todo o acervo iconográfico do espaço e das suas manifestações de cultura popular.

Sempre atento aos materiais que foram e que são publicados sobre o Estrela de Ouro, seu Lourenço mantém uma espécie de compilado bibliográfico, constantemente atualizado. Em uma das minhas visitas ao Ponto, recebi de suas mãos um material encadernado com mais de 200 páginas, com artigos e textos sobre o Ponto de Cultura e suas atividades. “Tome, Júnia, para ajudar em sua pesquisa.” E ajudou.

É perceptível que aquele rapaz de 17 anos, envergonhado para brincar o cavalomarinheiro, assumiu a paixão pelo lugar e por suas brincadeiras. Mais que isso, assumiu a função do Mestre Batista, chegando a ser chamado por alguns de “Batista” ou “Zé Batista”. É notória a sua alegria ao ver as crianças na escolinha, os jovens na biblioteca, assim como é notória a sua vontade de assimilar os mais diversos conteúdos referentes ao Ponto de Cultura. Foi assim na oficina de fotografia em que ministrei, quando tive a satisfação de tê-lo como aluno. Pontual, questionador, assíduo. Ao mesmo tempo, exigente com o grupo, cobrando, em alto som, silêncio e atenção. E é esta a imagem de Seu Lourenço que gostaria de deixar registrada – a de um senhor solícito, persistente, exigente, dedicado à educação e à cultura popular da comunidade. Características que me fazem lembrar sempre dele como “o filho do Mestre Batista”.

6.2 Mestre Zé Duda, o “peito de aço da Mata Norte”

Um velhinho de 75 anos de idade. Pequeno em estatura e dono de uma voz com timbre bem peculiar. Quando o Mestre Zé Duda canta, nossa alma é tocada com a poesia improvisada e criativa que marca suas loas. Com um fôlego invejável, além de ser conhecido como o “peito de aço da Mata Norte”, também foi apelidado de “papa taça”, pelos títulos conquistados nas competições de agremiações. Este ano, recebeu o título de Patrimônio Vivo do estado de Pernambuco.

Somente na terceira vez em que fui ao Chã de Camará pude encontrá-lo. Ele me recebeu em sua casa¹⁰⁹, que fica ali mesmo no Sítio, ao lado da sede. Acompanhando nosso diálogo, duas colegas do Mestrado, Lívia Barroso e Gabriela Gadelha; meu cônjuge e filhas. Alegre, Seu Zé Duda me apresentou a sua esposa, Mestra Gil, coordenadora da Associação das Mulheres de Nazaré da Mata (Amunam) e única mulher a comandar um maracatu rural, o Coração Nazareno; ela é uma das aprendizes da arte do Mestre Zé Duda.

Figura 15: Em diálogo com o Mestre Zé Duda, 2013.



Fonte: Júnior Pinheiro.

Figura 16: Mestra Gil, 2013.



Fonte: A autora.

Seu Zé Duda foi um grande amigo do Mestre Batista. Começou no Estrela de Ouro em 1969, saiu quando Batista faleceu, e retornou em 1997, a pedido de Seu Lourenço. Desde então, ali ficou. São cerca de quarenta anos como mestre daquele maracatu, motivo pelo qual algumas pessoas chamam o Estrela de Ouro de “maracatu de Zé Duda”. Ele define sua vida no folguedo como uma história de “cinema”. E acrescenta: “Abaixo de Deus...o meu deus é o maracatu, depois que Deus consentiu, eu casei.”

Com pouca instrução formal, Seu Zé Duda abandonou a escola ainda criança, segundo ele, não queria estudar, somente cantar:

Porque meus pais como pobre, me botou no estudo e eu não quis. Não teve quem fizesse eu aceitar uma escola pra eu assinar meu nome. Meu negócio era cantar, agora, sem saber o quê. Cantar o que? Aí, meu sentido era cantar, cantar; minha mãe me botava na escola, ajeitava, andava atrás de mim pra escola, eu não queria não! E, pra melhor, eu não fiquei assinando meu nome não... O que foi que eu falei pra ela? “Ou tira eu da escola ou eu fujo de casa!”

¹⁰⁹ Sua residência fixa fica na Praia de Pitimbú-PE, mas ele também tem uma casa no Sítio Chã de Camará, onde, por vezes, passa a semana.

Com receio de que o filho fugisse de casa, a mãe o retirou da escola. Em suas andanças, se tivesse algum maracatu por perto, ali estava ele. Ainda criança, certa noite, em Buenos Aires-PE, lugar onde nasceu, viu dois mestres cantando – Antonio Baracha e Painha. Admirado, o dia amanheceu e o menino ali observando as canções, decorando as letras. Chegou em casa já de manhãzinha, os pais preocupados.

Então eu decorei bastante coisa de Antonio Baracha. Da hora que eu cheguei – eu cheguei era uma faixa de 12 e pouca da noite, às cinco da manhã, o que Antonio Baracha cantou, eu decorei tudinho. Não tinha dez [anos] ainda, ia completar no carnaval. Então, eu cheguei... quando os Mestres se despediram um do outro, eu fui me embora, eu fui pra casa. Quando eu chego em casa, aí tudo agoniado... Onde eu tava? Eu disse: “eu tava no maracatu”. É bonito? Eu disse: “é bonito e eu já sei cantar!”

Dali nasceu a vontade de cantar no maracatu. Naquele mesmo lugar onde ele havia visto os Mestres mais cedo, à noite teve mais brincadeira com outro maracatu. Era uma fazenda perto de onde morava, os pais permitiram sua ida. Naquela dia, ele cantou pela primeira vez como Mestre, mas usando as canções que havia decorado dos Mestres Baracha e Painha:

Eu fui, quando cheguei lá, o povo batendo terno, “bê, bê, bê”, eu fiquei logo animado. (...) eu não saía do canto. Com dez anos, o povo chamava eu de jumento, porque eu era atrasado demais no crescimento. Quando eu vi os cara batendo terno, eu já fiquei doido pra cantar. Mas cantar, sem ninguém mandar? Aí eu disse ao home: “se eu for cantar aí, maracatu, eu canto.” Aí uma raça que me conhecia desde criança, disse: tu sabe de nada, pirrai, tu nunca viste maracatu e como tu diz que canta maracatu? Eu disse: “eu canto!” Tem certeza? Eu disse: “tenho!” Aí botaram um tamborete assim, eu era tão pequeno que botaram um tamborete pra eu ficar mais alto um pouquinho. Aí eu peguei e cantei com outro mestre lá do Engenho que eu morava. E ele não sabia do assunto e dessa vez ele dançou na minha unha...eu dando lapada nele com o que era dos outro! E segurei a pisada, né!

Zé Duda cresceu cantando no maracatu. Passou por muito grupos, procurando encontrar aquele em que pudesse fazer carreira, que contemplasse seu gosto e identidade. Chamado pelo Mestre Batista para compor o Estrela de Ouro, foi advertido por amigos sobre a personalidade de Batista, que diziam ser um tanto intransigente. Após conversar com Batista, acabou ficando. Afirma que durante décadas de trabalho, nunca discutiu com o Mestre Batista, e este nunca lhe “levantou a voz”. Seu Zé Duda gostava do amigo e era sabedor da sua natureza:

Ele era boa pessoa. Boa pessoa, servidor, ignorante do tempo de outrora, mas servidor. Se um cara disser assim, eu cheguei na casa dele e passei fome, um filho meu adoeceu, ele não deu remédio, isso eu num digo, porque ele não merece esse

castigo pra alma dele. Servidor na doença, na saúde, em tudo. Agora, farrapou com ele... Brincasse não, que ele dava reada!

A amizade com o Mestre Batista foi estendida a José Lourenço. Dá para perceber o respeito e a confiança que há entre os dois. Em uma das conversas com Seu Lourenço, este me disse: “Não tem quem substitua Zé Duda. Ele já treinou vários mestres, mas não há nenhum que chegue perto dele.”

Zé Duda é um dos ativistas midiáticos mais conhecidos do Ponto de Cultura, provavelmente aquele que mais aparece nos meios de comunicação. Lembro que, em 2010, quando fui à Conferência Nacional de Cultura, em Brasília, ele apresentou um show acompanhado por caboclos de lança do Estrela de Ouro e pelo cantor Jorge Mautner. Foi um verdadeiro *frisson* no público, que formou grandes cirandas, bailando enquanto a poesia do Mestre Zé Duda ecoava ao lado do violino de Jorge Mautner e dos sons do maracatu. Naquele ano, eu ainda não conhecia Seu Zé Duda, tampouco sabia da existência do PC Estrela de Ouro. Ao relatar a minha visão sobre o espetáculo, ele me disse que é assim por onde passa, “graças a Deus”, e que ele e Jorge Mautner tem uma sintonia, que parece se conhecerem “há mais de cem anos”.

Compreendo que o Mestre Zé Duda, por seu ativismo e por atravessar gerações, conhecendo minuciosamente aquela comunidade e suas relações, foi uma das pessoas mais relevantes para a construção dos relatos orais desta pesquisa, ou melhor, para credibilizá-la. Por isso, não nego que fiquei um pouco ansiosa até o momento de entrevistá-lo. Ele é a memória viva das manifestações, dos seus conflitos e conquistas históricas. Poderia pôr em cheque o meu problema de modo até a refutá-lo – e entendo que no terreno da pesquisa de campo, da etnografia especialmente, questões assim são riscos latentes. Mas foi justamente na voz de Seu Zé Duda, que senti a veracidade da minha hipótese, numa resposta simples, quando o questionei: “Seu Zé, e depois de 2004 que o local aqui se tornou um Ponto de Cultura, o senhor acha que mudou?” Então ele disse: “Mudou 100%. Não foi nem 100%, mudou 1.000%. Mudou: mais conhecimento...porque a gente andava em círculo.”

Incisiva, continuei: “e o que mudou no senhor?”, ao que ele respondeu:

Ah, foi muita coisa. Foi muita coisa. Pra melhor, o respeito e o carinho. Porque com esta idade que eu tô, eu nunca pisei num palco ou num terreiro se for possível, numa estrada, seja onde for, dentro da rua, pra eu fazer uma apresentação e o cara dizer “vai embora, vai embora”. (...) Deus me acompanha nisso. Tenho o maior prazer na minha vida, eu tenho o maior prazer na minha vida com isso. (...) Então, eu sou feliz, eu e esse povo que me acompanha.

Novamente pude mensurar na felicidade uma das formas de empoderamento, na certificação de que ela reflete a satisfação da identidade cultural, social; a satisfação com o lugar em que vive, com aquilo que faz e com as pessoas com as quais se relaciona. Percebendo aquela felicidade estampada na expressão de Seu Zé Duda, ao contar as mudanças socioculturais depois da chegada do Ponto de Cultura, procurei perscrutar se a alegria era individual ou compartilhada por todo o grupo. Questionei: “Então o senhor acha que o maracatu – principalmente para quem mora aqui, longe da cidade, para quem está nos canaviais – o senhor acha que o maracatu e as atividades do Ponto de Cultura trazem alegria, melhora a vida destas pessoas?” Ele foi coerente na resposta: “Não todos. Mas tem diversas pessoas nesse maracatu daqui, que se falar num negócio desse pra eles [se fizer a mesma pergunta], é capaz deles chorarem de alegria. Porque diz logo assim: ‘quem era a gente?’”

Com esta resposta, que se cabe em si em interpretação, encerro o relato de Seu Zé Duda, na convicção de que sigo a trilha certa.

6.3 Luiz Caboclo, um mestre griô

O mestre Luiz Caboclo, como é conhecido, nasceu em 1958; atualmente reside em Condado. Se eu pudesse defini-lo em um predicativo, certamente seria simpatia. Sorridente e meio tímido, ele anda pelo terreiro, normalmente sem camisa e descalço, conversando com os vizinhos, com as crianças, observando as atividades da escolinha, “ajeitando” o que estiver fora do lugar. A sua oficina, ao lado da sede, pode ser chamada de pequeno espaço de exposição artística. Ali ficam os chapéus do maracatu, a calunga, as vestimentas dos caboclos e lanças, as arrumações do cavalo-marinho e de outras brincadeiras. Grande parte daqueles objetos foi confeccionada por ele, exímio artesão reconhecido como um dos melhores da região.

Seu Luiz chegou no Estrela de Ouro no ano 2000, antes disso, passou por muitos maracatus. Ele diz que cumpre uma missão deixada por seu tio, o que remonta a perspectiva de identidade cultural a partir da memória, do fio ancestral.

O tio de Seu Luiz era um brincante inveterado de maracatu. Sempre tentou levar seu

Figura 17: Na oficina, com o Mestre Luiz Caboclo, 2011.



Fonte: Júnior Pinheiro.

sobrinho para brincar com ele, mas o pai de Luiz não deixava, por conta dos conflitos que ainda existiam no folguedo, o “cruzamento de bandeiras”, e também devido ao preconceito da sociedade com a brincadeira. Até que um dia, o tio fez uma arrumação especial para Luiz, que ainda era criança:

Meu pai não queria que eu brincasse esta história de maracatu, mas eu tinha um tio que brincava muito, e então ele “batia” pra botar eu dentro do maracatu, e meu pai não deixava. Até que um ano, ele fez uma arrumação pra mim e deixou na casa dele. E quando foi num sábado de Zé Pereira, ele chegou lá em casa montado numa besta e me levou, e quando foi num domingo de arrocha, eu cheguei na casa do meu pai, já vestido de caboclo. Aí meu pai disse: rapaz, eu não disse a você que não queria Luiz brincando este tal de maracatu?! Ele disse: Bastião, bota na tua cabeça que dos teus três filhos, quem tem história para maracatu só é Luiz.

Sebastião não queria o filho envolvido naquilo; mas depois de muita insistência, acabou cedendo. Por um ano, tio e sobrinho brincaram juntos o maracatu; até que, num acidente “ao cair da besta”, o tio de Luiz ficou bastante doente. Este episódio marcou a vida de Seu Luiz, que me contou, emocionado, a lembrança dos últimos minutos de vida do tio:

Ele adoeceu, caiu de mau modo da besta, e adoeceu. E passou nove meses em cima de uma cama e antes de morrer, ele mandou me chamar. Meu pai foi visitar ele, e ele: “cadê Luiz?”. Aí pai disse: Luiz ficou em casa. Aí ele: vai buscar Luiz, que eu quero ver Luiz...e deste mundo eu não quero mais nada, que vai chegar na minha última hora e eu tenho muita coisa pra dizer a Luiz. Aí pai volta na besta e vem me buscar. Aí eu vou, cheguei lá, ele estava deitado na sala, quando a gente chegou, eu descí da besta, pedi a bença a ele...”bença, meu tio”... ele tomou a bença e disse: “senta aqui na beira da cama, meu fi, tem muita coisa pra conversar”. Aí eu sentei na beira da cama e ele disse: eu vou pedir um negócio a você. Eu disse: diga! Ele disse: cê não tá vendo eu falando aqui com você, mas falta pouquinha coisa para eu ir embora, desse mundo aqui eu não quero mais nada. Aí eu era criança nesta época, comecei logo a chorar. Ele falou “não chore não, meu fi, que daqui pra frente você ainda vai se alembra de mim e de tudo que eu tô dizendo a você. Outra que eu vou pedir a seu pai: que não empate você brincar de maracatu que, na frente, seu pai ainda vai se orgulhar de você”. Quando ele acabou de me dizer, se encostou assim, já foi morrendo...

Luiz seguiu o pedido do tio, sem o impedimento do seu pai. Passou por muitos maracatus – Leão da Aldeia, Leão da Mata Nova, Leão Brasileiro, Leão de Ouro, Cambina de Cuma. Passou também pelo Estrela de Ouro no período de Mestre Batista, ali brincou por 9 anos. Quando Batista se foi, Luiz saiu do Estrela de Ouro e retornou somente em 2000, a pedido de Seu Zé Duda.

O Mestre Zé Duda admirava o jeito de Luiz conduzir o maracatu, via neste um profissional diferente, criativo, e esperava o momento oportuno para convidá-lo a fazer parceria no Estrela de Ouro. Refiro-me a um momento oportuno porque havia um empecilho.

Segundo o Mestre Zé Duda, Luiz andava constantemente alcoolizado¹¹⁰, e ele aguardava o dia em que Luiz parasse de beber. E esse dia chegou. O telefonema de um brincante anunciou a boa nova; Seu Zé Duda assim relata:

Aí eu tava em casa, o cara ligou pra mim. “Ô Zé Duda, tudo bem?”. “Tudo bem”. “Tás aonde?”. “Tô em casa, aqui na praia.” “Tenho uma novidade pra tu.” Eu disse: “o quê?”. Ele disse: “diz quem deixou de beber?” Eu disse: “quem tava bebendo!” Ele disse: “Luiz Caboclo deixou de beber!” Eu disse: “comé a história?” “Luiz Caboclo deixou de beber”. (...) troquei de roupa e parti pra casa dele em Condado. Quando eu cheguei lá, ele tava botando a ração prum garrote dele, aí a esposa dele me arrecebeu, eu disse “Cadê Luiz?” “Está ali”. “Chame ele que eu quero falar com ele”. Lá vem ele: “diz!”. (...) ele chegou: “diga, tudo bem?” Eu disse: “melhorou agora”. “Qualé o problema?” “O problema é que eu to precisando de você”. “De mim?” Eu disse: “sim”. “No que eu posso lhe ajudar?” “Eu quero você como meu mestre caboclo”. “Seu? Estrela?” Eu disse: “eu quero. Vá rapaz, sou eu que tô querendo, sou eu que tô querendo você. Você vai se dar bem.” Aí ele aceitou. Quando ele aceitou, hoje em dia, é a unha do meu dedo. Todo mundo se admira como foi que ele me mudou. Ele tá estes ano todinho como mestre caboclo comigo, ele nunca me deu um grito, nem eu dei nele. Eu nunca ensinei nada a ele, nem ele ensinou a eu, no olhar assim, a gente se namora nos desfile. Caboclo, chapéu de toda a qualidade, eu escolho uma cor e faço o dele, pra eu achar ele onde eu quero. Lá do pé do terno, eu acho ele como se fosse lá na pista... eu trago ele no olhar. A gente tem este contato, a gente dois. Então, é uma felicidade.

Nasceu uma grande parceria. Os mestres Luiz e Zé Duda estão sempre juntos, nos terreiros e nos palcos, nas atividades como mestres griôs. Zé Duda relembra: “Se você visse Luiz antigamente, você num dava um centavo em Luiz. Mas hoje em dia, dinheiro do mundo é pouco pra comprar Luiz, porque domesticaram.” Ao mencionar a “domesticação”, Seu Zé Duda se refere à forma de Luiz agir, pois antes de entrar no Estrela de Ouro, era considerado um homem de pouca paciência, “estourado”.

Quatro anos após Seu Luiz assumir o Maracatu Estrela de Ouro como chefe da caboclada, o Ponto de Cultura foi implantado. Perguntei a ele se houve diferença entre antes e depois de 2004, ao que ele me respondeu:

Ah, demais! Porque antes de ser Ponto de Cultura, era uma dificuldade retada pra gente botar o maracatu fora. O maracatu tinha muita história e a gente trabalhava pra não ser deflagrado aos outros. (...) antes de ser Ponto de Cultura era uma batalha pesada, e quando terminava o carnaval, taí o dono que não deixa eu mentir, quando terminava o carnaval, só era dívida. Teve carnaval aqui de a gente pagar o povo, chegando outro carnaval. Que a despesa do Estrela de Ouro é pesada. A gente pra botar um maracatu deste na rua, agora, no ano passado foi 40 e poucos mil reais. É um maracatu que é pesado demais pra se colocar fora. Um maracatu que sai 70 e poucos “folgazão” só de caboclo de lança, 175 componentes, 176, aluguel de 4

¹¹⁰ A cachaça é uma bebida bastante comum na Zona da Mata, região destacada por sua produção. Também faz parte da tradição do maracatu.

ônibus, 4 ônibus pra levar, ter um carro pra carregar a arrumação, comida pra esse pessoal, água pra manter este pessoal tudo em riba pra brincar

A primeira transformação pontuada pelo Mestre Luiz Caboclo foi a econômica. Como ele mencionou, antes do Ponto de Cultura chegar, existia grande dificuldade em estruturar o grupo para brincar no carnaval. As dívidas, antes do PC Estrela de Ouro, são uma lembrança comum na fala das pessoas do local; ou seja, a transformação econômica é sentida pela comunidade. Mas a mudança na vida do Mestre Caboclo também é algo que precisa ser enfatizada, pois é um exemplo claro de empoderamento.

Quando Seu Luiz foi para o Estrela de Ouro, em 2000, ele ainda trabalhava no corte da cana. A atividade só foi abandonada depois da chegada do Ponto de Cultura.

Ó, na minha vida, mudou muita coisa, porque é o seguinte – quando você vive dentro do mato, é uma coisa difícil. Porque eu fui um cabra criado em engenho, depois saí do engenho pra rua com 14 anos de idade. Mas minha vida era o que? Dentro da cana, minha vida era cortar cana. Trabalhei uns tempos cortando cana, do corte de cana, fui trabalhar de feitor de cabo, aí de cabo, quando eu vim me embora pra aqui, tomar conta aqui do Ponto de Cultura, como mestre caboclo aqui, eu ainda trabalhava de feitor, aí depois que se tornou Ponto de Cultura, foi que eu abandonei o corte de cana. Aí fizeram os projetos, os projetos aí...devagarzinho deu pra eu sair do corte da cana e agora, hoje eu me torno um homem realizado dentro da cultura. Não é esta coisa toda, não vou dizer “tô rico”, “tem muita coisa que eu arranjei” não, mas a bóia do meu fi tá mais tranquila do que quando eu cortava cana e trabalhava de feitor.

“Um homem realizado dentro da cultura”, dedicado a uma atividade que não lhe deixou rico, tampouco lhe permitiu adquirir grandes bens materiais, mas agora pode garantir, por exemplo, uma melhor alimentação para seu filho, melhor perspectiva de futuro para este.

A brincadeira que era discriminada, hoje traz orgulho. Seu Luiz percebe a mudança do tempo em que seu pai o proibia de brincar, e do agora, quando pais de crianças da região ficam encantados com o folguedo e pedem que seus filhos participem. Situação que lhe enche de orgulho:

Na época em que eu comecei a brincar maracatu, bem poucos pais deixava o filho se encontrar ao maracatu, porque era no tempo da violência, (...) tinha uma grande violência dentro do maracatu, tinha o negócio do cruzamento de bandeira, mas agora maracatu hoje é uma paz, todo mundo quer ver a boniteza. Hoje eu tenho um neto de nove anos de idade, brinca de caboclo aqui no centro de maracatu mais eu, entendeu? E é isso, eu tenho vários meninos de 12 anos, 13 anos, brincando neste maracatu cuidado por mim, e a minha responsabilidade é muito grande neste maracatu. (...) Eu tenho um menino aqui que já deu umas dez viagens, mora em Patininga, pra eu guardar a arrumação pra ele brincar. Tem cinco no Condado, tudo do tipo desses daí pra eu botar pra brincar este ano, por quê? Porque...uma que os pais confia ne e no trabalho que eu faço na escola que é decente demais. O pai bate em cima de mim [falando] “eu quero brincar”, vou na casa dos pais, levo o DVD das

oficinas que eu dou, o pai fica embelezado como é que eu faço uma coisa dessa com as criança. Meu trabalho é esse.

A fala de Luiz adiciona um outro íterim: a utilização de mídias para difundir as atividades da cultura popular desenvolvidas no Ponto de Cultura. Vídeos e discos são algumas das produções do Ponto, produzidos e disseminados em rede, demonstrando não apenas solidariedade entre as comunidades, mas também articulação política. Sem esquecer, a circunstância é intrínseca à folkcomunicação.

Seu Luiz é um dos ativistas constantemente presentes nas produções midiáticas. Trata-se de um profissional polivalente e muito respeitado. Desenha e borda golas, faz chapéus dos caboclos, lanças, saias das baianas, brinca o maracatu, dirige a caboclada. É, certamente, o principal responsável pela beleza das indumentárias do maracatu e, conseqüentemente, pela beleza do desfile do Estrela de Ouro em tempos de carnaval, especialmente. Segundo ele, quando chegou no Estrela, inventou um tipo de gola diferente para os caboclos, corte que acabou sendo reproduzido posteriormente em outros grupos. Depois de anos, praticamente sozinho, dedicados como artesão; ensinou o ofício a outros colaboradores, que hoje o auxiliam nas tarefas:

E então o trabalho de gola é cansativo demais, puxa muito pela vista da gente, que é um brilho medonho que a lantejola tem. Mas já fiz muitas golas e a pior que eu fiz foi a de vidrilho, aquelas pedras compridas, aí você tem que dar dois pontos...um começo do ponto matando, e dois pontos na frente matando também, pra sustentar um vidrilho. E fiz várias de lantejola, hoje eu não faço mais porque no carnaval aqui, o compromisso pra mim é grande. Eu mexo com guiada, amarrar guiada, saia de baiana, contato com baiana tudo é comigo, todas estas roupas que a gente tem ali, desenhado e a ser desenhado, tudo é eu que dou a história do desenho pra um menino que tem agora aqui, Léo...tudo é por mim. Imposto de chapéu, eu faço a armação, cuido do papel, vou pra casa lá, quem faz a cobertura do chapéu tudinho. Tinha ano aqui que fazia aqui, 50 e poucos chapéu, eu sozinho.

Figura 18: Bordado manual com lantejoulas em gola de caboclo de lança, 2013.



Fonte: A autora.

Figura 19: Oficina de golas no Ponto de Cultura Estrela de Ouro, 2014.



Fonte: Perfil do Facebook do PC Estrela de Ouro.

Ensinar ofícios é uma missão levada a sério por Seu Luiz. Uma constante em sua fala é a alegria que tem em passar o que sabe aos outros, especialmente a arte do maracatu às crianças. Questionei a ele porque isto era importante, ao que me respondeu: “É porque hoje, se a gente não desenvolver as crianças pra cultura... O velho tem que pendurar a chuteira um dia e então se a gente não fizer as crianças pro amanhã, cada vez mais a cultura vai descendo.” Seu Luiz vê, na transmissão dos saberes e fazeres, a continuidade da cultura popular; vê nas crianças o futuro da memória sociocultural da comunidade e, de certa forma, da sua missão. Isto parece ser a sua maior satisfação.

Na trajetória desta missão, o orgulho de ver seu neto (9 anos) e seu filho (19 anos), brincando o maracatu, também foi destacado em uma de nossas conversas informais. Fábio Silva, filho do Mestre Luiz, participa do maracatu como caboclo de lança e também brinca o cavalo-marinho. Participa das atividades da Biblioteca Mestre Batista e de outras oferecidas pelo Pontão Canavial; como aluno aplicado, participou ativamente da nossa oficina de fotografia. Recentemente, Fábio gravou cena, brincando o maracatu, para uma novela da Rede Globo. O fio identitário assim segue, revelando a cultura popular, muitas vezes midiaticizada, a partir de novas gerações. Folkcomunicação, folkmídia e empoderamento andando lado a lado.

6.4 Wanessa Santos, mediadora da leitura de mundo

Wanessa é recifense, nascida em 1985, reside em Nazaré da Mata e é graduada em Geografia. Coordenadora pedagógica do Ponto de Cultura Estrela de Ouro e responsável pela Biblioteca Mestre Batista, a geógrafa tem uma relação afetiva de grande amizade e carinho com as crianças e jovens que frequentam o Ponto de Cultura. Especialmente com estes, ela tem uma abertura especial, nos diálogos voltados à pré-adolescência e adolescência, demonstrando sua habilidade na mediação de conflitos típicos da faixa etária. Normalmente, os diálogos coletivos ocorrem simultaneamente ou em conjunto com outras atividades – cineclubes, pintura, desenho, textos etc. Há também os diálogos individuais, reflexo de intimismo que demonstra a preocupação na formação de cada sujeito em sua individualidade.

Sorridente, extremamente solícita, muitas vezes conversei com Wanessa nos intervalos das atividades; quando íamos para a cozinha preparar o lanche das crianças junto às assistentes, fazer um chá ou café. A cada encontro, uma história diferente com emoções conjugadas, fazendo com que eu sempre a enxergasse como uma pessoa generosa e engajada

na missão de “mudar o mundo”. No perímetro do seu espaço de atuação, tenho certeza que é exatamente isto que ela faz.

A primeira vez que Wanessa esteve no Sítio Chã de Camará foi em 2005, na festa de inauguração do Ponto de Cultura. Ela acompanhava um amigo da Universidade de Pernambuco (UPE), da qual era aluna. No final daquele mesmo ano, ela participou de uma reunião com o professor Severino Vicente (UFPE) e o produtor cultural Afonso Oliveira, num encontro para definir a execução de um projeto de extensão entre o Estrela de Ouro e a UPE. A convite deles, Wanessa foi incorporada ao projeto, mesmo este exigindo que sua equipe fosse composta por alunos de História. Bárbara Gonçalves, sua irmã e então estudante de Geografia, também entrou na equipe, que era constituída por dez pessoas.

As atividades no Ponto de Cultura foram iniciadas em abril de 2006, após reuniões e detalhada pesquisa de campo com a comunidade, na intenção de detectar quais os anseios dos moradores locais em relação ao Ponto de Cultura. A partir desta sondagem, as atividades foram pensadas e a eles oferecidas. Um pedido unânime dos moradores de diferentes idades, além da continuidade dos folguedos, era a execução de atividades referentes à educação. E assim foi o começo: com ações educacionais para crianças, jovens, adultos e idosos:

(...) uma ação com criança na biblioteca, atividades de recreação e de fomento à leitura, inicialmente com 10 crianças. Atividade de aprofundamento nos estudos, a gente tinha alguns jovens que tinham dificuldades em algumas matérias da escola e a gente ajudava como que um reforço escolar com estes jovens. E com algumas mulheres que estavam voltando a estudar; o Ponto instigou isso nelas, eram 4 mulheres que estavam prestando o concurso pra o Supletivo. E educação de jovens e adultos – que aí a gente tinha pessoas ilustríssimas, que foi uma honra tá junto, ajudando assim, não foi nem a gente tentando auxiliar, eles descobrindo as letras, o nome... a gente tinha Biu do Coco, mestre Biu do Coco; Dona Deda, que era a antiga rainha do maracatu, uma mulher muito importante dentro da comunidade; mais uma senhora, Dona Luísa; e um pai das crianças, que queria aquilo pras crianças e perguntou se não tinha como ele aprender.

O projeto de extensão durou apenas 10 meses. Embora tivessem conseguido prolongar por mais um curto período, acabou, e a equipe se dispersou. Wanessa continuou como voluntária durante o ano de 2007, frequentando o Sítio todos os sábados. Sua irmã, Bárbara, e a colaboradora Suzana, aluna de História, também permaneceram. Juntas, as três faziam atividades como cineclube, contação de histórias, recreação com as crianças.

Também em 2007, Bárbara e Suzana conduziram um projeto que me chamou bastante a atenção. Trata-se de uma atividade com 12 mulheres da comunidade Chã de Camará. Uma proposta interessante, pois, estas mulheres acreditavam que estavam se reunindo no Sítio para participar de tarefas rotineiras como bordar, fazer artesanato; contudo,

o lastro de intenção da equipe era desenvolver diálogos voltados ao gênero, perpassando por assuntos como violência doméstica, política, cultura, saúde da mulher e afins. Wanessa conta como foi a ação.

Eram 12 mulheres, que estavam aqui todo sábado, maioria delas, mães das crianças que estavam participando das atividades na biblioteca. E aí, elas passavam o sábado discutindo com estas mulheres, a partir de atividades que eram mais comuns pra elas – fazer fuxico, bordar, fazer artesanato, assim, produções artesanais – mas a partir daquilo, elas instigavam alguma discussão, sempre a partir de questões políticas, questões da cultura local, de gênero também, questões de saúde da mulher. Era uma conversa que parecia muito informal, mas que tinha um cunho educacional ali, e as mulheres nem percebiam o propósito essencial da ação.

Durante todo este período, o professor Severino Vicente, também conhecido como Biu Vicente, atuava como coordenador pedagógico do Ponto. Em 2008, Wanessa foi convidada a ficar como colaboradora fixa no Ponto, atuando na assessoria a Biu Vicente. A Biblioteca Mestre Batista era seu principal espaço de trabalho, a partir do qual se dedicava à formação de leitores. As ações desenvolvidas por Wanessa, inicialmente através de voluntariado, acabaram se tornando seu objetivo de vida:

Eu iniciei as ações em 2006, e aí continuei como voluntária em 2007 e em 2008 eu recebi um convite da equipe do Ponto para fazer parte da equipe como assessora pedagógica, no início eu assessorava o professor Biu Vicente; e sempre à frente das atividades da Biblioteca Mestre Batista, me dedicando à formação de leitores. Isso se tornou pra mim mais que uma ação social, que uma ação comum voluntária, uma ação que você faz à parte do que você tem como objetivo de vida, mas se tornou meu objetivo de vida. Se tornou meu objetivo de vida dentro das minhas ações acadêmicas, dentro da universidade, eu comecei a buscar áreas de estudo, linhas de estudo que me possibilitassem maior crescimento nas atividades aqui no Ponto, enfim, no meu trabalho também, no que eu quis seguir enquanto carreira profissional; partindo de uma ação voluntária que seria uma ação social, e que acabou sendo o meu projeto de vida.

Atualmente, Wanessa é a coordenadora pedagógica do PC Estrela de Ouro, enquanto Biu Vicente está como coordenador pedagógico do Pontão Canavial; continuam, portanto, parceiros nas atividades desenvolvidas localmente e em rede. Para Wanessa, o professor Biu Vicente serve como referência das atividades ali desenvolvidas; acredita que parte do conhecimento que ela passa na formação de leitores e educadores, foi aprendida com o professor. Uma cadeia de transmissão de saberes entre gerações que trouxe emoção no momento do seu relato:

Hoje, eu estou à frente tanto da biblioteca, mas ajudando os outros educadores, direcionando eles como coordenadora pedagógica, e acho que... além da

responsabilidade de direcionar outros educadores, acho que a minha maior responsabilidade é de passar pra eles a mesma, a mesma [visivelmente emocionada] emoção que eu sinto de tá aqui, o mesmo prazer, o mesmo objetivo que eu tenho, que eu tive desde o início, mas que hoje passar isso pra estes novos educadores, pra que eles perpetuem depois de mim. Inicialmente foi o professor Biu Vicente que me passou toda essa emoção que ele tem, e sempre tá aqui conosco, presente. E aí, depois eu vou e assumo estas ações, acho que é o desejo de poder passar isso pros outros educadores e agora acho que de uma forma muito mais construtiva porque todos os educadores que tão aqui são da comunidade. São pessoas que a gente conseguiu sensibilizar e mostrar que este trabalho é importante, e eles podem e devem, né, dar continuidade.

A menção da formação de moradoras da comunidade para a função de educadoras das crianças do mesmo grupo de origem, remeteu-me imediatamente à possibilidade de uma experiência gramsciana relacionada à formação de intelectuais orgânicos. De sujeitos representantes de classe social subalterna, porta-vozes de um grupo, atuando no campo da prática e da ideologia na tentativa de rompimento com a hegemonia cultural dominante.

O elo para as atividades educacionais continua sendo a cultura popular, o que também fortalece o viés folkcomunicação. Wanessa confirma este elo e menciona que para aquelas crianças e jovens, as manifestações culturais do PC estão entranhadas em sua identidade, em sua vida, não há como separar uma coisa da outra; não dá para colocar os folguedos numa visão mais espetacularizada, como ela mesma tinha quando ali chegou como brincante.

Figura 20: Crianças do Projeto Leitura no Ponto, 2012.



Fonte: Ponto de Cultura Estrela de Ouro.

Figura 21: Wanessa em diálogo com adolescentes na Biblioteca, enquanto fazem atividade artística, 2013.



Fonte: A autora.

Ao final do nosso diálogo, percebi certa inquietação em Wanessa relacionada aos jovens da comunidade, pois, estes ao irem para o centro de Aliança cursar o Ensino Médio ou mesmo para festas e passeios, muitas vezes “entram em choque” com a cultura urbana. Há aqueles que, tal qual a história na juventude de Seu Zé Lourenço, se sentem envergonhados em dizer que sabem brincar o maracatu ou cavalo-marinho, por exemplo. Wanessa ressalta,

contudo, que ali na comunidade, quando estes jovens retornam, acabam tentando mostrar que sabem dançar e participar das atividades, já que, naquele espaço, isto tem certo status.

É interessante porque, mesmo depois de tantas discussões sobre cultura de massa e cultura popular, em tempos de intensa midiaticização, o tema ainda parece atual especialmente em comunidades como a Chã de Camará, umbilicalmente ligada às manifestações de cultura popular e folclóricas. Acredito, contudo, que o “choque” do jovem ao ter contato com a cultura urbana seja natural em quaisquer encontros entre diferentes culturas. Pondero ainda que, antes do convívio mais contínuo com a zona urbana, o conteúdo da TV e da Internet, veículos existentes naquela comunidade, já apresentam muito deste “outro mundo”, que também está presente desde o nascimento das crianças. Por outro lado, a própria cultura popular é midiaticizada local, regional e nacionalmente, de modo que as crianças e jovens, ainda que em momentos esparsos ou períodos específicos (como o carnaval), também se veem no outdoor, no rádio, na TV, na Internet. Sendo assim, a força do lugar não perde referência, mas se relaciona com outros lugares em tempo de desterritorialização, sem esvaziar necessariamente a afirmação identitária da comunidade e dos seus indivíduos.

De qualquer sorte, os jovens chegam no Ponto de Cultura e, com eles, todas estas inquietações. Wanessa, por sua vez, cumpre muito bem seu papel de mediadora diante da questão, com projetos que pensam os dois, os muitos mundos, em comunhão e não em colisão. Projetos que trabalham a cultura popular como algo de valor e de certificação da identidade, junto à leitura de outras realidades vividas; não de maneira impositiva, mas dialógica.

A gente tenta, nas nossas ações, possibilitar algumas integrações tanto com grupos da região quanto com grupos parceiros de outras regiões do Estado. Inclusive não só por tentar possibilitar outras perspectivas e uma visão mais geral da cultura, do entendimento do conceito de cultura, mas por necessidade deles, inclusive. Os jovens solicitam muito esta integração dos grupos, a gente, a passos lentos, tenta trabalhar também esta questão de cultura digital com eles, a gente tem uma sala de inclusão digital e a gente tenta articular tanto as atividades na biblioteca com as atividades lá na sala de inclusão, com as atividades no estúdio, possibilitando a formação de leitores da forma mais ampla possível, né. A leitura de diversas formas. A leitura dos livros, a leitura do computador, a leitura da internet, a leitura do vídeo, a leitura da fotografia, a leitura do cinema, a leitura do audiovisual. E tentando sempre relacionar, de certa forma, com a cultura local, pra que eles não percam o ponto de partida.

Talvez não seja o método mais adequado de mensurar as ações desenvolvidas pela equipe coordenada por Wanessa, mas os muitos prêmios recebidos pela Biblioteca Mestre Batista, por conta dos seus projetos, podem ilustrar o indicativo da importância das atividades

que ali são germinadas e frutificadas. Além dos prêmios, gosto de lembrar de uma outra ilustração; menos material e mais simbólica. Na última vez em que estive no Sítio, enquanto as crianças participavam das atividades do Ponto de Leitura, percebi que havia um pequeno grupo delas, sentado um pouco distante. Perguntei à Wanessa porque estavam lá, e não no casarão. Ela me disse que uma das crianças atendidas pelo projeto durante anos, cresceu, se fez adolescente, e abriu a sua própria escolinha, embaixo da árvore.

