

Universidade Federal da Paraíba
Centro de Ciências Sociais Aplicadas
Programa de Pós-Graduação em Administração
Doutorado em Administração

Elisabeth Cavalcante dos Santos

**PRÁTICAS E RELAÇÕES DE TRABALHO DA CULTURA POPULAR NO
AGRESTE PERNAMBUCANO: ENTRE O MODERNO E O TRADICIONAL**

João Pessoa
2016



Elisabeth Cavalcante dos Santos

**PRÁTICAS E RELAÇÕES DE TRABALHO DA CULTURA POPULAR NO
AGRESTE PERNAMBUCANO: ENTRE O MODERNO E O TRADICIONAL**

Tese apresentada ao Curso de Doutorado em Administração do Programa de Pós-Graduação em Administração da Universidade Federal da Paraíba, na área de Administração e Sociedade, com linha de pesquisa em Gestão Estratégica, Trabalho e Sociedade, com ênfase em Estado, Trabalho e Sociedade.

Orientador: Prof. Dr. Diogo Henrique Helal

João Pessoa

2016

S237p Santos, Elisabeth Cavalcante dos.
Práticas e relações de trabalho da cultura popular no
agreste pernambucano: entre o moderno e o tradicional /
Elisabeth Cavalcante dos Santos.- João Pessoa, 2016.
250f. : il.
Orientador: Diogo Henrique Helal
Tese (Doutorado) - UFPB/CCSA
1. Administração. 2. Gestão estratégica. 3. Relações de
trabalho - cultura popular - agreste pernambucano. 4. Práticas -
cultura popular.

UFPB/BC

CDU: 658(043)

Elisabeth Cavalcante dos Santos

**PRÁTICAS E RELAÇÕES DE TRABALHO DA CULTURA POPULAR NO
AGRESTE PERNAMBUCANO: ENTRE O MODERNO E O TRADICIONAL**

Tese apresentada como requisito para obtenção do título de Doutora em Administração no
Programa de Pós-Graduação em Administração da Universidade Federal da Paraíba.
Área de Concentração: Administração e Sociedade.

Tese aprovada em: 09/05/2016

Banca examinadora:

Prof. Dr. Diogo Henrique Helal (Orientador)
UFPB

Prof. Dr. Anielson Barbosa da Silva
UFPB

Prof. Dr. Marcelo de Souza Bispo
UFPB

Prof. Dr. Samir Adamoglu de Oliveira
Universidade Positivo

Prof^a. Dr^a. Tatiana Lucena
UFRN

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço à minha família, que sempre acreditou mais no meu potencial que eu mesma. Em especial, gostaria de agradecer à minha mãe, Lucineide, que desde cedo me ensinou que o conhecimento é a única riqueza que não nos podem tirar, e que sempre alimentou meu gosto pela leitura. Sem esse incentivo inicial, não seria quem sou hoje e talvez não tivesse chegado até aqui.

Obrigada a Elton, por estar comigo em todos os momentos dessa trajetória do doutorado, dividindo todas as alegrias e tristezas desse percurso.

Obrigada à professora Márcia Costa, que me aceitou como sua orientanda e que tanto me ensinou nas aulas de Relações de Trabalho. Obrigada ao meu novo orientador, Diogo Helal, por todo o apoio, pelas leituras indicadas (sempre maravilhosas) e, principalmente, por conseguir me ajudar a sistematizar minhas próprias ideias, auxiliando-me a esclarecê-las. Gostaria de ter essa capacidade com meus orientandos um dia.

Agradeço, ainda, a todos os meus colegas da turma 3 do doutorado e a todos os professores com quem tive contato ao longo da minha passagem pelo PPGA-UFPB. Em especial, agradeço ao professor Anielson Barbosa, meu professor em diversas disciplinas, e ao professor Marcelo Bispo, que me apresentou aos Estudos Baseados em Prática. Ambos aceitaram me acompanhar na construção desta tese desde a qualificação, e suas contribuições foram valiosíssimas.

Agradeço, também, à professora Débora Dourado, responsável, em grande medida, pela minha admiração pela cultura popular; ao professor Samir Oliveira, que já acompanha a construção desta pesquisa desde o Consórcio Doutoral em 2015; e à professora Tatiana Lucena, que se dispôs tão prontamente a participar da banca.

Obrigada, também, a Anderson do Pife, aos mestres integrantes da Banda de Pífanos Zé do Estado, ao Sr. Roberto Gercino e a toda sua família, que me proporcionaram um aprendizado riquíssimo ao longo da pesquisa, sempre de forma muito prestativa.

Por último, obrigada à Capes pela bolsa concedida durante esses anos de curso que me permitiu morar na cidade de João Pessoa e arcar com as despesas da pesquisa.

RESUMO

O argumento da presente tese é que as relações de trabalho na cultura popular da região do Agreste pernambucano são constituídas por práticas situadas marcadas pelo hibridismo entre o moderno e o tradicional, característico da própria natureza deste trabalho e do contexto no qual ele é desenvolvido. Sendo assim, proponho que, dadas as especificidades do Agreste de Pernambuco e da cultura popular, é necessário entender as relações de trabalho como constituídas por práticas situadas, adotando um posicionamento ontológico relacional e um posicionamento epistemológico “prático”, através de estrutura de referência teórica que faz contraposição à concepção de John Dunlop sobre as relações de trabalho. Para investigar o alcance do argumento de tese, realizei pesquisa empírica com dois grupos de cultura popular na cidade de Caruaru-PE, nomeadamente o Boi Tira Teima e a Banda de Pifanos Zé do Estado. Para a concretização dessa pesquisa empírica, levantei informações a partir de orientação etnometodológica utilizando observação, entrevistas e documentação visual; análise com orientação etnometodológica para o reconhecimento das práticas que caracterizam as relações de trabalho em questão; e noções da análise sociológica do discurso, para identificação dos elementos modernos e tradicionais que compõem estas práticas, e as respostas a esses hibridismos. Por fim, identifiquei e analisei sete práticas através das quais se dão as relações de trabalho dessas duas manifestações da cultura popular, que, apesar de representativas, não esgotam a possibilidade de práticas existentes. Os hibridismos identificados em cada prática se relacionam, principalmente, ao fato de algumas delas possuírem *ethos* cuja orientação é essencialmente tradicional, por predominarem costumes e crenças familiares antigos, mas também ser possível observar um *ethos* com orientação moderna, cuja ação é baseada em fins, uma vez que os grupos precisam elaborar projetos culturais para garantir recursos financeiros. Várias respostas dos agentes a estes hibridismos foram identificadas, entre elas, a ação dos conselheiros municipais de cultura e outros líderes de grupos da cultura popular que caminham entre vários *ethos*; a existência de formas de fazer projetos marcadas pela informalidade; as parcerias dos artistas da cultura popular com os produtores culturais, bem como o crescimento desses profissionais na cultura popular, etc. Concluo que as relações de trabalho na cultura popular do Agreste pernambucano são uma rede complexa de práticas diversas, ora com orientação moderna, ora com orientação tradicional, na qual agentes também diversos interagem, compartilhando significados que vão desde questões políticas, como a compreensão de que os artistas da cultura popular precisam se unir para manter diálogo e realizar pressão junto ao poder público, até questões mais tradicionais, como a compreensão da história da morte e ressurreição do Boi, na qual cada personagem possui um papel, significado que molda toda a brincadeira do bumba meu boi. Concluo, também, que o convívio e conflito entre os elementos modernos e tradicionais observados nessas relações de trabalho constituem relação de interdependência, pois o moderno não existe sem o tradicional, e o tradicional precisa do moderno para se manter vivo.

Palavras-chave: Relações de Trabalho; Práticas; Agreste.

ABSTRACT

The argument of this thesis is that labor relations in the popular culture of Agreste of Pernambuco region consist of situated practices marked by hybridity between the modern and the traditional, characteristic of the nature of this work and the context in which it is developed. Therefore, I propose that, given the specificities of Agreste of Pernambuco and popular culture, it is necessary to understand the working relationship as consisting of situated practices, adopting a relational ontological positioning and “practical” epistemological positioning through theoretical frame of reference that makes opposed of John Dunlop design about labor relations. To investigate the scope of the thesis argument, I conducted empirical research with two popular culture groups in the city of Caruaru-PE, including the Boi Tira Teima and the Banda de Pifanos Zé do Estado. To realize this empirical research, I got information through ethnomethodological orientation using observation, interviews and visual documentation; analysis of ethnomethodological orientation for recognizing practices that characterize the labor relations in question; and notions of sociological discourse analysis for identification of modern and traditional elements that compose these practices, and the answers to these hybrids. Finally, I identified and analyzed seven practices through which labor relations happen to these two manifestations of popular culture that, although representative, do not exhaust the possibility of existing practices. The hybrids identified in each practice relate primarily to the fact that some of them possess *ethos* whose orientation is essentially traditional, by predominating customs and old family beliefs, but also be possible to observe an *ethos* with a modern orientation, whose action is based on purposes, since the groups need to develop cultural projects to ensure funding. Several responses of agents to the hybridisms were identified, among them the action of municipal councilors of culture and other leaders of the popular culture groups that act across multiple *ethos*; the existence of ways to make projects marked by informality; partnerships between artists of popular culture with cultural producers, as well as the growth of these professionals in popular culture etc. I conclude that labor relations in the popular culture of Agreste of Pernambuco is a complex network of different practices, sometimes with modern orientation, another times with traditional orientation, where several agents interact, sharing meanings ranging from political issues such as understanding that artists of popular culture need unite themselves to maintain dialogue and make pressure with the government, even traditional issues such as understanding the story of the death and resurrection of the Boi, in which each character has a role, meaning that mold all the fun of bumba meu boi. I also conclude that the interaction and conflict between the modern and traditional elements observed in these labor relations constitute interdependent relationship, since the modern does not exist without the traditional and the traditional needs of modern to stay alive.

Keywords: Labor Relations; Practices; Agreste.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Escopo dos Setores Criativos.....	20
Figura 2 – Estratégia de análise e interpretação de dados à luz da etnometodologia.....	115
Figura 3 – Etnometodologia enquanto método.....	117
Figura 4 – Processo da análise sociológica do discurso.....	135
Figura 5 – Desenho da pesquisa.....	138
Figura 6 – O Mateus e o Boi no Boi Tira Teima.....	148
Figura 7 – I Fórum Setorial de Povos Tradicionais.....	154
Figura 8 – Ciclo de Capacitação Regionalizada do Funcultura 2016 em Caruaru.....	164
Figura 9 – Apresentação da Banda de Pífanos Zé do Estado no evento O Carnaval Pifou.....	171
Figura 10 – Apresentação na sede do Boi Tira Teima na casa de Dona Lindaura durante gravação para programa da TV Jornal.....	178
Figura 11 – Apresentação na sede do Boi Tira Teima na antiga Estação Ferroviária de Caruaru durante gravação para programa da TV Asa Branca.....	179
Figura 12 – Apresentação na casa de amigo da família Gercino em Olinda durante o Carnaval.....	179
Figura 13 – Deslocamento do cortejo do Boi Tira Teima entre os bairros de Caruaru.....	186
Figura 14 – Pessoas acompanham o cortejo do Boi Tira Teima pelas ruas de Caruaru.....	187
Figura 15 – O personagem do Boi Tira Teima e os moradores das ruas por onde passa o cortejo em Caruaru.....	187
Figura 16 – O personagem do cavalo-marinho e do Mateus pedem dinheiro nas casas por onde passam durante cortejo na cidade de Caruaru.....	188
Figura 17 – Pausa feita pelos integrantes do Boi Tira Teima durante cortejo na cidade de Caruaru.....	189
Figura 18 – Reverência dos personagens do Boi Tira Teima a Mário de Oiá.....	190
Figura 19 – Personagem de clube de frevo de Caruaru.....	191

Figura 20 – Prêmio concedido ao Boi Tira Teima por Dona Dá no Encontro de Bois na cidade de Olinda.....	192
Figura 21 – Integrante do Boi Tira Teima ajusta a saia do personagem da burra.....	196
Figura 22 – Sede do Boi Tira Teima na casa de Dona Lindaura.....	197
Figura 23 – Integrante do Boi Tira Teima auxilia outro a vestir a fantasia antes do cortejo..	198
Figura 24 – Integrante do Boi Tira Teima auxilia outro a pintar o rosto antes do cortejo.....	198
Figura 25 – Casa do Pife.....	200
Figura 26 – Pífanos construídos pela Banda de Pífanos Zé do Estado.....	203
Figura 27 – Aula de pífano.....	206

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Principais elementos que caracterizam as relações de trabalho ao longo da história ocidental.....	93
Quadro 2 – Entrevistas e conversas informais.....	130
Quadro 3 – Eventos observados e registrados.....	131
Quadro 4 – Reportagens e documentários usados como fontes secundárias.....	132
Quadro 5 – Procedimentos metodológicos por objetivo de pesquisa.....	137
Quadro 6 – Síntese das práticas analisadas.....	210

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	13
1.1 Objetivos	27
1.2 Justificativas	27
2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA.....	35
2.1 O moderno e a especificidade do Brasil, do Nordeste e do Agreste pernambucano	35
2.2 A cultura popular.....	66
2.3 As relações de trabalho.....	75
2.3.1 Definição	76
2.3.2 Histórico das relações de trabalho.....	79
2.3.3 Reflexões sobre as relações de trabalho	94
2.3.4 Relações de trabalho e práticas	98
2.4 Resumo do capítulo.....	108
3 PROCEDIMENTOS	110
3.1 Posicionamentos ontológico e epistemológico.....	110
3.2 A Etnometodologia	112
3.3 Métodos de coleta de informações	117
3.4 Inserções no campo	121
3.5 A análise.....	132
4 CARUARU E A CULTURA POPULAR	139
5 DISCUSSÃO	151
5.1 As práticas	151
5.1.1 Prática da participação da sociedade civil na construção de políticas públicas de cultura.....	152
5.1.2 Prática de elaboração de projetos culturais	163
5.1.3 Prática das apresentações em locais fixos	170
5.1.4 Prática do cortejo do Boi Tira Teima	184
5.1.5 Prática de preparação para as apresentações e cortejos.....	193
5.1.6 Prática de construção dos instrumentos	201
5.1.7 Prática das aulas de pífano	205
5.2 As relações de trabalho na cultura popular	214
5.3 O Agreste e o Nordeste nas relações de trabalho da cultura popular.....	224

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	232
REFERÊNCIAS	239
APÊNDICE A – Roteiro para a observação participante.....	249
APÊNDICE B – Estrutura do Diário de Campo	249
APÊNDICE C – Tópicos para entrevista	249

1 INTRODUÇÃO

A modernidade é um fenômeno que, apesar de ter marcado particularmente os séculos XVII, XVIII e XIX, no contexto dos países europeus, tem repercussões ainda hoje em todo o mundo, tanto no que se refere à racionalização e tecnicização das sociedades quanto às mudanças comportamentais dos indivíduos. Para Weber (2005; 2014), esse fenômeno é marcado pela justaposição da ação racional com base nos fins sobre os outros tipos de ações sociais possíveis (ação racional baseada em valores, ação emotiva e ação tradicional). Essa ação predominante na modernidade é a base de um *ethos* racional que constitui uma forma muito própria de agir, visando aos interesses.