Fiquei imaginando quão bom seria o germinar e frutificar de várias árvores como aquela.

6.5 Ederlan Fábio, de brincante a produtor cultural

Ederlan nasceu em 1982 no município de Itaquitinga, mas quando adolescente, mudou-se para Condado. Atualmente mora em Nazaré da Mata. Ele diz que gosta do maracatu desde criança, assim como seu pai e seu avô, que sempre o levava para ver as apresentações em Itaquitinga. Tímido, de poucas palavras, porém sempre atento e prestativo, Ederlan é assíduo no PC Estrela de Ouro e participa praticamente de todas as atividades – ministra oficinas, constrói e coordena projetos, brinca no cavalo marinho, faz a cobertura audiovisual, auxilia na organização dos eventos, viaja com o grupo para espetáculos. Mas a presença rotineira de Ederlan no Chã de Camará não é recente.

A primeira vez que estive no Chã foi em 2003, para um almoço com a comunidade na Semana Santa, atividade anual realizada no Sítio naquele período. Só retornou ali em 2004, para outro almoço, quando começou a fazer amizade com os moradores do lugar, entre eles, Dona Zezita, uma das pessoas que confecciona a gola do caboclo de lança. Ederlan quis aprender também a fazê-la. No processo de corte e bordado, entendeu “porque tanto cuidado naquela gola quando o cabôco vai brincar. (...) porque é trabalhosa e é muito dinheiro, é muito gasto”.

Entre as amizades conquistadas no lugar, Ederlan realça a satisfação em ter conhecido Mariano Teles (mestre do cavalo-marinho), Pai Mário (responsável pelo centro religioso do local) e os Mestres Zé Duda, Luiz Caboclo e Biu do Coco. A estes, Ederlan destina o legado de tê-lo feito mudar a relação com a cultura popular. Para melhor. Foi em nome da amizade com estas pessoas, que Ederlan passou a ir ao Sítio todo “santo dia”. A

distância da sua casa até o Chã de Camará era de quase 8 quilômetros, trajeto que ele fazia de bicicleta e, às vezes, até à pé, conforme me disse.

(...) participava das brincadeiras e muitas e muitas vezes, eu vinha só pra ficar conversando. Passava o dia todinho aqui. Vinha almoçava; almoçava na casa de um ou de outro aqui e, no final da tarde, ou ia de bicicleta, ou de carona, ou pegava transporte – ônibus, Kombi, carro. Quando tinha dinheiro, quando não tinha, tinha que ir de bicicleta.

Em 2005, quando houve a inauguração do Ponto de Cultura, lá ele estava presente, ajudando nas atividades. Algum tempo depois, foi convidado para fazer parte da equipe fixa do Ponto; hoje ele integra também a equipe do Pontão Canavial, em Nazaré da Mata. O trabalho coletivo com os mestres amigos continuou, e é esta coletividade que Ederlan cita como o aprendizado mais importante que a comunidade Chã de Camará lhe trouxe.

Eles me ensinaram muito a trabalhar em coletivo. Como em Chã de Camará os mestres trabalham em coletivo. Em projetos, em viagens. Tudo eles se combinam (...) 80% não fazem sem conversar com o outro; principalmente Luiz e Zé Duda. Sempre é os dois juntos, colado, sempre conversando o que vai fazer e o que não vai. Isso eu aprendi muito com eles dois. E dialogar. O que é que vai fazer numa apresentação, ó vai viajar, o que é que a gente vai fazer, vai mandar quem... Sempre esse diálogo, participei desse diálogo e aprendi que sem o coletivo não funciona. Sem ter a parceria, não funciona. (...) o que os mestres deixaram pra mim, deixam ainda, é a questão do coletivo.

O trabalho coletivo é uma das principais características dos Pontos de Cultura, o que denota não apenas uma estratégia política laboral, como também solidária, favorecendo o viés do empoderamento da comunidade. Grande parte dos Pontos são situados e/ou destinados a comunidades periféricas, representados por instituições com escasso recurso financeiro; por isso, a parceria é fundamental para potencialização das ações, feitura dos projetos, intercâmbio de profissionais, estruturação política e econômica. A participação em editais, especialmente, permite, por exemplo, viagens pré-programadas para capacitação de profissionais de um Ponto em outro, execução de oficinas e cursos, realização de atividades artísticas e culturais em conjunto.

No PC Estrela de Ouro, Ederlan teve não somente a oportunidade de aprender com o coletivo, tornado-se integrante dele, mas também de se capacitar profissionalmente como produtor cultural. Atua especialmente na área de audiovisual, sendo um dos produtores da Mostra Canavial de Cinema e da Mostra Infantil Cinemata, que ocorrem anualmente, itinerantes na Zona da Mata.

Figura 22: Mostra Canavial, sessão no PC Estrela de Ouro, 2013.



Fonte: Divulgação II Mostra Canavial.

Figura 23: Mostra Canavial, Praça do Trabalhador Rural, em Tracunhaém-PE, 2012.



Fonte: Ederlan Fábio.

Figura 24: Mostra Infantil Cinemata. Tupaoca, Aliança-PE, 2013.



Fonte: Canavial, Arte e Cultura.

Apaixonado por fotografia, mas sem saber utilizar tecnicamente a câmera, foi com a máquina fotográfica do Ponto de Cultura que Ederlan deu seus primeiros passos como fotógrafo, passando a registrar festas, atividades e manifestações culturais. O manuseio com a câmera filmadora também foi possibilitado a partir do seu cotidiano no Ponto.

Quando eu vim pra cá, eu praticamente num sabia de nada. Nem pegava numa câmera, nem... fazia nada. Nem produzir, nem sabia o que era uma produção. E aprendi tudo aqui. Fotografar, no dia-a-dia, vendo as pessoas fotografar. Eu pegava a câmera do Ponto e ficava fotografando, pegando dica com o pessoal, Afonso me passou muitas dicas. Como a gente tem o festival, vinham muitos fotógrafos pra cá. E eu sempre perguntava, como é que mexe nisso, como é que mexe naquilo. Pra tirar uma foto boa, uma foto ruim. Sempre ficava com as pergunta, acanhado, mas perguntava. A mesma coisa em filmagem. Mas eu sou mais ligado à fotografia do que filmagem, em questão de vídeo. E na questão de áudio, que tem o estúdio e eu faço mais a produção técnica do que a produção de captação de áudio, que tem outra pessoa que faz. Eu tomo conta do Estúdio Mestre Batista, que é o departamento de audiovisual daqui. É este que eu tomo conta.

Ederlan foi um dos alunos ilustres da nossa oficina de fotografia. Em um dos dias de aula, assim que chegamos ao Sítio, o encontramos no Estúdio Mestre Zé Duda, guardando um material que acabara de chegar: registros fotográficos, documentos históricos, vídeos e outros objetos da exposição A Magia dos Canaviais. Em 2013, a exposição, que também contou com áudios, adereços, textos e livros em painéis, telas de led e objetos de ambientação, ficou à

disposição do público no Centro Cultural dos Correios em Brasília e em Recife; por três meses em cada local. Ederlan Silva foi um dos fotógrafos integrantes da exposição, divulgada como pioneira por sua completude no tratamento imagético e histórico do maracatu rural.

Histórias e personagens do maracatu, ritmos, mitos, danças, sincretismos e indumentárias compuseram o conteúdo da exposição sob curadoria de Afonso Oliveira, fotografias de Ederlan Fábio, Afonso Oliveira, Fred Jordão e Hans Von Manteuffel; textos de Severino Vicente e Valéria Vicente; e trabalhos da designer Carla Gama. A mostra, divulgada em grandes veículos de comunicação, realça o caráter folkmediático inerente aos grupos que sobrevivem da cultura popular e, ao mesmo passo, tem esta apropriada pela mídia, que estimula a difusão e, muitas vezes, a valorização de manifestações pouco conhecidas.

Figura 25: Ederlan Fábio (com máquina fotográfica) e Leonardo Oliveira, em aula prática da oficina de fotografia, 2013.



Fonte: Gustavo Xavier (aluno da oficina).

Figura 26: Caboclo. Fotografia integrante da exposição A Magia dos Canaviais, 2014.



Fonte: Ederlan Fábio.

Questionado sobre as mudanças que ocorreram após a implantação do Ponto de Cultura, Ederlan reafirmou que as mudanças só foram possíveis por conta do trabalho em grupo, em rede. Um trabalho que, na Zona da Mata Norte, tem o Estrela de Ouro como um dos principais articuladores, pois, a partir dele, foi possível transformar outros grupos das imediações em Pontos de Cultura. Paralela a esta afirmação, Ederlan comentou que houve também alteração nas perspectivas dos brincantes junto aos folguedos, já que maioria deles brincava apenas por diversão e, a partir do momento em que a diversão se concebeu como profissão, houve a criação de expectativas quanto aos cachês, por exemplo. Segundo Ederlan, a circunstância acabou até provocando conflitos entre brincantes, que passaram a esperar o apoio do governo para realizar seus folguedos e, na ausência deste apoio, alguns grupos chegaram ao fim. Foi dado um exemplo relacionado ao cavalo-marinho:

E eu posso falar um pouco que antes, cultura, o pessoal só brincava por diversão, não tinha esta esperança: “ah, eu vou brincar, eu vou ganhar um cachê”. Não existia isso, o pessoal não se preocupava muito com dinheiro. Muita gente fala que isto até estragou muitas brincadeiras por questão de dinheiro. Principalmente uma brincadeira que já custou muito na questão de dinheiro quando começou a sair estes projetos, que foi o cavalo-marinho. Que se teve uma esperança tão grande em organizar estes grupos, em questão de política cultural, que muita gente viu uma luz no fim do túnel, né? E se preocupou tanto em seguir aquela linha que hoje nenhuma brincadeira – posso falar especificamente do cavalo-marinho – que não amanhece o dia como se amanhecia, e com aquele gosto que se brincava antes. Porque teve uma esperança tão grande desta política cultural diante das brincadeiras que algumas pessoas... posso dizer, se deram bem, estão organizados porque tem uma organização por trás, porque tem pessoas que entendem da política. Maracatu Estrela de Ouro é um exemplo que tem pessoas que entendem e ajudam, mas também se não tivesse esse entendimento, acho que também estava no mesmo processo como outros.

A questão financeira é empecilho de muitos Pontos de Cultura, como já mencionado anteriormente nesta pesquisa. Os grupos mais organizados, porém, sabendo que os valores passados para implantação do Ponto duram apenas três anos, se preparam estruturalmente para continuar seguindo. O Estado auxilia no pontapé inicial, inclusive na assessoria aos processos de capacitação técnica e financeira, articulação em rede e criando editais que fortalecem os Pontos com atividades de comunicação e cultura. Burocraticamente falando, contudo, nem sempre há uma conformação ao processo, principalmente pela inexperiência dos grupos. Ederlan tem consciência destes obstáculos e pontua o diferencial do Estrela de Ouro para fugir à dependência exclusiva do Estado:

A dificuldade é manter o Ponto de Cultura. Isso é uma coisa que o grupo, quem não participava do grupo diretamente, já vinha se preocupando no início. Porque muitos grupos, muitos Pontos de Cultura acham que o Ponto de Cultura só aquele momento que o dinheiro vem, os três anos e pronto, acabou. A gente tem exemplos aí que o Ponto de Cultura tá fechado, não tem atividade. Na Zona da Mata mesmo, têm alguns Pontos que estão parado porque a terceira parcela não entrou. Aí muitas vezes, eu já discuti, já conversei que não é assim. O governo, ele dá uma grana pra você montar sua estrutura, criar sua estrutura, mas pra você criar condições pra você sobreviver – captar recurso, correr atrás de patrocinador e não parar. O maior exemplo aqui é o Estrela de Ouro. O Estrela de Ouro hoje, já acabou o convênio faz muito tempo e o Ponto de Cultura tá aberto, com projetos, tá promovendo oficinas, tá promovendo viagens, tá promovendo cursos, captando dinheiro pra festival e não para. Por que? A gente se preparou antes que isto ia acontecer. “São três anos, o dinheiro vai acabar e a gente tem que continuar.” Isso foi programado. O ruim dos Pontos é porque alguns não se preparam. Alguns se preparam, discutem, o que é que a gente vai fazer quando acabar?, não vamos nos preocupar só com o dinheiro do Ministério, ficar pedindo, enquanto a gente pede, corre atrás do outro lado. Quem chegar primeiro, ótimo.

De brincante a ativista midiático do Estrela de Ouro. O relato de Ederlan nos mostra como o trabalho solidário, estrategicamente constituído, pode colaborar para o

empoderamento do indivíduo e da comunidade. Percebo, todavia, que ainda que este empoderamento seja dotado de características simbólicas – diálogo com mestres, aprendizagem de uma profissão, pertencimento a um grupo, realce identitário – só foi possível, nestas circunstâncias, por ter também uma estrutura material. Equipamentos de comunicação, recurso financeiro para realizar cursos, oficinas, apresentações, projetos; capacitar multiplicadores, ampliar a interação. Aparatos materiais para transmissão e profusão de conteúdos imateriais. Este é um pensamento constante na fala dos entrevistados e incisivo no relato do produtor Afonso Oliveira, um dos articuladores pilares de todo este processo de efervescência cultural na Zona da Mata de Pernambuco. Ele é o nosso último entrevistado.

6.6 Afonso Oliveira, o criador do Método Canavial

Afonso foi a última pessoa que entrevistei. Priorizei ouvir aqueles que já estavam na comunidade há mais tempo, antes do local se transformar em um Ponto de Cultura, na tentativa de compreender se o norte tomado pela pesquisa seguia o correto destino. O relato destas pessoas também me possibilitou melhor percepção da função de cada um na trama das manifestações folkcomunicacionais e do processo de empoderamento; assim como o olhar que cada um mantinha sobre um dos seus principais produtores, Afonso, o criador do Método Canavial. A história oral, à medida que os depoimentos foram concedidos, se mostrou como um instrumento complexo e simultaneamente eficiente, vivaz em detalhes, estimulador de novas perspectivas sobre o mesmo assunto. O diálogo com Afonso corrobora esta perspectiva. Foi cerca de uma hora de conversa gravada sobre o tema.

Afonso Oliveira é recifense, nascido em 1969. Reside em João Pessoa, porém trabalha em Recife, na consultoria em políticas culturais e articulação de projetos, numa produtora que leva o seu nome. Em minhas andanças para pesquisa de campo, o encontrei apenas uma vez no Ponto de Cultura Estrela de Ouro, na festa em homenagem aos 40 anos do grupo musical Quinteto Violado, em 2012. Conversei rapidamente com ele naquela oportunidade; o reencontro se deu quase um ano e meio depois, em sua residência.

Muito gentilmente, Afonso me recebeu num sábado à tarde. Foi perceptível que, praticamente até metade da nossa conversa, ele se mostrou um pouco desconfiado – na ausência de outro termo que demonstre este adjetivo de modo mais ameno. Mas não me prendi ao possível significado de tal aparência, segui o roteiro de perguntas levado; executei

todas elas e ainda outras. Antes do diálogo, relatei um pouco do tema da dissertação, passando pela ideia que eu tinha de empoderamento social.

Logo à primeira vista, pedi para que Afonso relatasse como ocorreu seu encontro com o Estrela de Ouro. Antes de falar sobre, ele deu continuidade a algo que conversávamos antes – o conceito de empoderamento social a partir do olhar científico e a relação do governo com o termo/processo.

A academia não entende o que é empoderamento social. Eu acho importante a gente fazer uma leve reflexão sobre isso. Primeiro que, muitas vezes, a academia esquece que é governo. Quase sempre. As mais importantes universidades do Brasil são universidades públicas e, sendo assim, ela também é governo. Outra coisa é conceber que a universidade não entenda de empoderamento social, porque ela é a maior realizadora do empoderamento social do mundo. No local da pesquisa, no local do aprendizado, do trabalhar com a cultura, está o empoderamento social. Só que eu também entendo um grupo de maracatu como uma universidade.

No primeiro trecho gravado da entrevista, me deparei com uma visão lúcida (e rica porque simples) do entrelaçar entre termos basilares da minha pesquisa – estudo acadêmico, empoderamento, governo e maracatu. Ao pensarmos obviamente a universidade como centro gravitacional do processo de empoderamento, ao fazermos a correlação do maracatu com a academia, tautologicamente compreendemos que o maracatu também é um centro de saberes pluridisciplinares, uma universidade. A primeira fala de Afonso não deu apenas a tônica do discurso que viria, mas me trouxe já a primeira impressão do perfil que estava por trás de grande parte das transformações culturais da Zona da Mata Norte.

Afonso sublinhou, durante o diálogo, outros dois conceitos essenciais à dissertação: cultura popular e políticas públicas. Sobre o primeiro:

Porque muita gente acha que a escola da cultura popular só acontece porque existe o povo pobre brasileiro. E eu sinceramente, não compactuo desta tese porque eu conheço países riquíssimos que também existe uma cultura popular maravilhosa, a França é um exemplo, os Estados Unidos é um exemplo.

Esta é uma questão, digamos, delicada, porque nem a própria universidade tem consenso; já que a definição de povo está atrelada a posições ideológicas, políticas, econômicas e sociais. O que define o povo, o conceito de “popular” na atualidade?

No momento da entrevista, apenas ouvi a contrariedade conceitual trazida por Afonso – afinal, “ouvir contar” é um dos atributos imprescindíveis à história oral. Porém, como a abordagem do conceito é intrínseca à pesquisa, transcorri sobre no subcapítulo 1.3. Ainda que já sabido, é importante mencionar que o substantivo adjetivado “pobre”, neste

sentido, não é pejorativo. Cultura de pobre não é sinônimo de cultura pobre. E cultura popular faz referência à cultura do povo. Falar em cultura do povo é passear pela diversidade, criatividade, espontaneidade. É pensar nas manifestações produzidas pelo povo, saberes e fazeres coletivos, ainda que manuseados pela elite. A folkcomunicação, por sua vez, trata exatamente da cultura popular utilizada como *media* de classes marginalizadas.

Decerto, como as condições socioeconômicas das sociedades de todos os países do mundo não são idênticas, como em todo país há diferenças políticas, econômicas e sociais em seus territórios, haverá cultura popular em todos eles; na asserção de que todos os segmentos sociais produzem cultura, mesmo aqueles que não estão nos centros de poder.

Por outro lado, é compreensível a caracterização de cultura popular trazida por Afonso. Ele a define como um ciclo, constituído por pessoas de diversas classes a partir da liberdade de criação. Em seu entendimento, no instante em que definimos a cultura popular fora de um ciclo, pertencente a um grupo, estamos criando fronteiras entre os conhecimentos.

Pra mim, cultura popular é cultura feita por pessoas que estão numa liberdade de criação. Simplesmente. E ela pode se expressar a partir da moda, a partir da dança, a partir da medicina, a partir... é uma questão de liberdade de criação, sem as convenções, que são super importantes. A gente sempre está num ciclo, a gente sai de um ciclo de conhecimento popular, vai pra um ciclo convencional, que está na academia, e depois retorna com este ensinamento de volta pra a população. A gente está vendo isto acontecendo agora na Medicina, não é, na indústria cosmética. Onde você pega, se tem o chá que as senhoras e os pajés receitam pra gente, aí vem um médico e organiza isso e diz qual é a medida certa. Aquelas mesmas pessoas tomam o alho em pílula, o guaraná em cápsula, e isso é legal. Agora, a gente precisa entender este ciclo, e até viver este ciclo. Pra gente não criar fronteiras dentro do conhecimento. Quando a gente cria estas fronteiras do conhecimento, aí a coisa acaba ficando meio difícil de construir uma nação.

Ao meu ver, quando a Medicina formal utiliza o guaraná em cápsula, ou melhor, uma receita proveniente de um pajé, ela está justamente se apropriando de um saber da cultura popular. Do saber proveniente de uma classe marginal – compreendendo o termo como “à margem da sociedade”, para utilizá-lo formalmente. Porém, longe da sua origem, da sua comunidade identitária, do seu cenário cultural. Um saber muitas vezes descontextualizado. Talvez a diferença esteja justamente na raiz deste saber, ou em sua semente. Logo, é certo que, a mesma semente pode se disseminar por diversos terrenos, possibilitando outras recriações e aplicações; favorecendo ciclos.

A outra questão frisada por Afonso, políticas públicas como não sendo políticas do Governo, entra em conformidade ao defendido nesta pesquisa. Para ele, política pública é ter “governo, sociedade, imprensa, sociedade civil organizada construindo uma proposta de poder

pra um determinado segmento”; e acrescenta que o Maracatu Estrela de Ouro se encontra em um momento como este. Não me alongo em explicação, pois tal asserção já foi bem delineada no capítulo sobre políticas públicas e, como podemos perceber, também tem consonância com o sentido de empoderamento social.

Em seguida, Afonso explicou como foi o seu encontro com o Estrela de Ouro, com confluência ao pensamento de Paulo Freire:

o meu encontro com o Maracatu Estrela de Ouro se deu por este motivo, por uma construção de uma política pública para os grupos de maracatu de Pernambuco bastante articulada, onde envolvia o governo, onde envolvia empresários – e aí eu me coloco nesta categoria de empresário –, onde se envolvia sociedade civil organizada através de associações, ONGs, grupos culturais, onde havia os artistas, onde havia também o interesse da imprensa e de diversos organismos nacionais e internacionais interessados em subverter a lógica naquele momento de uma manifestação tão importante na formação cultural brasileira que estavam nas condições que estavam. A única coisa que aconteceu foi que uma pessoa interessada, um grupo de pessoas interessadas estavam pesquisando esta situação, visitando morros, visitando canaviais, conversando com as pessoas e levando essa situação de precariedade, essa situação de vulnerabilidade pra um plano de produção cultural. Então, é aí que se dá o meu encontro com o Estrela de Ouro e é aí também que se dá a confirmação do que a gente estava conversando quase agora, da importância das pesquisas de Paulo Freire, quando ele diz que...ele vê o empoderamento social como uma coisa antropológica, quando ele parte da análise do empoderamento social a partir do homem, do ser humano.

Foi justamente neste cerne interpretativo de Paulo Freire, do poder emanado pelo homem, do empoderamento como algo antropológico, que Afonso mencionou a presença de Seu José Lourenço – “a gente percebe em Seu Lourenço esta necessidade, esta percepção lógica de que a partir do momento em que ele se articula com as pessoas, com as instituições que estão ao redor dele, que ele pode pensar no empoderamento social dele, do maracatu”. Afonso destina a José Lourenço a chave-mestra responsável pelo empoderamento social da comunidade do Chã de Camará. Neste ínterim, eu reitero que o empoderamento pode ser estimulado por um único indivíduo e direcionado a um grupo; porém o processo de empoderamento é individual e intransferível.

Seu Lourenço foi à procura de Afonso para que o Ponto de Cultura Estrela de Ouro participasse do primeiro edital de Pontos de Cultura. Afonso já estava concebendo projeto para outro grupo, mas como este estava com a documentação irregular, ele aceitou a proposta de Seu Lourenço. Era uma sexta-feira, o encerramento do edital seria na segunda-feira seguinte. Afonso construiu o projeto, que foi aceito. Em 2005, houve a inauguração do PC Estrela de Ouro.

O Ponto de Cultura ele é inaugurado em julho de 2005, e a gente tinha uma sensibilidade, que foi muito importante isso com o Maracatu Estrela de Ouro, que era construir, construir, construir e continuar construindo. Isso vem deles, do Mestre Batista que passou, e também vem de mim, da minha escola, da minha casa, da minha vida enquanto pessoa. E o Ponto de Cultura foi mais um projeto que aconteceu na minha vida e na vida do Estrela de Ouro. Mas não é uma coisa que você diga isto é “mais um” projeto. Foi mais um projeto, mas foi “o projeto” onde possibilitou que o Maracatu Estrela de Ouro entrasse novamente, se envolvesse novamente com um processo também bastante revolucionário: que é o Programa Cultura Viva. É com o Ponto de Cultura que o Estrela de Ouro se encontra com dois processos bastante revolucionários na vida da cultura pernambucana: uma é esta política cultural que tá nos livros, que mostra que antes desta política cultural, os maracatus eram bastante desvalorizados e agora tá em novela, recebe cachê de 20 mil, de 30 mil... Quando eu comecei a fazer o Encontro de Maracatus de Nazaré, os maracatus recebiam 700 reais da ProCultura. Esta semana, a gente vai pagar a alguns grupos de maracatu, 13 mil reais. E, do outro lado, um programa, este projeto, né, que teve uma ajuda muito grande do campo da comunicação de Chico Science, no campo da política de Estado de Ariano Suassuna, de Leda Alves, no campo da articulação da sociedade civil de Mestre Salustiano, de Manoelzinho... e no campo da empresa, no campo dos grupos culturais (...). Então o Estrela de Ouro conseguiu se articular nestes dois níveis, o projeto local, de valorização do maracatu, e outro projeto revolucionário de valorização da cultura brasileira que é o Programa Cultura Viva. E aí que novamente a gente percebe que política pública, quando se analisa o Programa Cultura Viva, você percebe claramente que política pública nada tem a ver com política de governo, política de Estado. Uma coisa não tem nada a ver com a outra porque você tem um cantor, um poeta; Gilberto Gil, um poeta TT Catalão, um cara da universidade que é Célio Turino, um metalúrgico que é Lula, um ex-pintor de casa que é Afonso, é uma construção coletiva. Totalmente uma política coletiva de cultura que foi instalada no Brasil e que a gente não sabe onde vai dar isso.

Afonso entende o Cultura Viva como uma revolução do *modus operandis* da cultura, aponta que esta revolução só é possível por conta da constituição de redes. A comunhão de cidadãos comuns, profissionais e grupos culturais, além de outros setores articulados no horizonte de um objetivo comum, novamente foi mencionada por mais um entrevistado. Afonso situou que o sucesso das ações foi, é e será proveniente da articulação, da formação coletiva que impulsiona, em conjunto, as transformações socioculturais. Estas transformações passam, todavia, pela apropriação dos bens de produção, uma ideia também propagada pelo Método Canavial:

E o Método Canavial, ele consiste exatamente em uma comunidade, que é um projeto de produção cultural comunitária e coletiva, no sentido de trabalhar o conceito de que a comunidade precisa ser proprietária dos meios de produção cultural. Se você não é proprietário dos meios de produção cultural, você vai consumir a cultura do outro. Não que isto seja ruim, você pode consumir a cultura do outro, mas é muito importante que você consiga difundir a sua forma de fazer, a sua forma de saber. Porque se a gente não tem a rádio, o que vai tocar é a música do outro lugar. Quando a gente não tem o festival, quem vai se apresentar são os grupos de outro lugar. Quando a gente não tem o estúdio de gravação, quem vai gravar são os outros.

A apropriação dos meios de comunicação e de produção cultural encontra consenso nos relatos dos entrevistados. Se você não é proprietário dos meios de produção, terá que trabalhar para os donos destes meios ou submeter-se a eles de alguma maneira. Ou você produz o seu próprio conteúdo, a partir do seu olhar e experiências, ou será conteúdo a partir de olhares alheios. E, embora isto dito, sugerindo uma situação de “ou isso ou aquilo”, não pode ser tratado com cunho maniqueísta; talvez se aproxime da Lógica, pois não há como produzir sem ter acesso ao meio; tampouco difundir sem acesso aos canais de difusão.

Decerto, existe um emaranhado de relações que não são determinadas exclusivamente pela apropriação. Há também relações complexas intrínsecas de mercado e ideologias, um sistema histórico de relações de poder político, econômico, social e cultural. E é exatamente este sistema que precisa ser alterado quando grupos de cultura popular tomam a frente para produzir sua própria imagem de identidade, divulgar uma memória de acordo com a sua memória, mostrar suas manifestações de acordo com os seus interesses. Sim, interesses, porque seria ingênuo pensarmos que não há interesses por trás das produções, e eles são necessários para o foco da transformação. Na fala de Afonso, este pensamento se resume assim:

Empoderamento social só acontece se você for dono dos meios de produção, não tem como! Você está num mundo capitalista. Você está num mundo capitalista. Se você não é dono da escola, se você não é dono do seu estudo, se você não é dono do seu festival – e essa propriedade, ela pode ser uma propriedade coletiva. (...) a gente trabalha com as empresas, todo mundo se agregando. Uma coisa que pra muitos parece abstrato, mas não tem nada de abstrato. A gente não pode trabalhar no campo da tolice. Porque o campo da tolice é o que leva o cara a não ter propriedade. Não ter propriedade é não ter propriedade mesmo. O empoderamento é ter poder. É ter poder de decisão, é ter poder de ter as coisas, é poder ter as coisas, poder ser as coisas, é poder valorizar cada frase, é poder valorizar cada mãozada no pandeiro, mas é também poder valorizar as formas de violência.

Ao questionar sobre que tipo de valorização seria esta relacionada às formas de violência, ele pontuou:

[desvalorizar no sentido] De fazer de conta que não existe. A gente precisa dar valor a isso. É muito ruim quando a gente vê as pessoas de forma muito simples. Falar que a cultura de massa é uma merda, que a cultura só aliena, que o Big Brother não tem nada a ver. Como não tem nada a ver? Como a gente pode ignorar a vontade de milhões de pessoas que estão a fim de ficar na frente da televisão assistindo aquilo? Se você não valorizar isso, se você não der um valor a isso, você jamais vai... você vai estar trabalhando no campo da tolice. Do não gostar por não gostar. Mas o que é bom é só o que eu gosto? O que é bom é só o que eu entendo?

Acredito que a assertiva lançada por Afonso não carece de grandes explicações. Ele mostra claramente que o ideal não é colidir com as formas de violências culturais, enfrentá-las como algo impositivo e de mau gosto, mas aceitá-las como influenciáveis e, paralelamente a elas, buscar mecanismos que possam construir outras formas também atraentes, mudando aspectos negativos da nossa cultura. O trecho final do relato de Afonso, embevecido em poesia, sugere exatamente como isto pode ser possível – basta deixar o organismo respirar. Respirar para criar, para ser, para permitir o sangue fluir nas diversas ramificações venosas da cultura; das culturas impregnadas nas pequenas e grandes ações do nosso cotidiano.

O ser humano constrói coisas maravilhosas quando ele deixa o sangue fluir, o pensamento circular, a respiração respirar, é aí que ele se torna uma pessoa que cria algo novo dentro da cultura. Porque senão você torna a cultura uma coisa estanque. “Ah, o maracatu precisa ser preservado.” Não, o maracatu precisa respirar. O maracatu precisa deixar o sangue de Zé Duda pulsar. Porque quando ele está dentro do canavial, só cortando, o sangue dele está batendo e voltando...

Qualquer pessoa pode filosofar, contanto que ela respire. Se ela não respirar, o problema é que... a gente estuda muito o pensamento nas nossas aulas, né. E o problema é que a classe dominante, ela nos ensina a pensar em três coisas fundamentais: trabalho, dinheiro e família. E isto estressa qualquer ser humano. Se a gente não mudar essa lógica de pensamento, a gente não consegue pensar em se apropriar das coisas que a gente precisa pra divulgar nossa cultura. Das coisas que a gente precisa pra mudar aspectos negativos da nossa cultura.

“Qualquer pessoa pode filosofar, contanto que ela respire.” Isto me fez novamente recordar Gramsci, quando afirma que todo indivíduo é um intelectual em potencial, mas nem todos exercem este papel na sociedade. Numa probabilidade desprezível, penso que a diferença entre os variados segmentos culturais, e a hegemonia exercida por cada um deles, pode estar no simples fato do indivíduo ou grupo poder – ou não – respirar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nos materiais publicados pelos seguidores de Beltrão, vê-se a agregação de conhecimentos de outras Ciências Sociais para conceber a colcha metodológica folkcomunicacional. Nesta dissertação, a tentativa não foi diferente. Os fragmentos trazidos como sedimentos alóctones de outras Ciências como a Sociologia e a Antropologia, por exemplo, não tiveram a proposta de desagregar, mas de fortalecer a instância interdisciplinar; algo tão pregado nos discursos teóricos acadêmicos, mas muitas vezes cerceado na prática.

O saber, acredito, não se constitui prioritariamente nos terrenos consistentes das disciplinas fixas; ele também é elaborado nas zonas de interferência entre as regiões disciplinares. Carece pormos em movimento, não deixá-lo estanque; e isto é permitido nos encontros com outros saberes das mais distintas áreas. Ainda há muito a se explorar destes encontros, muito que cultivar e colher. Isto feito, certamente, não sem erosões ou intemperismos no decorrer do caminho – como tem sido desde a origem da teoria da Folkcomunicação por Beltrão até as releituras contemporâneas – mas de modo a continuar na demarcação do território, sedimentando a Folkcomunicação como “rocha firme” no campo das Ciências da Comunicação.

Esta dissertação pretende, humildemente, contribuir com parte da formação deste terreno, trazendo à tona o entrelaço entre folkcomunicação, políticas públicas culturais e empoderamento social, na crença de ser tema inovador para a área de estudo, se observados a profundidade no tratamento e lançamento de inter-relações. Certamente seria possível estabelecer outras combinações de análises a partir dos relatos coletados, das manifestações de cultura popular presentes no Ponto de Cultura Estrela de Ouro e até mesmo dos agentes e atividades que foram “descartados” ao longo da pesquisa; o que demandaria mais tempo e relações infindas.

A confluência entre distintos campos foi instada a partir do trabalho etnográfico, da pesquisa de campo e encontro com a complexidade de relações sociais e culturais da comunidade Chã de Camará. A história oral auxiliou na trama da teia, vivificando-a, colocando-me, enquanto pesquisadora, no terreno móvel das memórias, da visão semiótica, da leitura não apenas da oralidade, expressões corporais e contextos, mas especialmente dos sentidos desses. Embora instigante e prazerosa, não foi uma tarefa fácil. O estranhamento inicial da comunidade, seguido paulatinamente pelo entranhamento, foram etapas auxiliadoras no processo de observação assistemática; pois me induziram à maior percepção das relações

das pessoas com o lugar, com as atividades desenvolvidas e, acima de tudo, das pessoas com outras pessoas – internas e externas à comunidade.

Por outro lado, também ficaram evidentes certas relações de conflito entre a comunidade e o Estado, compreendendo esse como instituição de controle e administração, portanto, soberana, organizada e coercitiva. Embora o Ponto de Cultura tenha sido citado pelos ativistas midiáticos como marco daquele lugar, pôde-se perceber que a continuidade e o êxito dos trabalhos culturais ali desenvolvidos só foram possíveis, sobretudo, devido à forte organização da sociedade civil – pautada em diálogos, deliberações e ações conjuntas, atividades de formação de público, capacitação de colaboradores etc.. Tais atos permitiram a não interrupção das atividades do Ponto de Cultura mesmo em períodos de escassez financeira, burocracia estatal, ausência de editais de financiamento e apoio.

A sociedade civil organizada – não institucionalizada, mas como espaço simbólico de formação e institucionalização do poder popular – mostrou-se, portanto, como instrumento potencialmente favorável ao empoderamento social coletivo, ao desenvolvimento local, ao fortalecimento da memória cultural, à multiplicação de saberes em comunidades vizinhas a partir da identidade sociocultural do lugar. A sabedoria popular se firmou, mais uma vez, como alternativa à sobrevivência das tradições e fazeres em meio a um cenário de desigualdade social e ausência de projetos públicos perenes voltados ao ócio criativo de crianças e jovens, principalmente.

Como se tratou de uma análise interpretativa, é bem provável que eu tenha deixado lacunas ou equívocos, passível a qualquer interpretação. A preocupação em assimilar o pretendido por cada entrevistado para posteriormente mesclar com o conteúdo prático e teórico da pesquisa, do modo mais verossímil e enriquecedor possível, foi, todavia, uma constante ao longo de todo o percurso. De qualquer sorte, também por isso foi importante a transcrição de todo o diálogo para que o leitor pudesse sentir, nas palavras de cada sujeito, o teor da sua percepção diante do questionado e, quiçá, preencher alguns vazios – ou aflorá-los.

Os três pilares selecionados para a trajetória – folkcomunicação, empoderamento e política pública cultural; acarretaram inevitavelmente a análise de conceitos antigos como cultura popular, poder e política pública, sempre propensos a divergências. A incisiva em perscrutá-los, repeti-los, realçá-los talvez possa ter tornado alguns trechos do texto enfadonhos; mas a intenção foi justamente inscrever o meu olhar diante de cada um dos conceitos – afinal, acredito seja esse um dos principais desafios das releituras práticas e conceituais a fim de conceber uma dissertação.

O terreno da cultura é fértil, decerto, motivo fácil para se perder em meio à diversidade de bibliografias e manifestações culturais por ele oferecidas. De outro modo, em meio à ampliação dos limites do conceito de cultura, há também alguns consensos. Um deles é que a cultura não pode ser emoldurada, ela é fluída, sofre alterações com o passar do tempo. Isso implica na afirmação de que o *folk-lore* não é (somente) aquilo que é antigo. Uma assertiva que dá fôlego aos estudos folkcomunicacionais, alicerçados na cultura popular e no folclore como veículos de comunicação do povo.

Outro consenso é que o Estado deve garantir o pleno exercício dos direitos culturais. Pleno. É uma asserção muito clara, ao mesmo passo que incoerente com a atuação histórica do Estado com as manifestações de cultura popular; muitas delas reprimidas, condenadas à marginalidade, quando não, às aparições exóticas e pontuais¹¹¹. Entendendo os direitos culturais como integrantes umbilicais dos direitos humanos, a negação dos primeiros é também a desses.

Um terceiro consenso é que as práticas, os hábitos culturais só podem ser analisados a partir do sistema que os circunscreve. Dezenas de exemplos ao redor do mundo poderiam servir de ilustração para tal; e todos eles só poderiam ser analisados a partir do contexto histórico e sociocultural dos indivíduos e grupos. As danças, músicas, produções em áudio e vídeo, peças teatrais, artes em geral, tendem a refletir a cultura de cada local, com suas particularidades que a tornam distintas ou semelhantes às demais.

No caso do Ponto de Cultura Estrela de Ouro, o que o aproxima de outros espaços de produção de folguedos é o fato de ser “mais uma” sede de maracatu rural, cavalo-marinho, ciranda, bumba-meu boi etc.; atividades tradicionais da Zona da Mata. Contudo, os mecanismos com os quais eles constroem sua comunicação e sua própria política de sustentabilidade – utilizando essas manifestações de cultura popular semelhantes a outras –, são inovadores e os diferencia da realidade de muitas instituições que trabalham com atividades culturais idênticas.

Comunicação e cultura popular se misturam no terreiro, na rotina das pessoas que frequentam o Chã de Camará. Pensar naquela comunidade, retirando dela os contornos da cultura popular, é pensar em sua inexistência. Uma afirmação que fortalece o laço folkcomunicacional, corroborando para a assertiva de que as manifestações culturais são a principal mídia daquele grupo.

¹¹¹ A negação do exercício de uma língua indígena por seus falantes, dos cultos religiosos africanos, do pluralismo ideológico, de uma educação que respeite plenamente a identidade cultural do indivíduo podem ser exemplos de falha do Estado quanto à garantia dos direitos culturais.