O contexto contemporâneo, entretanto, não é mais caracterizado pelas certezas modernas, mas, sim, pela instabilidade, flexibilidade, fluidez e incertezas, que alcançam todas as esferas da vida humana, seja na escassez de empregos estáveis, seja na diluição da família, por exemplo. Beck (2011) caracteriza este momento como marcado por um componente “reflexivo”, que se volta aos pressupostos da própria modernidade, questionando o “entendimento científico e tecnológico da sociedade industrial clássica, as formas de vida e de trabalho na família nuclear, na profissão, os papéis-modelo de homens e mulheres, etc.” (BECK, 2011, p. 13). A sociedade industrial começa a sair de cena a passos leves, e a produção de riqueza vai dando lugar progressivamente à produção de riscos na nascente sociedade de risco, que não é entendida como oposta à modernização, mas como continuidade dela.

Assim, para o autor, da mesma forma que, no século XIX, a modernização desconstruiu lentamente a sociedade agrária estamental e desenvolveu a estrutura da sociedade industrial, hoje a modernização dissolve os contornos da sociedade industrial, em um processo de continuidade da modernidade, fazendo surgir outra configuração social (BECK, 2011). Nesse contexto, as formações sociais tradicionais, como classe e família, se diluem no processo de individualização, marca deste momento contemporâneo, caracterizado pela libertação em relação aos vínculos sociais, pela perda de seguranças tradicionais, e por novas formas de enquadramento social (BECK, 2011). Mais especificamente no contexto do trabalho, é possível dizer que as instituições modernas, bem como as metanarrativas públicas que guiavam a construção da identidade dos indivíduos, perdem a força que outrora possuíam (BENDASSOLLI, 2007).

Dessa forma, se, na modernidade, marcada pela sociedade industrial, o trabalho era central para o indivíduo que vivia em sociedade, servindo de parâmetro mútuo de identificação, como auxílio para “avaliar as necessidades e capacidades pessoais e a posição econômica e social daquele que o ‘tem’” (BECK, 2011, p. 204), hoje o trabalho (assim como a família) perdeu suas garantias, suas funções tutelares e a justificativa que o sustentava em termos de construção de identidade (BECK, 2011; BENDASSOLLI, 2007).

Bendassolli (2007) nomeia este contexto contemporâneo, pós anos 1980, de “rareamento institucional”, no qual as palavras de ordem na construção do sentido do trabalho e da própria identidade parecem ser o risco e a incerteza. Nessa perspectiva, uma ambiguidade parece marcar a experiência atual com o trabalho (ou seja, não há mais uma justificativa única para o trabalho, como a vocação difundida pela ética protestante e estudada por Max Weber, mas, sim, várias), o que, consequentemente, provoca um estado de insegurança ontológica no indivíduo. Essa insegurança seria marcada, sobretudo, pela dificuldade de o indivíduo encontrar um senso de continuidade biográfica em seu contato com o trabalho e pela preocupação excessiva com os riscos inerentes à sua própria existência como profissional (BENDASSOLLI, 2007, p. 265).

Castel (2013) posiciona este momento como sendo posterior à estabilidade vivenciada em um contexto de sociedade salarial, marcada por um “encaixe hierárquico de coletividades constituídas na base da divisão do trabalho e reconhecidas pelo direito” (CASTEL, 2013, p. 600). A contemporaneidade seria caracterizada, para este autor, como um momento de desinstitucionalização, no qual as pessoas se veem desligadas dos quadros objetivos que estruturavam sua existência enquanto sujeitos sociais. Na esfera do trabalho, especificamente, este momento é marcado por flexibilidades, “segmentação e fragmentação das tarefas, precariedade, isolamento e perda das proteções” (CASTEL, 2013, p. 602).

Entretanto, no contexto das sociedades periféricas¹, com forte influência da cultura colonial, como a América Latina, a modernização, bem como a reflexividade, a individualização, a desinstitucionalização e o rareamento institucional, parecem assumir

¹Os termos sociedades ou países “centrais” e sociedades ou países “periféricos” são usados nesta pesquisa no sentido atribuído pelos estudos pós-coloniais, que entendem que, mesmo após o período colonial, formas de dependência dos países do sul em relação aos países no norte ainda existem, principalmente no que se refere à busca de desenvolvimento e modernização do “terceiro mundo” (ALCADIPANI et al., 2012), transpondo uma lógica da modernização dos países desenvolvidos para os países considerados atrasados (IBARRA-COLADO, 2006), nos quais haveria o predomínio de práticas administrativas “defeituosas”. Assim, acredito que o uso do termo “periférico” para denominar a realidade brasileira é importante, pois ressalta a singularidade dessa região, construída historicamente a partir da relação “centro” X “periferia”, o que não significa que o termo “periférico” assumia sentido negativo, mas, sim, distintivo em relação às nações historicamente consideradas avançadas.

dimensões bastante peculiares, dado o processo histórico, social, cultural e econômico desse espaço. Nesse contexto, Canclini (2013) fala sobre uma sinuosa modernidade latino-americana, marcada por justaposições e entrecruzamentos de tradições indígenas, hispanismo colonial católico e ações políticas educativas e de comunicação modernas, causando uma mestiçagem interclassista, ou, como ele nomeia, uma “heterogeneidade multitemporal” (CANCLINI, 2013, pp. 73-74).

Assim, para este autor, não faz sentido optar entre a modernização ou tradicionalidade para compreensão dos fenômenos que se dão neste contexto. O que existe, para ele, são formações híbridas em todos os estratos sociais. Em suas próprias palavras, a hibridação² estaria relacionada a “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (CANCLINI, 2013, p. XIX). Somente a partir dessa noção de hibridismo é possível discutir sobre processos globalizantes em contexto de analfabetismos, estruturas econômicas e hábitos políticos pré-modernos.

O Brasil, por sua vez, também possui aspectos híbridos, no sentido de que tanto a modernidade quanto elementos pré-modernos ou tradicionais coexistem. Além disso, a modernização se deu de forma seletiva no País, considerando que os valores modernos europeus foram inseridos na sociedade colonial brasileira quando esta já possuía certa ordem social estabelecida, baseada no poderio da família patriarcal e nas relações de proximidade entre senhores e escravos (SOUZA, 2000).

Para este autor, o processo de modernização no Brasil foi seletivo. Se, por um lado, houve a assimilação de valores racionais, impessoais e individualistas ocidentais, por outro, existiu uma continuidade do caráter sadomasoquista que marcava a relação entre senhores e escravos. Sádico porque cruel com os escravos, fazendo-os se submeterem às perversões do patriarca. Masoquista porque existia (e ainda existe nas novas relações sociais em que ainda prevalecem os menos e os mais favorecidos) um reconhecimento da legitimidade da opressão (SOUZA, 2000).

Abro aqui um parêntese sobre a escolha de Souza (2000), e não de outros autores convencionais, para balizar a discussão sobre a especificidade do processo de modernização brasileiro. Este autor vai de encontro à tradição dos autores comumente abordados para a compreensão da realidade brasileira (como Sérgio Buarque de Holanda, Raimundo Faoro e

² Utilizo os termos “hibridação” e “hibridismo” como sinônimos

Roberto DaMatta), sugerindo que eles trabalham com uma “sociologia da inautenticidade”, cuja base de pensamento é que o atraso brasileiro, em termos culturais e econômicos, é resultado da herança ibérica (ibérica em sentido amplo, e lusitano e sentido estrito), causadora de um desenvolvimento defeituoso e inautêntico. Assim, Souza (2000) escolhe trabalhar com a noção de que a formação social brasileira foi própria, não devendo ser comparada à formação europeia, que levaria a uma noção de atraso brasileiro. Esta é a compreensão adotada nesta tese.

A partir desse entendimento, é possível perceber que o contexto brasileiro constitui uma realidade híbrida e bastante particular, na qual coexistem elementos tradicionais e modernos. Nesta realidade social, os quadros objetivos que estruturavam a existência dos sujeitos sociais, dos quais fala Castel (2013), nunca foram tão estáveis a ponto de promover uma verdadeira coesão social em nível macro, mas sim coexistências e conflitos de diversas ordens.

Além disso, na realidade brasileira sempre houve ambiguidades na experiência com o trabalho, o que não é algo estritamente contemporâneo, como afirma Bendassolli (2007). Isso se deu, historicamente, justamente pelo convívio entre as lógicas modernas e tradicionais, que nunca permitiram que as experiências com o trabalho fossem guiadas em sua maioria pelo pressuposto moderno, mas pelos pressupostos dos sistemas familiares, das proximidades, do clientelismo, etc., sendo possível a existência de várias narrativas para justificar o trabalho, e não apenas a moderna. Tais constatações impactam diretamente na análise de qualquer fenômeno social desenvolvido neste contexto, como é o caso das relações de trabalho na cultura popular.

No contexto do Nordeste brasileiro, o convívio e as tensões entre elementos modernos e tradicionais se mostram ainda mais evidentes. Isso porque, como afirma Canclini (1995; 2013), em sociedades complexas inseridas no interior do capitalismo periférico, os processos socioculturais são resultado de conflitos entre várias forças de origens diversas, tais como a persistência da organização comunitária da economia e da cultura e o poderio do sistema dominante frente a essas organizações [culturais].

Araújo (2004) discute a realidade do Nordeste brasileiro ressaltando o aspecto híbrido existente neste contexto, uma vez que estruturas socioeconômicas antigas e o poder político das oligarquias tradicionais predominam nessa região. Segundo esta autora, a modernização na região ocorreu de forma conservadora, uma vez que o crescimento econômico observado na região desde a década de 1960 se deu com a persistência de

estruturas arcaicas, com base na elevada concentração de terras nas mãos de pouquíssimos produtores.

Neste contexto híbrido, vários interesses estão em jogo, culminando em representações da identidade cultural dessa região. Albuquerque Jr. (2011) realiza uma discussão interessante nesse sentido ao mostrar que a identidade regional nordestina é algo socialmente construído, que, por vezes, ressalta apenas elementos que condizem com a manutenção de uma ordem social interessante a um determinado grupo social. É o caso da seca enquanto representação identitária do Nordeste, o saudosismo em torno da sociedade patriarcal e escravocrata (presente na literatura regionalista) e o baião, caracterizado por forte saudosismo em relação aos valores sertanejos. Essas representações, argumenta Albuquerque Jr. (2011), simplificam a complexa realidade nordestina, as relações de poder subjacentes a ela e o caráter híbrido entre o moderno e o tradicional que ali predomina.

Tais coexistências e contradições entre pressupostos modernos e tradicionais podem ser observadas de forma muito clara em uma região específica, entre as várias que compõem os diferentes nordestes, nomeadamente, a região do Agreste pernambucano. Nessa região, desenvolve-se uma dinâmica singular, na qual o alto crescimento econômico (decorrente principalmente do desenvolvimento da indústria têxtil da região) e o elemento informal, precário e marcado por estruturas de poder arcaicas coexistem (VÉRAS DE OLIVEIRA, 2013). A figura do feirante, estudada por Sá (2013) traz em si essas coexistências e contradições. Apesar de sua origem rural, de seus conhecimentos não formais — oriundos de seu aprendizado em família e de experiências diversas no mundo do trabalho — e de ter seu negócio em um formato informal, ele se vê diante de exigências de um mercado de trabalho moderno, tais como o requisito de qualificação técnica e profissional, bem como de formalização de seu negócio.

No âmbito da cultura, essas contradições também podem ser observadas nessa região, sobretudo em Caruaru, a principal cidade do Agreste pernambucano. Nesse município, conhecido internacionalmente por suas famosas feiras (de gado, alimentos, artesanato, roupas) e pelo “Maior São João do Mundo” (devido à festa junina que acontece durante todo o mês de junho, atrai turistas e gera renda para a população), existe uma dinâmica entre a valorização de grandes *shows* promovidos por empresas locais e pelo próprio poder público e a busca da manutenção da tradição do pífano, do baião, do forró pé de serra, etc. (SANTOS et al., 2014). Essa dinâmica envolve diferentes agentes que atuam de forma diferenciada, tentando

resguardar seus interesses, posicionar-se em um emergente “mercado cultural” ou, simplesmente, perpetuando costumes e crenças.

Dito isso, assumo, neste trabalho, um primeiro pressuposto: **A relação entre o moderno e o tradicional, característica da realidade do Agreste pernambucano, constitui as relações sociais que ali se estabelecem, como no caso das relações de trabalho da cultura popular.**

Ressalto aqui que entendo por “tradicionais” os elementos que caracterizam as relações sociais constituídas por motivações não apenas ou prioritariamente individuais e econômicas, pelo elemento solidário, comunitário, ou as relações nas quais os indivíduos buscam salvaguardar sua situação social, suas exigências sociais, seu patrimônio social (CASTEL, 2013; POLANYI, 2000). Tais características se articulam, principalmente, com as noções de ação social tradicional e afetiva, trabalhadas por Weber (2014). Já os elementos modernos dizem respeito a uma lógica de ação muito própria, na qual a ação racional com base nos fins prevalece sobre os demais “tipos”³ de ação social, conforme discute o mesmo autor, e na qual há uma valorização do indivíduo em detrimento das formações sociais tradicionais, como será retomado no referencial teórico desta tese.

Assim, esta relação entre o moderno e o tradicional se caracteriza pelo convívio/conflito entre diferentes *ethos* caracterizados por lógicas de ação própria. Em outros termos, a agência social de indivíduos, em determinadas práticas, pode pressupor um *ethos* cuja base está, em maior ou menor grau, na ação social com base nos fins e na valorização do indivíduo (caracterizando o elemento “moderno” da realidade social); na ação racional baseada em valores (que se aproxima do “moderno” por ser racional e porque alguns pressupostos racionais com base em fins como a eficiência, eficácia e produtividade são tidos como valores); na ação emotiva ou na ação tradicional (estas duas, respectivamente, mais próximas do que entendo por “tradicional” no mundo social).

Ressalto desde já que, apesar de entender que esses *ethos* caracterizam o moderno e o tradicional, não entendo que eles existam de forma dual e polarizada na realidade social. Na verdade, reitero o que diz Weber (2014) sobre esses serem tipos essencialmente ideais, ou seja, tipos puros conceituais, que não existem na realidade de forma pura, mas híbrida, em relações de convívio e conflito. É por esse motivo que o conceito de hibridação, de Canclini (2013), é tão importante nesta pesquisa, pois pressupõe hibridismos entre moderno e tradicional. Logo, a fim de evitar uma leitura dicotômica desses *ethos*, proponho que as

³ Refiro-me aos tipos ideais de Weber (2014), conforme esclareço no referencial teórico desta tese.

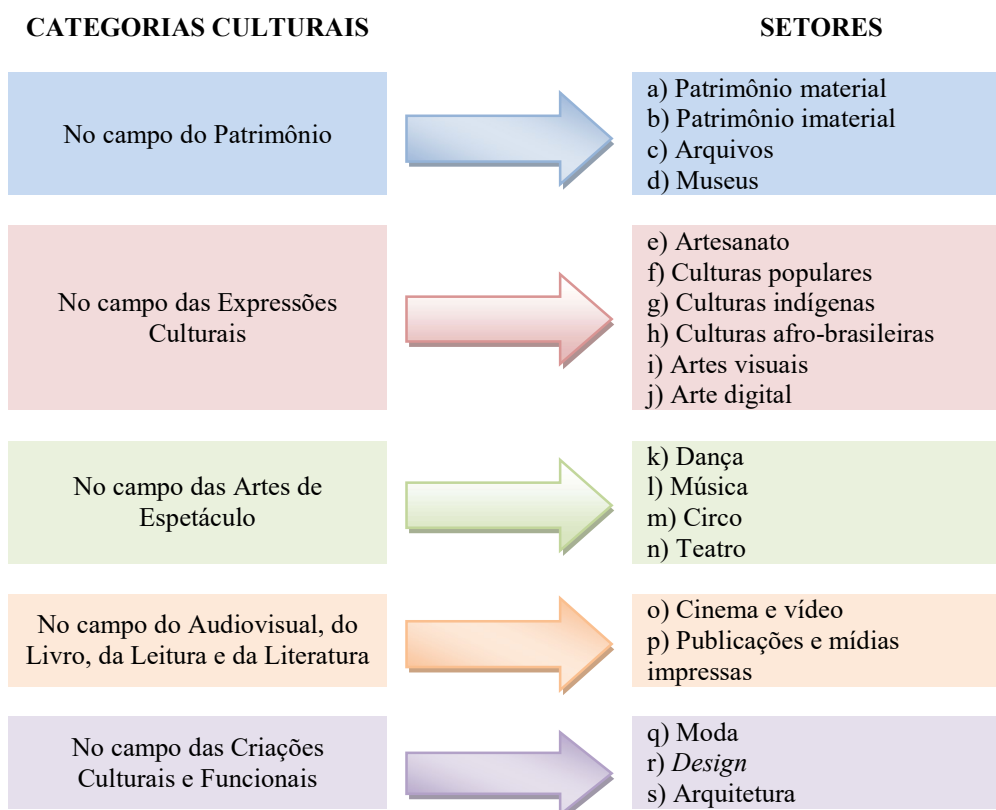
práticas que constituem as relações de trabalho na cultura popular do Agreste pernambucano sejam analisadas a partir da noção de um *continuum*, no qual o *ethos* pode estar mais próximo de uma orientação moderna, ou mais próximo de uma orientação tradicional.

Uma vez que a realidade nordestina e agrestina é constituída por esse aspecto híbrido, acredito que as experiências com o trabalho ali realizadas são ambíguas, dinâmicas e fluidas. Defendo, também, que diferentes estratégias dos agentes sociais podem ser observadas em busca de garantir espaço no mundo do trabalho, bem como representatividade social e identitária. Os agentes sociais comumente se voltam para possibilidades alternativas de trabalho, distanciando-se do chamado “trabalho formal” em organizações formais, buscando contornar os riscos e as incertezas (ALMEIDA; PAIS, 2012). Entre os setores que mais se desenvolvem nesses termos de trabalhos alternativos aos formais está o setor criativo, caracterizado pela Secretaria de Economia Criativa como “aqueles cujas atividades produtivas têm como processo principal um ato criativo gerador de um produto, bem ou serviço, cuja dimensão simbólica é determinante do seu valor, resultando em produção de riqueza cultural, econômica e social” (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2012, p. 22).

Apesar de entender que as atividades criativas podem proporcionar ganhos econômicos, sendo este o principal foco de abordagem da Economia Criativa, entendo que essas atividades precisam, antes de tudo, ser entendidas sob uma perspectiva simbólica, que constitui o substrato para os processos de trabalho, para a constituição da economia, da sociabilidade, entre outros aspectos. Assim, é importante não restringir este fenômeno à concepção econômica, mas às várias concepções que lhe sustentam.

Inseridos no setor criativo, estão os trabalhos desenvolvidos no âmbito da cultura popular. Apesar de a Secretaria de Economia Criativa separar a cultura popular das culturas indígenas, afro-brasileiras, artes visuais, artesanato, dança, circo, teatro e outras manifestações (Figura 1), entendo que todas elas podem assumir caráter popular, podendo ser tratadas como culturas populares, pois o popular qualifica o conteúdo da manifestação, e não sua forma.

Figura 1 – Escopo dos Setores Criativos



Fonte: Adaptado de Ministério da Cultura (2012).

Assim, entendo por culturas populares as manifestações desenvolvidas por indivíduos que estão em uma posição distinta da chamada “elite”, composta por setores economicamente mais favorecidos, e são resultado de uma apropriação desigual do capital cultural⁴, da constante (re)elaboração de suas condições de vida e da sua relação conflituosa com a classe dominante (CALDAS, 2008; CANCLINI, 2013). É ainda um tipo particular de atividade produtiva, cuja finalidade é compreender, reproduzir e transformar a estrutura social (CANCLINI, 2013).

As pessoas que desenvolvem trabalhos com cultura popular geralmente fazem parte de estratos econômicos menos favorecidos e realizam suas atividades profissionais em um espaço de conhecimento informal, aprendido através da transmissão entre gerações ou

⁴ Sobre a noção de “capital cultural”, é importante ressaltar que, de acordo com Bourdieu (2001), os capitais representam recursos de poder no campo ou subcampo social, e que cada campo (cultural, científico, etc.) valoriza capitais específicos cuja posse determina a posição na estrutura social. O capital cultural se refere principalmente à educação, certificada por títulos escolares, podendo também abranger aspectos como sotaques, convivência com a alta cultura, etc. (MADEIRO; CARVALHO, 2003). Para Bourdieu (1979), pode se apresentar em três formas: capital cultural institucionalizado (reconhecido em títulos), capital cultural incorporado (ligado ao corpo) ou capital cultural objetivado (materializado em escritos, pinturas, monumentos, etc.).

entre relacionamentos primários, por vezes à margem das políticas de ensino formal e das iniciativas de educação para o trabalho (DUARTE; SILVA, 2013). São pessoas que vivem à margem, principalmente das políticas sociais, desenvolvendo “trabalhos invisíveis”⁵.

Os trabalhadores que atuam na cultura possuem características singulares no que se refere ao seu trabalho, que é marcado, por exemplo, (1) por trabalhadores que não necessariamente estão excluídos do mercado formal, tendo os indivíduos consciência de sua escolha em sair deste mercado (ou em conciliar trabalho formal e trabalho com cultura) em busca de maior realização profissional; (2) pelo desprezo que os trabalhadores têm em relação ao trabalho formal, ou trabalho comum; (3) pela necessidade em aliar trabalho e prazer (pois o significado atribuído ao trabalho moderno está muitas vezes atrelado ao sacrifício e desprazer); (4) pela possibilidade de maior autonomia; (5) pelas oscilações entre autorias insulares e autorias colaborativas, tendo a colaboração um importante papel na conjuração da competição; (6) pelo caráter transformador da realidade (DOURADO et al., 2009; GUBERT e KROEFF, 2001; ALMEIDA e PAIS, 2012; FISCHER, 1987).

O trabalho com cultura é, portanto, complexo. Sua própria natureza envolve hibridismos entre moderno e tradicional. Canclini (2013) permite entender melhor como esse hibridismo é possível na cultura popular. De acordo com ele, as culturas populares são “o resultado de uma apropriação desigual do capital cultural, e realizam uma elaboração específica das suas condições de vida através de uma interação conflitiva com os setores hegemônicos” (CANCLINI, 2013, pp. 43-44). Ou seja, a cultura popular não apenas representa a sociedade e cumpre necessidades de produção de sentidos, mas está em constante conflito com as culturas chamadas de elite (culturas vistas como dominantes na atual configuração da estrutura social em função, principalmente, da detenção de capital econômico por parte de quem as produz), reelaborando estruturas sociais e imaginando novas.

A tese desse autor é a de que o capitalismo se apropria das culturas populares e do seu elemento tradicional e os reorganiza em um sistema unificado de produção simbólica, rompendo a unidade entre a produção, a circulação e o consumo, bem como entre os indivíduos e sua comunidade. Essa unidade entre a produção, a circulação e o consumo e entre indivíduos e sua comunidade, entretanto, não deixa de existir na cultura popular, mas coexiste com as formas modernas de trabalho.

⁵O termo “trabalhos invisíveis” foi retirado de pesquisa de Fox (1997) sobre a aprendizagem situada em comunidades de prática, quando este se refere a parteiras de Yucatec. Apesar de utilizado em outro contexto, o termo condiz com o tipo de trabalho desenvolvido no âmbito da cultura popular.

Almeida e Pais (2012) também exploram essa relação entre campo artístico (que entendo como campo cultural) e campo econômico/dominante. Para eles, a criatividade, característica do campo artístico, tem sido cada vez mais associada à profissionalização, característica do campo econômico, criando dois fenômenos importantes da nossa época: a criativização da profissão (a criatividade sendo inserida no espaço empresarial) e a profissionalização da criatividade (conferindo envergadura profissional à criação artística, mais uma vez permitindo concluir que existe um forte hibridismo no trabalho desenvolvido no âmbito da cultura, e também no campo econômico e profissional).

No trabalho com cultura popular, particularmente, há uma forte pressão de modernização racional-técnica (GAMEIRO et al., 2003; MADEIRO; CARVALHO, 2003; SANTOS; COSTA, 2015). Tais pressões se dão tanto no sentido de massificar a produção proveniente do trabalho com cultura popular (como no caso do artesanato), quanto no sentido de profissionalizar e assalariar esses trabalhadores. Essas pressões, entretanto, são marcadas por um jogo relacional, no qual os trabalhadores envolvidos possuem estratégias de ação e lutam com os recursos de poder que possuem, seja no sentido de resistir, seja no sentido de reconverter patrimônios para reinseri-los em novas condições de produção e mercado (CANCLINI, 2013). Tais tensões e estratégias de ação, portanto, fazem parte do trabalho desses agentes e são explorados nesta pesquisa.

Desse modo, trabalho com um segundo pressuposto: **A dinâmica de trabalho com cultura popular é, por natureza, caracterizada pelo convívio entre o tradicional e o moderno, dado que está inserida e se relaciona com setores economicamente mais favorecidos.**

A cultura popular desenvolvida no Nordeste brasileiro, mais especificamente no Agreste pernambucano, se mostra, portanto, um locus de estudo rico justamente por sua complexidade no que se refere ao trabalho ali desenvolvido e ao próprio contexto. A diversidade de agentes, de interesses, de processos e a coexistência entre elementos tradicionais e modernos sugerem uma realidade única, que necessita ser compreendida utilizando-se uma perspectiva que dê conta de apreender suas peculiaridades.