O empoderamento individual e coletivo, por sua vez, delinea não apenas a identidade sociocultural de cada indivíduo envolvido, mas também a força do lugar. Um ambiente que inspira, que deixa “o sangue fluir”, mostrando-se como organismo vivo alimentado por uma cultura tão viva quanto.

A possibilidade de poder adentrar nesse organismo, observando de perto seu funcionamento, estéticas, métodos de resistência, sobrevivência e beleza de pulsação, foi sem dúvida, uma experiência ímpar.

Que ao fim destas linhas, então, fique registrada a imagem de um lugar habitado por gente que respira em conjunto, com suas diferenças e crenças diversas e ao mesmo tempo comungadas. Um lugar que se renova e se preserva, se reserva e se amplia, que media e é midiático, que reconhece no coletivo o valor de cada indivíduo. Um lugar que habita e é habitado pelos saberes populares. Saberes provenientes de pessoas que compreendem com plenitude o sentido de conceitos como cultura popular e empoderamento social, sem rodeios, justamente porque os vivem, cotidianamente.

Referências

- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. Gestão ou gestação pública da cultura: algumas reflexões sobre o papel do Estado na produção cultural contemporânea. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas; BARBALHO, Alexandre. **Políticas culturais no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2007. (Coleção Cult).
- AMPHILO, Isabel. Fundamentos Epistemológicos da Folkcomunicação. In: **Metamorfose da Folkcomunicação**. MARQUES DE MELO, José; FERNANDES, Guilherme. São Paulo: Editae Cultural, 2013.
- ANDRADE, Manuel Correia de. **O homem e a terra no Nordeste**. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1973.
- BARBOSA, Frederico; ARAÚJO, Herton Ellery. **Cultura Viva: Avaliação do Programa Arte, Educação e Cidadania**. Brasília: IPEA, 2010.
- BARBOSA, Frederico; CALABRE, Lia. **Pontos de Cultura: olhares sobre o Programa Cultura Viva**. Brasília: IPEA, 2011.
- BAQUERO, Rute Vivian Angelo. Empoderamento: instrumento de emancipação social? – uma discussão conceitual. **Revista Debates**. Porto Alegre, v. 6, n. 1, p. 173-187, jan-abr. 2012.
- BAUMAN, Zygmunt. **Comunidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- BELTRÃO, Luiz. **Folkcomunicação: um estudo dos agentes e dos meios populares de informação de fatos e expressões de ideias**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.
- _____. Comunicação popular e região no Brasil. In: **Metamorfose da Folkcomunicação**. MARQUES DE MELO, José; FERNANDES, Guilherme. São Paulo: Editae Cultural, 2013.
- BENJAMIN, Roberto. Maracatus Rurais de Pernambuco. In: PELLEGRINI FILHO, Américo (org). **Antologia do Folclore Brasileiro: século XX**. São Paulo: EDART, 1982.
- _____. **Folkcomunicação na Sociedade Contemporânea**. Porto Alegre: Comissão Gaúcha de Folclore, 2004.
- BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília: Senado Federal, Subsecretaria de Edições Técnicas, 2004.
- BOBBIO, Norberto et al.. **Dicionário de Política I**. 1ed. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1998.
- BOSI, Eclea. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. 3ed. São Paulo: Companhia das Letras.
- BOTELHO, Isaura. A política cultural e o plano das ideias. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas; BARBALHO, Alexandre. **Políticas culturais no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2007. (Coleção Cult).
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Contos Tradicionais do Brasil**. Belo Horizonte/ São Paulo: Itatiaia/ Edusp, 1986.
- _____. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 12 ed.. São Paulo: Global, 2012.

CASTELO BRANCO, Samantha. Possibilidades Metodológicas da Folkcomunicação. In: **Metamorfose da Folkcomunicação**. MARQUES DE MELO, José; FERNANDES, Guilherme. São Paulo: Editae Cultural, 2013.

COELHO, Teixeira. **Dicionário crítico de política cultural**: cultura e imaginário. São Paulo: Iluminuras, 1997.

DURKHEIM, Émile. **As regras do método sociológico**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

FEIJÓ, Martin Cezar. **O que é política cultural**. 2ed. São Paulo: Brasiliense. (Col. Primeiros Passos, n. 107).

FERNANDES, Guilherme et al. Folkcomunicação e estudos de Recepção: aproximações teóricas e possibilidades metodológicas. In: LOPES FILHO, Boanerges Balbino et al. **A Folkcomunicação no limiar do século XXI**. Juiz de Fora: UFJF, 2012.

FREIRE, Paulo. **Conscientização**. São Paulo: Cortez e Nunes, 1979.

_____. **Ação cultural para a liberdade**. 5ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

_____. **Pedagogia do Oprimido**. 11ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

FRIEDMANN, John; PEREIRA, Carlos; MADEIRA, Ana Isabel; PIMENTA, Rita. **Empowerment**: uma política de desenvolvimento alternativo. Oeiras: Celta Editora, 1996.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: história da violência nas prisões. 30ed.. Petrópolis: Vozes, 2005.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GIDDENS, Anthony. **Sociologia**. 6ed. Porto Alegre: Penso, 2012.

GIL, Antonio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. São Paulo: Atlas, 1999.

GIL, Gilberto. **Discurso do ministro Gilbergo Gil na solenidade de transmissão de cargo**. Brasília: Ministério da Cultura, 02 de janeiro de 2003.

GOBBI, Maria Cristina. Roteiros: para conhecer o legado intelectual. In: MARQUES DE MELO, José; TRIGUEIRO, Osvaldo Meira. **Luiz Beltrão**: pioneiro das Ciências da Comunicação no Brasil. João Pessoa/ São Paulo: Editora UFPB/INTERCOM, 2008.

GOMES, Mayra Rodrigues. **Poder**. In: Enciclopédia INTERCOM de Comunicação. São Paulo: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2010. v.1.

GOHN, Maria da Glória. Empoderamento e participação da comunidade em políticas sociais. **Revista Saúde e Sociedade**. v. 13, n. 2, p. 20-31. 2004.

GRAMSCI, Antonio. **Os intelectuais e a organização da cultura**. São Paulo: Círculo do Livro, 1981.

GUILLEN, Isabel Cristina Martins. Guerra Peixe e os Maractus no Recife: trânsitos entre gêneros musicais (1930–1950). **Revista ArtCultura**, Uberlândia, v. 9, n. 14, p. 235-251, jan.-jun. 2007.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

HOHLFELDT, Antonio. Perspectiva fenomenológica da Folkcomunicação. In: **Metamorfose da Folkcomunicação**. MARQUES DE MELO, José; FERNANDES, Guilherme. São Paulo: Editae Cultural, 2013.

JANOTTI JR., Jeder Silveira. Mídia, cultura juvenil e *rock in roll*: comunidades, tribos e grupamentos urbanos. In: PAIVA, Raquel; BARBALHO, Alexandre. (Orgs.) **Comunicação e cultura das minorias**. São Paulo: Paulus, 2005.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura**: um conceito antropológico. 24ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

LAZARFELD, Paul; MERTON, Robert. Comunicação de massa, gosto popular e ação social organizada. In: COHN, Gabriel (org.). **Comunicação e indústria cultural**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1971. (Texto original de 1948).

MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos**: o declínio do individualismo nas sociedades de massa. 4ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

MARQUES DE MELO, José. **Mídia e cultura popular**: história, taxionomia e metodologia da folkcomunicação. São Paulo: Paulus, 2008.

_____. **Cidadania glocal, identidade nordestina**: ética da comunicação na era da internet. Campina Grande: Latus, 2011.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às medições**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

MICELI, Sérgio. (Org.) **Estado e cultura no Brasil**. São Paulo: Difel, 1984.

ORTIZ, Renato. **Mundialização e cultura**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2010.

_____. Entrevista com Renato Ortiz. **Programa Sintonia**. TV Câmara, 2007. Disponível em: http://youtu.be/CEH_X9Hn81Q. Acesso em 13 de junho de 2013.

PERUZZO, Cicilia; VOLPATO, Marcelo. Conceitos de comunidade, local e região: inter-relações e diferenças. **Anais do II Colóquio Binacional Brasil-México de Ciências da Comunicação**. São Paulo, 2009.

PEZATTI, Erotilde Goreti. A gramática da derivação sufixal: os sufixos formadores de substantivos abstratos. In: **Alfa**, São Paulo, v. 34, p. 153-174, 1990.

PORTO, Marta. Cultura para a política cultural. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas; BARBALHO, Alexandre. **Políticas culturais no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2007. (Coleção Cult).

REAL, Katarina. **O Folclore no Carnaval do Recife**. Recife: Massangana, 1990.

RODRIGUES, Marlon Leal; SOUZA, Antonio Carlos Santana de. Reflexões acerca das contribuições de Malinowski para a pesquisa de campo em Ciências Sociais. **Web Revista Página de Debates**: Questões de Linguística e de Linguagem. Dourados-MS/São Paulo-SP: Núcleo de Estudos em Análise do Discurso (UMA-MS)/ Grupo de Estudos em Análise do Discurso (GADI-SP), n. 11, p. 8, Nov. 2009.

ROMANO, Jorge; ANTUNES Márcia (Org.). **Empoderamento e direitos no combate à pobreza**. Rio de Janeiro: ActionAid Brasil, 2002.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. **As políticas culturais e o Governo Lula.** São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2011.

RUBIM, Antonio Albino Canelas; BARBALHO, Alexandre. **Políticas culturais no Brasil.** Salvador: EDUFBA, 2007. (Coleção Cult).

SANTOS, Milton. **Metamorfose do espaço habitado:** fundamentos teóricos e metodológicos da Geografia. São Paulo: Hucitec, 1988. *Ebook*.

_____. **A natureza do espaço:** técnica e tempo, razão e emoção. 4 ed. São Paulo: EDUSP, 2006a. *Ebook*. (Coleção Milton Santos; v. 1).

_____. **Encontro com Milton Santos:** O mundo global visto do lado de cá. (Filme). Direção: Silvio Tendler. 2006b. Disponível em: http://youtu.be/-UUB5DW_mnM. Acesso em 13 de junho de 2013.

SCHIAVO, Marcio; MOREIRA, Eliesio. **Glossário Nacional.** Rio de Janeiro: Comunicarte, 2005.

SILVA, Severino Vicente da. **Maracatu Estrela de Ouro de Aliança:** a saga de uma tradição. Recife: Editora Associação Reviva, 2008.

STROMQUIST, Nelly. La búsqueda del empoderamiento: en qué puede contribuir el campo de la educación. In: MAGDALENA, León. (Org.). **Poder y empoderamiento de las mujeres.** Bogotá: MT Editores, 1997.

THOMPSON, Paul. **A voz do passado:** história oral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

TRIGUEIRO, Osvaldo. **Folkcomunicação e ativismo midiático.** João Pessoa: Editora UFPB, 2008.

TRIVIÑOS, Augusto. **Introdução à pesquisa em Ciências Sociais.** São Paulo: Atlas, 1992.

TRUJILLO FERRARI, Alfonso. **Metodologia da Pesquisa Científica.** São Paulo: McGraw-Hill, 1982.

TURINO, Célio. **Pontos de Cultura:** o Brasil de baixo para cima. São Paulo: Editora Anita, 2010.

Apêndice A: Entrevista com José Lourenço da Silva, concedida em 23 de setembro de 2012, no Sítio Chã de Camará.



José Lourenço da Silva.
Nasceu no Engenho de Curupaiti, Xexéu-PE, em 15 de julho de 1954.
Presidente do Maracatu Rural Estrela de Ouro de Aliança.
Filho do Mestre Batista, responsável jurídico pelo Ponto de Cultura Estrela de Ouro.
Já foi chaleireiro em calderaria, servente em usina de açúcar, vendedor. Sonhava em ser marinheiro.

Pesquisadora: O senhor cresceu na roça...

José Lourenço: Eu cresci na roça. Até uns 3 a 4 anos eu fiquei lá no engenho, depois fui ficar mais um tempo com minha avó, depois fui pra outro lugar distante – o lugar é tão assim que se chamava 5 Segundos, né? – um lugar bem sossegado... aí meu avô faleceu, eu vim pra cá. Então a minha fase de infância e juventude foi neste setor, entre Aliança (Chã de Camará), Vivência, entre estas duas cidades.

Pesquisadora: O senhor cresceu, então, vendo o maracatu?

José Lourenço: Sim, sim. Aos 11 anos, quando eu cheguei pra cá, meu pai fundou o Estrela de Ouro.

Pesquisadora: Como era esta relação entre o senhor, o Mestre Batista e o maracatu?

José Lourenço: A história do maracatu ela se confunde um pouco com a do cavalo-marinho. Meu pai tinha o cavalo marinho desde muito tempo. Quando ele veio pra cá, pra Chã de Camará, ele já tinha o cavalo-marinho, que ele tornou-se mestre de cavalo-marinho aos 13 anos. Então, antes de sair daqui pra Vivência, ele já levou o cavalo-marinho; e vindo de Vivência pra cá, trouxe o cavalo-marinho pra cá. No mês de setembro de 1965, meu avô faleceu e a gente veio pra aqui, pra Chã. 4 meses depois, ele fundou o maracatu. Quer dizer, estes 3 a 4 meses do ano de 1965, já foi ele tecendo já a base, como fazer, chamando o pessoal para formar o maracatu. E no dia 1 de janeiro de 1966, o maracatu já estava formado, já foi brincar o seu primeiro carnaval. Mas eu não brinquei no maracatu, eu brincava no cavalo-marinho. Cavalo-marinho, eu brinquei até os 16, 17 anos, por aí... Aí começou a influência pro maracatu, né? Mas eu olhava um pouco assim, terminei não brincando o maracatu. Eu

ainda botei aquele surrão nas costas, né, saía batendo com os colegas à noite, mas num brinquei não.

Quando eu fui estudar em Aliança, na cidade, meus 17 anos, aí eu comecei... já tinha uma visão diferente e tal, não queria encaminhar com a cultura, eu não queria continuar com a cultura, eu já tava saindo da cultura. Aí eu fui pra rua, encontrei outros amigos e tal, colegas de escola, e eu calado mesmo já estava alimentando algo fora da cultura. Aí minha irmã também já discutia algumas coisas sobre a cultura, sobre o maracatu, né... que meu pai, na época do meu pai, ele era o patrocinador único e como ele disse que a cultura corria no sangue, o sangue dele era cultura; então não admitia que ninguém viesse falar pra ele deixar, que estava gastando. Aí tinha hora que ele dizia “olha, eu não bebo, eu não sei o que, meu esporte é a cultura, então, pode deixar eu fazer minha cultura.” E a minha irmã incomodava-se, ela achava que ele gastava muito dinheiro e, em vez de investir pra dar uma melhor qualidade de vida pra família, colocava no maracatu. Eu já estava com o pensamento um pouco distanciando da cultura, aí ajudou, né. Além disso, as amizades. Aí eu na rua, você vai, uma bebidinha, vai os colegas, os colegas... “ah, eu não vou brincar esta brincadeira não, como é que eu vou namorar com as meninas com este negócio do mato, né? Negócio todo estranho...” Aí juntou uma coisa com a outra, eu fui terminando o segundo grau, fui pra Condado, estudei um ano em Condado, aí depois tive uma vontade de viajar, aí eu disse “vou-me embora, vou pra Marinha.” Aí comecei. Fui fazer a inscrição, já com 18 anos na Marinha, não passei pra Escola de Aprendiz, aí fiquei incomodado. Vou fazer. Voltei pra Recife – até então eu nunca tinha ido a Recife; fiquei assim, pesquisando a minha maneira... aí voltei pra Recife porque soube que estava tendo uma inscrição pra RN, tipo, o Exército. Só que na Marinha era concurso, você prestava um concurso e, se passasse, você ia ser o RN, era tipo um recruta naval. E aí eu passei nesse aí...vou matar o desejo, o sonho de ser marinheiro. Aí passei, fiquei 6 meses esperando a hora de embarcar, pra... no caso, a gente ia pra Natal, fazer o treinamento de 5 meses em Natal. Aí nesse tempo fiquei aqui, inventei de trabalhar, mas meu pai não queria. Mas não podia fazer nada, eu já com 18 anos, aí eu fui trabalhar na usina. Na caldeiraria, aquelas coisas pesadas que eu nunca tinha feito, queimei a vista umas 2 vezes com solda... e dormia na casa de uma companheira dele lá na cidade, ele ficava lá... Era quem ficava chaleirando, colocando água de açúcar nos olhos e tal. E assim chegou o dia de viajar, que era o mês de maio, abril...Maio, aí eu fui embora, em 74, pra Recife, de Recife pra Natal. Em Natal eu fiquei 5 meses, mas ainda assim, matuto, né, ainda vergonhoso, sem muito envolvimento com os colegas, eu queria era passar. Aí diziam que o pernambucano tinha

chance de voltar pra Pernambuco se passasse, aí eu queria estudar, só ficava mais estudando. Aí tinham aqueles mais desenrolados que gostavam de baderna, aí saíam pra passear. Dificilmente eu saía, só estudando, estudando. Eu fiquei tão trancado, sem me envolver, que não soube o que rolava, das notícias, né. Eu já tinha prestado as provas, aí disseram “tem 56 vagas para engajamento aqui em Natal, em Recife só tem 4”. Mas os pernambucanos queriam voltar, eu acabei voltando pra Recife e só tinha 4 vagas. No final da prestação de serviço, eu me submeti a uma prova, para engajar, só tinha 4 vagas, então você tinha que estar muito bem preparado para passar numa das 4. Eu terminei não passando. Aí a chance de ficar em Natal era de 4 pra 56, tinha muito mais possibilidade em Natal, mas aí... eu vim, fiquei frustrado. Aí dava direito a você ser embarcado da Marinha Mercante, aí eu disse “não, que não quero ser da Marinha Mercante, eu quero Marinha do Brasil, Marinha de Guerra, né. Não vou querer essa carteira não.” Aí eu nem aceitei a carteira e saí. Porque na Marinha Mercante, falava moço de convés, tinha que trabalhar na máquina, óleo, ou trabalhar na cozinha. Aí falei “isso não dá pra mim”, saí. Aí voltei pro Recife, lá, tentando minha vida civilmente, aí fiquei enfrentando até que consegui um emprego numa fábrica de tecelagem aí fiquei trabalhando à noite. Depois, tava incomodado. Aí fiz um curso de mecanografia e departamento de pessoal, pra ver se conseguia promoção na empresa, terminei não conseguindo, porque teve outro que tinha um conhecimento mais, né... aquele jeitinho brasileiro. Aí ele foi aproveitado e eu sobrei, aí eu falei “vou sair daqui”. Aí saí. Daqui a pouco, gastei o dinheiro e tive que enfrentar novamente emprego. E eu geralmente, era eu que procurava, não tinha ninguém pra procurar pra mim, não. Aí entrei numa refinação de açúcar, como servente, aí fui trabalhar como servente. Trabalhando como servente, trabalhando de noite, e eu não queria trabalhar de noite, queria trabalhar no escritório, né. Aí fui trabalhar de noite. Aí o cara me achou assim forte, aí falou assim, “olhe, vai pegar uns sacos de 50 kg”. E eu morava em uma pensão, que tinha um cara que era bem mais forte e trabalhava no cais do porto. Aí eu disse: “olhe, não dá pra você botar fulano, não? Que eu não tenho costume com isso não.” Aí eu fiquei no carrinho de mão, carregando açúcar glacê, né, aí só fazendo a hora... Aí sim, com o tempo, vinha aqui em casa, aí passado 8 meses, visitava meu pai, meus irmãos, minha mãe, minha avó. Aí depois eu consegui sair disso daí para trabalhar no almoxarifado. Já melhorou, eu só trabalhava de dia, né.. e foi, mas terminei sendo demitido. Geralmente eu era muito fácil de ser demitido, não sei o porquê, né. Fui demitido, fui tentar outro trabalho novamente, aí saí trabalhando, né. De vez em quando era demitido. Aí eu disse “não quero mais esta vida, eu

quero trabalhar em empresa pública”. Aí tive que falar com meu pai, meu pai tinha uns conhecimentos de políticos, da usina...

Pesquisadora: Como era o seu pai?

José Lourenço: Meu pai era um cidadão muito empreendedor, muito respeitado, de muitas amizades. Aí eu vim com o meu pai. Meu pai trabalhou na usina também como fiscal, e aí tinha um cara que era balanceiro, formou-se em Direito, e aí já era advogado da Associação dos Fornecedores de Cana, um órgão de classe dos fornecedores. Então, meu filho, eu vou lhe encaminhar para doutor Xavier. Aí fiquei na mão de doutor Xavier. Doutor Xavier disse “calma, calma”. Aí eu disse “meu pai, não tá dando certo, tem defeito n esta história”. Aí meu pai disse “então vou lhe encaminhar pra Osvaldo Rabelo”, que era um político de Goiana, era muito respeitado. Aí foi falar com Osvaldo Rabelo, pra dar uma carta pra arranjar emprego. Aí fui em um bocado de emprego, e terminei não ficando em nada, aí o tempo foi passando. Pra finalizar, a mulher que eu morava na pensão, passou a ser quase família, aí eu passei a não pagar pensão, comia lá, menino bom, né. Ela disse “ó, Lourenço, eu tenho uma amiga que ela é fazendeira, ela não é política, mas apoia político, quando ela fala com um político que já tenha dado apio, ela consegue”. Tem um prefeito daquela cidade Nova Jerusalém, que estava sendo ministro da Integração Nacional e era amigo dela, dessa senhora que era fazendeira. Então vamos pra casa dele. Aí vamos pra casa dele, “olha, este é Lourenço, é mesmo que ser meu filho, ele tá querendo trabalhar no Banep” – que era o Banco do Estado de Pernambuco. Ele disse “ah, qual o grau de estudante, tem o segundo grau? Tá certo!” Aí ficou, depois nada. Eu já incomodado, já quase 3 anos desempregado. Isso era 80 a 81 por aí. Aí depois uma outra amiga dela que era de Carpina também disse “eu tenho Ademario Matos, que é presidente da COAB, ele veio do interior e ficava aqui na minha casa, ele tem uma grande consideração a mim, é como um filho. Então vou falar com ele pra ver se coloca você...” E aí vai, nada.

Pesquisadora: Em que ano o seu pai se foi?

José Lourenço: 91... Aí nessa fase de emprego, eu disse “sabe de uma coisa”, parece que era uma coisa que... parece que a minha vida era pra ser decidida por mim, não por ninguém. Aí eu fui, fiquei desempregado. Passei no vestibular, comecei a estudar, fazer Letras, aí depois comecei paquerar a minha esposa, aí desempregado... Fui demitido do trabalho que eu tava que era uma empresa. Essa empresa que eu tava vendo um grande horizonte, eu trabalhava

como vendedor. Eu era do departamento de vendas interno e aí eu tava querendo trabalhar como vendedor...eu queria me equilibrar pra depois voltar aos estudos. Aí a empresa faliu. Aí fui pra rua, fiquei outro tempo desempregado. Aí saí procurando nas lojas, que agora pra novembro, vai ter muito emprego pras lojas. Aí eu saí procurando, procurando, até que encontrei um cara que ele se topou com minha cara e falou “olhe, venha segunda-feira”. Aí eu fui e comecei a trabalhar, né. Já tava namorando com minha esposa, aí fiquei trabalhando, trabalhando, aí veio outro cara assumir o lugar dele como gerente, aí não sei o que foi que houve, aí me botou pra fora. Aí eu noivei e fui trabalhar na Viana Leal.

Pesquisadora: E durante este período, o Mestre Batista trabalhava aqui com o maracatu, com o cavalo marinho...

José Lourenço: Já, tava bem adiantado...

Pesquisadora: E o senhor vinha quando, finais de semana?

José Lourenço: Vinha de 2 em 2 meses, de 3 em 3 meses... Vinha, dava umas passadas, aí ele sempre tava nas conversa com os brincantes...

Pesquisadora: O senhor o ajudava?

José Lourenço: Não, só relação de pai e filho, nada de negócio. E nem cultura também.

Pesquisadora: E como foi que o senhor chegou até aqui, ao maracatu?

José Lourenço: Aí sim, eu fiquei aqui porque sempre era o filho que tava próximo dele... eu achava que essa minha saída ele não gostou, mas nunca reclamou. Acho que ele via em mim a continuação da brincadeira. “Mas meu filho, eu queria que você ficasse”, ele nunca disse isso não; mas eu notava que existia este pesar. Mas nunca falou comigo. Aí eu sempre falava das minhas dificuldade, ele tentava ajudar, mas aí eu fui me encaminhando, aí eu entrei na Viana Leal, comecei a trabalhar na Viana Leal, fiz um teste, passei, aí lá tinha uma pessoa que era contraparente da minha esposa, ela era chefe de sessão... O que ela fez foi falar com um colega para me mudar de setor. Aí eu mudei, mas acabei sendo demitido de novo. Veja só: eu tirei o primeiro lugar nas vendas, e fui demitido no dia 31 do mês, com 2 meses de casado.

Pesquisadora: E quando foi que o senhor decidiu vim para aqui?

José Lourenço: Depois dessa, eu fui trabalhar numa empresa, aí me encontrei. Fui trabalhar numa empresa de venda de relógios, aí passei 10 anos. Aí fiquei vindo pra cá... nesses intervalos de 5 meses, 6 meses. Eu vinha aqui, falava com meu pai... Quando meu pai ia, é, nessa época do auge do maracatu, que foi de 85, que ele organizou o maracatu, fez CNPJ por orientação da Prefeitura de Recife, ele juntamente com Manoel Salustiano – Manoel Salustiano estava lá, estava em ascensão também... Batista, tu fica responsável pra organizar o maracatu, tirar o CNPJ, pra participar do carnaval de Recife. Nessa época, Nazaré só tinha 3 maracatus, você vê... em 85 por aí. E em Aliança tinha mais, uns 4. Aí ele ficou encarregado de ir pra lá, aí eu ia encontrar com ele na passarela, no carnaval. Vinha algumas vezes aqui, via a agonia dele pra colocar o maracatu na rua, né. Mas assim, ele organizou o maracatu em 85 e em 87, 88, 89, tudo campeão... tudo campeão. Aí eu sempre vindo, conversava com ele e, em um dos anos, eu vi o quanto ele, apesar de ser um cara empreendedor, tinha várias atividades – aí ele recebeu o dinheiro da prefeitura de Recife, aí era o plano da ORTN¹¹², então nessa época os juros era galopante, exorbitante. Aí ele pegou o dinheiro da prefeitura, uma subvenção, comprou pouca coisa e o dinheiro acabou. Aí você vê: o camarada do interior, não gosta de dever, não gosta de comprar nada a crédito... aí ele se viu, no verso daqueles contratos, tinha umas palavras muito fortes, né... “se não sair com o maracatu, devolve o dinheiro com juros e correção monetária, não sei de que, não sei de que...”. Olha, os juros daquela época era exorbitante, aí ele ficou assim, apreensivo. Quase não comprou nada, a responsabilidade que tinha de comprar, né. Aí ele pegou e fez um empréstimo no Banep, pra pagar com 90 dias, pra botar o maracatu na rua. E fez, e o maracatu foi campeão.

Aí eu encontrei ele lá em Recife, meu pai era esguio, um cara assim magro, e ele tava bem mais magro, chega estava assim [expressão de pessoa esquelética]. “Mas meu pai, o que é isso?” Sempre eu encontrava ele, quando ele terminava essa apresentação, que o maracatu passava, ele era o caboclo de frente, ele tava molhado de suor. Ele disse “meu filho, compra uma água de coco que seu pai tá morrendo.” Eu saía correndo, comprava uma água de coco pra ele, ele tomava, eu saía. Mas nesse dia, desse empréstimo, desse ano, aí o negócio foi sério. Ele estava muito magro... eu perguntei “meu pai, até que ponto isto é importante, meu pai, pra fazer um negócio desse?” “Traz a água de coco, que eu to morrendo!” “Não, o importante é que no fim a gente vai ter a agremiação, ela é aplaudida, o resultado é esse.” Após o carnaval, tipo março, ele estava uma pilha, pensativo, pra pagar os débitos.

¹¹² Sigla de Obrigações Reajustáveis do Tesouro Nacional. Título público federal que circulou entre 1964 e 1986. Amplamente utilizado como indexador, a ORTN foi o primeiro título com cláusula de correção monetária.

Pesquisadora: Por que Estrela de Ouro?

José Lourenço: Estrela de Ouro porque...esta história do maracatu, eu já ouvi ele falar, mas eu não dava muita atenção pras histórias quando ele tava contando, né. Mas, no último ano de vida dele, ele deu uma entrevista, aí ele dizendo que este Maracatu Estrela de Ouro era a continuação do maracatu da família, datado de 1882. Aí ele deu a entrevista. Aí depois que eu assumi o maracatu, eu fui fazer uma pesquisa, né, e aí encontrei essa matéria no Jornal do Commercio.

Pesquisadora: Então sempre foi difícil colocar o maracatu na rua...

José Lourenço: Principalmente naquela época. Mas ele era um cidadão, tipo classe média, ele trabalhava com várias atividades, aí ele fazia este investimento no maracatu, mas mesmo assim, como todo este empreendedorismo dele e essa facilidade de conhecimento, de amizade, etc., tinha dificuldade. E esse ano deste empréstimo foi terrível.

Pesquisadora: Depois que ele se foi, o maracatu sofreu muito, não é?

José Lourenço: É. Aí os filhos não quis tomar conta. Eu não queria...

Pesquisadora: Aí o senhor retomou em que ano?

José Lourenço: Aí ele adoeceu, essa doença dele é uma doença muito forte, né, C.A., dependendo tem poucos dias de vida, né. E ela veio assim de uma forma traiçoeira, quando ele percebeu já estava em terceiro grau, não tinha mais como operar. Aí era setembro de 1990, e tudo caminha contra. Quando foi detectado, aí o médico chamou os filhos, foi eu e minha irmã. Ele disse “olhe, seu pai está com C.A. em terceiro grau, não tem mais o que fazer. O que a gente vai fazer é uma aplicação de quimioterapia e radioterapia pra ver se consegue alguma coisa, mas do jeito que tá, com metástase, é só tentar, pra não dizer que não fez nada, vou fazer este tratamento de quimioterapia.” Aí tudo caminha contrário, né. Então a máquina tava quebrada, levou um mês para que voltasse a funcionar. E hoje, eu tive a oportunidade de conversar com algumas pessoas, e disse que é uma forma galopante, muito rápida a disseminação de uma fase que ela tá pra chegar noutra. Disse que é de forma geométrica, bem rápido, que não dá pra controlar. Aí, quer dizer, durante esse mês, se já tava em terceiro grau, foi pior. Já tava em metástase, não teve mais como... Mas mesmo assim, ele ainda chegou quase um ano, né. Ele morreu em agosto de 1991.

Eu tinha estado aqui em julho de 90, e ele dizendo “é, meu filho, eu tô sentindo um negócio na garganta, mas vou ao médico, vou me tratar, porque vai começar a safra.” Porque a safra, ninguém para, é dia e noite. E era muito intenso. Ele disse “não, vou me cuidar”. Aí quando eu voltei, já 20 ou 15 dias depois, aí ele tinha ido ao médico. Só que o médico foi particular, ele tinha o atendimento da Associação lá em Carpina, mas só que ele foi particular. Aí particular dá uma volta de 30 dias, né. Quando ele chegou com 30 dias, não sei o que foi que houve, a atendente discutiu com ele, se aborreceu, veio embora pra casa. Já tava numa história, né, que talvez até o médico pudesse falar alguma coisa. Aí ele ficou mais uns dias, aí depois começou assim, um cansaço no braço. E aí botaram fogo lá cana dele, lá na cidade, em Aliança – ele tinha uma propriedade de 20 hectare, alugada, toda com cana, aí botaram fogo. Já tinha uma questão aí, que também permeava, uma situação de questão de justiça. Ele já estava com um problema de justiça com o dono da propriedade, que o aluguel foi de 10 anos e, com 5 anos, ele vendeu a propriedade a uma pessoa amiga dele também.

Pesquisadora: E como foi que o senhor assumiu o maracatu?

José Lourenço: Meu pai faleceu, meu pai passou o maracatu para um brincante chamado Ramiro, José Ramiro da Silva; os filhos não quiseram – se eu não fiquei à frente, quanto mais os outros. Que um fugiu de casa com 15 anos, vinha uma vez por ano. A minha irmã que, como eu te falei, que ela não gostava da história do maracatu, ela tinha raiva, discutiu com ele também, fazia 5 anos que não visitava. Então, essas pessoas... se eu que tinha um contato mais próximo, em menos tempo tava visitando, não segui, os outros que não, né. Aí, o que é que ele fez: ele viu que não tinha continuidade na família, ele enxergou que um brincante que foi nascido, criado no maracatu seria a continuidade do maracatu. Aí passou o maracatu pra esta pessoa. Eu vinha sempre aqui quase todo domingo aí nessa parte, eu tinha um Chevetezinho, aí eu vinha, quase todo domingo eu tava aqui. Acompanhava ele e ele se reunia, gostava muito de maracatu, mas se reunia com o pessoal do cavalo-marinho e ficava tocando, né, relembando, às vezes chorava, né... pensando na partida e em deixar tudo aquilo. Se emocionava, chorava. Sempre tinha um encontro aqui, num destes encontros, um americano¹¹³ veio pra aqui também, que já tinha pesquisado em 89, aí veio e acompanhou um pouco desta fase. Ai foi, foi, aí faleceu. Aí após o falecimento... aí claro, ele entregou o brinquedo para o camarada, eu vinha aqui de 15 em 15 dias, com 8 dias que ele faleceu, o cara já veio aqui falar. Aí, de sorte, minha irmã estava. Aí minha irmã disse – “Dona Severina, eu

¹¹³ Referindo-se a John Murphy, professor da Universidade do Norte do Texas, que visitou o lugar em uma das etapas da pesquisa etnomusicológica.

posso levar?” – ela disse “leve, leve, pra não fazer barulho pra minha avó!” Ela gostava, vovó até que gostava. Aí eu não tinha interesse de tomar conta de nada, aí eu, pra que eu ia procurar ele? Ele tá lá, deixei pra lá. O cavalo-marinho, ele disse “ó, o cavalo-marinho vai ficar em casa, quem quiser brincar, brinque e conserve”. Aí o cavalo-marinho ficou em casa. Aí, no espaço de 3 anos, aconteceu o inesperado que ninguém pensava, no espaço de 3 anos... Aí eu fiquei dando continuidade à vida da casa, minha avó, uma irmã por parte de pai que mora lá no final, meu irmão – o outro que morreu, também era viciado em bebida... Eu fiquei conduzindo, assumindo o lugar dele nesse lado, né, no lado da casa, da família.

Pesquisadora: Era difícil?

José Lourenço: Um pouquinho, mas dava pra administrar. Eu fiquei. O cavalo-marinho ficou aqui em casa, tinha uns brincantes que ficaram brincando, depois deixaram. Aí, com 3 anos, eu peguei um morador e deixei ele responsável pra olhar o movimento aqui da casa. Aí perto de 3 anos, o morador me chamou, disse “seu Zé, teve um pessoal aí do maracatu, que quer que o senhor traga o maracatu pra aqui.” Eu digo “o que?” Ele disse “é, quer que o senhor traga o maracatu de volta porque o maracatu tá acabando, 50% já foi embora, se o senhor não trouxer pra cá, vai acabar. “Mas eu não tenho condição não, não quero não!” “Mas, seu Zé...” Aí tá certo, fui-me embora. Com 15 dias, eu tava de volta, fazia a feira, via como é que tava... Aí com 15 dias eu voltava. “E aí seu Zé?” E assim foram 6 meses. E eu “não, não não, não”. Aí ele disse “mas seu Zé, o maracatu é uma vez só no ano. Cavalo-marinho começa em setembro vai até fevereiro, leva mais tempo.” “É, mas o cavalo marinho eu também não estou envolvido. Maracatu, não quero não.” Aí ele “mas, seu Zé, veja direitinho, você vai deixar acabar o maracatu do seu pai, é?” Aí eu ficava com aquilo martelando, martelando... Até que passou uns 3 meses lá, eu fiquei numa encruzilhada, né. Até que eu fiz uma retrospectiva assim, disse “poxa, eu não quero tá tomando conta do maracatu”. Ele disse “é, seu Zé, não precisa o senhor ficar na frente não, só é botar fulano pra presidente – era Ivo, uma pessoa que foi criada aqui, mas vivia fora, mas era considerado de casa – e o senhor tem compade Mané Chico que mora nesta casa aqui onde morava minha irmã, bota pra diretoria, e aí não precisa o senhor tá...” Aí eu digo “é, e a manutenção? Como faz pra manter, né?” Eu fiz aquela retrospectiva, eu digo, é... mas meu pai fez tanto pelo maracatu... Aí eu pensei, pensei, eu digo “é, eu vou botar eles como presidente, mas eu não quero tá na frente do maracatu não, eu quero que o maracatu seja autossuficiente, vou tentar ver se ele mantém-se e eu vou ficar só de longe.” Aí, fim da história, aí eu fui falar com Manoel Salustiano, que era presidente da

Associação dos Maracatus. Aí de sorte tinha passado o carnaval, era março e tava tendo uma reunião lá em Olinda com um tal de cidadão que eles chamam de Bacharo, ele era um pintor, parece que italiano. Ele vivia lá, e essa reunião foi lá. Aí tava Manoel Salustiano, tava o vice-prefeito de Aliança. Eu disse “pronto, eu vim aqui porque o maracatu tá acabando, e os brincantes querem que o maracatu volte pra Chã de Camará, onde era a sede dele. Aí eu venho aqui pedir pra que a Associação chame o Ramiro e fale do interesse dos brincantes. Aí fiquei esperando que ele chamasse o Ramiro e me chamasse lá pra Associação pra fazer a negociação da volta do maracatu. Mas não veio. Quando foi tipo assim, maio a junho, pra julho, eu trabalhava com relógio de ponto, lá eu encontrei um cidadão que foi presidente do maracatu nesta época, em 1985. “E aí, Batista, e o maracatu?” Eu digo “ah, o maracatu tá por lá, o pessoal tá dizendo que tá acabando, e quer que o maracatu volte, mas Ramiro até agora não deu sinal de que quer devolver o maracatu não.” Aí ele disse “não, Batista, é o seguinte: se você quiser a gente faz uma junta governativa e aí com esta junta não tem como não levar o maracatu de volta.” “Não, tá bom.” Aí depois eu decidi: “já que ele não veio, eu vou na casa dele.” Aí eu fui lá, num lugar onde meu pai também trabalhou, era feitor lá também. Aí eu fui lá na casa dele e falei “Ramiro, eu tô vindo aqui porque o pessoal que resta do maracatu tá dizendo que o maracatu tá acabando, aí eles querem que levem de volta pra Chã de Camará.” Ele disse “é, Zé, eu só vou deixar porque é você, mas ninguém levava não, tirava ele daqui de casa não.” Aí eu disse “olha, é o seguinte, é isso, isso e isso”. Aí ele “não, mas não tá tão assim não!” Eu disse “é, mas o pessoal tá dizendo que tá acabando.” Ele disse “tá bom, agora olha é o seguinte: o maracatu tá devendo a costureira, tá devendo o transporte, não sei o que mais, muitas das arrumações os brincantes ficaram com ela...” “E de quanto é o débito?” Ele disse “60 mil.” Eu disse “olha, eu vou formar outra diretoria, se você quiser continuar brincando, pode continuar como brincante, aí daqui a 15 dias eu volto.” Aí com 15 dias eu voltei e a diretoria era eu mesmo, né? Aí voltei e levei o dinheiro, o dinheiro já tava transformado parece que em real, já. Aí eu peguei, não deu mais, deu uns 40 reais, aí eu dei esse dinheiro pra ele, ele mandou pegar a 3 quilômetros daqui, lá na Chã de Esconso, aí eu fui buscar.