Tendo em vista essa singularidade do trabalho com cultura popular, acredito ser importante ir além da noção comum de trabalho, inventada na modernidade ocidental europeia (e sustentada pelos estudos do trabalho) e compreender que o conceito de trabalho com cultura popular, na verdade, pressupõe a existência de várias práticas que vão além da noção de compra e venda da força de trabalho (sem, no entanto, desconsiderá-la). Assim, as

relações de trabalho que se estabelecem na cultura popular também assumem formas muito próprias, sendo compreendidas nesta tese como constituídas por práticas situadas. Isso significa que existem práticas — conjunto de atividades que possuem uma ordem lógica e significados próprios, estruturada pelos agentes sociais, e estruturante de suas ações (NICOLINI, 2013; BISPO, 2013) — que compõem as relações de trabalho na cultura popular, ou seja, é através das práticas que se podem compreender as relações de trabalho. Além disso, elas são situadas, ou seja, o contexto em que são desenvolvidas é parte constituinte deste fenômeno.

Dessa forma, chego ao terceiro pressuposto desta tese: **As relações de trabalho da cultura popular no Agreste pernambucano, considerando a natureza do trabalho e o contexto no qual ele é desenvolvido, podem ser compreendidas como constituídas por práticas situadas, que precisam ser entendidas a partir de uma perspectiva relacional.**

Nesse sentido, a noção de relações de trabalho, entendida tradicionalmente como um sistema inter-relacionado composto por agentes, contexto, ideologia e normas (DUNLOP, 1958), passa a ser compreendida em termos relacionais, dando ênfase às práticas. Apresento, portanto, uma estrutura de referência teórica cuja compreensão das relações de trabalho se dá não em termos de sistema, como proposto por Dunlop (1958), mas de rede, na qual se articulam diferentes práticas situadas (no caso desta pesquisa, situadas no Agreste pernambucano) constituídas por agentes dotados de senso prático, ou seja, que possuem conhecimentos incorporados sobre como agir na prática, cuja base está nos significados construídos e compartilhados sobre a mesma.

Por perspectiva relacional, compreendo o fato de a realidade social ser constituída pelas interações entre atores sociais, bem como a existência de uma recursividade entre agência e estrutura na compreensão da realidade social, o que possui implicações epistemológicas e metodológicas, conforme será discutido no início da fundamentação teórica, a fim de esclarecer os posicionamentos filosóficos adotados. Tal discussão se fez necessária neste momento da construção da tese, pois essa perspectiva também possui implicações na escolha da abordagem teórica, o que me fez optar por lentes teóricas que superassem o estruturalismo, como a proposta por Weber (2005; 2014) e a noção de práticas (SCHATZKI, 2001; BISPO, 2013; 2015; NICOLINI, 2009; 2013; NICOLINI; MONTEIRO, 2015).

Além disso, é importante esclarecer aqui que essa abordagem prática sobre as relações de trabalho que se estabelecem na cultura popular também exigem uma compreensão

diferenciada sobre as organizações. Especificamente, a noção de *organizing* é relevante nesse sentido, pois vai além da noção de organização fechada, separada do ambiente, reificada, e a compreende enquanto processos nos quais se dão práticas diversas. Dessa forma, os grupos de cultura popular aqui estudados foram encarados a partir da lógica do *organizing*, principalmente por crer que as práticas (unidade de análise desta tese) podem perpassar várias organizações, considerando que pressupõem processos.

As respostas, observadas nas práticas e construídas pelos agentes em ação, aos hibridismos entre o moderno e o tradicional são outro ponto fundamental da discussão que esta tese aborda. Isso porque acredito ser importante ir além da constatação dos hibridismos e suas configurações e entender quais as influências “práticas” deles nas relações de trabalho na cultura popular do Agreste pernambucano. Tal necessidade se mostra evidente na discussão realizada por Greenwood et al. (2011) sobre um tema diferente do abordado nesta tese, mas convergente em termos lógicos: a complexidade organizacional, que prevê a existência de diversas lógicas para uma mesma realidade organizacional. Dessa forma, os diferentes *ethos* existentes nas práticas estudadas nesta pesquisa são analisados, também, em termos das respostas geradas nas relações de trabalho.

Apresentado este panorama, proponho a seguinte pergunta de pesquisa: **como se configuram as relações de trabalho da cultura popular no Agreste pernambucano?**

Para responder tal questão, parto da discussão de Castel (2013), autor da chamada Escola da Regulação, uma das referências nos estudos sobre relações de trabalho. A escolha por essa abordagem como principal para guiar a discussão se deu por entender que ela se aproxima mais da abordagem relacional.

Castel (2013) examina a construção de uma sociedade salarial a partir das estratégias tomadas ao longo da História para solucionar a questão social referente à vulnerabilidade e à desfiliação. Para o autor, o contexto contemporâneo é marcado pela precarização do trabalho, que alimenta a vulnerabilidade social e produz o desemprego e a desfiliação em escala nunca antes vistas no mundo do trabalho. Dessa situação derivam três questões centrais: a “desestabilização dos estáveis”, que coloca em situação de vulnerabilidade até mesmo as áreas de emprego estabilizadas; a “instalação na precariedade”, na qual se observa “uma mobilidade feita de alternâncias de atividade e de inatividade, de virações provisórias marcadas pela incerteza do amanhã [...]. A precariedade como destino.” (CASTEL, 2013, p. 528); e um “déficit de lugares ocupáveis na estrutura social”.

Entretanto, a partir da discussão brevemente levantada anteriormente, sobre o hibridismo entre moderno e tradicional no trabalho com cultura popular no contexto do Agreste pernambucano, ancorada principalmente em autores como Almeida e Pais (2012), Souza (2000), Araújo (2004), Albuquerque Jr. (2011), Canclini (1995; 2013), Sá (2013), Vêras de Oliveira (2013), proponho que este trabalho, em função de sua singularidade híbrida e desenvolvida em um contexto também híbrido, possui configurações de relações de trabalho muito próprias, que vão além das configurações discutidas pela literatura tradicional sobre relações de trabalho contemporâneas, e da abordagem unicamente material e econômica.

Assim, entendo que a desinstitucionalização e o rareamento institucional são realidades para os contextos empresariais e formais e que a existência de uma única metanarrativa pública para o trabalho sucumbiu no contexto contemporâneo, conforme discutido por Bendassolli (2007). Entretanto, no contexto do trabalho com cultura popular no Nordeste brasileiro e, em especial, no Agreste pernambucano, nunca parece ter havido uma forte institucionalização que desse suporte ao desenvolvimento desse trabalho. Além disso, esse trabalho parece ter sido justificado sempre em termos subjetivos, ou seja, de forma fragmentada e não ancorada por uma única metanarrativa.

Apesar de concordar com o que Castel (2013) propõe ao afirmar que as formas de socialização e integração advindas do trabalho estão sendo postas em xeque, perdendo seu caráter solidário e de promotor de coesão em uma contemporaneidade marcada pela precarização do trabalho, entendo que as relações de trabalho na cultura popular do Agreste pernambucano, apesar de serem caracterizadas por esta precarização e flexibilidade que atinge vários âmbitos da vida social em nível global, são caracterizadas, também, por elementos tradicionais, de solidariedade e coesão típicos de organizações comunitárias locais. Essas duas lógicas, portanto, coexistem na região em questão. As relações de trabalho com cultura popular, portanto, são compostas pelo elemento híbrido que se configura de forma específica no Agreste pernambucano. Nesta tese, opto por analisá-las considerando as práticas situadas que compõem tais relações.

Dito isto, meu argumento de tese é que **as relações de trabalho da cultura popular no Agreste pernambucano são constituídas por práticas situadas marcadas pelo hibridismo entre o moderno e o tradicional, característico da própria natureza desse trabalho e do contexto no qual ele é desenvolvido.**

Tal argumento deriva dos pressupostos anteriormente apresentados, os quais ressaltam o hibridismo entre o moderno e o tradicional no Agreste pernambucano (hibridismo

este que se reflete nas relações sociais estabelecidas nesse contexto); o hibridismo próprio do trabalho com cultura popular; e o fato de as relações de trabalho, compostas por estes hibridismos, exigirem uma abordagem que consiga abranger suas várias nuances. No caso desta tese, a abordagem escolhida foi a das práticas situadas.

Para desenvolver este argumento, apresento nesta tese três discussões teóricas essenciais: a primeira sobre o que caracteriza a modernidade e a especificidade desse fenômeno no contexto brasileiro, nordestino e agrestino; a segunda sobre a cultura popular e seus aspectos híbridos em decorrência, principalmente, de sua relação com setores hegemônicos; a terceira sobre as relações de trabalho, resgatando o que diz a literatura convencional sobre o tema, e propondo que estas sejam compreendidas em termos “práticos”, por meio da sugestão de uma estrutura de referência teórica.

No capítulo referente aos procedimentos da pesquisa, esclareço meus posicionamentos ontológicos e epistemológicos, que justificam as escolhas teóricas e metodológicas adotadas; a etnometodologia e como ela se encaixa na presente pesquisa; a minha inserção no campo; e, por fim, os procedimentos referentes à análise das informações, na qual realizei uma interpretação de orientação etnometodológica, bem como análise baseada em noções da sociológica do discurso. Deixo claro, já neste momento, que a escolha da análise com base em interpretação etnometodológica e da análise sociológica do discurso se deu pela necessidade de estabelecer uma leitura relacional sobre a realidade em estudo, a partir de uma visão que abarcasse tanto uma perspectiva construtivista quanto estruturalista, buscando coerência com os pressupostos ontológicos e epistemológicos adotados.

O contexto estudado é apresentado em capítulo à parte, anterior ao capítulo de discussão, uma vez que busco apresentar ao leitor ou leitora, por meio de pesquisas anteriormente realizadas, a cidade de Caruaru-PE como uma construção social representativa do Nordeste brasileiro e do Agreste pernambucano. Neste capítulo, apresento, também, os sujeitos escolhidos para a realização da pesquisa empírica, nomeadamente o grupo de bumba-meu-boi Boi Tira Teima e a Banda de Pífanos Zé do Estado, escolhidos por serem dois dos grupos mais antigos atuantes na cidade de Caruaru (o Boi Tira Teima completou 93 anos de atuação, e a Banda de Pífanos Zé do Estado possui mais de 80 anos) e pela facilidade de acesso à pesquisa.

No capítulo referente à discussão, apresento a pesquisa empírica desta tese que fortalece o argumento esclarecido acima. Esse capítulo se inicia com a apresentação e análise das práticas identificadas ao longo das minhas inserções em campo – o que não encerra as

possibilidades de práticas existentes. Tais práticas são analisadas a partir da noção de relações de trabalho proposta, buscando evidenciar os hibridismos entre o moderno e o tradicional existentes em cada prática, bem como as respostas a esses hibridismos.

Logo após a identificação e análise de cada prática, realizo discussão sobre as relações de trabalho com cultura popular, na qual recorro a elementos da literatura tradicional sobre relações de trabalho para fortalecer o diálogo entre esta literatura e a visão baseada nas práticas. Fechando o capítulo de discussão, realizo uma reflexão sobre o convívio e conflitos identificados entre elementos tradicionais e modernos nas relações de trabalho com cultura popular, que estão associados às características da formação brasileira, nordestina e agrestina, bem como ao fato de a cultura popular estar inserida e se relacionar com setores economicamente mais favorecidos. Assim, concluo o trabalho mostrando como os objetivos da tese foram cumpridos.

Na seção de justificativas, resgato de forma mais detalhada as contribuições e a originalidade da presente tese. A seguir, esclareço os objetivos da pesquisa.

1.1 Objetivos

- Caracterizar as práticas que compõem as relações de trabalho da cultura popular no Agreste pernambucano.
- Identificar os hibridismos entre elementos modernos e tradicionais que compõem as práticas constituintes das relações de trabalho da cultura popular no Agreste pernambucano, considerando os hibridismos da realidade agrestina e do trabalho com cultura popular.
- Evidenciar as respostas dadas pelos agentes das práticas aos hibridismos identificados.

1.2 Justificativas

Esta pesquisa se move no sentido de atender a algumas ausências na forma tradicional de se fazer pesquisa na área de Estudos Organizacionais. Em primeiro lugar,

escolhi um tema pouco estudado pela administração, nomeadamente a cultura popular, entendida como um tipo particular de atividade produtiva que precisa ser melhor compreendido, de acordo com Canclini (2013). Para este autor, são poucos os estudos na América Latina que visam conhecer como os artistas desenvolvem efetivamente seu trabalho. Dourado et al. (2009) e Gubert e Kroeff (2001) também ressaltam a falta de pesquisas sobre o trabalho com cultura, evidenciando o quanto é desafiador estudar o assunto uma vez que não há muita literatura sobre o tema, principalmente na área de estudos em administração.

Um levantamento feito por mim em dois repositórios online de trabalhos acadêmicos, nomeadamente o Scientific Electronic Library Online (**Scielo**) e o Scientific Periodicals Electronic Library (Spell), no qual realizei busca combinada dos termos “trabalho” e “cultura popular” nos títulos, também me fez chegar à mesma conclusão de Dourado et al. (2009) e Gubert e Kroeff (2001), ou seja, poucas são as pesquisas que se dedicam a compreender o trabalho com cultura ou com a cultura popular, principalmente no âmbito dos estudos em administração. Os trabalhos acadêmicos que buscam compreender esse tema, recorrentemente partem da perspectiva da indústria cultural, das indústrias criativas, da economia da cultura ou da economia criativa, o que, nesta proposta de tese, considero como visões importantes do ponto de vista econômico, mas limitadoras, dado o caráter simbólico do trabalho com cultura.

Os trabalhos de Souza e Carrieri (2011) e Saraiva et al. (2011), realizados no âmbito dos estudos da administração, aproximam-se da proposta desta tese ao estudarem as racionalidades do fazer artístico em um grupo de teatro, e a estratégia como prática em um grupo de balé, ambas manifestações culturais realizadas no Estado de Minas Gerais. A presente tese, por sua vez, diferentemente dessas pesquisas, busca estudar a cultura popular, vista como um fenômeno constituído por hibridismos provenientes de suas relações com o mercado, bem como por hibridismos característicos da realidade nordestina brasileira e agrestina pernambucana. Além disso, realizo aproximações entre as duas abordagens expostas separadamente nos dois trabalhos mencionados, nomeadamente a abordagem das práticas (promovendo um diálogo entre esta abordagem e o campo de estudos do trabalho) e a noção de racionalidade weberiana, através das noções de ação social.

Estudos sobre o trabalho com cultura também foram encontrados em outros campos de estudos, como a sociologia e a educação (COLI, 2006; SEGNINI, 2006; PICHONERI, 2011; ALMEIDA, 2013; GONÇALVES; ALMEIDA, 2013). Entretanto, suas

análises partem de teorias estruturalistas, evidenciando uma necessidade de abordar tal fenômeno sob uma perspectiva relacional, conforme realizo nesta tese.

Mais especificamente, os trabalhos de Almeida (2013) e Gonçalves e Almeida (2013) já apontam para a complexidade do trabalho com cultura popular existente na cidade de Caruaru, destacando as práticas cotidianas autônomas e de resistência do trabalho artesão, a evocação ao passado realizada neste trabalho, sua tradição oral e a complementaridade desses elementos com as dinâmicas de mercado. Gonçalves e Almeida (2013, p. 9) concluem que “o modo de produção na Comunidade Alto do Moura [bairro da cidade de Caruaru onde os artesãos desenvolvem seu trabalho] encontra-se configurado num formato híbrido, mesclando características tradicionais ao modo artesanal com características advindas da influência do modo de produção capitalista dominante”.

Também em relação a esses trabalhos, a presente tese traz contribuição no sentido de compreender os hibridismos que constituem as relações de trabalho com cultura popular usando as lentes da prática e do conceito de ação social weberiano de forma combinada. Também busco ir além da constatação da existência dos hibridismos e de suas configurações, tentando explorar as respostas a estes hibridismos nas práticas em análise, como já exposto anteriormente. Conforme Greenwood et al. (2011), em pesquisa sobre complexidade organizacional enquanto fluxo contínuo, que prevê várias lógicas institucionais diferentes em uma mesma realidade organizacional, a maior parte das pesquisas existentes não fazem previsões sistemáticas sobre a forma como as organizações respondem a esses conflitos entre lógicas. Nesta tese, portanto, apesar de trabalhar com a noção de diferentes *ethos* que são encontrados de formas híbridas nas práticas de relações de trabalho, concordo com Greenwood et al. (2011) sobre a necessidade de compreender as respostas a esses hibridismos.

Além disso, busco trabalhar com a compreensão de que a “informalidade dos vínculos de trabalho [...], a adoção de horários expansivos de trabalho, da insegurança quanto a impactos do processo de trabalho sobre a saúde do trabalhador” (GONÇALVES; ALMEIDA, 2013, p. 9) são elementos que, em certa medida, constituem a natureza complexa do trabalho com cultura popular, não advindo necessariamente das reestruturações produtivas no modo de produção capitalista dominante. Como busco evidenciar ao longo da discussão teórica, tais especificidades do trabalho com cultura popular ocorrem, muitas vezes, em função de sua relação com as culturas eruditas e dominantes.

Outro avanço que busco desenvolver nesta pesquisa é superar a noção homogeneizante de organização com a qual os Estudos Organizacionais têm trabalhado

tradicionalmente. Para Ibarra-Colado (2006), o conceito dominante de organização carrega em si o pressuposto de que as nações da periferia são expressões imperfeitas das nações do Centro, ignora as realidades nativas ao impor modelos norte-americanos de excelência, impõe uma educação individualista altamente competitiva, que visa à criação de futuros empresários, e nos separa de nossa condição latino-americana e da nossa capacidade de pensamento autônomo, refazendo-nos em cidadãos falsos do mundo, representados pelo estereótipo do empresário norte-americano internacional. Este conceito de organização, da forma como é comumente aceito, com seu caráter neutro, técnico, e não problematizado, não atenta para a dinâmica específica da realidade híbrida latino-americana, reduz as realidades sociais complexas através de formulações causais validadas estatisticamente que são bem sucedidas apenas dentro dos limites do que é “moderno”.

Nesse sentido, busco trabalhar com uma ideia de organização que permita tirar da invisibilidade os “trabalhos invisíveis” desenvolvidos no âmbito da cultura (e, mais especificamente, na cultura popular do Agreste pernambucano), acreditando que, ao explorar esses processos, que muitas vezes vão de encontro aos pressupostos individualistas e concorrenciais das formas de trabalho e organização dominantes, é possível trazer importantes contribuições aos estudos em administração. Para isso, abordo a organização não como um substantivo, mas como um verbo, *organizing* (CZARNIAWSKA, 2008; 2013). Assim, busco compreender as práticas cotidianas e as estratégias de resistência existentes nesta realidade, que, para Ibarra-Colado (2006), são elementos desconsiderados pela ideia de organização tradicional. Para este autor, se aceitarmos que as realidades latino-americanas têm uma complexidade histórica e cultural que escapa às ilusões da modernidade existentes nas narrativas anglo-eurocêntricas, estas se tornam insuficientes e inúteis.

Ao me voltar nesta pesquisa para o contexto do Agreste pernambucano, busco produzir um conhecimento de nossas formas locais de organização e gestão objetivando ver-nos com nossos próprios olhos e pensar-nos em nossos próprios idiomas, conforme propõe Ibarra-Colado (2006). Alcadipani et al. (2012) e Imas e Weston (2012) reforçam a importância do conhecimento produzido *pelo* Sul, e *no* Sul, ou seja, um conhecimento que se utilize de uma epistemologia própria e que estude as diversas realidades situadas no Sul — também chamados de “estudos subalternos”, por Rosa e Alcapani (2013). Especialmente Imas e Weston (2012) entendem que, na verdade, muito se tem a aprender com estudos realizados *no* Sul, uma vez que, por serem excluídos, os “sujeitos do Sul” precisam pensar novas formas de trabalho e organização, que acabam rompendo os laços com as normas institucionalizadas

(ZIZEK, *apud* IMAS; WESTON, 2012). A partir daí, cria-se uma cultura efetivamente — por misturar-se aos valores e às crenças de dadas comunidades —, adquirindo traços de resistência. Logo, busco nesta tese a construção de um conhecimento autônomo, que não se limite às imposições de uma visão de mundo exterior.

Além disso, estudar a cultura popular desenvolvida no contexto do Nordeste brasileiro se mostra algo emergente, pois esse contexto vem se destacando cada vez mais na realização deste trabalho. De acordo com dados do IBGE (2015), Ceará e Pernambuco são o segundo e terceiro estados, respectivamente, com maior número de pontos de cultura (uma das ações do *Programa Cultura Viva*, do Governo Federal, que visa estimular coletivos de cultura popular), ficando atrás somente do Rio de Janeiro. Há, portanto, grande representatividade da cultura popular no contexto do Nordeste brasileiro, não havendo razão para a falta de estudos que se debrucem sobre esse fenômeno nesse contexto.

Outro aspecto importante que justifica a realização desta pesquisa é o fato de propor que se repense a noção de trabalho e de suas relações, questionando a efetividade da noção moderna, apresentando práticas que unem a noção moderna e tradicional do trabalho. Concordo com Blass (2007) quando propõe que tal forma de reconsiderar o conceito de trabalho permite repensar o futuro da sociedade, dando visibilidade a moldes alternativos de trabalho e de vida societária, que permitam maior autonomia, além da expansão de saberes e fazeres que deem maior sentido à vida (BLASS, 2007). Assim, busco dar visibilidade ao trabalho com cultura popular e promover uma compreensão sobre o mesmo que ajude os próprios trabalhadores a refletirem sobre suas atividades, bem como a se apropriarem melhor de suas práticas híbridas e únicas.

A escolha em realizar o estudo empírico junto a grupos de cultura popular localizados na cidade de Caruaru, no Estado de Pernambuco, se deu em função da realidade híbrida característica dessa localidade, que merece ser aprofundada nos termos propostos pela presente pesquisa. Apesar de ser uma das principais cidades do chamado Polo de Confecções do Agreste, que tem crescido nos últimos anos e se destacado nacionalmente, as configurações de trabalho que ali se estabelecem misturam lógicas tradicionais e modernas, em uma dinâmica formal-informal singular que caracteriza um “mosaico socioeconômico” sem precedentes (VÉRAS DE OLIVEIRA, 2013).

É também nesta região, fortemente marcada pelo crescimento da indústria têxtil, que manifestações culturais são resguardadas e estão em uma dinâmica de constante convívio-conflito, com manifestações culturais recentes e com elementos modernizadores (SANTOS et

al., 2014). É o caso da cultura das bandas de pífanos e da arte feita com o barro — tradições próprias dessa região que buscam se manter frente à cultura do forró estilizado e das práticas de grandes eventos de massa (como nas festividades juninas da cidade). Dessa forma, acredito que este é um contexto rico para a realização da presente pesquisa.

Dito isso, seguindo o proposto por Corley e Gioia (2011), acredito que a contribuição de uma pesquisa repousa em grande parte sobre a capacidade de ela fornecer uma visão original sobre um fenômeno, além de proporcionar alguma utilidade em termos práticos. Tais dimensões precisam estar integradas para que a contribuição da pesquisa seja efetiva. Para esses autores, a dimensão originalidade se refere a oferecer uma nova abordagem para integrar o pensamento através de algum modelo ou estrutura que constitua uma forma diferente de entender algum fenômeno. Guetzkow et al. (2004), por sua vez, argumentam que a originalidade nas ciências sociais e humanas é definida não somente pelo uso de novas abordagens, teorias, métodos ou dados, mas, também, pelo estudo de um novo tema; pela pesquisa em uma área não estudada; ou pela produção de novos achados.

Em relação à dimensão utilidade da pesquisa, Corley e Gioia (2011) a relacionam com a necessidade de trazer relevância para a prática e para a ciência. Sobre a utilidade prática, em especial, os autores discutem a necessidade de se pensar em termos de tendências e necessidades futuras, promovendo influência positiva para a sociedade.

Nesse sentido, a presente pesquisa traz uma visão original por realizar um estudo sobre a cultura popular, tema pouco estudado na área de administração; por fugir da noção homogeneizante de organização e entendê-la como um processo fluido; por compreender as relações de trabalho como constituídas por práticas situadas, recorrendo a uma ontologia relacional e propondo uma estrutura de referência baseada nesse entendimento; por trazer à tona as especificidades da formação social, econômica e cultural do Nordeste brasileiro e do Agreste pernambucano como constituintes do fenômeno das relações de trabalho na cultura popular. Tais questões são abordadas cuidadosamente na seção de justificativas.

Em termos de utilidade, a presente tese contribui por permitir uma sistematização do trabalho desenvolvido pelos agentes da cultura popular, identificando e analisando os hibridismos entre os elementos tradicionais e modernos que os compõem, bem como as respostas dadas a eles. Em outros termos, tal sistematização torna o processo de trabalho mais claro tanto para os agentes que desenvolvem a cultura popular quanto para os demais agentes e instituições envolvidas, como as empresas patrocinadoras e as instituições do poder público.

Acredito que essa é a principal contribuição prática da presente pesquisa, pois essa compreensão de como o trabalho com cultura popular acontece constitui o primeiro passo para o desenvolvimento de políticas que tornem o trabalho mais efetivo em termos organizacionais. Assim, é possível observar a contribuição desta pesquisa para o campo da administração propriamente. Ou seja, como propõe maior compreensão e sistematização do trabalho desenvolvido pelos brincantes da cultura popular, maiores subsídios os gestores culturais terão para organizar os grupos dos quais são responsáveis.

É importante ressaltar que as pessoas responsáveis pelo desenvolvimento dos grupos de cultura popular estudados nesta pesquisa atuam como verdadeiros gestores culturais, pois administram recursos, mobilizam pessoas e negociam com outros agentes para garantir a sustentabilidade dos grupos. Assim, esta pesquisa traz uma contribuição efetiva para esses agentes, por permitir que eles se apropriem melhor do trabalho que desenvolvem (muitas vezes realizado de forma improvisada), além de apontar novos caminhos para a gestão tradicional, visto que eles atuam de forma diferenciada da gestão empresarial.

Além disso, acredito que esta pesquisa, por ter essa preocupação em compreender e sistematizar o trabalho desenvolvido nos grupos de cultura popular, pode servir como facilitadora para as negociações dos agentes culturais com o poder público. Em outras palavras, através de uma pesquisa que traga informações relevantes e sistemáticas sobre o trabalho com cultura popular e sobre seu impacto positivo nas comunidades onde é desenvolvido, o poder público poderá dispor de informações relevantes para a criação de políticas mais efetivas, que garantam o direito pleno ao desenvolvimento da cultura e melhor suporte àqueles que trabalham com cultura popular.