Pesquisadora: Ok, meu foco é: antes e depois do Ponto de Cultura. O que foi o Ponto de Cultura aqui para o Sítio?

José Lourenço: Olha, o Ponto de Cultura foi um momento de novos horizontes, né. Foi otimizado, novas possibilidades de mídia, de levar o maracatu para outros lugares, pra o

grande eixo Rio-São Paulo- Brasília, né. Então, o Ponto de Cultura realmente que alavancou muito o dinamismo e a sair da fronteira do Estado pra novos horizontes e também a qualidade de vida do brincante, novas possibilidades...

Pesquisadora: E o investimento não foi só no maracatu...

José Lourenço: Não, o investimento foi geral, foi um investimento também nas pessoas, né. Tem aí os projetos Ação Griô, a gente conseguiu passar por 2 vezes o Ação Griô, e dava uma bolsa de 380 para cada griô, 6 mestres foram contemplados com a bolsa, né.

Pesquisadora: Como foi retirar estes cortadores de cana, do canavial, para ir à sala de aula para ensinar?

José Lourenço: É, não é um processo muito fácil não. Aos poucos foram cedendo a esse novo momento e foi mudando a vida desse pessoal. Realmente veio numa época muito boa porque há muito tempo, esse pessoal era muito sofrido. Você vê, a tecnologia, ela evoluiu muito mesmo na cana de açúcar, né, então há muito tempo que esse pessoal trabalha só a safra. Essa safra, ela dura no máximo 5 meses. Na entressafra, eles ficam parados. E aí com o desenvolvimento, com a otimização do lado do maracatu com estas oportunidades, daí veio sobremaneira ajudar muito. Com cursos... a gente teve um curso lá pra começar, pra jovens de 16 a 24 anos, Ederlan mesmo foi um dos contemplados. Agente de Cultura Viva. É uma pena que ele não continuou porque enrolaram-se demais e aí não prosseguiu o Agente de Cultura Viva. Porque a cada ano, hoje, talvez tivéssemos mais de 100 pessoas aqui.

Pesquisadora: O senhor acha que este Ponto de Cultura, este projeto, trouxe empoderamento para o local?

José Lourenço: Sim, sim, trouxe! De uma forma bastante lenta, mas trouxe.

Pesquisadora: De que forma o senhor acha que este empoderamento pode ser visto?

José Lourenço: Você pode ver numa entrevista que você faz com os participantes, né. Como Ederlan, que chegou aqui como um Agente de Cultura Viva, hoje ele é produtor, já produz os projetos, já faz projeto, a esposa dele também faz os projetos; quer dizer... Mestre Zé Duda, também houve mais espaço para que ele viajasse mais e, ele sentir mesmo que tá melhor do que anteriormente, tem mais viagem, por conseguinte, o dinheiro vem com mais facilidade, né.

Pesquisadora: E com as crianças?

José Lourenço: As crianças, a escola, né [abre um sorriso]. A escola, o computador, todo esse... Você vê, essa escola ela já conseguiu prêmio na ONU, né, de exemplo. Ela tá servindo de exemplo, a gente já conseguiu prêmio e um diferencial nos alunos. As professoras [da Rede Pública de Ensino] dizem “o que é que se faz com estes alunos que eles [estão] totalmente mudados pra melhor?”.

Pesquisadora: O que eles gostam daqui?

José Lourenço: O maracatu, né. Quem é chama viva daqui é o maracatu. E aí ele, de uma forma ou de outra, está sendo chamado pelo maracatu e tá se enchendo de conhecimentos, que tá facilitando, ou seja, aumentando o conhecimento dele e facilitando a eles se destacar na escola onde estudam. Eu sei que as professoras já pediram uma ajuda aqui ao Ponto de Cultura etc.. Os alunos que frequentam aqui o Ponto de Cultura, essa escolinha daqui, eles se destacam diante dos outros, ficam desinibidos. A ponto das mães: “o que é que vocês estão fazendo com estes meninos, hein? Que depois que ele foi pro Ponto, tá totalmente diferente.” Então, quer dizer, isto é muito importante, a gente ouvir essas entrevistas e essas informações. Pra isso, um estudante da Universidade Federal Rural [de Pernambuco], ele fez uma monografia, da avaliação do Ponto de Cultura, qualidade de vida e desenvolvimento local. Foi uma dissertação, foi sobre este tema, desenvolvimento local. E aí ele fez muitas entrevistas e essa dissertação dele foi fazer parte de um livro do Ipea.

Pesquisadora: Qual a importância da cultura na vida destas pessoas? O que é cultura?

José Lourenço: Olha, eu acho que a cultura é educação também, né. Só que uma educação diferente, uma educação voltada pro entretenimento, voltada pra os meios de vida, de hábito das pessoas. No caso, nosso cultural, de tradições culturais. Ela tem grande importância porque é a afirmação das identidades culturais e de um povo, da sua localidade. E, por mais que ele se distancie daqui, ele está relacionado aqui, à vivência que teve. “Não, eu fui criado lá, brinquei maracatu.” Aqueles que conseguem se destacar, nunca vão esquecer, é a origem. É esse momento, essa educação voltada junto com a cultura. Tem esta importância. Pra muitos não, mas pros estudiosos, para os pesquisadores, é muito importante a cultura, né? Eu digo assim porque tem a outra cultura que não é pesquisada, que é a cultura de massa. Que tudo é cultura, né, mas é uma cultura diferente, que ela é um comércio que passa e que não

deixa resultado. A prefeitura faz um show, aí chama a Banda Saia Rodada, e o show terminou naquela noite, né, passou ali, acabou. Aí uma apresentação do maracatu, como um projeto cultural, que se destaca, tem jornal, não termina no palco, é uma continuação. Ali foi apenas um momento em que você foi mostrar um trabalho. Aí tem esse lado. E é o lado que é o lado mais sofrido, que é a cultura popular, porque não tem... é o governo que patrocina, que é uma obrigação, mas o governo termina se perdendo, né, porque... tem recurso? Tem. Mas o recurso não chega na ponta. Ele se dilui.

Pesquisadora: Isto mudou com o Ponto de Cultura?

José Lourenço: Mudou, mudou, mudou um pouco. Eles dizem que agora não é cultura mais de balcão, agora é cultura de editais. Edital pra ficar uma forma inversa da situação, pra não ficar protegendo fulano ou cicrano. Mas, mesmo assim, ainda no edital, pela diversidade que o nosso Estado tem e outros Estados, termina não chegando em todos os setores da cultura.

Pesquisadora: O senhor acha que falta capacitação?

José Lourenço: Falta capacitação, é o mais que falta é capacitação. Até porque a cultura popular, esse lado da cultura popular, é exercida mais pelo pessoal do interior, né. Aí a educação ela fica distante, tá melhorando hoje. Hoje tá melhorando um pouco, quer dizer, daqui a 15, 20 anos, talvez fique melhor. Porque você vê que aqui a gente já tem uma escola, o maracatu, o cavalo-marinho. Mesmo assim tem aquela dificuldade de você ter que fazer esta turma jovem estudar, né. Mas, de qualquer forma, tá mudando aos poucos, né. Eles não querem mais cortar cana.

Apêndice B: Entrevista com Mestre Zé Duda, concedida em 22 de setembro de 2012, no Sítio Chã de Camará.



José Bernardo de Souza.
Nasceu em Buenos Aires-PE, em 5 de março de 1939.
Mestre do Maracatu Rural Estrela de Ouro de Aliança. Mestre Griô.
Já foi ticuqueiro, cavador de vala, cambiteiro, ajudante de pedreiro.
Serviu de “correio” para donos de engenho.

Pesquisadora: Seu Zé Duda, como foi que começou esta vida no maracatu?

Mestre Zé Duda: Ah, minha vida no maracatu é um cinema. Abaixo de Deus...o meu deus é o maracatu, depois que Deus consentiu, eu casei. Porque meus pais como pobre, me botou no estudo e eu não quis. Não teve quem fizesse eu aceitar uma escola pra eu assinar meu nome. Meu negócio era cantar, agora, sem saber o quê. Cantar o que? Aí, meu sentido era cantar, cantar; minha mãe me botava na escola, ajeitava, andava atrás de mim pra escola, eu não queria não! E, pra melhor, eu não fiquei assinando meu nome não... O que foi que eu falei pra ela? “Ou tira eu da escola ou eu fujo de casa!” Aí o jeito foi tirar eu da escola, porque eu não queria aprender mesmo, de jeito nenhum, eu só queria cantar. Até que cheguei na profissão que eu queria. Mas, o bom filho, Deus ajuda.

Pesquisadora: O senhor começou com que idade?

Mestre Zé Duda: Dez anos de idade.

Pesquisadora: Começou onde, seu Zé Duda?

Mestre Zé Duda: Buenos Aires, que é aí depois de Nazaré, onde a cidade que eu nasci... E eu fui pro maracatu, nunca tinha visto, quando eu fui pro maracatu, me apaixonei. Eu vi dois mestres cantando e eu fiquei impressionado com eles cantando. Não pude decorar tudo dos dois, decorei de um.

Pesquisadora: O senhor lembra quem eram os mestres?

Mestre Zé Duda: Lembro demais! Era o finado Antonio Baracha e um mestre chamado Painha, que era do Engenho Aratório, e Antonio Baracha é daqui do Engenho de Santa Fé. Foram grandes mestres do maracatu... Então eu decorei bastante coisa de Antonio Baracha. Da hora que eu cheguei – eu cheguei era uma faixa de 12 e pouca da noite, às cinco da manhã, o que Antonio Baracha cantou, eu decorei tudinho. Não tinha dez [anos] ainda, ia completar no carnaval. Então, eu cheguei...quando os Mestres se despediram um do outro, eu fui embora, eu fui pra casa. Quando eu chego em casa, aí tudo agoniado... Onde eu tava? Eu disse: “eu tava no maracatu”. É bonito? Eu disse: “é bonito e eu já sei cantar!” Aí meu pai...meu pai era de um tempo...ele só não, eu também, mas de um tempo atrasado que se amarrasse um cachorro com uma lingüiça, ela apodrecia e ele não comia com medo, pensando que era uma cobra. Então meu pai não sabia de nada...arengou mesmo meu pai. Minha mãe também. Eu acompanhando eles... “mas eu vou sair fora dessa...” Onde esses mestre sambou durante a noite, pela tarde tinha maracatu de novo, começava de uma hora da tarde à meia noite. Eu disse “eu vou”.

Pesquisadora: Era na roça?

Mestre Zé Duda: Era, numa fazendazinha que tinha, propriedade....Aí meu pai deixou eu ir. Eu fui, quando cheguei lá, o povo batendo terno, “bê, bê, bê”, eu fiquei logo animado. Maiorzinho do que essa menina pouca coisa¹¹⁴, eu não saía do canto. Com dez anos, o povo chamava eu de jumento, porque eu era atrasado demais no crescimento. Quando eu vi os cara batendo terno, eu já fiquei doido pra cantar. Mas cantar, sem ninguém mandar? Aí eu disse ao home: “se eu for cantar aí, maracatu, eu canto.” Aí uma raça que me conhecia desde criança, disse: tu sabe de nada, pirrai, tu nunca viste maracatu e como tu diz que canta maracatu? Eu disse: “eu canto!” Tem certeza? Eu disse: “tenho!” Aí botaram um tamborete assim, eu era tão pequeno que botaram um tamborete pra eu ficar mais alto um pouquinho. Aí eu peguei e cantei com outro mestre lá do Engenho que eu morava. E ele não sabia do assunto e dessa vez ele dançou na minha unha...eu dando lapada nele com o que era dos outro! E segurei a pisada, né! Ti, ti, ti, ti! Nesse ano, o carnaval foi no dia 5 de março, realmente no dia que eu nasci, 5 de março. Eu completo ano todo 5 de março...

Pesquisadora: Qual a idade do senhor, hoje?

Mestre Zé Duda: 74 anos, fiz...

¹¹⁴ Referindo-se à filha da pesquisadora, que tem 5 anos de idade.

Pesquisadora: Então são 62 anos de maracatu...

Mestre Zé Duda: É... Aí eu segurei a pisada. E como é que eu faço agora? Quero brincar! Falei com meu pai, falei com minha mãe, deixaram, mas contra a vontade. Aquele povo atrasado, sem saber de nada. E quando é no carnaval, aí um senhor pegou e me chamou pra mim cantar mais ele. Vai? Eu disse: “vou, se meu pai deixar, eu vou!” Aí meu pai deixou, eu disse: “vou!”. Aí o povo disse: mas tu vai brincar? Eu disse: “vou!” Tu nunca brincasse no carnaval. Eu disse: “eu vou! Se prestar, eu fico, continuo; e se num prestar, só o que eu tiro é este carnaval e tchau. Menina, eu saí no domingo, de meio dia de casa, fui pra esse maracatu. Quando foi na segunda-feira de manhã, parece que já fazia 100 ano que eu já brincava. Eu num conhecia ninguém do maracatu, só conhecia uma pessoa, foi o que me levou. Quando, na segunda-feira de manhã, eu já sabia do nome de tudinho. Eles me disse o nome e eu segurei o barco até hoje, graças a Deus.

Pesquisadora: E como foi que o senhor chegou aqui no Estrela de Ouro?

Mestre Zé Duda: Ah, aqui foi muita dificuldade pra chegar. Pra entrar aqui neste maracatu...aí eu vim de maracatu em maracatu. Eu disse: “eu só quero um brinquedo pra fazer nome, porque brincar de pega na rua (eu chamo de pega na rua), brinca ali esse ano, outro ano brinca noutro, brinca noutro...nunca tem nome, nunca tem amigo, num tem nada. Eu quero um maracatu que eu chegue e fique pra fazer meu nome. Porque um dia que eu sair, alguém que me encontrar, e diz: deixasse tal maracatu? Eu digo; ‘deixei!’ Maracatu bom aqueles tempo que você brincou”. Aí chutei pelo mei do mundo. Da Usina São José, saí daqui pra Condado. Aí brinquei três ano no maracatu de Condado. Sempre eu dizia ao dono do maracatu em Condado, era o Cambina Estrela, aí eu dizia aos dono: “no dia que eu encontrar um maracatu que bote este pra trás que eu tô, eu deixo no lugar, eu vou me embora. Que a sua bandeira é muita pequena pra mim, faça uma bandeira maior”. E ele pensava que era brincadeira. Aí minha amiga, quando foi em 69, 68, eu topei com este maracatu daqui, aí nos Poço. Quando a bandeira daqui bateu na minha assim, a minha ficou, parecia um lenço. Eu cacei minha bandeira assim, num vi. A gente encruzou, que neste tempo se encruzava as bandeira; eu cantei com o mestre daqui. E quando desencruzô as bandeira, que chegou na frente, eu chamei o dono, “vem ha cá”; aí vei os dois. Eu disse: “eu saí do seu maracatu, pegue e vai embora.” Aí ele disse: tá acontecendo alguma coisa? “Vocês tão avisado, que eu sempre digo: no dia que encontrasse um maracatu que botasse esse meu pra trás, eu deixava no lugar e tá deixado

seu maracatu aqui.” Aê...nada e não sei o que... Mas a força maior combate a menor, é a coisa mais certa do mundo. Muito amigo, “Zé Duda, não faça isso, por favor, hoje é terça-feira, Zé Duda, inda tem cinco lugar pra fazê, e não sei o que...vamo fazer os cinco lugar, quando chegar na barraca de noite, a gente conversa e coisa.” Eu disse: “tenho que ir”.

Pesquisadora: Aí o Mestre Batista lhe chamou?

Mestre Zé Duda: Não, ele não me conhecia. Mas o mestre dele conhecia. Aí eu fiz os cinco lugar, quando cheguei em Condado, nove hora da noite, encostei o maracatu na barraca e me despedi do povo e tchau. Na quarta-feira, o mestre daqui foi parar onde eu morava, eu inda tava dormindo. Chegou chamando, aí... “tem um home chamando aí”. Eu saí fora, “diga”. Aí ele disse; “posso entrar?” Eu disse: “que que esse cara quer, meu Deus?” Aí ele sentou-se assim... Eu disse: “qualé o problema que lhe bota aqui?” Ele disse: “se eu disser, você num fica com raiva, não?”. Eu disse: “depende, aí se você diz alguma coisa que eu não goste...” Ele disse: “não, eu vou dizer uma proposta boa. O que me bota por aqui, tô precisando de você praquele maracatu que você encontrô”. Eu disse: EU? Ele disse: “por que? Que que tem você? Eu preciso de você, sem você eu não sou ninguém.” Meu Deus do céu! “Tá bom, eu vou”. Aí contratou comigo, aí eu vim pra conhecer o dono do maracatu. Quando eu cheguei aqui, minha amiga, quando eu olhei que vi a cara do dono... Não! Quando eu cheguei ali assim, tinha uma igreja de crente ali. Eu encontrei dez trabalhador que ia embora, cada qual com um saco nas costa, uma enxada.. Eu falei: “mode ir embora?” Ele disse: “tá”. “Cê vem de onde?”. Ele falou: “daí, de Camará.” Aí disse que trabalhava com esse dono do maracatu aqui. Já vai me desgostando... E o dono do maracatu era empereteiro, realmente ele era empereteiro da Usina Aliança. [os trabalhadores disseram:] “Marrinho demais, por tudo ele dá um grito no cara, por tudo ele quer dá no cara, e a gente vai simbora”. Eu disse “já sei que pro maracatu dele eu num vô, num vô ficar”. Eu grito se for mandar. Como se ele vai dar grito ni mim? Eu grito se for mandar. Mas pelo que o cara dar um grito em mim sem necessidade, não. Mas eu vou até lá. E quando eu cheguei ali, tava Apligio Gabriel, que era o cara que foi me chamar e tava ele. Quando olhei a cara do home, o home com a cara feia... Disse bom dia! Ele disse “bom dia!”. Aí Apligio: pra cá, Zé Duda, e fez aquela festa e ele ficou fechado. Eu disse esse cara num presta. Aí Apligio disse: pronto, seu Batista! O mestre pra seu maracatu é este. Ele disse: você quer brincar comigo? Eu disse: “não”. Ele disse: “não?” Eu disse: “não”. Por quê? Eu disse: “porque meu pai morreu, eu fiquei com 17 anos, ele nunca puxou um cabelo ruim desse aqui, nunca deu uma lapada em mim. Pra um macho bater em mim, se eu não brigar na

hora, eu pego ele de qualquer jeito e apago. E você é desses que grita o cara e quer dar no cara”. Ele disse: “como você sabe disso?” “Eu encontrei dez homem ali, tudo de saco nas costa e disse que é trabalhador seu, foi embora os dez”. Passaram por aqui por trás e ele num viu, tava aqui na frente, ele num viu e foram embora. “E se você bater em mim, se não lhe pegar na hora, eu lhe pego na virada. Me escondo numa moita, eu acabo com você. Então é melhor a gente não brincar junto.” Ele olhou pra cara de Aplingio, o cara que foi me chamar, ele olhou pra mim...nem falava ele, nem eu, nem Aplingio. Os três, um olhava pro outro. Eu disse: “pronto tamo conversado, eu já vou.”. Ele disse: “seu Zé Duda...”. Quando eu dei um passo voltando pra vim me embora, ele disse: seu Zé Duda, posso lhe fazer uma pergunta? Eu disse: “depende”. Ele disse: “como é que você sabe que a comida é ruim sem você comer?” Eu disse: “realmente é.” “Como é que você sabe se eu num presto, sem você brincá mais eu? Você só sabe se eu presto ou num presto, se você brincar mais eu. Aí você sabe dizer – eu brinquei um dia ou dois ou três, tantos anos, mas Batista num presta, Batista é isso e isso. Tenho razão ou num tenho?” Eu falei: “tem”. Eu disse até uma piada a ele...eu disse: “olhe, eu vou brincar mais você porque eu só digo que um bicho é macho quando eu castro. Eu vou brincar mais você.” E acertei brincar com ele. 69 até hoje.

Pesquisadora: Mas o senhor saiu, saiu, voltou...

Mestre Zé Duda: Brinquei, brinquei, brinquei...em 9, ele botou um mestre caboclo que eu não gostei, discutimo, aí eu saí fora.

Pesquisadora: Como era o Mestre Batista?

Mestre Zé Duda: Ele era boa pessoa. Boa pessoa, servidor, ignorante do tempo de outrora, mas servidor. Se um cara disser assim, eu cheguei na casa dele e passei fome, um filho meu adoeceu, ele não deu remédio, isso eu num digo, porque ele não merece esse castigo pra alma dele. Servidor na doença, na saúde, em tudo. Agora, farrapou com ele... Brincasse não, que ele dava reada! Mas eu vivi esses anos todinho com ele, a turma se espantou. Porque ele chamava a turma, fazia uma reunião, ele gritava. Eu chamava ele lá dentro, “venha cá, cê chamou este povo pra reunião ou pra dá grito nele? Esse povo num é boi não, o que se pastora com grito é boi, é uma reunião. Aí todo mundo vai falar, um quer de um jeito, outro quer de outro, até se chegar o assunto. Mas você gritando desse jeito, esse povo se assombra e vai embora”. Ele mudou. E a turma... “Zé como foi que tu amansasse o Seu Batista?” Eu falei:

“num é amansar, que reunião já tá dizendo, re-u-nião. Reunião num é o juiz falar e o réu com cabeça baixa sem poder dizer nada.”

Pesquisadora: Tem uma disputa entre o pessoal que faz cavalo marinho, ciranda e maracatu, para ver quem faz mais bonito?

Mestre Zé Duda: Tem, tem. Tudo tem, embolador de coco, violeiro, coquista, mestre de maracatu, cirandeiro e cavalo marinho, tudo tem disputa pra ver quem faz melhor, lutando pra ver quem faz melhor. Cada cara que se prepare, por isso tem a contagem de ponto, farrapou, o cara dança.

Pesquisadora: Mas esta disputa é só no campo da arte ou chega a ficar um inimigo do outro?

Mestre Zé Duda: Fica! Ô meu Deus do céu! Tinha briga, tinha morte, tinha tudo sobre isso. Hoje em dia, graças a Deus, não tem mais devido à associação. Antigamente, os maracatu se encontrava, encruzava as bandeira. Você vinha pro maracatu, eu ia pro outro, encontrava, encruzava as bandeira, você vinha pra meu terno, eu ia pro seu. Eu ia cantar no seu terno, você vinha cantar no meu. Era aquela festa, a gente se abraçava, se desencruzava as bandeira e ia se embora. Hoje, acabou-se isso devido ao barulho. A associação hoje fez uma coisa, tem muita gente que diz que associação fez uma coisa errada, mas eu baixei a cabeça e pensei, a associação fez a coisa mais certa do meio do mundo, foi acabar o encruzo de bandeira. Porque um maracatu não podia passar pelo outro no caminho. Eu ia com meu maracatu, no seu tinha um cara que o meu maracatu não gostava, se preparasse: ou você entrava no meio do mato ou o cacete cantava. Hoje em dia não, eu posso ter dez intrigado no seu maracatu, eu entro dentro do seu maracatu, ninguém bole comigo, eu passo por dentro do seu maracatu, ninguém bole comigo; você passa dentro do meu, ninguém bole com o seu. Se bulir, [são] dois anos afastado, sem poder brincar. Os dois, porque brigou. É coisa linda.

Pesquisadora: Seu Zé, e depois de 2004 que o local aqui se tornou um Ponto de Cultura, o senhor acha que mudou?

Mestre Zé Duda: Mudou 100%. Não foi nem 100%, mudou 1.000%. Mudou: mais conhecimento...porque a gente andava em círculo, Caruaru...no mais...Caruaru pra trás. Hoje em dia, a gente fura mundo. Que a gente pensava nunca sair fora pro lado da França, Paris?...quem pensava nisso? Só pela televisão vendo. Paris... Tava aonde? “Eu tava na

França, tava em tal lugar.” Hoje em dia a gente já bateu por dentro tudo, graças a Deus, 100% esse Ponto de Cultura.

Pesquisadora: E o que mudou no senhor? O que o senhor tira desta experiência de viajar, cantar em Brasília, cantar no Rio... de receber a ala da Mangueira aqui, cantar junto, de ir para a França. Na sua história, o que mudou no senhor?

Mestre Zé Duda: Ah, foi muita coisa. Foi muita coisa. Pra melhor, o respeito e o carinho. Porque com esta idade que eu tô, eu nunca pisei num palco ou num terreiro se for possível, numa estrada, seja onde for, dentro da rua, pra eu fazer uma apresentação e o cara dizer “vai embora, vai embora”. Eu nunca subi num palco pro cara gritar “desce, errô”. Deus me acompanha nisso. Tenho o maior prazer na minha vida, eu tenho o maior prazer na minha vida com isso. Eu sou feliz, sou feliz porque estes lugar que eu apresentei, eu já cantei pra diversas pessoa e nunca...já tive medo do povo, “Batista canta mais, o povo querendo me agarrar, pra cantar mais”, mas nunca “vá embora”, não. Então isso deixa uma felicidade no artista porque o cara que faz um caminho pra passar nele e suja ele, isso num prova ser um artista. Então, eu sou feliz, eu e esse povo que me acompanha.

Pesquisadora: Então o senhor acha que o maracatu – principalmente para quem mora aqui, longe da cidade, para quem está nos canaviais – o senhor acha que o maracatu e as atividades do Ponto de Cultura trazem alegria, melhora a vida destas pessoas?

Mestre Zé Duda: Não todos. Mas tem diversas pessoas nesse maracatu daqui, que se falar um num negócio desse pra eles, é capaz deles chorarem de alegria. Porque diz logo assim: “quem era a gente?” Não conhecia mundo, só por dentro de cana, dá ensaio em pé de parede, hoje em dia, a gente conhece um bocado de lugar. Logo a gente tem um produtor muito legal, brinca com a gente, mas na hora de trabalhar, é trabalhar mermo. Pra num manchar o nome dele nem a gente ser manchado. Então a gente tem uma grande felicidade. E o mestre caboclo daqui, eu tenho uma grande parceria com ele...Luiz. Se você visse Luiz antigamente, você num dava um centavo em Luiz. Mas hoje em dia, dinheiro do mundo é pouco pra comprar Luiz, porque domesticaram. Porque toda a vida, eu vi Luiz, eu tinha vontade de botar Luiz no meu maracatu (porque o povo diz que esse maracatu é meu, até o próprio Zé Lourenço diz que é meu. Eu chega fico danado quando o cara diz que esse maracatu é meu. “O maracatu de Zé Duda, é de Zé Duda...” Por causa dessa idade que eu tenho nele). Então, eu via Luiz brincando, eu ficava louco pelo modo de Luiz apresentar. Mas tinha um problema com Luiz,

que Luiz bebia muito e era bravo. Mas eu namorava com o que ele fazia, por fora assim, eu ficava visando ele, sem ele perceber, ficava visando. Mas Deus é bom, pra tudo Deus sabe fazer a obra, tem o dia, tem a hora pra ele fazer. Um dia, eu ainda pego esse cara pra brincar mais eu. Às vezes, eu conversava sozinho andando, “um dia aquele cara para de beber, e eu vou parar na porta daquele cara”. Quando é um dia, eu recebi lá que ele tinha deixado de beber. Eu tava em casa (eu não moro aqui não, eu moro na praia). Aí eu tava em casa, o cara ligou pra mim. “Ô Zé Duda, tudo bem?”. “Tudo bem”. “Tás aonde?”. “Tô em casa, aqui na praia.” “Tenho uma novidade pra tu.” Eu disse: “o quê?”. Ele disse: “diz quem deixou de beber?” Eu disse: “quem tava bebendo!” Ele disse: “Luiz Caboclo deixou de beber!” Eu disse: “comé a história?” “Luiz Caboclo deixou de beber”. Isto era umas oito hora do dia. Eu fui assim, troquei de roupa e parti pra casa dele em Condado. Quando eu cheguei lá, ele tava botando a ração prum garrote dele, aí a esposa dele me arrecebeu, eu disse “Cadê Luiz?” “Está ali”. “Chame ele que eu quero falar com ele”. Lá vem ele: “diz!”. Que sempre quando eu encontrava ele bebo, ele parava assim aí eu dizia ele: “eu tenho pena de você”. Eu só tava vendo a hora dele partir pra cima de mim, porque toda vez que eu encontrava ele, dizia isso, “eu tenho pena de você”. Ele passava pelo um canto, eu passava pelo outro e ia embora. Ele ficava assim, espumando pelo canto da boca, ia simhora. Aí quando chegou este dia, ele chegou: “diga, tudo bem?” Eu disse: “melhorou agora”. “Qualé o problema?” “O problema é que eu to precisando de você”. “De mim?” Eu disse: “sim”. “No que eu posso lhe ajudar?” “Eu quero você como meu mestre caboclo”. “Seu? Estrela?” Eu disse: “eu quero. Vá rapaz, sou eu que tô querendo, sou eu que tô querendo você. Você vai se dar bem.” Aí ele aceitou. Quando ele aceitou, hoje em dia, é a unha do meu dedo. Todo mundo se admira como foi que ele me mudou. Ele tá estes ano todinho como mestre caboclo comigo, ele nunca me deu um grito, nem eu dei nele. Eu nunca ensinei nada a ele, nem ele ensinou a eu, no olhar assim, a gente se namora nos desfile. Caboclo, chapéu de toda a qualidade, eu escolho uma cor e faço o dele, pra eu achar ele onde eu quero. Lá do pé do terno, eu acho ele como se fosse lá na pista... eu trago ele no olhar. A gente tem este contato, a gente dois. Então, é uma felicidade. Tem horas que esquenta a cabeça, porque é muita coisa, um quer do jeito, outro quer de outro, e eu vejo a hora dele se estourar. Porque a carga vai todinha pra cima dele, deposita tudo em cima dele. Ele como mestre caboclo e como presidente do Ponto de Cultura é ele. É tudo pela mão dele. Aí eu vejo a hora dele estourar, aí quando eu dou fé, ele que é esquentado. Aí eu digo: “eu num quero ver você desse jeito não, rapaz, eu quero você rindo, saltando e pulando

mais eu. Tanto faz tá no maracatu, como tá na ciranda ou tá no coco. E eu quero você brabo, rapaz? Que é isso? Bora, bora!” Então a gente tem um contato muito bom.

Apêndice C: Entrevista com o Mestre Luiz Caboclo, concedida em 22 de setembro de 2012, no Sítio Chã de Camará.



José Luiz da Silva.

Nasceu no Engenho Santo Antonio, Aliança-PE, em 19 de maio de 1958.

Presidente do Ponto de Cultura Estrela de Ouro (responsável técnico). Artesão das vestimentas do Maracatu Rural Estrela de Ouro de Aliança. Mestre Griô.

Ex-cortador de cana, ex-feitor de cabo.

Pesquisadora: Seu Luiz, como é sua história no maracatu? Quando foi que tudo começou?

Mestre Luiz Caboclo: Minha história no maracatu é uma história muito fundada. Meu pai não queria que eu brincasse esta história de maracatu, mas eu tinha um tio que brincava muito, e então ele “batia” pra botar eu dentro do maracatu, e meu pai não deixava. Até que um ano, ele fez uma arrumação pra mim e deixou na casa dele. E quando foi num sábado de Zé Pereira, ele chegou lá em casa montado numa besta e me levou e quando foi num domingo de arrocha, eu cheguei na casa do meu pai, já vestido de caboclo. Aí meu pai disse: rapaz, eu não disse a você que não queria Luiz brincando este tal de maracatu? Ele disse: Bastião, bota na tua cabeça que dos teus três filhos, quem tem história para maracatu só é Luiz. Ele disse: chega, é você que tá dizendo, mas meu pensamento é outro.

Aí eu brinquei um ano, com um ano meu pai liberou pra brincar, aí eu consegui brincar mais dois anos mais meu tio. Aí meu tio faleceu. Antes dele falecer, eu morando no Engenho de Santo Antonio, ele morando em Camaruzá, lá perto de Nazaré. Ele adoeceu, caiu de mau modo da besta, e adoeceu. E passou nove meses em cima de uma cama e antes de morrer, ele mandou me chamar. Meu pai foi visitar ele, e ele: “cadê Luiz?”. Aí pai disse: Luiz ficou em casa. Aí ele: vai buscar Luiz, que eu quero ver Luiz...e deste mundo eu não quero mais nada, que vai chegar na minha última hora e eu tenho muita coisa pra dizer a Luiz. Aí pai volta na besta e vem me buscar. Aí eu vou, cheguei lá, ele estava deitado na sala, quando a gente chegou, eu desci da besta, pedi a bença a ele...”bença, meu tio”... ele tomou a bença e disse: “senta aqui na beira da cama, meu fi, tem muita coisa pra conversar”. Aí eu sentei na beira da cama e ele disse: eu vou pedir um negócio a você. Eu disse: diga! Ele disse: cê não tá vendo eu falando aqui com você, mas falta pouquinho coisa para eu ir embora, desse mundo aqui eu não quero mais nada. Aí eu era criança nesta época, comecei logo a chorar. Ele falou “não

chore não, meu fi, que daqui pra frente você ainda vai se alebrar de mim e de tudo que eu tô dizendo a você. Outra que eu vou pedir a seu pai: que não empate você brincar de maracatu que, na frente, seu pai ainda vai se orgulhar de você”. Quando ele acabou de me dizer, se encostou assim, já foi morrendo...

Aí eu continuei a brincar de maracatu. Brinquei vários maracatus por aí, brinquei aqui, brinquei no Leão da Aldeia, no Leão da Mata Nova, no Leão Brasileiro, brinquei no Leão de Ouro de Condado e ... brinquei um ano no Cambina de Cuma e voltei pra aqui de novo, tô carregando esta trajetória aqui, a mando deste homem aí.

Pesquisadora: Como foi que o senhor chegou aqui no Estrela de Ouro?

Eu brinquei aqui, nove anos no tempo de Batista e retornei aqui em 2000. Passei a mestre caboclo aqui, pra assumir a frente deste maracatu.

Pesquisadora: Então, em 2004, quando este local foi transformado em Ponto de Cultura, o senhor já estava aqui...

Mestre Luiz Caboclo: Já estava aqui...

Pesquisadora: Tem muita diferença do antes e depois de ser transformado em Ponto de Cultura?

Mestre Luiz Caboclo: Ah, demais! Porque antes de ser Ponto de Cultura, era uma dificuldade retada pra gente botar o maracatu fora. O maracatu tinha muita história e a gente trabalhava pra não ser deflagrado aos outros. Então era um maracatu que, desde 88 que fica no grupo especial...então, antes de ser Ponto de Cultura era uma batalha pesada, e quando terminava o carnaval, taí o dono que não deixa eu mentir, quando terminava o carnaval, só era dívida. Teve carnaval aqui de a gente pagar o povo, chegando outro carnaval. Que a despesa do Estrela de Ouro é pesada. A gente pra botar um maracatu deste na rua, agora, no ano passado foi 40 e poucos mil reais. É um maracatu que é pesado demais pra se colocar fora. Um maracatu que sai 70 e poucos “folgazão” só de caboclo de lança, 175 componentes, 176, aluguel de 4 ônibus, 4 ônibus pra levar, ter um carro pra carregar a arrumação, comida pra esse pessoal, água pra manter este pessoal tudo em riba pra brincar, pra quando chegar numa consideração, quando dizer “é a hora da gente descer, não ficar nenhum dentro do carro”...Então o trabalho que a gente faz aqui, pra botar fora a gente, tem vice-presidente, tem presidente, tem tesoureiro, tem diretor. Mas aqui pra trabalhar, pra botar fora, só tem eu mesmo.

Pesquisadora: E na sua vida, o que mudou, depois que aqui foi transformado em Ponto de Cultura?

Mestre Luiz Caboclo: Ó, na minha vida, mudou muita coisa, porque é o seguinte – quando você vive dentro do mato, é uma coisa difícil. Porque eu fui um cabra criado em engenho, depois saí do engenho pra rua com 14 anos de idade. Mas minha vida era o que? Dentro da cana, minha vida era cortar cana. Trabalhei uns tempos cortando cana, do corte de cana, fui trabalhar de feitor de cabo, aí de cabo, quando eu vim me embora pra aqui, tomar conta aqui do Ponto de Cultura, como mestre caboclo aqui, eu ainda trabalhava de feitor, aí depois que se tornou Ponto de Cultura, foi que eu abandonei o corte de cana. Aí fizeram os projetos, os projetos aí...devagarzinho deu pra eu sair do corte da cana e agora, hoje eu me torno um homem realizado dentro da cultura. Não é esta coisa toda, não vou dizer “tô rico”, “tem muita coisa que eu arranjei” não, mas a bóia do meu fi tá mais tranqüila do que quando eu cortava cana e trabalhava de feitor.

Pesquisadora: O senhor trabalhava no corte da cana e alguns projetos aqui do Ponto de Cultura levaram o senhor para a sala de aula, para passar esta história do senhor aos alunos... como foi isso?

Mestre Luiz Caboclo: Olha, eu sempre aprendi muitas coisas do meu tio. Meu tio era um homem que tinha conduta com cavalo marinho, e brincava de caboclo. Ele tinha um cavalo marinho mesmo dele, e ele dizia: meu fio, aquilo que a gente sabe, a gente não deve apagar na memória da gente, a gente tem que passar pra alguém, para alguém, para aquelas crianças. Para quando aquelas crianças crescer, ter uma história pra contar. Você aprendeu isto de quem? Ah, eu aprendi aquilo com Mestre Luiz Caboclo. Então, eu fiquei com isto na minha cabeça, e quando começou a sair projeto aqui, aí fizemos o primeiro projeto, né, o projeto dos griô, e a gente saiu desenvolvendo nas sala de aula por aí – cavalo marinho, coco, ciranda – e tocamos o barco pra frente, fui pra Pesqueira, fui pra Garanhuns, fui pro Rio de Janeiro, fui pra São Paulo, dá oficina pras criançada...e hoje eu me sinto feliz porque...uma que eu gosto muito de criança que eu já fui criança também, e outra que o trabalho que a gente faz é bem feito, é um trabalho que a gente chama as criança e diz: não é só a leitura que bota o cara pra frente. Que adianta você saber tanta leitura e não saber de nada da cultura?

Hoje eu tô aqui, chega professora formada, da faculdade, não sei quantos anos de faculdade, perguntando pra mim uma palavra matuta. E aí? Eu fui da cana. Uma menina chegou aqui, eu

fui no nível com ela, só falando palavra matuta. Seu Luiz qual uma palavra matuta? Eu falei: maracatu. Existe outra palavra melhor, matuta mais do que maracatu? Muita gente chama “maracatus”, né? Bota logo o *ésse*... Maracatu, cavalo marinho, caboclo, Mateus, caterina, burra, né? Sou eu, sou você, tudo é palavra matuta. Ela ficou olhando pra minha cara e perguntou: onde você aprendeu tudo isso? Eu disse: não, eu fui criado no mato, entendeu? E começou a falar tão bem agora sem ser matuto? Porque a gente tem que mudar, aquilo que a gente aprendeu pra trás, não pode esquecer, a gente tem que seguir hoje à frente.

Pesquisadora: Como é a reação das crianças na escola quando vocês chegam para falar da cultura daqui, do maracatu, do cavalo marinho? Tem alguma experiência que o senhor lembra, que lhe marcou?

Mestre Luiz Caboclo: Tem, tem... porque é o seguinte: hoje...Na época em que eu comecei a brincar maracatu, bem poucos pais deixava o filho se encontrar ao maracatu, porque era no tempo da violência, maracatu naquele tempo atrás, tinha uma grande violência dentro do maracatu, tinha o negócio do cruzamento de bandeira, mas agora maracatu hoje é uma paz, todo mundo quer ver a boniteza. Hoje eu tenho um neto de nove anos de idade, brinca de caboclo aqui no centro de maracatu mais eu, entendeu? E é isso, eu tenho vários meninos de 12 anos, 13 anos, brincando neste maracatu cuidado por mim, e a minha responsabilidade é muito grande neste maracatu. Eu chego na sala de aula, Seu Luiz, Seu Luiz...Eu tenho um menino aqui que já deu umas dez viagens, mora em Patininga, pra eu guardar a arrumação pra ele brincar. Tem cinco no Condado, tudo do tipo desses daí pra eu botar pra brincar este ano, por quê? Porque...uma que os pais confia neu e no trabalho que eu faço na escola que é decente demais. O pai bate em cima de mim [falando] “eu quero brincar”, vou na casa dos pais, levo o DVD das oficinas que eu dou, o pai fica embelezado como é que eu faço uma coisa dessa com as criança. Meu trabalho é esse.

Pesquisadora: Costurar a roupa do caboclo, quando foi que o senhor começou? Com quem o senhor aprendeu?

Mestre Luiz Caboclo: Gola eu aprendi a fazer com este tio meu. Antigamente a gola era meia jofre, da jofre passou pra vidrilho, de vidrilho passou para lantejoula que é essa aí. Agora de lantejoula eu não tô fazendo mais porque meu compromisso aqui é grande. Quem faz gola agora é Edir, Aldagiza, Amaro, Bambam...mas já fiz muitas golas. E então o trabalho de gola é cansativo demais, puxa muito pela vista da gente, que é um brilho medonho que a

lantejola tem. Mas já fiz muitas golas e a pior que eu fiz foi a de vidrilho, aquelas pedras compridas, aí você tem que dar dois pontos...um começo do ponto matando, e dois pontos na frente matando também, pra sustentar um vidrilho. E fiz várias de lantejola, hoje eu não faço mais porque no carnaval aqui, o compromisso pra mim é grande. Eu mexo com guiada, amarrar guiada, saia de baiana, contato com baiana tudo é comigo, todas estas roupas que a gente tem ali, desenhado e a ser desenhado, tudo é eu que dou a história do desenho pra um menino que tem agora aqui, Léo...tudo é por mim. Imposto de chapéu, eu faço a armação, cuido do papel, vou pra casa lá, quem faz a cobertura do chapéu tudinho. Tinha ano aqui que fazia aqui, 50 e poucos chapéu, eu sozinho.

Pesquisadora: Como presidente do Ponto de Cultura, qual a sua missão?

Mestre Luiz Caboclo: A minha missão é quando chegar o tempo de pendurar minha chuteira, todas as crianças ter alguma história pra contar. Porque eu acho que dentro de uma comunidade como a Chã de Camará, tem várias crianças que estuda aqui e vê meu trabalho, o que eu faço aqui, dentro do Ponto de Cultura...eu acho que, quando eu pendurar a chuteira, ter uma criança dessa pra contar que aprendeu a fazer.... “você aprendeu a fazer isto com quem?” Aprendi com Luiz Caboclo!

Pesquisadora: Quando o senhor estava trabalhando no canavial e trabalhando como cabo na usina, o senhor chegou a pensar alguma vez que aquilo que fazia na brincadeira, que é o maracatu, algum dia fosse ser valorizado para ser ensinado em sala de aula?

Mestre Luiz Caboclo: Não. Eu nunca pensava isso. Eu nunca pensava que o maracatu ia chegar ao ponto que chegou....ter um desenvolvimento muito grande. Eu nunca pensava...mas você sabe que, quem tá vivo daqui pra frente tá esperando alguma coisa melhor, não é isso? Então, sempre eu tinha uma dúvida, mas sempre o maracatu foi desenvolvendo, aí foi o tempo que acabou a violência, aí veio esta maravilha que é esse Ponto de Cultura, e o maracatu tem alguma história dentro de Pernambuco, então ele tá realizando um sonho com um grande Ponto de Cultura e realizando este trabalho para a criançada. Quando a gente passa, deixa a vaga para a gente voltar outra vez. (...) Uma participação com Jorge Mautner, como este show que a gente faz com o Mestre Zé Duda, cortando aí o sertão afora, Serra Talhada, por aí afora...

Pesquisadora: Então o senhor acha que o Ponto de Cultura foi importante...

Mestre Luiz Caboclo: Foi importante, pra minha vida, foi importante. E ter certeza de que quando eu pendurar a chuteira, esta criançada que taí vai ter alguma história pra contar sobre mim.

Pesquisadora: Este contato com esta criançada, querendo aprender, querendo ouvir as histórias que o senhor tem pra contar, dentro do senhor, no seu coração, o que isso traz?

Mestre Luiz Caboclo: É muita emoção porque... eu tô passando para as crianças o que eu não tive tempo atrás. Porque quando eu voltei para o Estrela de Ouro... Quando eu brinquei nove anos com Batista, o pai de Lourenço, saí daqui depois que Batista faleceu, saí daqui porque mudou de administração. Voltei para aqui depois que Lourenço veio tomar conta do maracatu. Quando eu voltei para aqui, o maracatu tava em nada. Quando passou três anos na outra administração, acabou o maracatu. Aí Lourenço foi me chamar em Condado, mais Zé Duda, eu voltei praqui, que olhei a arrumação, para um maracatu que o desfile estava no grupo especial, eu olhei, fiquei olhando...trouxe praqui o estilo de gola que é este estilo de gola que a gente tem aí, quando eu cheguei aqui a gola daqui tudo era godê, meio ombro, eu mudei o estilo das golas, e no primeiro ano que cheguei aqui, botei no grupo especial e ainda fomos vice-campeão pela arrumação que a gente tinha, pequena...tinha muita arrumação naufragada ainda no meio. Mas eu fiz uma frente do maracatu, mudei o estilo do chapéu, que é este estilo de chapéu que eu faço aí, aí chegamos a ser vice-campeão na passarela.

Pesquisadora: Os projetos do Ponto de Cultura, fale um pouquinho destes projetos que vocês têm aqui...

Mestre Luiz Caboclo: A gente tem vários projetos. Trabalhamos com a Petrobras, com o Trocas e Trocas... a gente tem o projeto aí de Ponto de Leitura, Leitura no Ponto , teve um projeto que a gente participava de várias oficinas aqui, com as crianças no terreiro aqui...tinha uma arrumação pequena aqui, eu vestia as criançada de caboclo. Botava chapéu, gola, saia, guiada. E eu dava uma oficina pra lá e pra cá no terreiro, na sombra com as criançada, dia de hoje de tarde. E, quando era no outro sábado, que eu brinco de Mateus e Cavalinho, se ajuntava com o Mestre Mariano e a gente dava outra oficina com as criançada, brincando de Cavalinho, cortando guiada, botando figura. Tem Ederlan, que tem o DVD aí das oficinas...

Pesquisadora: E por que o senhor acha que isto é importante para as crianças?

Mestre Luiz Caboclo: É porque hoje, se a gente não desenvolver as crianças pra cultura... O velho tem que pendurar a chuteira um dia e então se a gente não fizer as crianças pro amanhã, cada vez mais a cultura vai descendo.

Pesquisadora: O que é cultura para o senhor?

Mestre Luiz Caboclo: Muita coisa, muita coisa. Hoje eu já tô com 54 anos, mas no dia em que dizer assim: passou um mês...porque tem fase que pára um pouco, né? ...se passar um mês sem dar uma oficina, sem fazer uma representação, eu me sinto doente. Cabra frio, fico pensativo naquilo que eu vinha fazendo direto e parou um mês... Porque a realidade dentro de mim é ta mexendo com cultura, eu fazendo representações, dando oficina em sala de aula. Agora eu entrei num projeto agora, Mestre no Ponto. Então eu e o Mestre Zé Duda vai correr vários Pontos de Cultura, várias barracas de maracatu. É que nem eu disse a você: não é a pessoa querer saber e não ter. O importante é você saber e entender aquilo que você vai fazer. Porque tem tanta gente que sabe e parece que não sabe nada, porque morre com aquilo dentro e não ensina ninguém. Meu prazer é desabafar aquilo que eu tenho dentro de mim e no meu pensamento, para passar para as crianças, pra no dia de amanhã ela dizer assim: hoje eu me sinto uma pessoa feliz dentro da cultura, aquilo que eu aprendi com seu Luiz Caboclo. Eu me sinto assim uma pessoa feliz. Chega assim, domingo de carnaval, quando eu boto a venta aqui, eu sinto feliz, as criança com o som da guiada, que nem o neto meu, que nem vários meninos que tem aqui, aí é o caboclo de amanhã, que eu tô pendurando a chuteira e amanhã ele tá fazendo o meu lugar de mestre caboclo.

Apêndice D: Entrevista com Wanessa Santos, concedida em 24 de agosto de 2013, no Sítio Chã de Camará.



Wanessa Santos.
Nasceu em Recife-PE, em 18 de novembro de 1985.
Coordenadora pedagógica do Ponto de Cultura Estrela de Ouro.
Licenciada em Geografia.

Pesquisadora: Quais os caminhos que te trouxeram até o Ponto de Cultura Estrela de Ouro?

Wanessa Santos: Após terminar o Ensino Médio, fui prestar vestibular e aí acabei optando por Licenciatura, e aí o curso na Universidade de Pernambuco, os mais próximos que têm são os polos nos interiores, os cursos de licenciatura. E o mais próximo de Recife é o de Nazaré da Mata, entre os polos que disponibilizam este curso. E aí eu prestei vestibular pra licenciatura plena em Geografia, pra o campo de Nazaré da Mata, e comecei a cursar em 2005, e fui cursar lá em Nazaré. Aí foi o meu primeiro contato com a Zona da Mata Norte, que até então eu era só espectadora como qualquer recifense, de ver o caboclo de lança lindo no carnaval. E, assim que eu entrei na universidade, eu fiz alguns amigos do próprio local, do município, né, que moravam em Nazaré. E tendo contato com pessoas do local, eu comecei a ficar mais interessada pela cultura do local também; percebendo, enfim, pontos que eu não conhecia, uma cultura diferente que eu não tinha nenhum contato até então. E esses amigos, eu comecei a passar... a gente estudava de segunda a sexta e, nos finais de semana, a gente acabava ficando em Nazaré da Mata, pra curtir com os amigos, conhecer a cidade, conhecer outras pessoas, conhecer os maracatus... E numa dessas vindas nos finais de semana pra conhecer, eu conheci Chã de Camará, em Aliança. Foi logo na festa de inauguração do Ponto, na festa de inauguração, em junho, eu acredito, de 2005, e eu vim com um amigo pra essa inauguração. E aí foi meu primeiro contato com o cavalo marinho... Esse meu amigo, Rafael, ele estudava História, eu era aluna de, estudava Geografia, e ele era muito interessado, ele estava aprendendo a tocar rabeca, então a gente vivia andando. E aí foi quando eu vim parar no Ponto de Cultura. Mas aí foi o conhecimento de vim pra festa, era uma festa de terreiro, a gente curtiu a festa e voltou sem ter também muito contato, nada muito forte. Mas aí, no final de 2005, este amigo Rafael, com alguns outros alunos de História, começaram a montar um grupo pra fazer um projeto de extensão na UPE. E aí aprovaram pela Pró-Reitoria de

Extensão este projeto, que era pra fazer estudos, pesquisas e ações com a comunidade de Chã de Camará. Inicialmente, este projeto seria só pra estudantes de História, mas eu queria participar, e fui meio que só olhar assim, já que eu não posso participar, deixa eu pelo menos observar a reunião, ficar ali perto. E nessa reunião eram 10 alunos, 8 alunos de História, aí estava o professor Biu Vicente, que no momento era o coordenador pedagógico do Ponto, Afonso e Lourenço, que fizeram esta reunião lá mesmo na universidade. E após terminar a reunião, o professor Biu Vicente e Afonso me convidou a participar. Aí eu disse “tá, mas eu não posso porque eu sou estudante de Geografia”. Ele “não, mas você vai tá dentro.” E aí acabou que me inseri no grupo, fui a nona aluna a participar do projeto e acabei trazendo minha irmã também, era estudante de Geografia e compôs o grupo de 10 no projeto de extensão. E aí nós iniciamos as ações no início de 2006. Após o carnaval, a gente começou a vim ao Ponto, a visitar, fazer uma pesquisa preliminar, saber como era a vida aqui, as pessoas, as manifestações culturais... e em abril, a gente começou as atividades. E aí dividimos o grupo e, após uma pesquisa com a própria comunidade, a gente andou tanto aqui no Sítio, com a comunidade do Sítio, as pessoas que moram, as famílias do Sítio; como as famílias que moram no loteamento aqui ao lado, do outro lado da pista.

Pesquisadora: O que era questionado a estas pessoas?

Wanessa Santos: A gente perguntava qual era a expectativa delas no Ponto de Cultura, o que elas achavam que deveria existir em assistência à comunidade do Ponto, o que elas esperavam do Ponto de Cultura, o que elas achavam que era um Ponto de Cultura. Foi meio por aí o questionamento e, a partir destas visitas, a gente percebeu que todos eles, além das festas de terreiro, que era uma ação que movimentava muito o lugar, movimentava tanto em diversão para a comunidade – que aqui não tem nenhum equipamento cultural próximo a não ser o Ponto de Cultura, né –, era a diversão da comunidade esperar as festas de terreiro e gerava renda também pra essa comunidade. Muitos vendiam comida, bebida e tal... Mas, uma coisa que eles falaram, foi quase que unânime em todas as famílias que a gente visitou era que esperava que o Ponto dedicasse, se dedicasse à questão da educação, principalmente com as crianças. E ficou grande parte solicitando isso, uma ação educacional pras crianças, que no início, eles “não, eu quero que tenha um reforço escolar”; era mais ou menos isso assim o que aparecia... mas também apareceu de adultos, pessoas que... trabalhadores, cortadores de cana, que não tiveram possibilidades de escolarização e que queriam aprender. E viam este espaço como uma possibilidade de aprender a ler, aprender a escrever, e a gente se dispôs a tentar

fazer isso. E aí a gente criou algumas ações. A gente dividiu o grupo de 10 e, e a gente além de vim pra cá estudar, porque a gente tinha formações e estudos, a gente tinha dias de estudos mediados pelo professor Severino Vicente, ele ajudava a gente a entender mais da cultura do local, porque eram todos de Recife; todos estudantes, mas moradores de Recife, e que tava iniciando este contato. Então, a gente leu muito, ele indicou várias bibliografias, a gente fazia um estudo mesmo sobre a cultura do local, a história, a formação econômica e – além de uma ação de um cineclubes, que a gente improvisou mesmo, com uma tevê pequenininha que tinha aqui no Ponto, que a gente trazia filmes pra tentar... talvez o início nem fosse uma discussão, mas pelo menos tentar unir, tentar trazer todo mundo pra tá junto; sentado, se fosse conversando, se fosse assistindo; além das ações educativas que a gente realizava no sábado à tarde. Que era uma ação com criança na biblioteca, atividades de recreação e de fomento à leitura, inicialmente com 10 crianças. Atividade de aprofundamento nos estudos, a gente tinha alguns jovens que tinham dificuldades em algumas matérias da escola e a gente ajudava como que um reforço escolar com estes jovens. E com algumas mulheres que estavam voltando a estudar; o Ponto instigou isso nelas, eram 4 mulheres que estavam prestando o concurso pra o Supletivo. E educação de jovens e adultos – que aí a gente tinha pessoas ilustríssimas, que foi uma honra tá junto, ajudando assim, não foi nem a gente tentando auxiliar, eles descobrindo as letras, o nome... a gente tinha Biu do Coco, mestre Biu do Coco; Dona Deda, que era a antiga rainha do maracatu, uma mulher muito importante dentro da comunidade; mais uma senhora, Dona Luísa; e um pai das crianças, que queria aquilo pras crianças e perguntou se não tinha como ele aprender.

Pesquisadora: Era um trabalho de alfabetização...

Wanessa Santos: Era um trabalho de alfabetização. E aí a gente se dividiu os 10 pra tentar ministrar estas atividades. Passamos 6 meses realizando, a partir de abril de 2006, passamos 6 meses realizando este projeto de extensão, e aí conseguimos prorrogar por mais um tempo, passamos mais 4 meses. Foram 10 meses de atividade nesse projeto. Mas aí, o grupo acabou dispersando depois do projeto de extensão, a gente ainda se dispôs a continuar enquanto grupo de estudo, mas a gente não tinha recursos pra vim de Recife até aqui, pra tá todo sábado. E aí, como era um grupo grande, outros tiveram outros objetivos, estudar outras coisas, outros projetos de vida, e ficamos, dos 10, ficamos 3: eu, Bárbara e Suzana, que é uma historiadora. E aí continuamos voluntárias até finalzinho de 2007, a gente ficava fazendo... eu cuidava das crianças com as ações de recreação e fomento à leitura na biblioteca; e Bárbara e Suzana se

dedicaram a um grupo de discussão de gênero. Eram 12 mulheres, que estavam aqui todo sábado, maioria delas, mães das crianças que estavam participando das atividades na biblioteca. E aí, elas passavam o sábado discutindo com estas mulheres, a partir de atividades que eram mais comuns pra elas – fazer fuxico, bordar, fazer artesanato, assim, produções artesanais – mas a partir daquilo, elas instigavam alguma discussão, sempre a partir de questões políticas, questões da cultura local, de gênero também, questões de saúde da mulher. Era uma conversa que parecia muito informal, mas que tinha um cunho educacional ali, e as mulheres nem percebiam o propósito essencial da ação.

Pesquisadora: Atualmente você está aqui como coordenadora pedagógica do Ponto. O que representa o Ponto hoje na tua vida?

Wanessa Santos: Eu iniciei as ações em 2006, e aí continuei como voluntária em 2007 e em 2008 eu recebi um convite da equipe do Ponto para fazer parte da equipe como assessora pedagógica, no início eu assessorava o professor Biu Vicente; e sempre à frente das atividades da Biblioteca Mestre Batista, me dedicando à formação de leitores. Isso se tornou pra mim mais que uma ação social, que uma ação comum voluntária, uma ação que você faz à parte do que você tem como objetivo de vida, mas se tornou meu objetivo de vida. Se tornou meu objetivo de vida dentro das minhas ações acadêmicas, dentro da universidade, eu comecei a buscar áreas de estudo, linhas de estudo que me possibilitassem maior crescimento nas atividades aqui no Ponto, enfim, no meu trabalho também, no que eu quis seguir enquanto carreira profissional; partindo de uma ação voluntária que seria uma ação social, e que acabou sendo o meu projeto de vida, assim...de cunho profissional. Hoje, eu estou à frente tanto da biblioteca, mas ajudando os outros educadores, direcionando eles como coordenadora pedagógica, e acho que... além da responsabilidade de direcionar outros educadores, acho que a minha maior responsabilidade é de passar pra eles a mesma, a mesma [visivelmente emocionada] emoção que eu sinto de tá aqui, o mesmo prazer, o mesmo objetivo que eu tenho, que eu tive desde o início, mas que hoje passar isso pra estes novos educadores, pra que eles perpetuem depois de mim. Inicialmente foi o professor Biu Vicente que me passou toda essa emoção que ele tem, e sempre tá aqui conosco, presente. E aí, depois eu vou e assumo estas ações, acho que é o desejo de poder passar isso pros outros educadores e agora acho que de uma forma muito mais construtiva porque todos os educadores que tão aqui são da comunidade. São pessoas que a gente conseguiu sensibilizar e mostrar que este trabalho é importante, e eles podem e devem, né, dar continuidade.

Pesquisadora: Tem alunos que chegam e ficam, outros que vem e não voltam mais. Existe alguma história de algum aluno ou de algum destes profissionais que você “treinou”, que tenha lhe marcado? Alguma experiência que você gostaria de contar?

Wanessa Santos: ...eu acho que... a cada sábado, a gente sempre... a gente acabou que... como no início era a disponibilidade que a gente tinha eram os sábados pra fazer as atividades, acabou sendo também um dia que a comunidade abraçou como um dia de atividade no Ponto. A gente se preparava pra vim pro Ponto, pra fazer as atividades no sábado, e a comunidade se preparava pra receber a gente. As crianças vinham pro Ponto, pareciam que vinham pra uma festa. A empolgação deles estarem aqui a cada sábado nos motivava muito. E era o que todo sábado, por maior dificuldade que fosse, era o que me impulsionava. “não, eu tenho que ir pra lá, porque as pessoas estão lá, arrumadas, com a roupa de ir domingo pra igreja, me esperando pra ver qual vai ser a atividade da biblioteca hoje.” E aí tem várias histórias, de crianças que vieram, a gente teve algumas crianças... aqui próximo tem um assentamento rural, do Movimento Sem Terra, o Assentamento Margarida Alves. E fica um pouco distante, cerca de 2 quilômetros daqui do Sítio Chã de Camará, e a gente conseguiu atingir as crianças de lá, com as ações do Ponto com as crianças do Sítio. E algumas crianças vieram participar. E aí, vinham muito esporadicamente, um sábado ou outro, e a gente sempre convidava pra tá mais frequente, e eles disseram que era muito complicado porque eram um caminho longo e que eles faziam sozinhos e a pé. Mas aí, a vontade de tê-los aqui e a vontade de eles também estar conosco era tão grande que eles se tornaram os alunos mais frequentes durante alguns anos de ação. E a gente percebe, apesar de ser... a gente percebe alguns resultados muito lentos, e às vezes frustra um pouco da equipe; mas a gente também compreende que é uma ação que acontece apenas uma vez na semana e é difícil o processo de aprendizagem e tal, de mudar hábitos, né, mas a gente já percebe o quanto eles já tão menos agressivos, por exemplo, a violência, né... o modo de falar, de lidar, até de amar o outro aqui é muito forte. O jeito com que se abraçam e tal... e a gente já percebe uma mudança muito mais sensível, muito mais carinhoso, muito mais no coletivo, assim. Isso é muito gratificante. E a maioria dos participantes vieram desde 2006, acho que essa é a melhor e mais emocionante história assim. É que quando nós iniciamos em 2006, a gente tinha 10 crianças, crianças entre 1 ano e meio e 6 anos, essa era a fase. E, agora, as crianças que tinham 6 anos em 2006 são as crianças que estão comigo que hoje tem 12, 15; então elas vêm acompanhando. E não querem se desligar de jeito nenhum. Apesar de, a gente sempre percebe

uma evasão no grupo dos adolescentes, que são os maiores. Eles sempre chamam, que o Ponto no sábado, eles chamam de “escolinha”. E aí, como já tão grandes, e algumas moças com namorado, os rapazes, eles já não querem mais vim “pra escolinha” porque é um pouco infantil. Mas ainda assim, vez por outra, ainda aparece alguém sábado, meio que escondido, assim, mas que não querem se desligar do Ponto de forma alguma.

Pesquisadora: Embora tenha outras atividades, o fio condutor acaba sendo em volta da cultura popular, não é? Das atividades do maracatu, cavalo-marinho, boi-camará...

Wanessa Santos: Sim!

Pesquisadora: Qual a representação da cultura popular na vida destas pessoas que, na maioria das vezes, têm uma condição financeira não muito boa, tem uma moradia não muito adequada, às vezes estão em famílias também em condições difíceis... Qual a representação da cultura popular na vida destas pessoas?

Wanessa Santos: Eu percebo isto especialmente entre os grupos mais jovens que a gente trabalha aqui, entre as crianças e jovens que são participantes das atividades, mas que a gente não consegue... dividir, sabe? Tá tudo tão intrínseco com eles que faz parte deles a cultura popular daqui. É muito engraçado, você tá lendo um livro que às vezes não tem muita relação com a realidade local, e um aluno trazer algum questionamento da realidade local, né – um jeito, uma forma, um costume – e que isso está tão intrínseco neles, na relação deles com os outros, com o espaço, que você não consegue dissociar, de tentar conversar com eles de cultura popular de uma forma mais espetacular como eu vivi. Não dá pra dissociar a relação com o cavalo-marinho, com o que o Mateus do cavalo-marinho fala pro Capitão, com o que o Mestre canta na loa, com o passo que o caboclo faz na evolução do maracatu. Tá tudo muito intrínseco em cada detalhe do cotidiano das crianças, principalmente dos mais jovens.

Pesquisadora: Você afirmaria que estas atividades provocam o empoderamento não só da comunidade, mas também de cada indivíduo?

Wanessa Santos: Com certeza, com certeza. Entre os mais jovens, como eles ainda não absorveram muito da cultura de massa que tem em torno da identidade deles, tem a cultura mais tradicional do local, é muito mais fácil disso ser trabalhado e a gente nem precisa se dedicar tanto a eles se empoderarem disso porque eles não percebem, mas já tá dentro, com eles. E com os mais adolescentes é que a gente ainda tem um trabalho, como eles crescem, e

vão estudar a maioria no centro porque aqui não tem escola de Nível Médio; então eles já começam a absorver estas outras manifestações culturais, da periferia, do centro, estas outras culturas mais urbanas. E aí começam a entrar em choque com a cultura tradicional deles aqui. Então acaba que a gente tem um processo maior de empoderamento depois com eles mais jovens. Mas que ainda assim, é tão importante, na verdade, eles conhecem tanto disso, que aqui eles se abrem. Quando eles estão na escola, no centro de Aliança, na rua, eles não querem mostrar que sabem brincar cavalo-marinho, eles não querem mostrar que eles falam como o mestre do maracatu, mas quando está aqui, isto acaba se tornando status – de mostrar que eu sei fazer isso, e que eu posso e que aqui a gente realiza.

Pesquisadora: Como isto se relaciona com as redes sociais, com as tecnologias? Porque ainda que aqui seja um espaço com uma identidade muito própria, é inevitável que estes jovens tenham contato com outros grupos. Como vocês trabalham isto pedagogicamente?

Wanessa Santos: A gente tenta, nas nossas ações, possibilitar algumas integrações tanto com grupos da região quanto com grupos parceiros de outras regiões do Estado. Inclusive não só por tentar possibilitar outras perspectivas e uma visão mais geral da cultura, do entendimento do conceito de cultura, mas por necessidade deles, inclusive. Os jovens solicitam muito esta integração dos grupos, a gente, a passos lentos, tenta trabalhar também esta questão de cultura digital com eles, a gente tem uma sala de inclusão digital e a gente tenta articular tanto as atividades na biblioteca com as atividades lá na sala de inclusão, com as atividades no estúdio, possibilitando a formação de leitores da forma mais ampla possível, né. A leitura de diversas formas. A leitura dos livros, a leitura do computador, a leitura da internet, a leitura do vídeo, a leitura da fotografia, a leitura do cinema, a leitura do audiovisual. E tentando sempre relacionar, de certa forma, com a cultura local, pra que eles não percam o ponto de partida.

Apêndice E: Entrevista com Ederlan Fábio, concedida em 25 de agosto de 2013, no Sítio Chã de Camará.



Ederlan Fábio Freitas da Silva
Nasceu em Itaquitinga-PE, em 26 de janeiro de 1982.
Coordenador de produção do Cineclubes Cinemata. Produtor cultural do Pontão Canavial. Mestre aprendiz.

Pesquisadora: Como começou em sua vida o envolvimento com projetos culturais?

Ederlan Fábio: Começou acho, desde pequeno, eu sempre falo isso, desde pequeno. O meu pai, meu avô gostava muito de maracatu, sempre me levava para ver os maracatus em Itaquitinga. Eu achava interessante, sendo que não tinha oportunidade. Oportunidade de ver, de conhecer, eu vim ter esta possibilidade quando eu vim morar em Condado, que é a cidade que fica a 12 km de Itaquitinga. Eu comecei a ter oportunidade, sair de casa e ver o maracatu, ver como funciona, como o pessoal monta as suas roupas, como o pessoal se organiza. Com esta curiosidade, não tinha um lugar que eu não identificava em Condado. Não [como] uma pesquisa, mas sim de conhecimento...pra conhecer, de curiosidade mesmo, pra ver “é assim que se monta”. Foi quando eu cheguei em Chã de Camará, em 2004, 2003...2003 foi a primeira passagem rápida aqui, foi na Semana Santa, que sempre na Semana Santa, no domingo de Páscoa, tem um almoço, a turma se reunia. E foi a primeira vez que eu vim aqui. Daí, depois desse dia, eu só vim aqui um ano depois, foi quando realmente teve mais uma vez o almoço e eu vim em 2004. E comecei a pegar amizade com o pessoal do Chã de Camará. Quando eu vim aqui ainda morava gente neste casarão. Eu não recordo o nome da pessoa, mas eu vim, morava gente aqui. Pai Mário morava do lado, onde é o centro...e a gente começou ter uma relação de diálogo. Com Dona Deda, que era a rainha do maracatu; Dona Zita, Zezita, que aprendi a fazer golas com ela... Peguei amizade com ela e aprendi a fazer golas na insistência. “Não, quero aprender”, “não, mas você num sabe”. Aí fui pegando as manha e aprendi como faz, como fazer uma gola e o trabalho daquela gola. Porque tanto cuidado naquela gola quando o cabôco vai brincar. Aí agora eu descobri, o cuidado é esse – porque é trabalhosa e é muito dinheiro, é muito gasto. E também Zé Duda, peguei muita amizade com Zé Duda. Hoje Zé Duda é exemplo. Zé Duda, Luiz, Biu do Coco e Pai Mário.

São exemplos que me ensinaram, muitas coisas que sei hoje, graças a eles. E seu Mariano Teles no cavalo marinho. Estas são as cinco pessoas que começou a mudar a minha relação com a cultura popular. Que eu não tinha este acesso, não tinha esse contato. E no Chã de Camará, estes mestres me mostrou e eu vinha todo santo dia. E eu vinha, todo santo dia eu vinha pra aqui. De bicicleta, a pé. De Condado, que dá em torno de 7km, 8 km, de Condado pra Chã de Camará.

Pesquisadora: Você vinha, participava das brincadeiras...

Ederlan Fábio: É, participava das brincadeiras e muitas e muitas vezes, eu vinha só pra ficar conversando. Passava o dia todinho aqui. Vinha almoçava; almoçava na casa de um ou de outro aqui e, no final da tarde, ou ia de bicicleta, ou de carona, ou pegava transporte – ônibus, Kombi, carro. Quando tinha dinheiro, quando não tinha, tinha que ir de bicicleta. E tinha que ir cedo porque escurecia e... não era um tempo ruim não, era um tempo muito bom, um tempo ótimo.

Pesquisadora: Qual o maior aprendizado que você traz destes mestres?

Ederlan Fábio: Rapaz, o maior, o maior é o trabalhar em coletivo. Eles me ensinaram muito a trabalhar em coletivo. Como em Chã de Camará os mestres trabalham em coletivo. Em projetos, em viagens. Tudo eles se combinam, não fazem... 80% não fazem sem conversar com o outro; principalmente Luiz e Zé Duda. Sempre é os dois juntos, colado, sempre conversando o que vai fazer e o que não vai. Isso eu aprendi muito com eles dois. E dialogar. O que é que vai fazer numa apresentação, ó vai viajar, o que é que a gente vai fazer, vai mandar quem... Sempre esse diálogo, participei desse diálogo e aprendi que sem o coletivo não funciona. Sem ter a parceria, não funciona.

Tanto seu Mariano também, que é outra pessoa também que hoje ele tá um pouco afastado por conta da doença dele, mas é uma pessoa também que gostava muito de dialogar. Gostava de fazer as coisas.

Mas o que os mestres deixaram pra mim, deixam ainda, é a questão do coletivo.

Pesquisadora: Uma das vezes que estive aqui, lhe vi tocando no terno. Você aprendeu aqui?

Ederlan Fábio: Aquilo ali foi uma experiência complicada. Foi uma experiência muito boa. Complicada e boa. Porque acho que foi em 2005. Lourenço arrumou uma viagem para eu ir pro Piauí. E eu como vivia muito aqui, conhecia Zé Duda, isso é até...uma revelação isso

agora (risos). Zé Duda estava precisando de um cara pra tocar caixa no maracatu. E eu, na hora disse que tocava, mas num sabia tocar. Pra viajar dois dias depois pro Piauí, pra tocar caixa. Eu disse “eu toco, eu vou”. Na merma hora que eu saí daqui, passei dois dias dentro do quarto, aprendendo a tocar caixa de maracatu. Dois dias, de manhã até a noite. E peguei a base de tocar caixa de maracatu, e... Zé Duda [disse] “vamo simbora, vamo”. “Vamo tocá”. Aí quando chegou aqui no terreiro, “vamo fazer um teste”, aí eu suei frio e disse “e agora? Agora é a hora da verdade, ou vai ou racha.” Aí toquei aqui. Eu consegui tocar. Aprendi, peguei a base, aí tocou Mestre Zé Duda disse “primeira”. Aí eu, “massa, vou ajudar Zé Duda no maracatu”. O maior problema era a resistência, passar muito tempo tocando, porque o pessoal aqui passa três dias tocando. E eu tinha aprendido faz dois dias, a tocar maracatu na caixa. A galera daqui é um pique que...eu me preocupava muito. Seu Luiz, a galera toca demais e eu tô indo atrás, e eu vou atrás. E a caixa é um instrumento que se destaca e tem que puxar. Eu disse “porra, eu peguei logo esse”. E fomos pro Piauí e conseguimos. Consegui tocar, tocava pouco. Dava uns descansos por causa da resistência. Aí o pessoal falava “não, a gente só vai tocar no palco”. Aí já me deu uma aliviada. Só no palco, tal hora, acabou. Daí por diante eu fiquei ajudando Zé Duda no maracatu sempre que faltava alguém. No terno, por causa do maracatu. Sempre de viagem, quando não podia.

E daí vim tocando, mas não no carnaval. No carnaval, eu faço a parte mais de produção – coreografia, filmagem e organização.

Pesquisadora: Paralelas a estas atividades do Ponto de Cultura, você tem outras atividades profissionais?

Ederlan Fábio: Minha atividade profissional é produtor cultural. Eu faço a produção daqui, do audiovisual do Ponto de Cultura, faço a produção junto com Afonso, Lourenço. A questão de viagem, a questão de pensar projeto, e a questão da produção da área de literatura aqui do Ponto, que é a Biblioteca Mestre Batista, eu faço a produção junto com as meninas.

Pesquisadora: E de onde veio o interesse para a produção cultural, audiovisual, fotografia? Foi autodidata... onde foi que você aprendeu?

Ederlan Fábio: Aqui. No Estrela de Ouro. Tudo aqui. Quando eu vim pra cá, eu praticamente num sabia de nada. Nem pegava numa câmera, nem... fazia nada. Nem produzir, nem sabia o que era uma produção. E aprendi tudo aqui. Fotografar, no dia-a-dia, vendo as pessoas fotografar. Eu pegava a câmera do Ponto e ficava fotografando, pegando dica com o pessoal,

Afonso me passou muitas dicas. Como a gente tem o festival, vinham muitos fotógrafos pra cá. E eu sempre perguntava, como é que mexe nisso, como é que mexe naquilo. Pra tirar uma foto boa, uma foto ruim. Sempre ficava com as pergunta, acanhado, mas perguntava. A mesma coisa em filmagem. Mas eu sou mais ligado à fotografia do que filmagem, em questão de vídeo. E na questão de áudio, que tem o estúdio e eu faço mais a produção técnica do que a produção de captação de áudio, que tem outra pessoa que faz. Eu tomo conta do Estúdio Mestre Batista, que é o departamento de audiovisual daqui. É este que eu tomo conta.

Pesquisadora: Antes daqui se transformar em um Ponto de Cultura, você já vinha para aqui justamente por conta desta proximidade que tinha com as pessoas e com o local. Então, você acompanhou o antes e o depois desta política pública. O que você identifica? Como era antes e como é depois de 2004, 2005, quando foi instalado o Ponto de Cultura Estrela de Ouro?

Ederlan Fábio: Olha, o antes, experiência própria, com o dia-a-dia com os mestres, mais do dia-a-dia com os mestres do que com os líderes, como Secretário...não tinha este contato, só tinha contato mais com os mestres. E eu posso falar um pouco que antes, cultura, o pessoal só brincava por diversão, não tinha esta esperança: “ah, eu vou brincar, eu vou ganhar um cachê”. Não existia isso, o pessoal não se preocupava muito com dinheiro. Muita gente fala que isto até estragou muitas brincadeiras por questão de dinheiro. Principalmente uma brincadeira que já custou muito na questão de dinheiro quando começou a sair estes projetos, que foi o cavalo-marinho. Que se teve uma esperança tão grande em organizar estes grupos, em questão de política cultural, que muita gente viu uma luz no fim do túnel, né? E se preocupou tanto em seguir aquela linha que hoje nenhuma brincadeira – posso falar especificamente do cavalo-marinho – que não amanhece o dia como se amanhecia, e com aquele gosto que se brincava antes. Porque teve uma esperança tão grande desta política cultural diante das brincadeiras que algumas pessoas... posso dizer, se deram bem, estão organizados porque tem uma organização por trás, porque tem pessoas que entendem da política. Maracatu Estrela de Ouro é um exemplo que tem pessoas que entendem e ajudam, mas também se não tivesse esse entendimento, acho que também estava no mesmo processo como outros.

Pesquisadora: Estas pessoas que “entendem” são pessoas da comunidade ou são pessoas que vêm de fora para a comunidade?

Ederlan Fábio: Pessoas que vêm de fora. Pessoas que vêm de fora e, as pessoas da comunidade, algumas absorvem isto e aprende. Como fazer cultura. Como se organizar com este dia-a-dia da política cultural. Mas 90% são pessoas que vêm de fora no intuito de ajudar, de contribuir porque hoje ainda existem muitos grupos que não sabem nem escrever uma proposta para apresentação no carnaval. Ainda é muito complicado. Isso aí tem que ter um suporte. Mas tem um lado bom que ajudou e mudou a vida de muita gente... apresentações com cachês legais, bons. Carnaval, o Governo do Estado não tinha esta abertura que tem hoje. Maracatu que recebia 200 real, hoje maracatu tá recebendo 15 mil para fazer uma apresentação. Vai ter maracatu recebendo 5 apresentações por 60 mil reais. Caboclinho recebendo 12. Isso é a parte boa, o reconhecimento dos grupos.

Pesquisadora: Mas você acha que este reconhecimento tem a ver com o local ter se transformado em um Ponto de Cultura, tem a ver com uma política de cultura que agora se preocupa com o turismo... Você acha que se deve a que esta mudança sobre a política dos maracatus?