Nesse sentido, ressalto que esta tese também traz uma contribuição social mais ampla, pois busca dar visibilidade aos processos de trabalho com cultura popular (o que pode fortalecer ações do poder público que garantam o direito ao desenvolvimento da cultura) e levar o conhecimento sobre a cultura popular realizada na cidade de Caruaru a outros segmentos (como o acadêmico), podendo trazer parcerias para a realização de ações efetivas para os grupos culturais. Esse aumento de visibilidade dos grupos culturais, principalmente no meio acadêmico, se mostra urgente, uma vez que a formação de profissionais para atuarem nessa realidade é algo escasso e necessário para manutenção dos grupos. Assim, esta pesquisa se move, em termos de contribuição social, também pela possibilidade de despertar nos jovens o interesse em seguir a carreira cultural, especializando-se para tal, o que aumenta as

possibilidades de carreira alternativas ao *mainstream*, e fortalece a dimensão cultural, essencial à vida humana.

No próximo capítulo, realizo discussão teórica estruturada em três partes: Na primeira, discuto a modernização e a especificidade do Brasil, do Nordeste brasileiro e do Agreste pernambucano. Na segunda, analiso a compreensão de cultura popular adotada. Por fim, na terceira parte questiono as relações de trabalho, como elas têm sido tratadas pela literatura clássica e a proposta de entendê-las como constituídas por práticas situadas.

2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Neste capítulo, realizo discussão teórica referente aos temas centrais desta pesquisa, nomeadamente a questão da modernidade e da especificidade do Brasil, do Nordeste brasileiro e do Agreste pernambucano, a cultura popular e as relações de trabalho e as práticas que as constituem.

2.1 O moderno e a especificidade do Brasil, do Nordeste e do Agreste pernambucano

Conforme apresenta Souza (2000), várias são as possibilidades teóricas que permitem compreender o que caracteriza a modernidade. De Max Weber a Nobert Elias — para quem a modernidade é caracterizada pelo surgimento de um “mecanismo centralizador”, que leva à criação dos estados nacionais europeus (em uma dimensão política), e à criação de uma divisão social do trabalho e de uma economia monetária (em uma dimensão socioeconômica) — passando por Jürgen Habermas — para o qual a esfera pública (ou sociedade civil), o Estado burocratizado e o mercado competitivo constituem as instituições estruturantes da modernidade — até Charles Taylor, que entende que o que marca a modernidade são os conflitos por reconhecimento da diferença, partindo do pressuposto de que cada indivíduo é único e que a identidade é formada com base no princípio da autenticidade —, vários foram os autores que se dedicaram a compreender o que constitui o moderno (SOUZA, 2000).

É em Weber (2005; 2014), entretanto, que a presente tese se fundamenta para discutir a modernidade, principalmente por compreender que este autor propõe uma alternativa à visão meramente estruturalista do mundo social ao realizar uma leitura mais individual dos fenômenos sociais, sendo comumente associado à corrente do individualismo metodológico, que, para Elster (1989), refere-se à compreensão dos fenômenos sociais (sua estrutura e mudança) a partir de aspectos individuais, ou seja, suas características, seus fins e suas crenças. Ainda de acordo com essa corrente de pensamento, características individuais, como autoridade e poder são “irredutivelmente relacionais, de modo que uma descrição precisa de um indivíduo deve ser feita por referência a outros indivíduos” (ELSTER, 1989, p. 164).

Entendo que Weber se aproxima de tal individualismo metodológico, mas sua perspectiva não se limita apenas à lógica individual, como propõe essa corrente, mas também às estruturas construídas na ação social. Para Allan (2004), em seus escritos Weber está interessado em explicar as relações entre valores culturais, orientações dos atores e estrutura social, e nenhum destes elementos seria particularmente determinante para este autor.

Logo, apesar de adotar uma análise mais individual, Weber (2005; 2014) também compreende que existem sistemas sociais constituídos por pessoas que acreditam neles. Ou seja, existe uma crença das pessoas na autoridade, o que as faz cooperar com o sistema para que ele funcione, por meio de sua ação social. Tal crença se baseia na legitimação desses sistemas, que contém discursos que sustentam a estrutura social, tornando-a válida, aceitável, inevitável e além do controle humano. Ademais, esses sistemas, para Weber, possuem estratificações definidas em termos de classe, de *status* e de poder (ALLAN, 2004)⁶. Sendo assim, é em Weber que encontro suporte teórico para a proposição de uma abordagem relacional sobre o fenômeno aqui estudado, abordagem esta que objetiva ir além da proposta estruturalista comumente observada nos estudos do trabalho.

Para Weber (2005; 2014), o que caracteriza a modernidade é uma forma de agir diferenciada, guiada por um *ethos*, ou uma ética muito específica, que substitui uma visão tradicional — baseada nas explicações mágicas e sobrenaturais — em um processo de desencantamento do mundo. Esse *ethos* está intimamente relacionado à noção de ação social.

A ação é, para Weber, o dado central de sua sociologia interpretativa, englobando os vários fazeres individuais e estando relacionada a um sentido subjetivo, que nada mais é que uma atribuição humana a processos e objetos (SILVA, 2015). A ação social, por sua vez, compreende aquela cujo sentido é orientado pelo comportamento ou por ações de outras pessoas (WEBER, 2014) que podem ter acontecido no passado, no presente, ou serem esperadas para o futuro, sendo esses “outros” pessoas conhecidas ou desconhecidas, indivíduos ou uma pluralidade deles (SILVA, 2015). Dito isso, nem toda relação entre pessoas pode se configurar em ação social, pois nem toda ação é determinada pela ação de

⁶ Allan (2004) realiza interessante comparação entre as ideias de Weber e Marx no que se refere à noção de classe. Para este autor, enquanto Marx entende que as classes são divididas em duas dimensões (proprietários e operários), Weber entende que existem dois eixos de classe, nomeadamente propriedade e posição de mercado, e que as pessoas podem ter posições negativas, positivas, ou intermediárias nestes eixos, o que possibilita a existência de várias posições de classe. Por status, Allan (2004) resgata o conceito de Weber que o define como a reivindicação eficaz para estima social em termos de privilégios. Em relação ao poder, o próprio Weber (2014, p. 33) o define como “toda probabilidade de impor a própria vontade numa relação social, mesmo contra resistências, seja qual for o fundamento dessa probabilidade”

terceiros, como o exemplo dos ciclistas que se chocam e pessoas que abrem ao mesmo tempo seus guarda-chuvas (SILVA, 2015).

A ação social é analisada e explicada a partir de quatro tipos ideais — ou seja, tipos conceitualmente puros, raramente encontrados na realidade exclusivamente da forma como são propostos:

- A ação racional referente a fins, cujo agente orienta sua ação ponderando os fins, os meios e as consequências secundárias. Em outras palavras, existe uma orientação por expectativas em relação ao comportamento dos objetos exteriores ao indivíduo, sendo essas expectativas utilizadas como meios para alcançar fins próprios, ponderados e perseguidos de forma racional.
- A ação racional referente a valores, cuja ação se orienta e é planejada em relação à convicção do indivíduo em valores (éticos, estéticos ou religiosos) ou outra causa de qualquer natureza, independente do resultado. Assim, “age de maneira afetiva quem satisfaz sua necessidade atual de vingança, de gozo, de entrega, de felicidade, contemplativa ou de descarga de afetos (seja de maneira bruta ou sublimada)” (WEBER, 2014, p. 15).
- A ação tradicional, que é orientada pelo costume arraigado, muitas vezes não passando de uma “reação surda a estímulos habituais que decorre na direção da atitude arraigada” (WEBER, 2014, p. 15).
- A ação afetiva, orientada especialmente por aspectos emocionais, como os afetos.

Importante ressaltar, em primeiro lugar, que por serem tipos ideais, é possível observar esses diferentes tipos de ação em menor ou em maior grau de existência num mesmo fenômeno. Também é possível observar que apenas duas dessas ações possuem um caráter racional, ou seja, apenas na ação racional referente a fins e na ação racional referente a valores existe uma relação de sentido na qual a pessoa determina sua ação causalmente pela ação de outra pessoa. Os outros tipos de ação, por sua vez, teriam um caráter mais reativo e espontâneo, estando localizadas na fronteira do que Weber (2014) considera ação social, isto é, a ação tradicional, como a ação afetiva, muitas vezes são apenas expressões impensadas de crenças, afetos e costumes arraigados.

Ainda para Weber (2014), toda ação e relação social pode ser orientada pela representação da existência de uma ordem legítima (garantia externa de certa regularidade por

meio de convenções e do direito (SILVA, 2015), cuja vigência se justifica pela ação condicionada pelo costume (o uso, que se configura em uma regularidade garantida internamente) ou pela situação de interesses no decorrer de uma ação social. Tal constatação reforça a compreensão relacional que este autor possui sobre a realidade social, pois ele não se limita à ação somente em termos individuais, mas às relações sociais estabelecidas em ação, guiadas por uma ordem legítima, sustentada por costumes ou interesses.

Os interesses garantem a regularidade da ação e relação social sem ser uma reação espontânea a costumes ou em convenções legítimas, estando associados ao alcance de fins específicos visados pelo agente social. É nesse sentido que os interesses se tornam cruciais nesta discussão teórica, pois sua natureza está associada ao caráter racional com relação aos fins que passam a predominar nas relações sociais na modernidade.

Em análise sobre os interesses, Hirschman (1979) traça um rico histórico sobre sua ascensão. Para ele, com a renascença, mais fortemente a partir do século XVII, percebeu-se que a filosofia moral e religiosa não mais bastava para controlar as paixões destrutivas do ser humano, sendo necessárias novas maneiras para o alcance desse objetivo. Uma delas foi a sobreposição dessas paixões destrutivas por paixões menos nocivas e mais úteis à sociedade. Nesse sentido, o “amor ao ganho”, denominado mais tarde como “interesse”, passou a ser visto como a possibilidade de conter paixões nocivas, como o “amor ao prazer”.

O termo “interesse”, entretanto, nem sempre esteve associado a aspectos materiais e econômicos. Para Hirschman (1979, p. 37), ele englobava a totalidade das aspirações humanas, revelando “um elemento de reflexão e cálculo com respeito à maneira pela qual buscar atingir essas aspirações”. Somente no final do século XVII o termo adquiriu um significado especificamente econômico, defendido por autores liberais, como Adam Smith. Assim, “um conjunto de paixões, até então diversamente conhecidas como ganância, avareza ou amor ao lucro, podia ser empregado de modo útil para confrontar e refrear outras paixões, tais como ambição, volúpia de poder ou volúpia sexual” (HIRSCHMAN, 1979, p. 44).

Cabia à razão dar subsídios à escolha por aquelas paixões menos maléficas que outras. Logo, o interesse é guiado pela razão, e é nesse sentido que se constroem relações mais previsíveis e constantes, que se contrapõem ao caráter flutuante e imprevisível dos comportamentos advindos das paixões violentas (HIRSCHMAN, 1979). A razão, portanto, seria uma marca importante da modernidade, permitindo maior previsibilidade e constância ao afastar as paixões nocivas, dando lugar aos interesses (entendidos tanto na sua acepção econômica quanto na compreensão do cálculo para o alcance dos fins).

Para Weber, a modernidade pode ser caracterizada pela predominância da ação social racional sobre os outros tipos de ação, mais especificamente, da ação racional referente a fins, estritamente ligada à compreensão de interesses discutida anteriormente. É nesse sentido que se fala que a modernidade é marcada pela racionalização, que, conforme afirma Thiry-Cherques (2009, p. 902), “significa a redução à racionalidade de todos os aspectos da vida social”, e cujo processo é marcado por aspectos como “a substituição impensada do costume antigo; a adaptação deliberada do trabalho e da vida em termos dos interesses imediatos [...] a racionalização consciente dos valores últimos, dos costumes, dos valores afetivos e o ceticismo moral” (THIRY-CHERQUES, 2009, p. 903).

Em estudo sobre as principais contribuições de Weber, Thiry-Cherques expõe as quatro racionalidades observadas no trabalho de Weber: a racionalidade prática (ou instrumental), voltada a interesses egoístas e pragmáticos, na qual o cálculo dos meios para o alcance dos fins é essencial; a racionalidade formal, relativa às estruturas de dominação legais, econômicas, científicas e burocráticas, na qual há forte submissão a regras, normas e regulamentos; a racionalidade teórica, referente, que constrói padrões de ação com base em teorias “corretas” e “lógicas”; e a racionalidade substantiva, que ordena a ação de acordo com um conjunto de valores próprio de um grupo humano. Apesar dessa variedade de racionalidades, a instrumental assumiu papel central na modernidade, com sua lógica de “cálculo utilitário de consequências”, levando à conversão do concreto no abstrato, do bom no funcional e mesmo do ético no não ético, limitando o ser humano, a sociedade e a história ao pensamento ocidental (RAMOS, 1989).

Nos estudos de Weber (2005), a religião e a ciência tiveram papel fundamental na origem da racionalização. A religião, em especial, foi essencial para a construção de uma ética protestante que dava espaço à lógica racional, principalmente no que diz respeito à acumulação material, o que foi a base para a construção de um “espírito do capitalismo”. Para Weber (2005, p. 48), “não se trata de mera astúcia de negócios, o que seria algo comum, mas de um *ethos*” feito de normas, cujo cumprimento se torna um dever.

Assim, a revolução protestante trouxe a noção de “ascetismo intramundano”, cuja ideia era praticar a santificação na vida cotidiana, e que era contrário ao ascetismo extramundano pregado pelo catolicismo. Com seu alto grau de racionalização, o ascetismo intramundano engendrou o espírito do capitalismo, produzindo pessoas capazes de canalizar seus esforços produtivos para o trabalho (visto como uma vocação) e, conseqüentemente, para

a orientação política capitalista estabelecida, o que lhes garantiria estarem mais próximas da salvação divina (WEBER, 2005).