Ederlan Fábio: Eu acho que tem o fortalecimento dos Pontos de Cultura. Porque o fortalecimento do Ponto de Cultura, porque é uma rede, né? Numa rede, as pessoas começam a discutir, começam a dialogar, começam a um ver o problema do outro. E vendo o problema do outro, o próprio Ponto começa a ver os seus problemas, o problema que tem ao redor do Ponto. O grande papel do Ponto que pega esta responsabilidade é organizar estes grupo que não é Ponto de Cultura, trazer pra perto, pra poder organizar e participar da transformação que o Ponto de Cultura tem. Que a questão do Ponto de Cultura Estrela de Ouro é que teve a oportunidade de virar Ponto, mas não é todos que tem uma oportunidade dessa. É aí onde entra o Ponto de Cultura Estrela de Ouro que é fortalecer grupos da região. Porque foi esse o papel do Ponto de Cultura no início. Os coordenadores Afonso e Lourenço foi pensando: “vai ter um Ponto, mas a gente não vai trabalhar só o Estrela, a gente vai trabalhar a região com o Ponto de Cultura Estrela de Ouro”.

Isso contou e conta muito pra muitos grupos aqui que teve oportunidade, que não tinha projeto; hoje o Ponto de Cultura organizou projetos pra eles... tem Ponto de Cultura que é Ponto de Cultura devido a reuniões aqui, discussões; que é importante não ter apenas um Ponto de Cultura, mas vários, pra poder discutir. A gente fez aqui uma reunião com, acho que, 30 a 40 grupos e entidades aqui no Ponto de Cultura Estrela de Ouro. Acho que foi em 2006 ou foi em 2007, eu não lembro a data, mas eu posso identificar isto depois... teve a reunião

aqui com 30 a 40 pessoas pra discutir a transformação dos grupos em Ponto de Cultura aqui na região. Que aqui na região só tinha um que era o Estrela de Ouro, hoje a gente tem 15, devido à discussão aqui dentro para os Pontos de Cultura, aos grupos que se transformou em Ponto de Cultura. E os que não se transformou, tão agregados no Ponto de Cultura. Um exemplo que a gente lutou e conseguiu é o Ponto de Cultura da Amunam, o Engenho dos Maracatus, que são um Ponto de Cultura que agregam quatro grupos dentro, são quatro maracatus. Não é um Ponto de Cultura pra um, foi pra quatro.

Pesquisadora: Você acha que isso ajudou no reconhecimento do maracatu do baque solto?

Ederlan Fábio: Ajudou bastante. Contribuiu, né? Porque a questão da valorização do maracatu, isto já vem há muito tempo lutando pra ser reconhecido. E o Ponto de Cultura chegou pra ajudar, dá uma alavancada. Nesta questão do maracatu contribuiu muito. Mas isso já existia um movimento em Nazaré da Mata junto com a prefeitura, junto com o coordenador Afonso Oliveira, e já vinha trabalhando isso, 10, 15 anos atrás. Já vinha trabalhando e quando o Ponto de Cultura chegou foi, acho que foi o tantinho que tava faltando pra dar aquele *boom*, né? Pra poder levar o maracatu que não saía de Pernambuco, que só brincava em Pernambuco, só brincava na região, pra participar de apresentações. Através disso, o Ponto de Cultura Estrela de Ouro participando de um evento, pessoas que não conheciam o maracatu, acabou conhecendo o maracatu. Na curiosidade de ver o Maracatu Estrela de Ouro, teve a curiosidade de vir pra Pernambuco pra conhecer os outros maracatus. E isso começou... os maracatus da Zona da Mata começou a viajar, e ainda viaja. Porque muita gente se interessou, já conhecia, pela televisão, jornal, pesquisas, já conhecia, mas não tinha vindo aqui pra conhecer pessoalmente. E muita gente conheceu maracatu aqui na Zona da Mata, devido tanto ao Estrela de Ouro como a outros maracatus que viajaram, que viram de perto o mestre cantando, que viram de perto a roupa bonita, mas ficava a curiosidade, “como é que faz?” Aí tem que ir lá. Já tivemos várias visitas aqui, como em outros maracatus e foi importante, é importante.

Pesquisadora: Nem só de alegrias vive um Ponto de Cultura, não é? Quais são as dificuldades?

Ederlan Fábio: A dificuldade é manter o Ponto de Cultura. Isso é uma coisa que o grupo, quem não participava do grupo diretamente, já vinha se preocupando no início. Porque muitos grupos, muitos Pontos de Cultura acham que o Ponto de Cultura só aquele momento que o dinheiro vem, os três anos e pronto, acabou. A gente tem exemplos aí que o Ponto de Cultura

tá fechado, não tem atividade. Na Zona da Mata mesmo, têm alguns Pontos que estão parado porque a terceira parcela não entrou. Aí muitas vezes, eu já discuti, já conversei que não é assim. O governo, ele dá uma grana pra você montar sua estrutura, criar sua estrutura, mas pra você criar condições pra você sobreviver – captar recurso, correr atrás de patrocinador e não parar. O maior exemplo aqui é o Estrela de Ouro. O Estrela de Ouro hoje, já acabou o convênio faz muito tempo e o Ponto de Cultura tá aberto, com projetos, tá promovendo oficinas, tá promovendo viagens, tá promovendo cursos, captando dinheiro pra festival e não para. Por que? A gente se preparou antes que isto ia acontecer. “São três anos, o dinheiro vai acabar e a gente tem que continuar.” Isso foi programado. O ruim dos Pontos é porque alguns não se preparam. Alguns se preparam, discutem, o que é que a gente vai fazer quando acabar?, não vamos nos preocupar só com o dinheiro do Ministério, ficar pedindo, enquanto a gente pede, corre atrás do outro lado. Quem chegar primeiro, ótimo. Quem chegar, a gente na vai parar de pedir.

Apêndice F: Entrevista com Afonso Oliveira, concedida em 22 de fevereiro de 2014, na residência de Afonso, em João Pessoa-PB.



Afonso Fernando Alves de Oliveira.
Nasceu em Recife-PE, em 02 de fevereiro de 1969.
Diretor da Afonso Oliveira Produções Culturais.
Produtor cultural. Criador do Método Canavial.
Ex-pintor de paredes.

Pesquisadora: Como se dá o seu encontro com o Estrela de Ouro?

Afonso Oliveira: A academia não entende o que é empoderamento social. Eu acho importante a gente fazer uma leve reflexão sobre isso. Primeiro que, muitas vezes, a academia esquece que é governo. Quase sempre. As mais importantes universidades do Brasil são universidades públicas e, sendo assim, ela também é governo. Outra coisa é conceber que a universidade não entenda de empoderamento social, porque ela é a maior realizadora do empoderamento social do mundo. No local da pesquisa, no local do aprendizado, do trabalhar com a cultura, está o empoderamento social. Só que eu também entendo um grupo de maracatu como uma universidade também. Já vi vários professores, pesquisadores da mais alta importância, se empoderarem socialmente dentro da universidade. Isto é um pouco contraditório. Também percebo que eu não entendo política pública como política do governo. Eu entendo política pública como governo, sociedade, imprensa, sociedade civil organizada construindo uma proposta de poder pra um determinado segmento. Então, o Maracatu Estrela de Ouro, a gente se encontra num momento como esse. Então, o meu encontro com o Maracatu Estrela de Ouro se deu por este motivo, por uma construção de uma política pública para os grupos de maracatu de Pernambuco bastante articulada, onde envolvia o governo, onde envolvia empresários – e aí eu me coloco nesta categoria de empresário –, onde se envolvia sociedade civil organizada através de associações, ONGs, grupos culturais, onde havia os artistas, onde havia também o interesse da imprensa e de diversos organismos nacionais e internacionais interessados em subverter a lógica naquele momento de uma manifestação tão importante na formação cultural brasileira que estavam nas condições que

estavam. A única coisa que aconteceu foi que uma pessoa interessada, um grupo de pessoas interessadas estavam pesquisando esta situação, visitando morros, visitando canaviais, conversando com as pessoas e levando essa situação de precariedade, essa situação de vulnerabilidade pra um plano de produção cultural. Então, é aí que se dá o meu encontro com o Estrela de Ouro e é aí também que se dá a confirmação do que a gente estava conversando quase agora, da importância das pesquisas de Paulo Freire, quando ele diz que...ele vê o empoderamento social como uma coisa antropológica, quando ele parte da análise do empoderamento social a partir do homem, do ser humano. E aí a gente percebe em seu Lourenço esta necessidade, esta percepção lógica de que a partir do momento em que ele se articula com as pessoas, com as instituições que estão ao redor dele, que ele pode pensar no empoderamento social dele, do maracatu. O empoderamento social do maracatu ele ocorre a partir de seu Lourenço, eu não tenho a mínima dúvida disso. É neste contexto que ele percebe que dentro do contrato social que se estabelece no Brasil, a partir da Constituição de 1988, é a partir dali que o Brasil, pra ele se tornar uma nação, né, grandiosa, ele tem que surgir a partir de projetos, projetos sociais, projetos econômicos, projetos de saúde, projetos de educação. E seu Lourenço percebe isso e começa a procurar pessoas, instituições. E nesse contexto também, é dessa forma também que eu aprendo. Porque no Brasil a gente não estuda Direito nas escolas, a gente não estuda Sociologia, a gente não estuda Filosofia, o melhor que a gente estuda dentro das escolas é Geografia, Matemática, Biologia, Ciências, que são coisas maravilhosas, não é? Mas do ponto de vista pra você se relacionar socialmente, a escola, os primeiros anos da vida da gente, ela quase não ensina nada. Não ensina o que é uma lei, não ensina o que é um Congresso, não ensina o que é um orçamento, não ensina como se constitui o Poder Legislativo, o Poder Judiciário, o Poder Executivo, qual é a função de cada um... Até pra você se situar...

Pesquisadora: Nessa brecha, então, qual seria o comparativo entre a escola formal e a escola do Estrela de Ouro?

Afonso Oliveira: A escola formal é uma escola convencional, né? E a escola do Estrela de Ouro é uma escola normal. Sempre acho que não tem nada de anormal na escola do Estrela de Ouro. E o que existe na academia, que eu tenho o maior respeito e luto pelo fortalecimento dos professores, pela valorização dos professores, pela manutenção da escola que está aí; não acho que é uma escola falida, não acho que a academia é um lugar falido como muita gente prega, “que esta escola não serve pra nada”, eu acho que serve pra muita coisa...

Pesquisadora: Mas em termo de conteúdo, teria uma diferenciação?

Afonso Oliveira: Sim. Mas isso não quer dizer nada. É só diferente.

Pesquisadora: Exato, mas que diferença seria esta no papel de formação das crianças e dos jovens do Estrela de Ouro? Qual a preocupação de vocês na formação destes jovens?

Afonso Oliveira: São locais, territórios complementares. Eu acredito que essas formas de escolas, elas aconteceriam e elas acontecem independente do grau de valor econômico, social do Brasil. Por quê? Porque muita gente acha que a escola da cultura popular só acontece porque existe o povo pobre brasileiro. E eu sinceramente, não compactuo desta tese porque eu conheço países riquíssimos que também existe uma cultura popular maravilhosa, a França é um exemplo, os Estados Unidos é um exemplo, e nem por isso... é porque às vezes a gente acha que a cultura popular é só a cultura do nosso bairro e não percebe que... acha que nos Estados Unidos não tem cultura popular, os pernambucanos acham que lá é o berço da cultura popular brasileira...

Pesquisadora: E pra você, o que é cultura popular?

Afonso Oliveira: Pra mim, cultura popular é cultura feita por pessoas que estão numa liberdade de criação. Simplesmente. E ela pode se expressar a partir da moda, a partir da dança, a partir da medicina, a partir... é uma questão de liberdade de criação, sem as convenções, que são super importantes. A gente sempre está num ciclo, a gente sai de um ciclo de conhecimento popular, vai pra um ciclo convencional, que está na academia, e depois retorna com este ensinamento de volta pra a população. A gente está vendo isto acontecendo agora na Medicina, não é, na indústria cosmética. Onde você pega, se tem o chá que as senhoras e os pajés receitam pra gente, aí vem um médico e organiza isso e diz qual é a medida certa. Aquelas mesmas pessoas tomam o alho em pílula, o guaraná em cápsula, e isso é legal. Agora, a gente precisa entender este ciclo, e até viver este ciclo. Pra gente não criar fronteiras dentro do conhecimento. Quando a gente cria estas fronteiras do conhecimento, aí a coisa acaba ficando meio difícil de construir uma nação.

Pesquisadora: Em 2004, quando foi instalado o Ponto de Cultura ali na comunidade do Chã de Camará, foi você o responsável, foi a África Produções, como foi pensado este projeto?

Afonso Oliveira: Fui eu. Eu já não estava mais na África Produções, eu saí da África Produções em 2003. Você quer saber como aconteceu isso?

Pesquisadora: Como foi pensado esse projeto, quais os objetivos, como foi discutido até a implantação e como é que se deu depois, após a implantação? Os desafios disso aí...

Afonso Oliveira: Primeiro, o que acontece, é que em 98, eu levo um grupo de pessoas pra conversar com os mestres, e eu começo a me envolver com estes projetos, e seu Lourenço, em 2004, eu construo um projeto com uma pesquisadora alemã que mora na Bahia, um projeto chamado Toques e Trocas. Foi um projeto aprovado no Petrobras Cultural, em 2004, e esse projeto era troca entre saberes da cultura popular na música de dois grupos lá de Pernambuco, dois grupos da Bahia e dois grupos de Alagoas. Um dos grupos de Pernambuco foi o Estrela de Ouro. E este é o projeto é o início, vamos dizer assim, do meu relacionamento mais profundo com o Maracatu Estrela de Ouro. Eu fiz uma pesquisa, produzi um CD, realizamos apresentações. E, no meio da realização deste projeto, eu me encontro com seu Lourenço lá na Fundarpe – e aí é quando eu digo da sabedoria da cultura popular, tá justamente nesta coisa da liberdade de criação – e seu Lourenço, num momento pleno da liberdade de criação dele, ele me procura e pergunta: “Afonso, e o Comunidade Solidária?”. Eu disse “Comunidade Solidária não existe mais não”. Comunidade Solidária foi um programa criado Por dona Ruth Cardoso, no governo de Fernando Henrique, pela esposa de Fernando Henrique e acabou. Aí ele disse “não, mas tem aí um edital!” Aí eu disse “não, do Comunidade Solidária não, Lourenço, o que eu to sabendo é de um edital de Pontos de Cultura”. Aí ele disse “é esse mesmo!”. A gente se encontra lá na Fundarpe, o edital vencia na segunda-feira, isso era uma sexta-feira. Aí eu disse “mas eu já tô com um grupo, Lourenço”; eu estava fazendo o projeto pra um grupo. Mas eu lembrei na hora que esse grupo estava com problema na documentação. Aí eu perguntei a ele “mas você tem todos os documentos?”. Aí ele disse “tenho!”. “Todos mesmo?” Ele disse “tenho!” “Então vá lá na minha casa hoje à tarde”. Isso era de manhã. De tarde, seu Lourenço apareceu lá na minha casa e eu resolvi não fazer o projeto deste outro grupo, e fazer o projeto do Estrela de Ouro.

Na segunda-feira, nós apresentamos. Foi muito simples esse projeto porque lá atrás eu já tinha construído com muita gente uma política cultural, então eu encaixei ali, e a gente pensou nesse projeto e o projeto foi aprovado. O Ponto de Cultura ele é inaugurado em julho de 2005, e a gente tinha uma sensibilidade, que foi muito importante isso com o Maracatu Estrela de Ouro, que era construir, construir, construir e continuar construindo. Isso vem deles, do

Mestre Batista que passou, e também vem de mim, da minha escola, da minha casa, da minha vida enquanto pessoa. E o Ponto de Cultura foi mais um projeto que aconteceu na minha vida e na vida do Estrela de Ouro. Mas não é uma coisa que você diga isto é “mais um” projeto. Foi mais um projeto, mas foi “o projeto” onde possibilitou que o Maracatu Estrela de Ouro entrasse novamente, se envolvesse novamente com um processo também bastante revolucionário: que é o Programa Cultura Viva. É com o Ponto de Cultura que o Estrela de Ouro se encontra com dois processos bastante revolucionários na vida da cultura pernambucana: uma é esta política cultural que tá nos livros, que mostra que antes desta política cultural, os maracatus eram bastante desvalorizados e agora tá em novela, recebe cachê de 20 mil, de 30 mil... Quando eu comecei a fazer o Encontro de Maracatus de Nazaré, os maracatus recebiam 700 reais da ProCultura. Esta semana, a gente vai pagar a alguns grupos de maracatu, 13 mil reais. E, do outro lado, um programa, este projeto, né, que teve uma ajuda muito grande do campo da comunicação de Chico Science, no campo da política de Estado de Ariano Suassuna, de Leda Alves, no campo da articulação da sociedade civil de Mestre Salustiano, de Manoelzinho... e no campo da empresa, no campo dos grupos culturais, tem aí o Maracatu Estrela de Ouro, o Maracatu Estrela Brilhante do Recife, o Maracatu Leão Coroado. No campo da empresa, tem as pessoas que estavam em torno de mim, comigo, eu... Então o Estrela de Ouro conseguiu se articular nestes dois níveis, o projeto local, de valorização do maracatu, e outro projeto revolucionário de valorização da cultura brasileira que é o Programa Cultura Viva. E aí que novamente a gente percebe que política pública, quando se analisa o Programa Cultura Viva, você percebe claramente que política pública nada tem a ver com política de governo, política de Estado. Uma coisa não tem nada a ver com a outra porque você tem um cantor, um poeta; Gilberto Gil, um poeta TT Catalão, um cara da universidade que é Célio Turino, um metalúrgico que é Lula, um ex-pintor de casa que é Afonso, é uma construção coletiva. Totalmente uma política coletiva de cultura que foi instalada no Brasil e que a gente não sabe onde vai dar isso.

Pesquisadora: Quando você fala Maracatu estrela de Ouro – porque o maracatu, além de ser a pessoa jurídica, é o carro-chefe do Estrela de Ouro, não é isso? Mas a gente vê que existe uma série de atividades complementares nos bastidores. Que são atividades que estão nos bastidores, mas não são atividades amadoras; atividades de formação cultural, pedagógica, digital e, por conta destas atividades, o Estrela de Ouro já ganhou vários prêmios. Como manter estas atividades? Como dar continuidade a isso?

Afonso Oliveira: Continuando articulado. Eu dei uma entrevista ao Jornal do Commercio quando foram fundados os Pontos de Cultura e existia isso que nós estamos conversando aqui em off, desconfiança. Mas quando acabar este dinheiro? E eu disse, claramente, “olhe, os maracatus que acreditarem na importância do produtor cultural, os Pontos de Cultura que acreditarem na importância do produtor cultural, ele vai adiante, ele vai pegar esta oportunidade e vai adiante.” E isso tá claro na história do Maracatu estrela de Ouro. Então, a forma que dá, que as coisas acontecem lá no Estrela de Ouro, é porque o Estrela de Ouro é muito articulado. Ele tem esse CNPJ que da forma que Lourenço administra o Maracatu Estrela de Ouro é de uma sabedoria gigantesca. Quando eu fui pra lá, em 2004, eu disse “Lourenço, estou a fim de fazer um trabalho na Zona da Mata, não tô a fim de fazer um trabalho pelo Estrela de Ouro. Eu só vou fazer se o Estrela de Ouro for parceiro neste processo.” Lourenço entendeu isso de uma forma muito fácil, muito simples. Nunca teve nenhum grau de ciúme, nunca tive nenhum grau de não entender que era uma política cultural pra Zona da Mata. Lourenço é um visionário absurdo. Essas coisas se mantêm por causa dele. Da visão dele, de permitir as pessoas de forma muito livre, exercitar e chegar e fazer as coisas acontecerem. E as pessoas que chegam, que entendem desta criação, conseguem exercitar e se manter e fazer com que hoje o Maracatu Estrela de Ouro não seja o carro-chefe. O CNPJ do Maracatu Estrela de Ouro talvez seja o carro-chefe, talvez não, é o carro-chefe. Mas a gente não pode dizer que um projeto deste que Wanessa, Ederlan, seu Luiz e as crianças realizam... é importante, foi tudo planejado, nada feito aleatoriamente. Foram anos e anos de estudo, de pesquisa, de planejamento. Ali está a História do professor Biu Vicente, um dos pensadores pedagógicos mais importantes que o Brasil tem. Que visualizou e construiu um projeto de educação que serve para o mundo todo.

Pesquisadora: Política pública cultural pernambucana, como você a define hoje?

Afonso Oliveira: ...

Pesquisadora: A política governamental. Quando eu falo “política pública”, embora você compreenda como esse conjunto que é feito por comunidade, sociedade e governo; mas política então governamental cultural...

Afonso Oliveira: É complicado a gente falar assim o que é possível, né? Como se trata de uma pesquisa, a gente tem que falar de hoje. E o que a gente percebe, hoje: Pernambuco ele tem um panorama grandioso em termo de... quando a gente vai analisar a política cultural.

Porque como há, dentro desta política cultural, a parte de fomento, a parte de produção, a parte de difusão, uma série de mecanismos que a gente precisa analisar para sintetizar em alguns poucos minutos, então é complicado porque você fica preocupado em não cometer nenhuma injustiça. Porque do outro lado, do governo, tem pessoas, tem carreiras, tem trabalhos, não é? Mas o que eu posso dizer... tem algumas coisas que são claras, o que eu posso dizer é que hoje a política cultural – e aí a gente está falando do governo do Estado – não estamos falando dos governos municipais, aí seria muito amplo. Mas hoje existe um grande financiamento de um lado e pouca participação do outro. Ou seja, existe a participação artística, existe uma política de arte consolidada, mas não existe um trabalho de política cultural no entendimento de diferenciar cultura de arte. Acho que este é o grande nó de diversas políticas governamentais de cultura. Que pensa a cultura como arte. Quando você confunde o macro com o micro, você atua de forma micro. Não tem como eu adotar, trabalhar uma política de arte e dizer que estou trabalhando uma política de cultura, porque não tem nada a ver uma coisa com a outra. Então, toda vez que a gente percebe isto – isto não é um problema do governador Eduardo Campos não, nem da Secretaria de Cultura não – isto é um problema generalizado no Brasil. Toda vez que a gente vê uma pessoa que está se candidatando a um cargo executivo ou um cargo legislativo, ele confunde cultura com arte. Ele está falando de arte: fortalecimento da música, fortalecimento da cadeia produtiva do artesanato, ou seja, uma série de equívocos conceituais que faz com que você reduza o investimento que é da cultura na arte.

Pesquisadora: Você acha que o Cultura Viva promoveu uma inversão deste valor?

Afonso Oliveira: Exatamente! O Programa Cultura Viva, ele é uma política de cultura, que pensa a cultura do ponto de vista antropológico, do ser humano, de suas diversas questões. Agora mesmo houve uma polêmica sobre moda, as pessoas fazem o vale-cultura e não quer que o cara assista o show da Garota Safada, o outro acha que a Lei Rouanet não pode financiar o funk, não pode financiar a escola de samba. E as pessoas acham que cultura é só “coisa boa”, as pessoas não entendem violência como cultura, acham que cultura é muitas vezes o maracatu tocando... Por exemplo, violência à mulher é uma coisa extremamente cultural no Brasil, não é? Então a gente não pode dizer que Pernambuco tem uma política cultural porque não é a cultura que está inter-relacionando as diversas atividades culturais de Pernambuco. Existe uma coisa também que é muito interessante: que é a produção, que é a política de arte, que é a política... No primeiro governo de Eduardo Campos, nós tínhamos

uma pessoa que pensava política pública à frente da Fundarpe, que era Luciana Azevedo, que não era um artista, e aí muita gente dizia que ela não conhecia a cultura – porque as pessoas acham que conhecer cultura é conhecer... “uma mulher nunca foi no teatro, como é que ela entende de cultura?” Ela não entende de arte, mas ela pode entender de cultura. E depois você tem um artista. Então houve uma ruptura muito grande porque estava se construindo um projeto de política cultural de Pernambuco chamado Pernambuco Nação Cultural, e quando entra um artista, o governo começa a investir na produção artística. Isso, apesar de ser interessante para o artista, ele é muito nocivo para a cultura. Por quê? Primeiro porque você injeta todos os recursos na arte, e segundo porque faltam recursos para pensar a política pernambucana. E por isso que existe tanta dificuldade de solucionar problemas que acham que são problemas sociais, mas são problemas de natureza cultural – quando você não consegue reduzir a morte da mulher dentro de casa, de estupro, não consegue reduzir a questão da droga, não consegue reduzir os problemas do trânsito... O problema do trânsito não é um problema social, é um problema cultural. O problema educação não é um problema social, é um problema cultural. Então, essa é a questão. A Secretaria de Cultura, ela tem que pensar a cultura do povo pernambucano, ela não tem que pensar a arte de Pernambuco. Mas ao mesmo tempo, você tem uma valorização muito grande porque este conceito de confundir a cultura com arte, ele acaba se sedimentando muito fácil, muito fácil mesmo. A ponto de todos os artistas, de todos os... eu vejo vários intelectuais, pessoas que sabem o que é cultura, confundindo cultura com arte porque isto está na... é cultural confundir arte e cultura. Então, o que acontece? Você tem uma série de possibilidades que são deixadas pra lá e, ao mesmo tempo, você entra numa possibilidade, por exemplo, a Fundarpe hoje, junto com a Secretaria de Cultura, desenvolve um programa chamado Pernambuco Nação Cultural. Festivais nos municípios do Estado de Pernambuco. E eu acho que é um projeto que ajuda bastante os artistas, mas ele é muito pouco democrático. Por quê? Porque é um projeto centralizador, onde se centraliza os recursos no governo do Estado, como você vê agora, no carnaval, e você não distribui o recurso pros municípios.

Pesquisadora: Como mudar este cenário?

Afonso Oliveira: Construindo, articulando a sociedade, chamando as mulheres que estão à frente do movimento feminista, chamando as pessoas que estão à frente da academia, chamando os mestres [da cultura popular], conversando com os delegados [de cultura], com a polícia, conversando com os professores, reitores... Era esse processo que estava sendo

difundido em Pernambuco. Existia nesses municípios, nas doze regiões, doze fóruns de cultura, que aconteciam sistematicamente o ano todo, um por mês; e houve uma ruptura, acabou, estes fóruns não acontecem mais. Fórum na Zona da Mata Norte, fórum na Zona da Mata Sul... que eu já chamava a atenção porque já estava também virando um fórum meio que de artistas. E eu chamava a atenção de Luciana e tal. Então este cenário se muda articulando a sociedade pra pensar a cultura de Pernambuco. Agora a gente não pode negar a importância que existe do financiamento da cultura de Pernambuco. Aí você vê estes recursos indo pra arte e gerando resultados. Quando você injeta recursos lá na ponta, num maracatu, num cineasta, num jornalista, num poeta, num pesquisador, enfim, isso é muito forte. Isso gera muito resultado. Pernambuco tem uma produção de projetos culturais comparada aos níveis de São Paulo, de Rio de Janeiro, isso é muito importante.

Pesquisadora: Dentro desta realidade, de investimento voltado mais à arte que à cultura, quais são os mecanismos que vocês encontram para que a cultura continue caminhando? Fica restrito apenas a editais?

Afonso Oliveira: Não. É exatamente isto que eu estava lhe dizendo: é articulação. A gente precisa conversar com as pessoas, e existem duas formas de você conversar com os financiadores, os mecenas, as políticas governamentais de financiamento: uma é através dos editais, que é uma forma bastante simples e interessante, muitos têm questionamentos e é bom que tenha; e a outra forma é a de você estudar os mecanismos de produção cultural. Então foi por isso que a gente desenvolveu o Método Canavial, porque na verdade, o Método Canavial é um método de debate.

Pesquisadora: Como funciona este método?

Afonso Oliveira: O Método Canavial é um método em que a gente utiliza o nome “curso”, mas ele é um local de debate sobre a cultura local, sobre como a gente pode se organizar, de organizar nossa cultura.

Pesquisadora: Quem é o público-alvo?

Afonso Oliveira: Não existe público-alvo. O Método Canavial é um método aberto.

Pesquisadora: Mas, normalmente, como é formada esta turma, os alunos, são jovens...

Afonso Oliveira: Ah, tem vários. De 70 anos a... já dei aula pra criança de 12 anos. De analfabetos a mestrados ou doutores. E o Método Canavial, ele consiste exatamente em uma comunidade, que é um projeto de produção cultural comunitária e coletiva, no sentido de trabalhar o conceito de que a comunidade precisa ser proprietária dos meios de produção cultural. Se você não é proprietário dos meios de produção cultural, você vai consumir a cultura do outro. Não que isto seja ruim, você pode consumir a cultura do outro, mas é muito importante que você consiga difundir a sua forma de fazer, a sua forma de saber. Porque se a gente não tem a rádio, o que vai tocar é a música do outro lugar. Quando a gente não tem o festival, quem vai se apresentar são os grupos de outro lugar. Quando a gente não tem o estúdio de gravação, quem vai gravar são os outros.

Pesquisadora: Então, você acha que o empoderamento ele vai passar por esta apropriação dos meios?

Afonso Oliveira: Sim, totalmente. É isto que é a grande história do empoderamento social. Empoderamento social só acontece se você for dono dos meios de produção, não tem como! Você está num mundo capitalista. Você está num mundo capitalista. Se você não é dono da escola, se você não é dono do seu estudo, se você não é dono do seu festival – e essa propriedade, ela pode ser uma propriedade coletiva. Mas não de economia comunitária ou de economia solidária. É uma S.A. mesmo, eu estou falando aqui de... o Festival Canavial ele é S.A. O estúdio precisa ser S.A., precisa ser uma sociedade anônima, mas que é um anônimo, anônimo mesmo – que ali cabe o mais alto empresário, o mais alto industrial.. É por isso que o Movimento Canavial conseguiu ter dentro dele hoje, donos de engenho, usineiro, mestres de maracatu, canavieiro, empresário de restaurante, artistas, poetas, universitários. Porque é uma S.A mesmo, é quem tiver a fim de fazer a cultura daquele local. E a cultura daquele local é a cultura de: Aliança é uma, a cultura de Goiana é outra, a necessidade de Vicência é outra, entendeu? O fortalecimento, quando a gente diz, dentro do Movimento Canavial, que o fortalecimento passa por diversos territórios e a gente precisa quebrar as fronteiras lá de Vicência. Isso foi um grupo de pessoas que construiu só instituições limitadas, que no Brasil se chama Ltda., né. A gente não, a gente trabalha com as empresas, todo mundo se agregando. Uma coisa que pra muitos parece abstrato, mas não tem nada de abstrato. A gente não pode trabalhar no campo da tolice. Porque o campo da tolice é o que leva o cara a não ter propriedade. Não ter propriedade é não ter propriedade mesmo. O empoderamento é ter poder. É ter poder de decisão, é ter poder de ter as coisas, é poder ter as coisas, poder ser as

coisas, é poder valorizar cada frase, é poder valorizar cada mãozada no pandeiro, mas é também poder valorizar as formas de violência. Porque se a gente não valorizar esta violência que está acontecendo no Brasil, se a gente ficar o tempo todo desvalorizando esta violência que acontece no Brasil, a gente vai se fuder.

Pesquisadora: Desvalorizando no sentido de...

Afonso Oliveira: De fazer de conta que não existe. A gente precisa dar valor a isso. É muito ruim quando a gente vê as pessoas de forma muito simples. Falar que a cultura de massa é uma merda, que a cultura só aliena, que o Big Brother não tem nada a ver. Como não tem nada a ver? Como a gente pode ignorar a vontade de milhões de pessoas que estão a fim de ficar na frente da televisão assistindo aquilo? Se você não valorizar isso, se você não der um valor a isso, você jamais vai... você vai estar trabalhando no campo da tolice. Do não gostar por não gostar. Mas o que é bom é só o que eu gosto? O que é bom é só o que eu entendo? Que porra de projeto de nação é esse que só cabe o que eu penso?

Então, se a gente ficar nessa, a gente vai achar que tem que ficar no campo da tolice que Ariano Suassuna prega.

Pesquisadora: Como você vê o futuro do Estrela de Ouro?

Afonso Oliveira: Falar de futuro é uma coisa muito gostosa para um aquariano, é uma coisa maravilhosa [abre um sorriso]. Dizem que o futuro a Deus pertence. Minha avó dizia isso, minha avó faleceu tem menos de um mês. Então o futuro, pra mim, o que que a gente pode dizer que pode vir acontecer com o Maracatu Estrela de Ouro? Eu acho que esta pergunta tem que ser feita pras crianças. Eu não tenho a mínima ideia do que pode vir... Eu tenho ideia do planejamento que a gente tá fazendo. A gente quer continuar a trabalhar a formação continuada nossa, a gente quer aprender, a gente quer ensinar, este é o grande segredo que está por trás de uma gola de maracatu. Você tá o tempo todo focado na formação. É a partir, não tem como você desvirtuar... Luiz Caboclo, quando chega dezembro, ele entra ali naquele quarto, ele começa, porque ele sabe que aquilo vai dar resultado. Ele começa a fazer o chapéu, ele começa a colocar as pessoas pra fazer a gola, ele começa a exigir de Lourenço, de mim, o dinheiro, a compra do material. Porque ele sabe que este é o único caminho de botar o maracatu na rua, não tem outro. Wanessa, a mesma coisa. Ela tá focada, ela sabe que se ela ensinar as crianças a ler, ensinar as crianças a gostar de livro, ensinar as crianças a se divertir, ensinar as crianças a não ser violentas, ensinar as crianças a ter paciência, ensinar as crianças

a jogar, né, a saber como jogar na vida. E a mesma coisa sou eu. Eu não saio deste local. Agora mesmo eu vou dar um curso pra 50 mulheres. Eu tenho que ficar porque eu sei que isto dá certo. O Método Canavial já conseguiu trazer pra Zona da Mata em projetos com pessoas, 11 milhões e meio de reais. Isso é muito significativo. Mas não é significativo pelo valor financeiro só. É significativo pelo que estes projetos fizeram acontecer dentro da casa das pessoas. Então, eu sei que isto vai dar certo.

Pesquisadora: Eu trabalhei na produção cultural algum tempo e observei uma coisa: o que se vê na produção cultural é o conhecimento concentrado no produtor. Você faz o contrário, você multiplica. Por que esta fórmula?

Afonso Oliveira: Porque é produção cultural, não é produção artística. Essa é a grande diferença. Da minha concepção de produtor cultural – e graças a Deus, ela é fruto de uma liberdade que eu dei, que eu conquistei pra entender o fenômeno cultural – então, esta que é a grande diferença. Porque o que a gente vê aí é muita produção artística, então quando você faz produção artística, você vai cuidar de produzir o artista. E quando você parte para produzir o artista, isso aí já vira mercado. Na produção cultural, também existe a produção artística. E aí é por isso que as pessoas se fecham, porque é mercado. É reserva, é estratégia. Eu tenho as minhas estratégias, eu tenho a minha forma de atuar no mercado. Mas isso é uma parte do meu trabalho, porque o meu trabalho é de produção cultural. É de produzir a cultura, não é produzir a arte de Zé Duda. Não é produzir a arte do Maracatu Estrela de Ouro. É produzir a cultura do Maracatu Estrela de Ouro, organizar. E organizar significa também entender o que passa pela saúde das pessoas, a forma de comer, a forma de sentar, a forma de fazer a casa. E isso aí que você diz, que multiplica, eu não multiplico nada. Porque parece que eu tenho a medida toda, que a gente pode falar nesse conceito, mas que na verdade é só uma congregação. Então, se você se congrega, você se multiplica, você não multiplica. É o exercício da multiplicação de fora pra dentro. É no coletivo que o indivíduo se revela, não é o contrário. Eu não me revelei uma pessoa importante na produção cultural pelos meus conhecimentos, eu me revelei a partir do momento que eu me permiti entrar no jogo onde todo mundo se multiplica. Então é por isto que Zé Duda é um grande cara, por isso que o Afonso é importante, é por isso que a Wanessa é importante, que o Ederlan é importante (que um dia estive como meu aluno, não é?) Mas eu sou aluno de Ederlan o tempo todo. Eu sou aluno de Júnia, das pessoas que a gente se comunica. Porque se a gente não fosse assim, se a gente não entendesse... Eu sempre gosto de... cultura e natureza é uma coisa muito próxima,

muito próxima. Na verdade, pra mim, cultura é a natureza codificada. Então, o que eu percebo é que se a cultura não fosse tão dinâmica, o sangue só corria numa direção. Então, eu faço muito paralelo entre a biologia e a cultura porque é essencial. É essencial pra você entender cultura, você entender biologia. Não tem como entender cultura se não entender biologia. Não tem como entender cultura sem entender democracia.

Pesquisadora: No sentido de ser um organismo vivo...

Afonso Oliveira: Sim! O ser humano constrói coisas maravilhosas quando ele deixa o sangue fluir, o pensamento circular, a respiração respirar, é aí que ele se torna uma pessoa que cria algo novo dentro da cultura. Porque senão você torna a cultura uma coisa estanque. “Ah, o maracatu precisa ser preservado.” Não, o maracatu precisa respirar. O maracatu precisa deixar o sangue de Zé Duda pulsar. Porque quando ele está dentro do canavial, só cortando, o sangue dele está batendo e voltando...

Qualquer pessoa pode filosofar, contanto que ela respire. Se ela não respirar, o problema é que... a gente estuda muito o pensamento nas nossas aulas, né. E o problema é que a classe dominante, ela nos ensina a pensar em três coisas fundamentais: trabalho, dinheiro e família. E isto estressa qualquer ser humano. Se a gente não mudar essa lógica de pensamento, a gente não consegue pensar em se apropriar das coisas que a gente precisa pra divulgar nossa cultura. Das coisas que a gente precisa pra mudar aspectos negativos da nossa cultura.

Apêndice G: Entrevista com o historiador Célio Turino, concedida em 31 de março de 2012, no campus I da UFPB (João Pessoa).



Célio Roberto Turino de Miranda.
Nasceu em Indaiatuba-SP, em 22 de abril de 1961.
Idealizador do Programa Cultura Viva e dos Pontos de Cultura.
Historiador, escritor, gestor de políticas públicas.
Ex-Secretário da Cidadania Cultural-MinC (2004-2010).

Pesquisadora: Economia da Cultura ou Economia Criativa?

Célio Turino: Eu penso que a gente deve avaliar bem estes conceitos. Nós devemos pensar a economia a partir da cultura e não a cultura a partir da economia, por isso mesmo eu prefiro o conceito de Economia da Cultura; ou talvez até outro: o de Economia Viva, economia que se produz no contexto. Aqui no Brasil, nós nos acostumamos a receber conceitos prontos, que vêm de fora e, às vezes, não nos questionamos. É melhor começarmos a pensar por nossas próprias cabeças, introduzindo outros valores. E eu diria que há muito a se perceber na produção cultural do Brasil, no fazer cultural do povo, e poderia ser uma contribuição mais efetiva para se repensar – aí sim – a economia.

Pesquisadora: Como você avalia ou define o olhar contemporâneo do Poder Público sobre o patrimônio cultural?