Souza (2000), ao discutir Weber, afirma que, se a visão tradicional era marcada por um mundo dualista, no qual a esfera transcendental (do sagrado dever ser) e a esfera empírica (do profano mundo do ser) se opunham, a visão moderna do mundo ocidental é marcada pela interpenetração da ética e do mundo, que se dá a partir da revolução protestante. Com a reinterpretação calvinista da ética protestante, o dogma da predestinação ganhou vez, e o protestantismo ascético calvinista tornou-se uma tentativa ainda mais contundente de racionalizar a condução da vida.

Dessa forma, a ascese intramundana, ou seja, o adiamento do prazer na terra para garantir a graça divina, marcou a modernidade, produzindo um *ethos* cuja base está no dever de trabalhar, seguindo a vocação para o trabalho, o que conduz ao ascetismo na contenção e no consumo. Esse *ethos* teve importante influência na vida econômica e no desenvolvimento do capitalismo moderno que se formava, uma vez que se encaixava aos valores de acumulação e reinvestimento que o fundamentavam (THIRY-CHERQUES, 2009).

Outro aspecto crucial da modernidade — discutida por teóricos da sociologia da modernização e que, em certa medida, foi consequência desse novo *ethos* baseado na ação racional com base nos fins — é a valorização dos atributos ligados ao esforço próprio e à realização pessoal, chamados “papéis adquiridos”. Tal valorização teria substituído a importância dos atributos herdados da família e da origem social, chamados “papéis atribuídos” (HELAL, 2015). Logo, é possível observar que a modernidade se destaca pela racionalização, que leva a uma valorização das conquistas individuais.

O espírito do capitalismo, que marca a modernidade, entretanto, já não existiria mais nos dias de hoje. Para Thiry-Cherques (2009, p. 909 e 915),

o que restou foram as suas sequelas: a instrumentalização de tudo, a dessacralização da vida, a redução do social a sistemas e estruturas institucionalizadas, a taylorização do esforço produtivo, mediante a tecnificação, a rotinização, o declínio do próprio trabalho enquanto instrumento para alcançar objetivos considerados desejáveis [...] A religião havia prometido salvar a humanidade, a razão, libertá-la da dominação da ignorância. A racionalização levou-nos primeiro à desmistificação, depois ao desencantamento do mundo e, por fim, à idolatria pragmática do real concreto.

Assim, a modernidade, na forma como Weber a pensou, teria assumido novos contornos, sem dúvidas decorrentes da configuração anterior. É em Beck (2011) que busco elementos para compreender esses novos contornos da modernidade na contemporaneidade. Em conformidade com Weber, este autor entende por modernização:

o salto tecnológico de racionalização e a transformação do trabalho e da organização, englobando para além disto muito mais: a mudança dos caracteres sociais e das biografias padrão, dos estilos e formas de vida, das estruturas de poder e controle, das formas políticas de opressão e participação, das concepções de realidade e das normas cognitivas. O arado, a locomotiva a vapor e o microchip são, na concepção sociocientífica da modernização, indicadores visíveis de um processo de alcance muito mais profundo, que abrange e reconfigura toda a trama social, no qual se alteram, em última instância, as fontes da certeza das quais nutre a vida (BECK, 2011, p. 23).

É possível observar, portanto, que Beck entende que existe uma “lógica”, ou um conjunto de valores e normas sociais, que é característica da modernidade, o que, como Weber, entendo por *ethos*. Para Beck (2011), entretanto, é possível observar na contemporaneidade (e principalmente nos países ocidentais “centrais”) uma nova configuração social baseada na reflexão sobre a modernidade, ou simplesmente, uma modernidade reflexiva, ou tardia. Essa modernidade seria resultado da passagem da lógica da distribuição de riqueza da sociedade socioindustrial, para a lógica da distribuição dos riscos produzidos por essa sociedade, riscos estes entendidos como problemas decorrentes do próprio desenvolvimento técnico-econômico (tanto no âmbito do meio ambiente, quanto das garantias sociais, etc.).

Nesse sentido, Canclini (2013) parece concordar com Beck (2011), uma vez que afirma que aquilo que se chama comumente de “pós-modernismo” é, na verdade, um momento no qual se problematizam os equívocos criados pela modernidade ao tentar excluir ou superar as tradições para se impor. Para Canclini (2013, p. 154), “não chegamos a uma modernidade, mas a vários processos desiguais e combinados de modernização”. Ou seja, a modernização se dá de várias formas (na contemporaneidade, se daria de forma reflexiva), e ainda não parece ter sido “superada”, conforme insistem os pós-modernistas, principalmente no contexto dos “países periféricos”, que discutirei adiante.

A grande marca dessa modernidade reflexiva seria a individualização, processo que já se deu em outros momentos da história, como o próprio Weber e outros teóricos da sociologia da modernização (conforme discute Helal (2015) chegaram a observar, mas que

assume característica singular na contemporaneidade. Para Beck (2011), Weber analisou a modernidade nas formas e estruturas da sociedade industrial, ou seja, a partir da dominação racional-burocrática, do *ethos* profissional, da família, da diferenciação e diversidade de classes. Ou seja, Weber analisou a individualização decorrente do desencantamento do mundo daquela época, e os estilos de vida, normas, valores do mundo da vida das pessoas da sociedade industrial que eram, para Beck (2011), antes, verdadeiras “reliquias” das tradições pré-capitalistas e pré-industriais do que produto da formação de classes.

Em suas palavras, as individualizações do século XX “permanecem sempre encerradas, sob a forma de classes sociais estamentalmente tingidas e sustentadas por mediações de mercado, em tendências de enclausuramento que se renovam industrialmente” (BECK, 2011, p. 127). Assim, para este autor, o processo de individualização vivido na contemporaneidade é diferente por fragmentar a unidade da “comunidade mediada pelo mercado” e marcada pelas divisões estamentais que Weber nomeou de “classes sociais” (BECK, 2011, p. 127).

Em países desenvolvidos, como a Alemanha, essa individualização seria resultado do desenvolvimento do estado de bem estar social, que promoveu um “*plus coletivo* em termos de renda, educação, mobilidade, direitos, ciência e consumo de massa” (BECK, 2011, p. 114, grifos do autor), dissolvendo identidades e vínculos subculturais de classe. Paradoxalmente, entretanto, este “plus coletivo” foi acompanhado da manutenção e, até mesmo, do aumento das desigualdades e pobreza associada à situação de classe. É a “nova pobreza”, da qual trata Beck (2011), que já não atinge os indivíduos de modo socialmente visível e coletivo e cujas classes (diluídas na contemporaneidade) já não podem fornecer apoio e defesa.

O desemprego, principal caracterizador dessa nova pobreza, foi generalizado e normalizado e, em vez de ser consignado como destino coletivo (como o era na modernidade), tornou-se contradição entre momentos da vida no interior de uma biografia, culpa própria, fracasso pessoal. Formou-se uma sociedade marcada “por uma generalização de incertezas ocupacionais, diante do ‘velho’ sistema socioindustrial do pleno emprego unificado” (BECK, 2011, p. 209).

Voltando para a compreensão da individualização, marca da chamada “sociedade de risco”, Beck (2011, p. 190) a define como

Uma “individualização” tripla: *desprendimento* em relação a formações e vínculos sociais estabelecidos historicamente, no contexto de domínio e provimento (“dimensão da libertação”), *perda de seguranças tradicionais*, com relação a formas sabidas de atuação, crenças e normas de direcionamento (“dimensão do desencantamento”) e — com o que o sentido do conceito se converte em seu contrário — uma *nova forma de enquadramento social* (“dimensão do controle e da reintegração”) [...] [especificados] de acordo precisamente com *condições de vida (objetivas)* e consciência (identidade, desenvolvimento da personalidade) (*subjativa*). (Grifos do autor)

O desprendimento diz respeito à classe social, ao quadro das estruturas familiares, e até mesmo à profissão, tratando-se, em especial, da flexibilização da jornada de trabalho e da descentralização do local de trabalho, melhor discutidos no próximo capítulo. A nova forma de enquadramento social é outro ponto importante dessa individualização, pois significa que, apesar de ter havido um desprendimento das formações sociais tradicionais, os indivíduos se tornam dependentes do mercado de trabalho e, conseqüentemente, “da educação, do consumo, das regulações sociojurídicas, do planejamento viário, das ofertas de produtos de consumo, das oportunidades e tendências no aconselhamento e no acompanhamento médico, psicológico e pedagógico” (BECK, 2011, p. 194). O indivíduo torna-se cada vez menos emancipado, dependente das instâncias secundárias (e não mais tradicionais), participando de um verdadeiro joguete de modas e circunstâncias (BECK, 2011).

As conseqüências dessa individualização na sociedade de risco são claras: Por um lado, os indivíduos limitam a história ao presente imediato, tornam-se a-históricos, e tudo passa a girar em torno do seu próprio ego, e por outro, cada um busca moldar sua história com as próprias mãos, livrando-se cada vez mais das amarras coletivas. O que é exigido é um “*modelo dinâmico de ação cotidiana*, que tenha o ego como núcleo, [... ou seja,] uma *visão de mundo autocentrada* precisa ser desenvolvida (BECK, 2011, p. 200, grifos do autor).

Apesar de compreender que a modernidade e a modernidade em sua forma reflexiva são fenômenos em certa medida globais, por atingirem vários países, entendo que as análises de Weber (2005; 2014) e Beck (2011) foram feitas em países “centrais”, onde esses fenômenos acontecem de forma ampla e evidente. Nos países chamados “periféricos”, entretanto, a modernização ocorreu de forma particular.

De acordo com Canclini (2013), no contexto latino-americano não houve uma modernização plena como a europeia. Não tivemos uma industrialização sólida, nem uma tecnificação generalizada da produção agrícola, muito menos uma organização sociopolítica

baseada na racionalidade formal, conforme discutido em Weber. Para o autor, tivemos, sim, várias ondas de modernização:

No final do século XIX e início do XX, impulsionadas pela oligarquia progressista, pela alfabetização e pelos intelectuais europeizados; entre os anos 20 e 30 deste século [século XIX], pela expansão do capitalismo e ascensão democratizadora dos séculos médios e liberais, pela contribuição de migrantes e pela difusão em massa da escola, pela imprensa e pelo rádio; desde os anos 40, pela industrialização, pelo crescimento urbano, pelo maior acesso à educação média e superior, pelas novas indústrias criativas (CANCLINI, 2013, p. 67).

Importante ressaltar que Canclini possui uma noção bastante específica de modernidade e modernização. Para ele, a modernidade é uma etapa histórica, e a modernização seria um processo socioeconômico que constrói a modernidade. Já os modernismos seriam “os projetos culturais que renovam as práticas simbólicas com um sentido experimental ou crítico” (CANCLINI, 2013, p. 23). A América Latina, com seus vários países, cada um com diferentes lógicas de desenvolvimento, seria composta por uma articulação complexa de tradições e modernidades, na qual houve um modernismo rico, mas uma modernização deficiente.

A incerteza, que para Beck (2011) estaria essencialmente ligada à individualização, marca da modernidade reflexiva, para Canclini (2013), deriva principalmente dos cruzamentos socioculturais em que o moderno e o tradicional se misturam no contexto da América Latina. Os países latino-americanos seriam, portanto, “resultado da sedimentação, justaposição e entrecruzamento de tradições indígenas (sobretudo nas áreas mesoamericana e andina), do hispanismo colonial católico e das ações políticas educativas e comunicacionais modernas” (CANCLINI, 2013, p. 73).

A modernidade teria, sobretudo, um caráter político no contexto da América Latina, uma vez que é entendida por Canclini (2013) como uma verdadeira máscara criada pelas elites e pelo aparelho estatal para manter estruturas de poder arcaicas. A democracia seria um exemplo de elemento moderno que é combinado com estruturas de poder baseadas em valores patriarcais, mascarando interesses das elites.

Um exemplo interessante é a democratização massiva da arte das elites. Ao mesmo tempo que é uma ação socializadora, ela cria novas formas de distinção, pois assegura maior prestígio a quem conhece essa arte, a quem sabe “usar o museu” ou apreciar uma

apresentação. Logo, essa democratização é vista como autoritária por Canclini (2013), porque não considera capitais culturais e *habitus*⁷ díspares, mantendo hierarquias sociais.

O próprio elemento do favor é elencado pelo autor como um elemento tão antimoderno quanto a escravidão, mas que se une recorrentemente ao liberalismo “por seu componente de arbítrio, pelo jogo fluido de estima e autoestima ao qual submete o interesse material” (CANCLINI, 2013, p. 76). Ao analisar o trabalho de Roberto DaMatta, Souza (2000) também destaca um elemento interessante, o “Você sabe com quem está falando?”, que aparece recorrentemente na fala do brasileiro, lembrando o interlocutor do “seu lugar”, revelando uma hierarquia social construída mas “escondida” sob um discurso moderno de impessoalidade e igualdade.

Apesar disso, Canclini (2013) reconhece que as camadas populares também podem combinar elementos modernos e tradicionais. Esses entrecruzamentos entre elementos modernos e tradicionais são entendidos por Canclini (2013) como hibridações, que seriam processos nos quais estruturas e práticas discretas se combinam para formar novas estruturas, objetos e práticas. Esta hibridação se articula com estratégias de reconversão, nas quais um patrimônio é “transformado” para ser reinserido em novas condições de produção e mercado (como as práticas tradicionais da cultura popular que são reconvertidas em produtos para se inserirem em num mercado cultural, como discutem Madeiro e Carvalho (2003) sobre o carnaval).