Célio Turino: Por vezes ele é sistematizado, por vezes, não. Há um conjunto de contradições, houve momentos que se pensou o patrimônio apenas como monumentos, como edificações, ao pensar neste sentido, o que sobra são os monumentos dos poderosos, não é, a história do povo é menos contada. Depois houve mudanças, hoje se trabalha em diversas novas perspectivas e, inclusive, neste processo de valorização da memória a partir das próprias comunidades, como por exemplo, com os Pontos de Memória, que foi um desdobramento dos Pontos de Cultura. Eu pude ver coisas fantásticas como o Museu na Favela da Maré, no Rio de Janeiro, produzido pela própria comunidade da Maré. Museus de escolas, museus comunitários, ecomuseus, e assim vai se recompondo essa memória. Eu diria que a própria concepção do Ponto de Cultura, ela tem também este sentido da raiz muito forte e um sentido de uma metodologia museal, que acontece da seguinte forma: a possibilidade dos grupos

falarem pela sua própria voz, e assim vão construindo a sua própria narrativa, de baixo pra cima.

Pesquisadora: Quando utilizamos esta expressão “de baixo pra cima”, devemos pensar também nesta circunstância de uma minoria – na verdade, uma maioria cultural sem investimento financeiro – mas uma minoria que toma a consciência do que é memória e, a partir daí...

Célio Turino: Quando ela toma esta consciência, ela deixa de ser minoria, ela passa a ser maioria, não é? No campo das ideias. É assim mesmo, de baixo pra cima, de dentro pra fora, nós por nós mesmos. Por isso me incomoda este conceito de Economia Criativa, porque ele vem moldado, foi desenvolvido na Inglaterra, também na Austrália, e aí volta àquela velha forma da gente se adaptar ao que é pensado fora e às vezes não reflete muito de que a solução dos nossos problemas está em nós mesmos.

Pesquisadora: Autonomia, empoderamento e protagonismo social. Estas são as palavras-tripé do Cultura Viva. Como podemos pensar os Pontos de Cultura, na questão do empoderamento social, quando eles normalmente dependem de um investimento financeiro que vem do Estado ou de instituições privadas? Lembrando até do conceito de Paulo Freire, que defende o empoderamento como algo latente e emanado e não como algo concedido. Seria uma contradição?

Célio Turino: É exatamente isto. A autonomia, ela é construída. Quando ela se junta com o protagonismo, que é a possibilidade de fala na primeira pessoa, ela dá um salto na relação em rede, e quanto mais redes, quanto mais intersecções, mais saltos ocorrem e aí sim é que acontece o processo de empoderamento. Eu diria que nós, com a experiência do Cultura Viva e dos Pontos de Cultura, ao longo de seis anos, nós tivemos uma determinada dimensão deste trabalho, mas que ainda precisa ser muito mais cultivado. Quando se interrompe este cultivo, há problemas também. A interrupção não precisa ser total, ela é de concepção, de postura, de entendimento, é como num organismo vivo. Um organismo vivo quando perde a irrigação do sangue, o que ocorre? Ele necrosa, gangrena, não é? Então nós temos que pensar neste processo, na própria questão do empoderamento na Rede dos Pontos de Cultura e, não só na Rede dos Pontos de Cultura; em todo processo de emergência de novos atores sociais.

Pesquisadora: Com a suspensão de novos editais para a abertura de novos Pontos de Cultura e com o corte da verba do Cultura Viva em mais da metade do orçamento, como se tornar um Ponto de Cultura hoje? Como sobreviver sendo Ponto de Cultura?

Célio Turino: Eu sou, eu posso. Eu diria que nas crises também há muitas oportunidades. Houve um momento em que o governo criou esta chacoalhada. Quebrou hierarquias culturais e abriu espaços para construções de novas legitimidades. [Pôde] Mostrar que o que uma mãe-de-santo faz, o que um grupo de jovens numa favela faz é cultura sim, e cabe reconhecê-los, valorizá-los e potencializá-los. Isto aconteceu num momento. Depois deste momento, em que há diferenças de entendimento do ponto de vista governamental, por que não partir para um processo de autodeclaração? O grupo cultural se autodeclara “eu sou Ponto de Cultura”. É necessário que o Estado, que o governo diga isso? Eu diria que não. Mas a autodeclaração não significa abrir mão da responsabilidade pública, governamental, com o financiamento destes grupos. Eu diria que talvez tenhamos que pensar em etapas não concomitantes, mas separadas e que depois se juntam. Primeiro se autorreconhece, primeiro desenvolve seu trabalho com autonomia, protagonismo, potencializado em rede; vai se empoderando e vai estabelecendo novas relações de força com o Estado, com os diversos níveis governamentais – seja município, estado ou federação – para que se assegure um fluxo consistente de aporte de recurso.

Pesquisadora: A alternância de modelos de governos pode prejudicar determinadas políticas culturais que, na verdade, deveriam ser intermitentes. No Brasil, a Lei Cultura Viva seria a solução?

Célio Turino: Seria. Infelizmente não conseguimos executá-la quando estávamos no Executivo, mas hoje ela está em tramitação. É um projeto apresentado pela Jandira Feghali, deputada pelo Rio de Janeiro, do PCdoB, Presidente da Frente Parlamentar de Cultura, que representa mais um passo na consolidação do Programa. Mas aí também depende muito de relações de força. No início, eu inclusive imaginava que o ideal seria uma lei de iniciativa popular, porém percebe-se que este movimento dos Pontos de Cultura, apesar de ter uma grande força, de envolver um público de mais de oito milhões de pessoas, ainda não tem a força para apresentar uma lei como essa. Então ela foi apresentada por uma deputada que compreendeu a importância desse processo. Mas tudo é um cultivo permanente. Aliás, cultura é isto, cultura é cultivo. E o cultivo, ele é circular, ele é permanente, sempre tem que ser reelaborado. Quando há uma quebra neste processo, se perde muito esforço, se volta

para...nunca se volta à estaca zero, não é? Às vezes se dá um passo atrás para se dar dois adiante.

Pesquisadora: Em janeiro, foi realizado no Fórum Temático, em Porto Alegre, o Primeiro Encontro Mundial da Rede dos Pontos de Cultura. O que foi lançado como semente e o que já pode ser colhido como fruto?

Célio Turino: Hoje o Cultura Viva, em seu conceito, tem sido encampado por diversos grupos culturais, sobretudo na América Latina, não só, mas principalmente na América Latina. Tanto que há quatro países que implantam o Cultura Viva – a Argentina, o Peru, a Colômbia (a cidade de Medellín, não o país todo) e também a Costa Rica. Há diversos outros da América Latina em campanha para que implantem esta política. E um dado interessante é que é um movimento feito pelos próprios grupos culturais, não exatamente como foi aqui no Brasil, que foi um programa de governo que foi lançado, tinha uma base fértil e assim prosperou. Na América Latina, ele vai no outro sentido e vai muito bem. Vamos ver como compomos isso – esta identidade na diversidade. Aliás, este é o lema que eu tenho usado principalmente nestas viagens.

Pesquisadora: Como você vê o futuro dos Pontos de Cultura?

Célio Turino: O futuro é feito por cada um, eu espero que aconteça cada vez mais brilho, é uma forma de iluminar diferente. O conceito do Iluminismo, levar luzes para, não é o caso do Cultura Viva com o Ponto de Cultura. É iluminar aquilo que já é feito, não se conformar também com o que já é feito. Sempre há uma ideia de desenvolvimento, desenvolvimento proximal, por afecções. Uso bastante Spinoza, Vigotsky, tem toda uma teoria nesta construção. Também não foi feita toda pronta e acabada, até porque onde há vida, há inacabamento, como bem lembrava Paulo Freire. E assim nós vamos fazendo. Eu espero cada vez mais que seja uma forma da cultura funcionar como ponto fundamental até na mudança das relações éticas, políticas, econômicas e sociais do país. Quem sabe, potencializando as virtudes do povo, a gente não consiga produzir, fazer brotar um outro país como nunca se viu. Essa percepção da potência e da virtude do povo, ela não é minha não, eu li no texto de Martín-Baró, um psicanalista jesuíta de El Salvador. Ele foi assassinado na época da guerra civil em El Salvador e fez uma série de estudos muito interessantes e muito próximos ao que é a prática do Ponto de Cultura. Isto vem de 20, 30 anos atrás; eu não tive acesso à literatura dele, só agora, quando fui a El Salvador e adquiri os livros. Mas em alguns momentos,

falando sobre o Cultura Viva e toda a construção teórica, certa vez uma amiga minha perguntou: “Você leu Martín-Baró?”. Falei “não, nem conheço”. Ela disse “você deveria ler!”. Então quando fui para El Salvador, busquei ler e foi um momento muito mágico, de encantamento, quando a gente percebe que as ideias vão convergindo. E o que o Martín-Baró pensou? Exatamente na construção de círculos de desenvolvimento, de processos de cerzimento da sociedade, ele estudou muito sociedades *desplazadas* a partir da guerra civil e tudo o mais... E Ponto de Cultura é isto: um exercício de convivência, de civilização. E aí há componentes importantes como a cultura de paz, a identificação de intelectuais orgânicos na comunidade, o protagonismo da juventude; colocar o tradicional em contato direto com a inovação, com a tecnologia digital, fazendo isto com o *software* livre, associando o *software* livre com troca de sementes crioulas, nativas...feiras de troca de *software*, de sementes, índios fazendo filmes em sua própria comunidade. O índio por ele mesmo, o jovem por ele mesmo, assim se faz o Cultura Viva e assim ele vai se desenvolvendo.

Pesquisadora: Sua experiência com o Ponto de Cultura Estrela de Ouro...

Célio Turino: O Maracatu Estrela de Ouro de Aliança é...eu fui lá várias vezes, lancei até meu livro lá no Maracatu, é um Ponto de Cultura lindo! Onde há estúdio, há gravação, Biu do Coco, Zé Duda... Eu diria que o melhor do meu trabalho foi entrar nestes lugares, ver a sensação daquela coisa tão linda, no meio do canavial, saindo, se apresentando. Eu vi o maracatu no canavial, eu não fui no carnaval, eles fizeram a apresentação. E é como o povo se apresenta, se empodera, é muito bonito.

Pesquisadora: Qual o papel da TV pública no sentido de valorização e registro da cultura popular?

Célio Turino: É um espelho, não é? A gente vai lá na Psicanálise, Lacan, ele percebeu que o desenvolvimento da personalidade de uma criança só dá um salto quando ela vê a sua imagem refletida no espelho e reconhece que aquela é a imagem dela própria. Se nós transpusermos isto para a sociedade, a gente ver que não ocorre este momento mágico de construção da personalidade. O povo quando é retratado por estes meios de comunicação, via de regra, é retratado de forma estereotipada ou folclorizada. A necessidade da TV pública é a de ser o espelho. Na verdade, deveria ser de todos os meios de comunicação porque são concessões públicas, mas não são tratados desta forma. Então, neste momento, que ao menos tenhamos uma potente TV pública muito inserida nas comunidades, que seja um meio de transmissão de

cultura e da fala feita na primeira pessoa. Às vezes, a gente pode até retratar as manifestações do povo com cumplicidade, com apoio, com benevolência, mas ainda assim, vai ser um olhar de fora para dentro; é preciso que este espelho reflita um olhar, um sentido que venha de dentro para fora.

Pesquisadora: Como é sentir que você é parte imprescindível em todos estes processos, que transformam milhões de pessoas, milhões de realidades, redelineando a construção histórica das políticas culturais?

Célio Turino: É, eu não nego esta presença não. Acho, inclusive, que há necessidade na história, em vários programas, de alguém que sistematiza, teoriza...tenha uma conjunção de fatores que se joguem neste processo. Eu fui muito significativo, mas também tento às vezes me distanciar um pouco porque se a gente tem exatamente esta ideia da autonomia, do empoderamento, às vezes é bom que se distancie para que os próprios agentes vão se desenvolvendo. Mas foi uma relação de compromisso, eu até tenho pensado sobre o papel do gestor público, do servidor público, ele se joga no processo. É assim, na ciência é assim – não há como entrar no laboratório de química ou de física, sem que o pesquisador não modifique as partículas também. Eu me joguei, não observei o rio, até porque não se pode observar o rio, porque suas águas nunca são as mesmas. Mas além de não observar o rio dessa forma, eu tentei me jogar no rio e, quando me joga no rio, o rio deixa de ser rio, eu também deixo de ser eu e entro neste fluxo. Isto é com todo mundo, porque a vida é fluxo, por isso mesmo que é Ponto de Cultura, pulsação, é potência, muito mais que estrutura. Não é a negação da estrutura, a estrutura ela vem com o fluxo, ela vem com o pulsante. Então, vamos ver aí o que me espera, a vida vai levando a gente. Está me levando por estes tempos mais para fora, que aqui dentro pelo Brasil; estou muito feliz de ter vindo à Paraíba, exatamente por isso, porque me recomponho um pouco.

Apêndice H - Artigo
CULTURA POPULAR COMO *MEDIUM* ENTRE JOVENS E VELHOS:
protagonismo juvenil e valorização da memória cultural
na Zona da Mata Norte de Pernambuco-BR¹¹⁵

Júnia Mara Dias Martins

Resumo

Mutável, constantemente transformada no tempo e no espaço, a cultura popular certamente tem, nos indivíduos mais idosos¹¹⁶, parte relevante da sua memória. São eles verdadeiros guardiões do saber popular que, na comunicação com o outro e com o mundo, revelam crenças, valores, costumes e histórias que auxiliam na compreensão de relações socioculturais de grupos, comunidades, regiões. Mas como estes idosos transmitem seus saberes nos dias de hoje? Para quem? Quais são os espaços de mediação e por quais instrumentos ela é sustentada? Em qual(is) contexto(s)? Este artigo tenta responder a estas perguntas, tendo como base a Zona da Mata Norte de Pernambuco-BR. Para tanto, utiliza como método a pesquisa bibliográfica acompanhada de análise qualitativa, de caráter exploratório.

Palavras-chave: Memória; Cultura popular; Protagonismo; Jovem; Idoso.

Introdução

Na Antiguidade, a cultura de um povo era oralmente transmitida, uma atividade intergeracional impregnada de intuição, refletida no senso comum sob a forma de costumes, mitos e ritos perpetuados e reformulados por gerações. Após o advento secular da escrita, e com ela um registro mais perene das práticas de cultura popular, a contemporaneidade trouxe outros mecanismos de registro – equipamentos audiovisuais que guardam, em *frames* e *bits*, muito daquilo que a escrita não contemplava ou que o tempo antes esvanecia dos diálogos orais.

Por outro lado, maioria dos idosos, escolarizados ou não, mas provenientes de um período anterior ao da cultura digital, nem sempre dominam os recursos para gravação, edição, difusão e circulação de conteúdo. É então neste espaço que entra o protagonismo

¹¹⁵ Artigo apresentado no XII Congresso Latinoamericano de Investigadores de la Comunicación. Lima, 6 a 8 de agosto de 2014, Tema: “Pensamento crítico latinoamericano e os desafios da atualidade”. GT 1: Comunicação Intercultural e Folkcomunicação.

¹¹⁶ É idoso, no Brasil, todo indivíduo com idade igual ou superior a 60 anos, segundo o Estatuto do Idoso.

juvenil. Jovens¹¹⁷ que, com seus aparatos técnico e tecnológico, veiculam manifestações e conteúdos de cultura popular transmitidos em vídeos, programas radiofônicos e páginas na Internet, tendo como personagens mestres da cultura popular. Tal circunstância parece ser uma realidade em sítios urbanos e rurais da Zona da Mata Norte pernambucana¹¹⁸, na qual tem sido observada, especialmente na última década, certa constância na itinerância de espetáculos, produção de filmes, discos e demais conteúdos; trazendo narrativas, cantos, danças, folguedos e outras tradições centralizadas na figura de mestres do saber oral, de mestres da cultura popular, por vezes também chamados de griôs¹¹⁹.

A nossa proposta é submergir neste universo sociocultural da Zona da Mata Norte pernambucana, região efervescente em cultura popular e que, distante da grande mídia, parece desenvolver uma comunicação alternativa – alicerçada na identidade e memória culturais, com respeito à figura dos mais velhos e suas experiências vividas em cirandas, maracatus, sambadas, cavalos-marinhos, cocos etc.. A tentativa é perscrutar, ainda que de forma indicial, como se dá esta aproximação entre jovens e idosos, quais os espaços de interação entre as duas gerações, a realidade que os aproximam e aspectos que remetam à valorização da memória cultural.

1. Contextualização e revisão de literatura

Em uma detalhada busca bibliográfica, não encontramos nenhuma pesquisa no Brasil centrada na memória a partir da aproximação de jovens e envelhecidos com intermédio da cultura popular e suas formas contemporâneas de registro e difusão. Tal situação demonstra a necessidade de lançamento e aprofundamento do debate, num terreno fértil que poderá servir de base para o germinar de outras questões complementares – sociais, econômicas, políticas e culturais.

¹¹⁷ De acordo com a PEC da Juventude, aprovada pelo Congresso em setembro de 2010, é jovem no Brasil todo cidadão com idade entre 15 e 29 anos.

¹¹⁸ A Zona da Mata Norte compreende 17 municípios: Aliança, Buenos Aires, Camutanga, Carpina, Condado, Ferreiros, Goiana, Itambé, Itaquitanga, Lagoa do Carro, Lagoa de Itaenga, Macaparana, Nazaré da Mata, Paudalho, Timbaúba, Tracunhaém e Vicência.

¹¹⁹ Termo surgido no noroeste africano, na região onde se situa o Mali. Ali, mestres de transmissão oral foram nomeados como *griots* pelos colonizadores franceses. Donos de um saber único e depositários da memória social das tribos e grupos étnicos, os *griots* possuem grande credibilidade entre os povos africanos, atuando como artistas, mediadores e noticiadores, numa sociedade que valoriza e respeita indivíduos idosos, por estarem mais perto dos ancestrais. No Brasil, o termo foi incorporado como *griô*, nomeando ainda um tipo de método pedagógico, a Pedagogia Griô, surgida em atividades desenvolvidas por projetos sociais voltados a crianças e jovens na cidade de Lençóis-BA.

A região delimitada, a Zona da Mata Norte de Pernambuco, constitui-se como território historicamente traçado pela monocultura canavieira, intensa concentração fundiária e superexploração de mão-de-obra. Os trabalhadores dos canaviais conviveram, ao longo de séculos, com o trabalho escravo e semi-escravo paralelo às manifestações de cultura popular nos intervalos da lida nas lavouras, nos engenhos e nas usinas de cana-de-açúcar.

Ainda hoje, a cana-de-açúcar se fixa como fonte importante da economia regional. Porém, a cultura popular parece ganhar força em registro e circulação, suscitando uma nova roupagem e perspectiva para seus mestres. Muitos deles, ex-trabalhadores da terra, guardam além dos calos nas mãos, lembranças de uma região marcada pela pobreza social e pelo colorido de ritmos e festividades. Esta memória individual, peça do mosaico de uma memória coletiva, captada por jovens entusiastas, certamente merece atenção no campo da Sociologia. Um viés que realça ainda a aproximação de gerações em período de forte individualismo e desagregação de laços sociais.

Enquanto *locus* de interação entre jovens e velhos, com elo nas culturas populares, a Zona da Mata Norte pernambucana se mostra como cenário adequado para balizar a pesquisa aqui proposta, numa interface prática e teórica entre a comunicação, a cultura popular, a memória e a sociabilidade intergeracional.

A presente investigação é pautada no tripé analítico dos termos 1. cultura popular e comunicação; 2. protagonismo juvenil; e 3. memória cultural. No espaço curto do texto, reconhecemos que estes termos são trazidos muitas vezes, implicitamente, sem grande aprofundamento, mas como ideias lançadas a outras pesquisas futuras que poderão ter maior enraizamento.

O primeiro item relaciona-se, entre outros pontos, com a definição de cultura popular, que pode ser abordada com subsídio dos estudos de Edison Carneiro (2008), Alceu Araújo (2007) e Marcos Ayala e Maria Ignez Ayala (2011). A apresentação desta cultura popular como processo de comunicação ainda encontra fôlego em inúmeros textos sobre a folkcomunicação, entre eles os de Beltrão (2001), Roberto Benjamin (2004) e Boanerges Lopes Filho et al (2012).

O protagonismo juvenil, por sua vez, quando citado, relaciona-se a termos como iniciativa, criatividade, compromisso e autonomia. Compreendemos o protagonismo como participação ativa de jovens de modo a intervirem beneficentemente no meio em que atuam. Uma visão semelhante a dos autores Carlos da Costa e Maria Vieira (2006), quando afirmam que “o protagonismo juvenil é uma forma de reconhecer que a participação dos adolescentes

pode gerar mudanças decisivas na realidade social, ambiental, cultural e política em que estão inseridos.” (Costa, Vieira, 2006, p. 126).

Já a memória cultural, neste artigo, associa-se com a atuação dos mestres da cultura popular e com a identidade cultural, passando obrigatoriamente pela definição de memória. É pertinente grifarmos que a memória é analisada não como algo anacrônico, referente a um passado longínquo; mas como lembranças intermitentes, outras silenciadas, evocação de informações e sensações dinâmicas e fluentes do passado e presente, além da perspectiva de futuro. Para tratar do conceito de memória, nos reportamos a autores como Peter Burke (2000), Maurice Halbwachs (1990) e Jacques Le Goff (1994).

2. Sobre memória cultural

Ao recorrer às narrativas míticas gregas, percebemos que a memória anda de mãos dadas com o tempo. Cronos (deus do tempo) era irmão da titânica Mnemosine, a qual personificava a memória. Filha do céu (Urano) e da terra (Gaia), além do poder de fazer lembrar e guardar em pensamento, Mnemosine tinha a responsabilidade de nominar todos os objetos. Ademais, entre suas nove filhas geradas a partir da relação com Zeus (deus dos deuses), temos a história (Clio). Sendo a história, filha da memória, o poder desta é também de servir como ponte entre o ser e o não-ser, entre o passado e o presente, entre o real e a imaginação – o poder de recordar na possibilidade de resgatar um momento e torná-lo eterno.

Nesta realidade simbólica, descrita outrora por Le Goff (1994), a memória nos previne do esquecimento, ao passo que nos aproxima da permanência, da imortalidade, nos reatualiza por meio das lembranças; fortalecendo a imanência da nossa natureza mortal que procura, na medida do possível, ser sempre e ficar imortal, como já diria Platão.

Ao longo dos anos, o conceito de memória tem passado, contudo, por alterações relacionadas à sua função, utilização e papel social. Maurice Halbwachs (1990), sob influência durkheimiana, afirma que toda memória é coletiva. Para ele, são as memórias construções dos grupos sociais, os quais determinam aquilo que será guardado e também as suas formas: “Cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, (...) este ponto de vista muda conforme o lugar que ali eu ocupo, e (...) este lugar mesmo muda segundo as relações que mantenho com outros meios.” (Halbwachs, 1990, p.51) Sua visão harmônica omite, todavia, os conflitos simbólicos muitas vezes existentes na construção da

memória coletiva; tomando a memória coletiva como um organismo harmonioso, sem considerar as possíveis debilidades e contradições das partes deste organismo.

Peter Burke (2000), por sua vez, traz a memória social – e a individual – como seletiva. Segundo ele, “as memórias são maleáveis, e é necessário compreender como são concretizadas e por quem, assim como os limites dessa maleabilidade.” (Burke, 2000, p.73). Já os estudos de Paul Thompson (1992) tendem a demonstrar a inesgotabilidade das memórias sociais, construídas e reconstruídas a todo o tempo; numa gestão dinâmica que muitas vezes utiliza o silêncio como instrumento, determinando o que deve ser guardado e o que deve ser esquecido. Este é um viés intrínseco à pesquisa que apresentamos.

Se a memória se consoma como base de transmissão do conhecimento e das experiências, seria lógico afirmar que, quanto mais vivências são acumuladas, maior o conteúdo arquivado pelo humano. Neste sentido, o idoso certamente assume um lugar privilegiado no que concerne o guardar de conhecimento, de sabedoria (Bosi, 1994). Porém, num cenário caracterizado pela hegemonia do capitalismo e, conseqüentemente, pelo valor dado ao indivíduo por sua capacidade de produção para o mercado, qual a posição ocupada pelo envelhecido? Destituído enquanto força de trabalho, com atividades regenerativas limitadas e funções neurológicas enfraquecidas, quem guarda as lembranças dos velhos¹²⁰?

Acreditamos que os jovens sejam, em parte, responsáveis pelo registro das lembranças dos idosos e dos grupos aos quais pertencem, incluindo aí as experiências e valores que constroem a memória cultural. Entendemos esta como o modo pelo qual a sociedade assegura sua preservação ou mesmo reconfiguração cultural, dando continuidade ao conhecimento coletivo de uma geração a outra; uma transmissão efetuada por meio de paradigmas mnemônicos que envolvem tanto as lembranças objetivas quanto as institucionalizadas, apropriadas e ressignificadas no tempo e no espaço.

Na compreensão de que a memória do indivíduo é parte do mosaico da memória do grupo, como marca elementar à sua cultura esta memória grupal apresenta como uma das características mais intrínsecas, a identidade. “A memória do grupo baseia-se essencialmente na afirmação de sua identidade” (Wehling, Wehling, 2003, p. 13)

No contexto da cultura popular, vinculado diretamente ao conceito de identidade cultural, os jovens seriam – especialmente quando relacionados a indivíduos e comunidades ágrafos ou isentos da educação digital – responsáveis pela materialização das heranças

¹²⁰ Expressão utilizada nesta pesquisa, sem caráter pejorativo, em comunhão da mesma nomenclatura feita por Ecléa Bosi em sua obra “Memória e sociedade: lembranças de velhos”; na qual afirma que ser velho “é lutar para continuar sendo homem” (BOSI, 1994, p. 18).

simbólicas. Heranças simbólicas que encontram nas diversas mídias, espaço não apenas de registro e difusão de conteúdo, mas de consolidação e espraiamento do imaginário individual e coletivo. Isto porque

Os miseráveis, os marginalizados, os simplesmente pobres, os operários e os desempregados, os habitantes das cidades e os interioranos encontram na mídia uma cultura em que cada um reconhece sua medida e cada um crê identificar seus gostos e desejos. Esse consumo imaginário (em todos os sentidos da palavra imaginário) reforma os modos com que os setores populares se relacionam com sua própria experiência, com a política, com a linguagem, com o mercado, com os ideais de beleza e saúde. Quer dizer: tudo aquilo que configura uma identidade social. (Sarlo, 2004, p. 105)

Não apenas em comunidades rurais ou pouco urbanizadas, mas também nos espaços citadinos, muitos jovens atuam como protagonistas, evocando presente, passado e futuro no registro de manifestações culturais em forma de livros, produtos audiovisuais e sonoros, fotografias, textos disseminados via Internet etc.. Para conceber estas ações, é preciso, contudo, de um conhecimento prévio sobre seu conteúdo. E quando o conteúdo abarca e/ou destaca mestres da cultura popular, os jovens se aproximam destes mestres e de suas histórias, colhem suas lembranças e as transmitem, envolvem-se. Temos, então, a consumação de uma sociabilidade intergeracional que traz como força motriz, como elo comum, a comunicação por meio da cultura popular.

3. Cultura popular na Zona da Mata Norte pernambucana – contexto histórico, econômico e social

A colonização portuguesa – com seus sacerdotes e gente da nobreza – deixou como herança no Brasil, costumes, festejos, danças, narrativas, canções. Com sua cultura letrada, estimulou hábitos de “civilização”, implantou a religião católica em detrimento dos cultos indígenas e africanos, massacrou ritos e mitos destas etnias (Freyre, 2005). Historicamente, a herança dominante da colonização europeia fomentou as grandes narrativas, estabelecendo relações de poder econômico, político e cultural entre os estratos sociais brasileiros. Os costumes e hábitos dos colonizadores foram somados aos saberes e práticas dos negros e indígenas, sementes que deram origem a um País de identidade mestiça genética e culturalmente (Ortiz, 1994); mas com forte preconceito arraigado às culturas das minorias, às culturas do povo. (Sodré, 2002)

Pernambuco, por sua vez, estado com intensa predominância portuguesa e holandesa nos seus primórdios enquanto capitania, recebeu como um dos legados da colonização, a marca do cultivo canavieiro. Sob a utilização de denso trabalho escravo, a rica Capitania alcançou, já no início do século XVII, a posição de maior produtora de açúcar do mundo. Incorporada à economia ainda nos tempos do Brasil colonial, a produção da cana-de-açúcar se estendeu por terras das quais os índios haviam sido expulsos. Os escravos negros, como trabalhadores nas plantações, conviviam, assim, com caboclos e indígenas também escravizados. (Freyre, 2004)

A fim de amenizar a possibilidade de rebeliões nas senzalas, senhores de engenho permitiam, por vezes, que seus escravos dançassem e cantassem. Gilberto Freyre (2005) diz que a alegria vinda dos cantos, dos batuques e danças dos escravos quebrava a melancolia e a monotonia da Casa Grande. Ao mesmo tempo, os ritmos e costumes destas ditas “raças atrasadas” eram tidos como elementos de subversão.

Mesmo após a Abolição da Escravatura no Brasil, a Zona da Mata Norte pernambucana abrigou o trabalho subescravo por séculos. No corte, colheita e produção da cana, permaneciam os negros, indígenas, caboclos e outros mestiços. Estes trabalhadores, assim como os de outrora, traziam não apenas a mesma cor de pele, mas também os costumes festivos, as tradições populares, as narrativas vindouras da oralidade herdadas dos seus antepassados. Especialmente nos fins de semana, o suor do trabalho era substituído pelo suor das danças e folguedos que tomavam conta dos engenhos noite adentro. A identidade e a sensação de pertencimento dos trabalhadores canavieiros, muitas vezes, provinham dos sons do maracatu, dos pés dançantes no terreiro sincronizados na ciranda, do balanço do bumba-meu-boi, do reisado, do cavalo-marinho, entre outros.

A Zona da Mata Norte pernambucana é, portanto, palco de uma diversidade cultural singular. Tal diversidade, proveniente da miscigenação ali formada, nutriu pesquisas como as de John Murphy (2008), na abordagem do cavalo-marinho; de Guerra Peixe (1981) e de Katarina Real (1990) sobre maracatus; de Roberto Benjamin (1989) acerca de folguedos, danças e outros patrimônios culturais.

Nos últimos anos, contudo, paralela à decadência das pequenas e médias propriedades açucareiras – e com isto, a falta de perspectiva de muitos trabalhadores rurais que nasceram e cresceram naquela região –, é comum observarmos em conteúdos midiáticos (na internet, em *outdoors*, jornais impressos, programas de rádio e tevê), a atuação dos mestres em diversos produtos e manifestações da cultura popular; revelando assim, na riqueza

da sua oralidade, imagem e história, traços importantes da memória individual e coletiva, como também da identidade sociocultural do lugar e região em que vivem e transitam.

Normalmente, as apresentações dos mestres ou participação em projetos são impulsionadas e/ou acompanhadas por jovens protagonistas; parte destes integram instituições sem fins lucrativos, outros trabalham voluntariamente, alguns atuam como pesquisadores, outros são simplesmente simpatizantes das festas em que estes mestres se apresentam – tanto no terreiro, quanto na cidade. Como exemplo de ações destes jovens, temos publicação de livros e *blogs*, concepção e realização de projetos culturais, roteirização e produção de filmes, mostras fotográficas, produção de discos e oficinas, tendo os mestres da cultura popular como personagens de destaque.

A participação dos mestres em manifestações de cultura popular – como o Festival Canavial¹²¹, por exemplo –, parece adquirir uma visibilidade até então inédita e remonta a discussão sobre as imbricadas relações entre a mídia e a cultura popular¹²² (Marques de Melo, 2008; Canclini, 1983). As práticas culturais, em suas exibições midiáticas, agora tendem a representar mais que simples distrações de entre-períodos do descanso da lida no canavial. Por outro lado, os mestres são evidenciados publicamente como profissionais da cultura popular (e não como meros brincantes), exibidos como guardadores do saber e aparentemente respeitados enquanto tais. São eles, sem dúvida, peças essenciais para a memória cultural da Zona da Mata Norte de Pernambuco.

4. Cultura popular como *medium* entre jovens e velhos

Na Zona da Mata Norte de Pernambuco, como já apontado, encontramos efervescência cultural que envolve desde atividades de formação e capacitação de jovens em atividades culturais a eventos e produtos concebidos por esta juventude junto a mestres da cultura popular. Os mestres, que convivem diariamente com os jovens, envolvem-se em

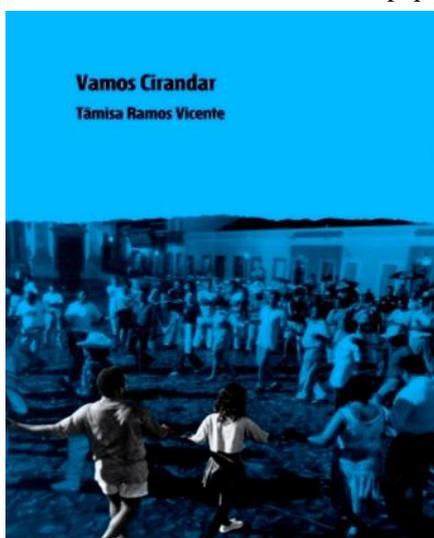
¹²¹ O Festival Canavial está em sua sétima edição. Mobiliza todos os municípios da Zona da Mata Norte, reunindo todo ano, durante um mês, ações pontuais (oficinas, seminários, mostras de cinema, atividades de leitura etc.) e espetáculos de cultura popular itinerantes. Em 2013, o Festival trouxe entre seus homenageados, Severino Feliciano da Silva, o Mestre Biloco. Aos 70 anos, Mestre Biloco é figura importante da Zona da Mata Norte, atuando como cantador em cirandas, frevos, maracatus e sambadas.

¹²² As manifestações de cultura popular – genuinamente compreendidas enquanto cultura proveniente do povo, práticas de grupos subalternos (Ayala; Ayala, 2011) – trazem, diante do cenário midiático contemporâneo, aproximações com fronteiras da cultura de massa. Estas aproximações são decorrentes, entre outros aspectos, das transformações econômicas e sociais; com expansão do acesso a tecnologias, industrialização de bens e conteúdos referentes à cultura popular e, ao mesmo tempo, incorporação de elementos da grande mídia por parte de grupos culturais populares. Este cenário reflete a atual identidade cultural na pós-modernidade. (Hall, 2005)

atividades de artesanato e contação de histórias; participam de brincadeiras como maracatu, cavalo marinho e ciranda; assim como são personagens de registros fotográficos, discos, documentários, livros, programas de emissoras de rádio etc.. Estes produtos culturais são veiculados em *blogs* e redes sociais, festivais de cinema, exposições regionais e nacionais, eventos itinerantes pela Zona da Mata Norte pernambucana. Por trás da realização destas atividades, estão jovens partícipes de organizações não governamentais, de Pontos de Cultura¹²³ e da própria comunidade regional.

Trazemos amostra de alguns produtos concebidos:

Figura 1: Capa do livro da jovem Tâmisia Vicente, que traz a ciranda e os mestres da cultura popular.



Fonte: A autora

Figura 2: Cartaz do projeto “Tem samba no terreiro”, promovido por jovens de associações da Zona da Mata Norte em parceria com o Governo do Estado de Pernambuco.



Fonte: Site do Festival Canavial¹²⁴.

¹²³ Pontos de Cultura são instituições reconhecidas jurídica e socialmente, que recebem apoio financeiro e técnico do Estado para desenvolver atividades de impacto sociocultural em suas comunidades, fortalecendo e/ou ampliando ações preexistentes. A instituição submete seu projeto a edital público e, se contemplada, é conveniada ao Ministério da Cultura (MinC), recebendo o valor de R\$ 180 mil para ser investido, conforme projeto apresentado, num período de 3 anos. Do valor total recebido pela instituição, R\$ 50 mil é para aquisição de equipamentos audiovisuais. A gestão é compartilhada entre o Estado, a instituição e a comunidade. Enquanto o Estado atua como financiador e auxiliador técnico, o Ponto de Cultura decide quais atividades, públicos e colaboradores serão contemplados com o valor investido.

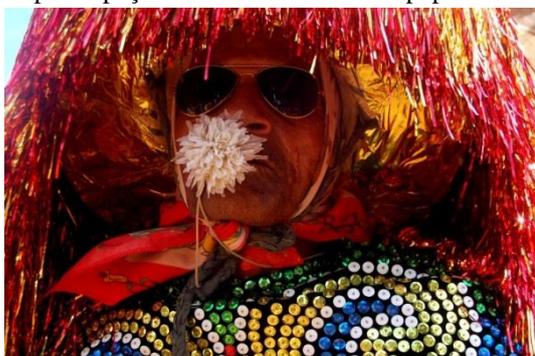
¹²⁴ <http://pontaocanavial.com.br/2013/page/3/> Acesso em 27 de fevereiro de 2014.

Figura 3: Foto ilustrativa de matéria que traz o jovem cantor Siba, que realizará show com mestres da Zona da Mata Norte pernambucana.



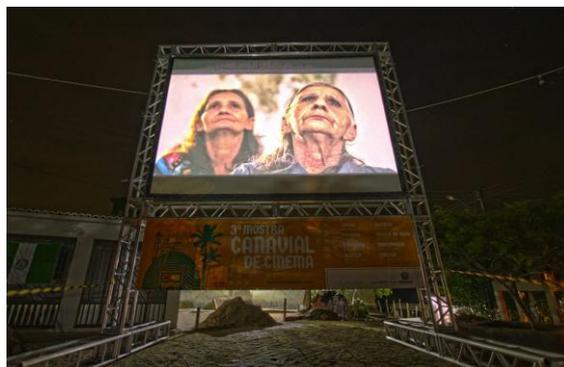
Fonte: Jornal do Commercio, Pernambuco, 29/01/2014.

Figura 4: Exposição “Maracatu Rural”, em Brasília, expõe fotografias, documentos, indumentárias, áudios e vídeos concebidos pelos jovens da Zona da Mata Norte, com participação de mestres da cultura popular.



Fonte: Ederlan Fábio.

Figura 5: Mostra de Cinema Canavial. Exibição de filmes com base na cultura popular regional.



Fonte: Raphael Malta Clasen.

A partir das observações de manifestações de cultura popular – permitidas por meio da convivência da autora na região e acompanhamento das informações veiculadas pela mídia sobre os municípios abrangidos – percebemos algumas particularidades relacionadas às ambiências e ambientes de convivência entre jovens e velhos:

1. Há normalmente uma relação social, histórica e pessoal de cada indivíduo com o lugar e a cultura popular;
2. Parte da interação é possível porque o trabalho de formação, capacitação e disseminação das atividades e ações geralmente promovem o intercâmbio de vivências e experiências, usos e costumes, crenças e credências, brinquedos e brincadeiras entre jovens e idosos;

3. O protagonismo juvenil e suas formas de manifestação tem se voltado ao local, seguindo um caminho já revelado pelos *mass media*, no qual há a valorização das peculiaridades socioculturais da microrregião;
4. Os instrumentos utilizados para registro e difusão das manifestações de cultura popular atendem à vontade e curiosidade dos jovens em manipular aparatos tecnológicos para produção audiovisual e sonora. Eles utilizam, assim, o conteúdo que lhes é próximo, relacionado à memória e identidade culturais.

Os principais espaços de convivência observados entre jovens e idosos foram:

1. Apresentação de grupos culturais durante o carnaval, abarcando manifestações típicas da região;
2. Ensaios de maracatu, coco, samba, ciranda e cavalo-marinho nos diversos municípios e zonas rurais;
3. Associações de artesanatos, que geram renda a partir da produção de artefatos como cerâmicas, utensílios domésticos, roupas bordadas, desenhos em azulejos; utilizando matérias-primas como fibra de bananeira, argila, fibra de peri peri etc.
4. Nas próprias habitações dos idosos, onde brincam, cedem seus depoimentos para inserção em documentários, ou são fotografados como personagens para exposições fotográficas, por exemplo.
5. Estúdios de filmagem e gravação de áudio e vídeo;
6. Rádios comunitárias, nas quais mestres da cultura popular concedem entrevistas;
7. Eventos culturais públicos promovidos pelo governo ou pelas próprias organizações da sociedade civil.
8. Comunidades rurais ou citadinas, onde os mestres populares são reconhecidos por seu saber, possuindo respeito dos demais moradores, e atraindo jovens em seus diálogos cotidianos.

A participação de jovens nas atividades pode ser ainda considerada como circunstância de empoderamento, na direção em que estes jovens se apropriam de instrumentos para transmitirem suas ideias, estabelecendo o papel de importantes atores sociais diante da sua comunidade e demais grupos que integram.

Invocar o *protagonismo juvenil* equivale, portanto, a motivar o jovem a comportar-se como “principal ator” social, em outras palavras, como o

principal agente do poder que o controla. Também equivale a dizer que o *jovem protagonista* é o principal responsável pela sua integração à sociedade, e que todos podem e devem ser *protagonistas*.(Souza, 2008, p. 166)

Neste sentido, as hipóteses levantadas no processo de investigação assim foram delineadas:

1. A partir da aproximação com os mestres da cultura popular, os jovens passam a refletir sobre a importância da transmissão das tradições e valores intuídos pela cultura popular, assim como sobre a possibilidade de mudanças quanto à percepção da velhice e do envelhecimento;
2. A aproximação com os jovens estimula os mestres da cultura popular a refletirem sobre o seu estar no mundo e no espaço da comunidade, enquanto sujeitos importantes para a valorização da memória cultural local e regional;
3. A utilização de equipamentos e veículos tecnológicos de registro e difusão da cultura popular pode estimular a aproximação de gerações, reforçando mudanças comportamentais e ideológicas;
4. As manifestações de cultura popular, com exaltação aos mestres, memória e identidade culturais, têm movimentado a Zona da Mata Norte de Pernambuco, trazendo novas perspectivas social, cultural e econômica especialmente às comunidades rurais.

No contexto de marginalização social e econômica que envolve grande parte da Zona da Mata Norte pernambucana, especialmente a zona rural, ações culturais como as que têm sido desenvolvidas tendem a aumentar a autoestima daqueles que integram as atividades; fomentar a circulação de produtos culturais distintos daqueles veiculados pela grande mídia; fortalecer os laços identitários culturais; além de favorecer a comunicação entre distintos municípios e gerações.

Considerações finais

Entendemos que, por serem levantadas a partir de observação assistemática, as hipóteses aqui lançadas necessitam de uma investigação mais aprofundada para possível validação ou negação. Uma investigação que se valha de etapas metodológicas rigorosas em

percepção e destreza, na seleção específica de manifestações e sujeitos envolvidos. Uma boa sugestão para o desenvolver desta investigação seria contatar e entrevistar estes sujeitos, numa abordagem que pudesse utilizar a metodologia da História Oral, a fim de enriquecer o conteúdo com relatos.

Neste ínterim, as etapas da pesquisa propostas passariam pelo mapeamento das manifestações de cultura popular¹²⁵ sobressalentes na Zona da Mata Norte pernambucana; delimitação das manifestações de cultura popular que têm como destaque integrantes com idade superior aos 60 anos – cirandeiros, coqueiros, sanfoneiros, mestres de maracatu, brincantes do cavalo-marinho e outros. A partir da seleção e entrevistas destes mestres da cultura popular, seria perscrutada a valorização da memória e da identidade culturais, interação com os mais jovens e com as novas formas de registro e difusão da cultura popular.

Uma outra etapa importante seria a de identificação, seleção e entrevistas de jovens protagonistas – nas manifestações optadas – buscando compreender as estratégias de mediação e midiatização¹²⁶ da cultura popular por eles utilizadas e sua percepção sobre a interação com os mais velhos.

O objetivo primeiro de uma investigação como esta é pesquisar a valorização da memória cultural, seus espaços de mediação e midiatização construídos a partir da interação entre jovens protagonistas e mestres da cultura popular; descortinando, quem sabe, novos perfis e relações de ativistas midiáticos contemporâneos.

Referências

ARAÚJO, A. M. (2007). *Cultura popular brasileira*. São Paulo: Martins Fontes.

BAUMAN, Z. (2005). *Identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. (Col. Raízes).

AYALA, M.; AYALA, M. I. (2011). *Cultura popular no Brasil*. São Paulo: Ática. (Col. Princípios).

BENJAMIN, R. (1989). *Folgedos e danças de Pernambuco*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife.

¹²⁵ Como material de apoio para mapeamento das manifestações, será utilizado o Dicionário do Folclore Brasileiro, de Luiz da Câmara Cascudo (2012).

¹²⁶ Muniz Sodré (2006, p. 20) esclarece os conceitos de mediação e midiatização. Conforme o autor, “está presente na palavra mediação o significado da ação de fazer ponte ou fazer comunicarem-se duas partes”. Já midiatização remete a “uma ordem de mediações socialmente realizadas caracterizadas por uma espécie de prótese tecnológica”.

- LOPES FILHO, B.; FERNANDES, G. (2012). *A Folkcomunicação no limiar do século XXI*. Juiz de Fora: Editora UFJF.
- BOSI, E. (1994). *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 3ed. São Paulo: Companhia das Letras.
- BURKE, P. (2000). História como memória social. In: *Variedades de história cultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- CANCLINI, N. G. (1983). *As culturas populares no capitalismo*. São Paulo: Brasiliense.
- CARNEIRO, E. (2008). *A sabedoria popular*. São Paulo: Martins Fontes.
- CASCUDO, L. da C. (2012). *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 12ed. São Paulo: Global.
- COSTA, C. G. da; VIEIRA, M. A. (2006). *Protagonismo juvenil: adolescência, educação e participação democrática*. Salvador: Fundação Odebrecht.
- FREYRE, G. (2005). *Casa Grande & Senzala*. 50 ed.. São Paulo: Global.
- _____. (2004) *Nordeste: aspectos e influência da cana sobre a vida e a paisagem do Nordeste do Brasil*. 7ed. São Paulo, Global.
- HALBWACHS, M. (1990). *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, Editora Revista dos Tribunais.
- HALL, S. (2005). *Identidade cultural na pós-modernidade*. São Paulo: Empório do Livro.
- LE GOFF, J. (1994). *História e memória*. Campinas, SP: Ed. UNICAMP.
- MARQUES DE MELO, J. (2008). *Mídia e cultura popular*. São Paulo: Paulus.
- MURPHY, J. P. (2008). *Cavalo Marinho pernambucano*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- ORTIZ, R. (1994). *Cultura brasileira e identidade nacional*. 5ed. São Paulo: Brasiliense.
- PEIXE, C. G. (1981). *Maracatus do Recife*. São Paulo-Recife: Irmãos Vitale/Fundação de Cultura Cidade do Recife.
- REAL, K. (1990). *O folclore no carnaval do Recife*. Recife: Massangana.
- SARLO, B. (2004). Culturas populares, velhas e novas. In: *Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e videocultura na Argentina*. 3 ed. Rio de Janeiro: Editora UERJ.
- SODRÉ, M. (2002). *Mestre Bimba: corpo de mandinga*. Rio de Janeiro: Manati.
- _____. (2006). Eticidade, campo comunicacional e midiaticização. In: MORAES, Denis. *Sociedade Midiaticizada*. Rio de Janeiro: Mauad.
- SOUZA, R. M. de. (2008). *O discurso do protagonismo juvenil*. São Paulo: Editora Paulus.
- THOMPSON, P. (1992). *A voz do passado: história oral*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- WEHLING, A.; WEHLING, M. J. (2003). As estratégias da memória social. In: *Brasilis: Revista de História Sem Fronteiras*. Rio de Janeiro: Editora Atlântida, Ano 1, n. 1.

Apêndice I - Artigo

FOTOGRAFIA, MEMÓRIA E IDENTIDADE: uma experiência fotográfica numa comunidade rural do Estado de Pernambuco-Brasil.¹²⁷

Júnia Mara Dias Martins
Waldelio Pinheiro do Nascimento Júnior

Resumo

Este artigo é fruto de uma oficina de fotografia realizada na comunidade Chã de Camará, zona rural de Pernambuco, município de Aliança. Ali são desenvolvidas, há mais de quatro décadas, atividades socioculturais com crianças, jovens, adultos e idosos. Nos últimos dez anos, com o apoio de editais do governo e, principalmente, iniciativas da sociedade civil organizada, as atividades foram ampliadas, agregando projetos pedagógicos, de extensão e de economia criativa. A oficina “fotografia, memória e identidade”, ministrada pelos presentes autores, propôs reflexões sobre empoderamento, contra-hegemonia e função social do indivíduo, no objetivo de incitar o autoconhecimento e aguçar o olhar de cada aluno sobre si, sobre o outro, e espaços sociais em que atua. Este artigo traz parte do conteúdo ministrado; um breve relato da oficina; e alguns dos registros fotográficos surgidos a partir dela. Trata-se de um estudo de caso, acompanhado de pesquisa bibliográfica, com análise qualitativa.

Palavras-chave: Fotografia; Identidade; Memória; Comunidade; Empoderamento.

Introdução

O advento da fotografia transformou definitivamente a maneira de nos relacionarmos com o mundo à nossa volta. Dos grandes acontecimentos históricos às coisas aparentemente indiferentes do cotidiano, muito foi visto e registrado pelas objetivas. Invenção resultante da curiosidade científica acompanhada da visão empreendedora, a fotografia se tornou um substituto mais confiável e naturalista da atividade de registro das famílias e da sociedade, lugar antes ocupado pela pintura de retratos. Mais além, assumiu o posto do olho jornalístico – tornando-se critério para comprovação do fato noticiado –, assim como um complemento aos apontamentos de cientistas, exploradores e antropólogos, por exemplo.

Os constantes avanços tecnológicos e o conseqüente barateamento dos dispositivos auxiliaram no processo de difusão da fotografia. Neste ínterim, talvez o grande destaque da

¹²⁷ Artigo apresentado no XII Congresso Latinoamericano de Investigadores de la Comunicación. Lima, 6 a 8 de agosto de 2014, Tema: “Pensamento crítico latinoamericano e os desafios da atualidade”. GI 2: Comunicación y cultura en medio de la violencia: poderes contra hegemónicos.

acessibilidade às ferramentas de produção seja o processo de digitalização da imagem. A cultura digital não só permitiu a inserção de câmeras em outros equipamentos, tais como relógios e telefones móveis, como também possibilitou formas simplificadas de edição, difusão e compartilhamento das fotos.

A profusão de imagens produzidas nestes quase dois séculos de fotografia indica talvez mais que um fetiche pela imagem, indica a vontade de eternizar personalidades, feitos, lugares e perenizar um período específico em recortes espaço-temporais que auxiliem a memória, quando esta já não for capaz de recordar certas coisas, ou que permita a outras gerações conhecer e saber de outras épocas.

Se a imagem é colaboradora e amplificadora da memória, a fotografia – enquanto dispositivo imagético – é equipamento ímpar para o registro e a manutenção histórica, social e cultural da humanidade. Em sociedades orais, não letradas e com poucos recursos de preservação de sua memória, a fotografia adquire ainda um maior valor. Isto porque a fotografia se mostra aliada à transmissão oral das memórias e colabora para valorização das tradições, aumentando a autoestima dos envolvidos, reafirmando e consolidando identidades, funcionando, assim, como elemento agregador e estimulador dos ideais comunitários.

1. Sobre a fotografia

A invenção de Niépce e Daguerre trouxe consigo grandes transformações socioculturais e artísticas. Segundo André Bazin (1991), a fotografia veio redimir e libertar as artes plásticas, especialmente a pintura – de seu compromisso com a representação da realidade. Dessa forma, popularizou-se o sonho da imortalidade, antes assegurado pelos retratos encomendados por figuras ilustres e famílias nobres e burguesas a pintores naturalistas. O desejo de ser lembrado pela posteridade e manter-se vivo na história já podia ser alcançado pelos mais despossuídos. Assim, mesmo aqueles que já não estavam vivos, poderiam ser “vistos” dormindo ou em poses familiares por meio da fotografia. (KOURY, 2001).

Neste primeiro momento, entretanto, pensar a fotografia como uma forma realista de registro, a aprisionou diretamente a realidade e ao retrato. A visão da fotografia como uma forma de reprodução do real, por meio de uma qualidade técnica irrepreensível perduraria até o início do século XX e retardaria os usos fotográficos para fins artísticos.

Apesar do caráter técnico e científico que envolvia os aparatos fotográficos, certos ares de magia cercavam a nova forma de produção imagética. Aliás, segundo Benjamin (1994), é exatamente por lidar com imagens – elementos diretamente ligados ao sagrado e ao ritual – que a fotografia teria este caráter mágico.

Para Benjamin (1994), as obras de arte clássicas surgiram para servir a rituais, mágicos ou religiosos e, por isso, possuíam certa aura que dava ao objeto um valor especial, singular. Mesmo após a secularização da criação artística, o louvor e o culto ao belo permaneceram como fundamento da arte. A fotografia, entretanto, quebraria este ritual e solucionaria os problemas da cópia e da autenticidade.

Assim, a fotografia foi, sem dúvida, o grande catalisador do processo de reprodutibilidade técnica. Como consequência, o critério de autenticidade perdeu parte de seu valor diante da produção artística, causando uma transformação na função social da arte, mantendo, contudo, parte de sua aura, pois, segundo Susan Sontag (2004), a fotografia foi responsável pelo retorno do caráter mágico da imagem.

Aquela época em que tirar fotos demandava um aparato caro e complicado — o passatempo dos hábeis, dos ricos e dos obsessivos — parece, de fato, distante da era das cômodas câmeras de bolso, que convidam qualquer um a tirar fotos. As primeiras câmaras, feitas na França e na Inglaterra no início da década de 1840, só contavam com os inventores e os aficionados para operá-las. Uma vez que, na época, não existiam fotógrafos profissionais, não poderia tampouco haver amadores, e tirar fotos não tinha nenhuma utilidade social clara; tratava-se de uma atividade gratuita, ou seja, artística, embora com poucas pretensões a ser uma arte. Foi apenas com a industrialização é que a fotografia adquiriu a merecida reputação de arte. (SONTAG, 2004, p.18)

Walter Benjamin (1994), nos anos 1930, aponta a fotografia como a primeira técnica de reprodução verdadeiramente revolucionária, capaz de trazer algo de estranho e novo. Sem negar o caráter técnico da produção fotográfica, o pensador alemão afirma que há na fotografia uma centelha do acaso que confere um caráter mágico à mesma. Para ele, uma técnica executada com exatidão pode dar vida a criações com um valor maior que o de certos quadros.

A fotografia está carregada de subjetividade e, embora haja uma conexão física entre a imagem fotográfica e o objeto fotografado, não se deve levar em consideração os discursos que vinculam a foto à realidade de forma absoluta (Dubois, 1993). Dubois rejeita, assim, a ideia da fotografia enquanto espelho do real, semelhança (*analogon*) e também o ideal de

fotografia como transformação do real, quando haveria uma desconstrução do conteúdo por parte dos aparatos técnicos e tecnológicos.

A ideia de espelho do real associaria a fotografia ao ícone, que representa o objeto por semelhança, enquanto a ideia de transformação estaria próxima ao símbolo, que necessita de convenções para aceitação. Segundo Dubois (1993), a imagem fotográfica estaria mais para a ordem do índice, por conta de sua conexão física com o objeto. A foto é representativa porque remete ao objeto, embora não o seja. Naturalmente existe uma gama de elementos entre o momento fotográfico e o registro – como a tecnologia, seu operador, o ambiente e os elementos próprios à composição.

Levando em consideração a relação que há entre o objeto, a técnica e as subjetividades no campo da fotografia, Roland Barthes (1984) propõe duas formas de leitura da imagem, o *punctum*¹²⁸ e o *studium*¹²⁹. Para o autor francês, ao se deparar com uma fotografia, a primeira leitura que se faz é na tentativa de compreender seu conteúdo, desvendar os objetos em cena. Esta primeira observação, feita por qualquer observador, aliada à análise técnica de enquadramento, ângulos e demais elementos de composição constituiriam o *studium*.

Há, entretanto, algo além desta análise das informações contidas no quadro. Este extracampo e suas subjetividades, a mensagem que toca seu leitor, que punge e emociona é o que Barthes chama de *punctum*. Esta última forma de apreciação encontraria eco principalmente em fotos de família, ou vinculadas a objetos, localidades ou eventos que remetam ao passado de que as vê. O registro histórico, permitido pela fotografia, mostra-se de grande importância para preservação da memória social coletiva, mas são as imagens carregadas de sentidos que remetam a experiências individuais, familiares ou comunitárias, as maiores responsáveis pela manutenção das tradições e reafirmações das identidades.

2. Fotografia, memória e identidade

Na mitologia grega, a memória é irmã do tempo. Filha de *Gaia* e *Urano*, *Mnemosine*, titânide mãe das musas, é a responsável pela rememoração constante de fatos e acontecimentos. Onisciente, a deusa sabe tudo o que se foi, o que é e o que será, sendo a

¹²⁸ A palavra *punctum* tem sentido próximo ao de marca, picada, pontuação.

¹²⁹ A palavra latina *studium* significa estudo. No texto de Barthes, adquire sentido próximo ao de “gosto pela visão geral”.

responsável por preservar os homens e seu irmão *Cronos*, o tempo, diante das águas letais do rio *Lethe*, a fonte do esquecimento do *Hades*.

Preservar a memória, seja ela individual ou coletiva, é ação diretamente vinculada ao tempo e à capacidade de armazenar informações. Quando individual, é imprescindível para a reafirmação da identidade e, quando coletiva, coopera decisivamente para a formação da história, do imaginário social e manutenção das tradições. Segundo Jacques Le Goff (2003), a memória é um fenômeno individual e psicológico, ao mesmo tempo em que se vincula à vida social. Para sua preservação são produzidos e acumulados diversos documentos e objetos, orais ou escritos, que definem e reconstroem a história.

A memória funciona como um dispositivo de armazenamento de informações com acesso randômico, capaz de suscitar recordações pessoais e sociais, inserindo o indivíduo num imaginário coletivo, ao mesmo tempo em que o distingue entre os demais, por conta do subjetivismo das experiências vividas. As experiências de busca e acesso ao conteúdo da memória são também vivências individuais.

Recordar, então, é um processo pessoal adquirido no decorrer do tempo. Um patrimônio social, organizado de forma personalizada, de acordo com a maior ou menor importância dada a determinados fatos e acontecimentos cotidianos ou históricos. Este patrimônio é transmitido, por meio de reminiscências e registro físicos, às próximas gerações. Assim, “o ato de recordar os processos vividos que cada um de nós organiza e reinvoca no passado, do ponto de observação do presente, possui a capacidade de estruturar a experiência num patrimônio utilizável para si e comunicável aos outros” (TEDESCO, 2004, p.38).

Dentre as formas mais eficazes de registro histórico e sua difusão, consta a fotografia. Pelo seu baixo custo, fácil acesso, durabilidade de suas imagens e possibilidade de reprodução, a foto mostra-se indispensável para a recordação de fatos e momentos componentes da memória social.

Estamos constantemente nos valendo de imagens instantâneas da nossa vida, registradas em papel fotográfico, para retornar o processo de rememorar e assim construir a nossa versão sobre os acontecimentos já vividos. (SIMSON, 2005, p. 20)

O avanço tecnológico, experimentado desde as primeiras décadas do século XX, barateou os custos dos dispositivos fotográficos ao mesmo tempo em que simplificou a operacionalidade dos equipamentos, permitindo que mais e mais cenas do cotidiano de

diversos grupos sociais e indivíduos fossem fixadas, servindo de instrumento poderoso de memória.

Em época recente, a fotografia tornou-se um passatempo quase tão difundido quanto o sexo e a dança – o que significa que, como toda forma de arte de massa, a fotografia não é praticada pela maioria das pessoas como uma arte. É sobretudo um rito social, uma proteção contra a ansiedade e um instrumento de poder. (SONTAG, 2004, p.18)

Esta profusão de arquivos de imagens, muitas das quais são produzidas sem o rigor técnico, mas apenas como rito familiar de registro do cotidiano, são fontes importantes, que complementam a tradição oral, a memória social, além de corroborarem para o registro do mosaico identitário de povos e comunidades.

Imagens, tais como textos, são artefatos culturais. É nesse sentido que a produção e análise dos registros fotográficos, fílmicos e videográficos podem permitir a reconstrução da história cultural de grupos sociais, bem como um melhor entendimento de processos de mudança social. (NOVAES, 2005, p.110)

Para Susan Sontag (2004), colecionar fotografia seria colecionar o mundo, pois as fotografias são experiências capturadas, e a câmera o instrumento ideal da consciência na sua atitude aquisitiva. Quando se fotografa algo, apropria-se da coisa fotografada, envolvendo-se numa relação com o mundo que estaria ligado ao conhecimento e ao poder. Quem fotografa desenvolve ainda um olhar diferenciado acerca de seu cotidiano e espaço geográfico, percebendo nuances e enxergando beleza no simples e no comum, observando o mundo sob uma nova ótica.

Ao nos ensinar um novo código visual, as fotos modificam e ampliam nossas ideias sobre o que vale a pena olhar e sobre o que temos o direito de observar. Constituem uma gramática e, mais importante ainda, uma ética do ver. Por fim, o resultado mais extraordinário da atividade fotográfica é nos dar a sensação de que podemos reter o mundo inteiro em nossa cabeça — como uma antologia de imagens. (SONTAG, 2004, p.13)

Estas experiências registradas e fixadas num suporte qualquer – papel, vidro, cobre ou pixels – quando vistas e analisadas com base em seus contextos, adquirem vida, ativando outras informações presentes na memória.

O aparente da vida registrado na imagem fotográfica pode assim, de quando em quando, deixar de ser unicamente a referência e reassumir a sua condição anterior de existência. O princípio de uma viagem no tempo em que a história particular de cada um é restaurada e revivida na solidão da mente e dos sentimentos. São em geral viagens de curta duração e de marcada emoção; muitas vezes, nos flagramos nessas viagens imaginárias. (KOSSOY, 2005, p.43)

O passado, preservado em diversos suportes, encontra eco nas mentes, onde as lembranças estão congeladas, carregadas de conteúdos simbólicos significativos. Toda fotografia, mesmo a registrada no último minuto, está vinculada ao passado, cujo momento só retornará às vidas dos indivíduos por meio da memória e/ou amparados por documentos e registros.

Os homens colecionam estes inúmeros pedaços congelados do passado em forma de imagens para que possam recordar, a qualquer momento, trechos de suas trajetórias ao longo da vida. apreciando estas imagens, *descongelam* momentaneamente seus conteúdos e contam a si mesmos e aos mais próximos suas histórias de vida (KOSSOY, 2005, p.43)

A fotografia é um meio de informação sobre o mundo e a vida, carregado de sentidos. Embora a leitura fotográfica e a compreensão dos sentidos presentes no discurso imagético sejam possíveis a qualquer um, só é possível fruir toda a informação de determinada imagem se houver o conhecimento prévio sobre ela. Boris Kossoy (2001) afirma que, embora a fotografia seja uma espécie de memória cristalizada, ela precisa estar relacionada a um contexto histórico particular para informar ou emocionar – ou ainda para pungir o leitor, como coloca Barthes.

Cada grupo social busca preservar suas tradições e conservar suas experiências de vida da melhor forma possível. O advento das câmeras portáteis veio exatamente permitir tal intento. Por meio destas máquinas, os grupos, comunidades, famílias, constroem, num rito familiar, uma crônica de si mesma, uma série de imagens que testemunham a sua coesão (SONTAG, 2004).

Independente das atividades registradas, o que importa é a preservação daquele espaço-tempo, especialmente numa época em que as formas de comunitarismo tradicional estão sofrendo transformações radicais em suas identidades. Há certo afeto na maneira de se tirar e conservar estas imagens, fazendo-as perdurar além da vida e da existência das pessoas e objetos registrados.

As fotografias, em geral, sobrevivem após o desaparecimento físico do referente que as originou: são os elos documentais e afetivos que perpetuam a memória. A cena gravada na imagem não se repetirá jamais. O momento vivido, congelado pelo registro fotográfico, é irreversível. Os personagens retratados envelhecem e morrem, os cenários se modificam, se transfiguram e também desaparecem. O mesmo ocorre com os autores-fotógrafos e seus equipamentos. De todo o processo, somente a fotografia sobrevive. (KOSSOY, 2005, p.43)

A modernidade trouxe consigo um pluralismo que implica em conseqüente relativismo dos sistemas de valores e interpretação, afetando práticas, tradições e grupos; os quais Berger e Luckmann (2004) chamam de comunidade da vida e de sentido. Por conta disto, estes grupos sociais – entre eles a família, igreja, entre outros – enfrentam colapsos que são acelerados pelo conteúdo veiculado pelos meios de comunicação. Para os autores, a mídia exerce papel fundamental na orientação, e na difusão de sentido, enquanto intermediadora entre a experiência coletiva e individual, produzindo interpretações da realidade e de valores.

Esta tensão, entretanto, tem sido mais sentida nas culturas nacionais (fruto de ações políticas do Estado moderno) que nas culturas locais. A crise enfrentada pelas culturas locais faz surgir, nas comunidades, estratégias de resistência culturais que vão desde o registro e difusão de suas tradições e memória, até a valorização de suas práticas – o que gera um sentimento de pertencimento local, aumenta a autoestima e reafirma as identidades locais.

Este trabalho de resistência não intenta fechar a cultura local numa redoma, a fim de supostamente protegê-la, mas busca forças de sobrevivência exatamente nas relações de troca com outras culturas, em pleno processo de mundialização. Uma cultura mundializada não implica o aniquilamento das outras manifestações culturais, como já afirmou Renato Ortiz (1996). Trata-se de um fenômeno social que permeia o conjunto das manifestações culturais, coabitando e se alimentando delas. Uma cultura mundializada corresponde a uma civilização que, embora tenha se globalizado, não se tornou homogênea.

O pertencimento e a identidade não têm a solidez de uma rocha, são negociáveis e revogáveis, baseados nas decisões que o indivíduo toma, nos caminhos que percorre, na maneira como age. Embora indivíduos com identidades semelhantes possam se agrupar num mesmo contexto sociocultural, a identidade tem uma dimensão individual.

A difusão e valorização de uma memória local, que se valha inclusive de meios de comunicação como a fotografia, podem desenvolver este sentimento de pertencimento principalmente entre os jovens, ampliando e fortalecendo os laços comunitários. Para Bauman (2005), existem dois tipos de comunidade – às quais as identidades se referem como sendo as entidades que as definem. Seriam estas as comunidades de vida e destino, cujos membros

vivem juntos, em ligação absoluta e outras que são fundidas unicamente por ideias e uma variedade de princípios.

Se a comunidade de vida está ligada a uma história comum e, muitas vezes, ao compartilhamento do mesmo espaço geográfico, a comunidade de destino permite ao indivíduo identificar-se com interesses comuns, compartilhando de seu cotidiano. A fragmentação das estruturas socioculturais, ocorrentes na contemporaneidade, torna a identidade uma celebração móvel, formada e transformada continuamente em relação às formas existentes nos sistemas culturais (HALL, 2005).

Sendo a identidade algo formado ao longo do tempo, através de processos inconscientes, está diretamente ligada à memória e ao imaginário. Talvez por isso haja menos crises nas identidades locais, nas quais tem surgido um forte movimento de resistência, que nas identidades nacionais que, como afirma Bauman (2005), são gestadas e incubadas na experiência humana, fruto de criação do Estado moderno, em busca de aceitação e obediência civil de seus indivíduos.

Está claro que, para lograr êxito na difusão e implantação desta identidade nacional, o Estado moderno recorreu, além de seus aparatos político, educativo e coercitivo, aos meios de comunicação de massa. O maior acesso aos dispositivos de produção, facilitados pelo desenvolvimento da tecnologia digital, tem posto este fluxo em contramão. Munidas de câmeras fotográficas e de vídeo, além do maior acesso às redes sociais e outros meios de produção, as comunidades locais veiculam sua cultura e registram suas tradições.

Em tal conjuntura, os sujeitos presentes nestes grupos, conscientes de seu pertencimento, veem multiplicados seus papéis enquanto atores sociais. Regina Magalhães de Souza (2008) compreende ator social como o indivíduo responsável pela execução de objetivos exequíveis, e cuja atividade encontra seus limites e possibilidades na atividade de outros atores sociais e na conjuntura socioeconômica. “O ator social é aquele que, para conseguir alcançar objetivos particulares, modifica o *entorno social* negociando com outros atores” (SOUZA, 2008, p.44).

A noção de pertencimento e de identidade leva os atores sociais, enquanto indivíduos, a buscarem métodos de ação coletiva, como forma de resistência cultural. Esta ação comunitária, aliada aos dispositivos de produção de conteúdo e sentido, alçam alguns destes atores à condição de protagonistas.

O protagonismo nasce da vontade de ação, com grande interesse de participação e engajamento político, sem, no entanto, valer-se de querelas ideológicas político-partidárias em

prol da eficácia e competência objetiva na consecução de objetivos comuns (SOUZA, 2008). O sentimento de não representação junto às velhas estruturas políticas, a não satisfação com as condições sociais e a vontade de ocupar um espaço público, fazem o protagonista desempenhar um papel que Regina de Souza chama de cidadania ativa.

De posse das novas tecnologias e empoderados pelo conhecimento técnico aliado a uma visão cidadã crítica, protagonistas sociais têm constituído um verdadeiro exército de fotógrafos, ávidos por registrar, alterar ou conservar os olhares sobre seu cotidiano, construindo uma memória social coletiva e reforçando as identidades locais. Estas foram algumas das características que encontramos na comunidade de Chã de Camará.

3. A comunidade Chã de Camará, em Aliança-PE

Situado no Planalto do Borborema, na Zona da Mata Norte de Pernambuco, Aliança se tornou reconhecido como município no ano de 1928. Segundo censo do IBGE realizado em 2010, tem população estimada em 37.415 habitantes, dos quais 17.168 residem na zona rural; o que corresponde a um percentual aproximado de 45,9%. Limita-se ao leste com Condado e Itaquitinga; ao norte com Timbaúba, Itambé e Ferreiro; ao oeste com Timbaúba e Vicência; ao sul com Nazaré da Mata, Buenos Aires e Tracunhaém. Banhada pelos Rios Sirigi e Capibaribe Mirim, é em Aliança que se situa um dos mais importantes lugares históricos do município: a comunidade Chã de Camará.

A principal atividade cultural do Chã de Camará é o Maracatu¹³⁰ Rural Estrela de Ouro. A vida de mais de meio século deste maracatu se mistura com a história do lugar. Em muitos fins de semana, quando o maracatu se apresenta, não só os aliancenses da zona rural se animam, mas também os da cidade, que comparecem ao terreiro, entram nas rodas de ciranda e dançam ao som dos toques do maracatu. Em muitos dos festejos, que seguem até o raiar do sol, vê-se uma verdadeira reunião de distintas classes sociais; com a presença de crianças, jovens e adultos de todas as idades.

O maracatu, que une historicamente caboclos, negros e índios trabalhadores dos engenhos de cana-de-açúcar, é uma brincadeira transmitida por gerações normalmente ágrafas, remodelada e vivificada ao longo das décadas. Em Pernambuco, ela é tombada pelo

¹³⁰ Maracatu é uma dança folclórica tombada como patrimônio cultural do estado de Pernambuco. É de descendência afro-brasileira, com ritmos, personagens e trajes específicos. Há dois tipos de maracatu: o maracatu rural (ou maracatu de baque solto) e o maracatu nação (ou do baque virado).

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Cultural (IPHAN) como patrimônio cultural imaterial; alguns grupos de maracatu recebem, inclusive, incentivo do Governo para suas atividades. Mas nem sempre foi assim ou nem sempre é assim. No Maracatu Rural Estrela de Ouro, por exemplo, durante muitos anos, a alegria da manifestação se sustentou à custa do investimento dos próprios brincantes e, ainda hoje, maior parcela de sua sustentação provém de recursos da sociedade civil organizada.

É esta mesma sociedade civil organizada que, por meio de ações coletivas, organiza cursos, palestras, atividades de formação, aperfeiçoamento e capacitação na comunidade de Chã de Camará e região. Sensibilizados com a carência social e, ao mesmo tempo, potência cultural do lugar e dos seus indivíduos, os autores deste artigo decidiram ministrar voluntariamente uma oficina de fotografia no local. A oficina também serviu de complementação à pesquisa desenvolvida¹³¹ por Júnia Martins.

4. A oficina de fotografia

Para compreender a história de determinada sociedade, comunidade, grupo social ou cultural, é importante voltar o olhar às questões imbricadas nos processos da sua formação e maturação. Entre outros fatores, tais processos estão associados ao espaço geográfico, às lutas sociais, às experiências econômicas, religiosas e políticas. Todos estes fatores foram citados na oficina como constitutivos da memória social e identidade daquele lugar.

Durante as aulas, realizadas entre agosto e setembro de 2013 (carga horária total de 30hs), ao passo que a discussão sobre estes fatores constitutivos ganhava corpo, cada aluno era estimulado a refletir sobre a ligação do ambiente mais genérico à sua individualidade e cotidiano. A partir daí, trabalhou-se a identidade e os olhares diferenciados do indivíduo em direção a si, ao outro e aos ambientes em que vivem ou transitam.

Os 12 alunos da oficina fazem parte de projetos culturais e pedagógicos desenvolvidos no Sítio Chã de Camará. Os ministrantes buscaram descortinar peculiaridades do ambiente que passam despercebidas a estes alunos, na tentativa de valorizar aquela zona rural, dotada de riqueza natural, cultural e humana. Para tanto, além de abordar sobre o comportamento do fotógrafo, a história da fotografia, os distintos tipos de câmeras etc., foram

¹³¹ Pesquisa de mestrado desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Comunicação, da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), sob tema: “Manifestações folkcomunicaçãois como propulsoras de empoderamento social no Ponto de Cultura Estrela de Ouro, em Aliança-PE.”

também ensinadas técnicas fotográficas básicas, na intenção de que cada um pudesse se munir de conhecimentos elementares para captar as particularidades do ambiente, das coisas e da gente que passariam a registrar.

O resultado envolveu arte, sentimento e técnica sintonizados em imagens que contam a história de um espaço, de pessoas, de uma realidade que a comunidade Chã de Camará já conhecia, mas que talvez agora, passasse a ser registrada com laços identitários mais fortalecidos, já que pelo olhar fotográfico dos seus “próprios filhos”.

Considerações finais

As imagens aqui trazidas são apenas algumas das muitas que foram produzidas durante as aulas. Na compreensão de que elas são um recorte espaço-temporal que traduz, em parte, o produto final da oficina, estes instantes ficam como um “texto imagético” em substituição às considerações finais deste artigo. Agrega-se a este produto final, o que ficou imantado de experiência individual e coletiva em cada registro fotográfico fundamentado no tema da oficina – “memória e identidade”. Um tema de construção *ad eternum* se considerarmos suas possibilidades de ampliação e debate a partir da vivência e olhar de cada indivíduo.

Fig. 1: Local onde a oficina foi realizada – sede do Sítio Chã de Camará.



Foto: José Lourenço e Érica Fernanda.

Fig. 2: Luiz Caboclo: artesão, mestre da cultura oral, ex-trabalhador do canavial.



Foto: Ederlan Fábio e Fábio Souza.

Fig. 3: O aluno Fábio Souza é brincante de maracatu. Nas horas vagas, dedica-se à música.



Foto: Fábio Souza.

Fig. 4: Deny Patrícia, aluna da oficina e modelo nesta fotografia.



Foto: Gustavo Xavier.

Fig. 5: Gal, moradora da comunidade.



Foto: Ederlan Fábio.

Fig. 6: Crianças da comunidade Chã de Camará.



Foto: Deny Patrícia.

Fig. 7: Abóbora.



Foto: Deny Patrícia e Daniele Ferreira.

Fig. 8: Zé Duda, Mestre do Maracatu Estrela de Ouro.



Foto: Leonardo Silva.

Fig. 9: José Lourenço, Presidente do Maracatu Estrela de Ouro.



Foto: Ederlan Fábio.

Fig. 10: Aliança.



Foto: Gustavo Xavier.

Fig. 11: Reflexo na água. (Prática fotográfica em tarde chuvosa.)



Foto: Ederlan Fábio.

Fig. 12: Dal e Mestra Gil, moradoras da comunidade.



Foto: Ederlan Fábio.

Fig. 13: Paisagem sob chuva fina.



Foto: Gustavo Xavier.

Fig. 14: Júnia Martins mostrando componentes da câmera fotográfica.



Foto: Júnior Pinheiro.

Fig. 15: Júnior Pinheiro ministrando aula de fotografia.



Foto: Júnia Martins.

Fig. 14: Professores e alunos reunidos no último dia de aula.



Foto: Júnior Pinheiro.

Referências bibliográficas

BARTHES, R. (1984). *A Câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

BAUMAN, Z. (2005). *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Rio de Janeiro: Zahar.

BAZIN, A. (1991). *O cinema: Ensaio*. São Paulo: Brasiliense.

BENJAMIN, W. (1994). *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura*. v.1. São Paulo: Brasiliense.

BERGER, P. L.; LUCKMANN, T. (2004). *Modernidade, pluralismo e crise de sentido: a orientação do homem moderno*. Petrópolis: Vozes.

DUBOIS, P. (1993). *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus.

HALL, S. (2005). *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A.

KOSSOY, B. (2001). *Fotografia e história*. São Paulo: Ateliê Editorial.

_____. (2005). Fotografia e memória: reconstituição por meio da fotografia. In: SAMAIN, Etienne (org.). *O fotográfico*. São Paulo: Hucitec; Editora Senac SP.

KOURY, M. G. P. (2001). Você fotografa os seus mortos? In: KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro (org.). *Imagem e memória: Ensaio em Antropologia Visual*. Rio de Janeiro: Garamond.

LE GOFF, J. (2003). *História e memória*. Campinas: Editora da UNICAMP.

NOVAES, S. C. (2005). O uso da imagem na Antropologia. In: SAMAIN, Etienne (org.). *O fotográfico*. São Paulo: Hucitec; Editora Senac SP.

ORTIZ, R. (1996). *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense.

SIMSON, O. R. de M. von. (2005). Imagem e memória. In: SAMAIN, Etienne (org.). *O fotográfico*. São Paulo: Hucítec; Editora Senac SP.

SONTAG, S. (2004). *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras.

SOUZA, R. M. de. (2008). *O discurso do protagonismo juvenil*. São Paulo: Paulus.

TEDESCO, J. C. (2004). *Nas cercanias da memória: temporalidade, experiência e narração*. Passo Fundo: UPF; Caxias do Sul: EDUCS.