Assim, Canclini (2013) entende que estes processos de hibridação seriam interessantes tanto para setores hegemônicos quanto para os populares, que buscam apropriar-se dos benefícios da modernidade. Em Holanda (2011) é possível observar como esta hibridação ocorre num coletivo de cultura popular que se apropria de práticas modernas do *management* — nomeadamente o *marketing* e a estratégia de elaboração de projetos — para manterem as atividades que têm, em sua base, a tradição do candomblé.

Já neste ponto da discussão, é possível observar que, no contexto da América Latina, assim como será constatado no contexto brasileiro e nordestino, a racionalidade instrumental, baseada no cálculo utilitário das consequências, apesar de ser bastante difundida, convive com outros tipos de ação social, como a tradicional, na tentativa de assegurar a manutenção de costumes arraigados, ou a ação racional com base em valores

⁷ Os *habitus* são estruturas sociais incorporadas que dão ao indivíduo a noção de como se portar em determinadas situações. Em combinação com a posse de capitais (econômico, cultural, social, simbólico), posicionam o indivíduo nas estruturas sociais objetivas, dando a ele a possibilidade de interferir nessas estruturas, de acordo com seus interesses (BOURDIEU, 2007).

religiosos, por exemplo. Outra observação importante é que, em tais realidades “periféricas”, a diluição de classes e outras formações sociais tradicionais, como a família, em um processo de individualização, que caracterizaria a modernidade reflexiva (conforme discute Beck (2011), não se efetiva. Esses vínculos sociais ainda influenciam a organização social nas sociedades periféricas, apesar de estarem combinados a elementos modernos.

Apesar disso, também é possível observar que a individualização, em certa medida, se aplica ao contexto latino-americano e seus hibridismos, principalmente no que se refere à não existência de separação clara entre o público e o privado. Esta característica, apesar de atrelada à modernidade reflexiva (BECK, 2011), também se vincula fortemente às estruturas arcaicas de poder que ainda prevalecem, principalmente no contexto nordestino, em função da força das relações patriarcais, que extrapolam o âmbito familiar e regem também o âmbito público.

Em termos mais específicos, além das especificidades da América Latina, Souza (2000) discute que a modernização brasileira se deu de forma diferenciada dos outros países e essencialmente seletiva. Ele vai de encontro à tradição dos autores comumente abordados para a compreensão da realidade brasileira, sugerindo que eles trabalham com uma “sociologia da inautenticidade”, cuja base de pensamento é que o atraso brasileiro, em termos culturais e econômicos, é resultado da herança ibérica (ibérica em sentido amplo, e lusitano e sentido estrito), causadora de um desenvolvimento defeituoso e inautêntico.

Nesse sentido, Souza (2000) revisa cada um desses autores representantes da sociologia da inautenticidade, apontando seus principais problemas na interpretação da “inautenticidade” brasileira. Em sua leitura, Sérgio Buarque de Holanda se limita a apontar o personalismo como o traço mais característico e decisivo da cultura ibérica implantada entre nós, sendo a raiz de males como a ética aventureira em vez da ética do trabalho, a subordinação do elemento cooperativo e racional ao pessoal e afetivo, e a plasticidade.

Raimundo Faoro também teria restringido a questão social brasileira ao patrimonialismo herdado de Portugal, que responderia pela substância não democrática, particularista e baseada em privilégios que sempre teria marcado o exercício do poder no Brasil (SOUZA, 2000). Ainda de acordo com Souza (2000), Faoro demoniza a ação estatal ao afirmar que sociedades guiadas e controladas pelo Estado teriam a característica patrimonial, logo, seriam “atrasadas”, enquanto sociedades onde o Estado é um fenômeno tardio seriam modernas (como os EUA).

Outro autor criticado por Souza (2000) é Roberto DaMatta, para quem nossa especificidade diante dos EUA seria nossa dualidade constitutiva, considerando duas leituras da realidade brasileira: a institucionalista (sociologia do indivíduo, que diz respeito às estruturas e suas leis que submetem e subordinam), e a culturalista (sociologia da pessoa, que diz respeito às relações de compadrio, de amizade, de família, de troca de interesses e favores, ou seja, o personalismo). Souza (2000) entende que a não referência de DaMatta à estratificação social de acordo com classes e grupos específicos cria uma ilusão de “espaços” bem definidos, com positividade própria, e que a alternativa entre indivíduo e pessoa se refere, na verdade, a dimensões distintas de um mesmo indivíduo, que é mais complexo do que DaMatta considerava. Assim, Souza (2000) diz ser importante ir além desse dualismo colocado por DaMatta.

É, portanto, em Gilberto Freyre que Souza (2000) se ancora para propor sua leitura sobre a especificidade brasileira. De acordo com Freyre e sua leitura sobre o Brasil Colônia, a plasticidade do português permitiu grande influência da cultura negra nos costumes, e o contato dos portugueses com os mouros explica, em grande medida, a forma de escravidão estabelecida no Brasil, em que existia grande proximidade entre senhores e escravos, além da poligamia a fim de aumentar a população.

Assim, a sociedade brasileira colonial foi marcada por um forte patriarcalismo familiar, que permitia a proximidade entre senhores e escravos, sendo a família a unidade básica, dada a distância do Estado português e suas instituições intermediárias. Nesse contexto, a ausência de limitações externas tornava as relações sociais dependentes das inclinações emotivas do patriarca, o que resultava no fato de o sadismo e a proximidade entre desiguais se darem concomitantemente:

O componente sadomasoquista era constitutivo na medida em que inclinações pessoais do patriarca (ou de seus representantes), com um mínimo de limitações externas materiais ou simbólicas, decidiam em última instância sobre a amplitude do núcleo familiar e como, a quem e em que proporção seriam distribuídos seu favor e proteção. O componente de “proximidade” social entre desiguais que Freyre enfatiza, ao lado do componente violento e segregador, é, nesse sentido, instável, imprevisível e particularista (SOUZA, 2000, p. 234).

Outro aspecto da sociedade brasileira colonial é sua proximidade com a sociedade guerreira medieval, dado o caráter autárquico do domínio senhorial pela falta de instituições acima do senhor territorial, o domínio da classe dominante exercido sob força armada, a não

existência de freios sociais ou individuais aos desejos primários, emoções vividas em reações extremas, rivalidades, redes de intrigas, etc. (SOUZA, 2000, p. 227). Tais tiranias privadas extrapolavam o domínio privado, transmitindo-se da esfera da família e da atividade sexual para a esfera pública das relações políticas e sociais, e tornando-se evidente na dialética de mandonismo e autoritarismo de um lado (no lado das elites mais precisamente) e no populismo e messianismo das massas, por outro (SOUZA, 2000).

Para Souza (2000), é apenas no século XIX (mais especificamente no ano de 1808), quando aconteceu a “reeuropeização” do Brasil, que “a ideia de ‘modernidade’, enquanto princípio ideologicamente hegemônico, se consolidou na sociedade brasileira” (SOUZA, 2000, p. 239). Isso porque foi nessa “reeuropeização” que aconteceu a abertura dos portos, que permitiu as trocas de mercadoria e a instauração do incipiente mercado capitalista, e ocorreu o primeiro passo para a constituição de um aparelho de estado racional com a vinda da Família Real. Ou seja, firmaram-se duas das instituições mais emblemáticas da modernidade: mercado e Estado.

Também foi nesse momento que os valores universalizantes e individualistas chegaram ao Brasil, e com eles um sistema social regido por código valorativo crescentemente impessoal e abstrato e uma opressão exercida menos por senhores contra escravos e mais por portadores de valores europeus contra pobres, africanos, indígenas. Esses valores, entretanto, não foram facilmente aceitos pela sociedade brasileira da época. Eles eram valores estranhos a todos, e se opunham ao já estabelecido familismo do patriarcalismo rural.

Foi a partir desse confronto entre a modernidade europeia com uma sociedade patriarcal já constituída que se deu uma modernização híbrida no Brasil, de acordo com Souza (2000). Modernidade já burguesa, mas ainda patriarcal, sendo esta última revestida de impessoalismo, ou seja, não mais familística, mas exercida pelo próprio Estado.

Assim, se dá, por exemplo, a incorporação do mestiço à nova sociedade, num processo de proletarização e demonização do negro. Ou seja, ao mesmo tempo que o mulato ascendia — pois os valores europeus lhe asseguravam certo reconhecimento social advindo de seu desempenho individual, a cor ainda era vista como algo negativo, precisando ser “compensada” com certa “cordialidade”. O “branco”, passou a ser um indicador da existência de atributos morais e culturais, indo além da cor da pele. “Embranquecer significava, numa sociedade que se ‘europeizava’, compartilhar os valores dominantes dessa cultura, ser um ‘suporte’ dela” (SOUZA, 2000, p. 249). Assim,

a “posse” de valores europeus individualistas vai, dessa forma, legitimar a dominação social de um estrato sobre o outro, vai justificar os privilégios de um sobre o outro, vai calar a consciência da injustiça ao racionalizá-la e vai permitir a “naturalização” da desigualdade como a percebemos e vivenciamos hoje (SOUZA, 2000, p. 251).

Isso porque os valores europeus em terras brasileiras não trouxeram uma inserção igualitária à nova sociedade, mas sim o fortalecimento de desigualdades sociais já existentes. Dessa forma, é possível perceber que, apesar de o Brasil ter no individualismo seu código valorativo dominante, código este essencialmente moderno, isso não significa que o País é moderno em todas as esferas, muito menos rico e democrático. Nosso processo de modernização foi seletivo, dado que, se por um lado houve a assimilação de valores racionais, impessoais e individualistas ocidentais, por outro existiu uma continuidade da relação sadomasoquista característica entre senhores e escravos. Sádica porque cruel com os escravos. Masoquista porque existia (e ainda existe) um reconhecimento da legitimidade da opressão (SOUZA, 2000).

Essa modernização seletiva, ao mesmo tempo que abriu espaço para a ascensão de mulatos (que, em um processo de embranquecimento, se engajou no esforço de modernização, qualificando-se), criou párias urbanos e rurais (geralmente negros que perderam espaço com a ascensão da máquina), excluídos pelo processo de industrialização, mantidos como sub-homens, ou nos termos da nova ordem política, subcidadãos (SOUZA, 2000). Assim, fica claro o motivo de algumas desigualdades sociais observadas especificamente no contexto brasileiro e que seriam fruto dessa modernização seletiva, que excluiu diversos grupos do processo de modernização. Essa especificidade da modernização brasileira assumiu contornos ainda mais singulares quando nos voltamos para a realidade do Nordeste brasileiro, que cobriu cerca de 20% da área nacional (ARAÚJO, 1997; 2004), e é extremamente plural em sua formação social, econômica e cultural.

É importante estabelecer a compreensão dessa pluralidade antes de entrar na discussão sobre o Nordeste, a fim de tentar superar os vários estereótipos construídos em torno de sua concepção. Concordo com Albuquerque Jr. (2011), para quem é necessária uma desconstrução da própria ideia de região e da sua “ilusão referencial”, tomando-a como uma invenção e criação histórica. A identidade regional, nesse sentido, passa a ser entendida como

uma generalização intelectual que busca dar conta de uma enorme variedade de experiências, que estão em constante batalha e que precisam ser explicitadas.

Conforme discute Canclini (2013), ao compreender que nossa sociedade é composta por processos incessantes e variados de hibridações, fica evidente o risco de se delimitar identidades locais autocontidas, que buscam se afirmar radicalmente como opostas à sociedade nacional e global (como recorrentemente acontece ao se discutir a identidade regional do Nordeste brasileiro), tornando-se necessário problematizar e relativizar o conceito de identidade, entendendo-as como estruturadas em meio a “conjuntos interétnicos, transclassistas e transnacionais” (CANCLINI, 2013, p. XXIII).

Araújo (2004) traça um interessante “mapeamento” da região Nordeste, no qual destaca três sub-regiões socioeconômicas distintas com processos diferentes de desenvolvimento (apesar de entender que cada uma dessas sub-regiões possui especificidades latentes e que sua heterogeneidade tem aumentado nas últimas décadas):

O "Nordeste" que se estende do Rio Grande do Norte até Alagoas, onde as economias do açúcar e do gado deram à luz duas oligarquias poderosas e uma burguesia industrial incipiente. Neste Nordeste, o Ceará destacou-se como uma área em que a agricultura do gado, do algodão e dos produtos alimentícios deram forma a uma oligarquia sertaneja que expandiu-se para o comércio e não necessariamente para os complexos de produção de açúcar existentes. O "Nordeste" de Sergipe e Bahia é liderado por Salvador, uma cidade mercantil e portuária, onde desde cedo uma burguesia bancária se desenvolveu. No interior, o açúcar, o cacau e as economias rurais tem dominado. O oeste baiano era economicamente e demograficamente vago até décadas recentes. O "Nordeste" do Piauí e do Maranhão, mais conhecido como uma zona de transição entre o Nordeste seco e da região amazônica, chamado por alguns como "Meio-Norte" é visto como uma área potencial para a expansão agrícola regional (ARAÚJO, 2004, p. 25).

Em relação aos aspectos sociais, pesquisas realizadas pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) ajudam a compreender a realidade nordestina. Segundo dados da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílio (PNAD) realizada em 2012, a região Nordeste apresentava maior taxa de analfabetismo em relação às demais regiões do País, bem como maior taxa de desocupação de pessoas de 16 anos de idade ou mais, sendo a maior parte dessas pessoas mulheres de 16 a 24 anos. Além disso, segundo dados do Ministério da Saúde de 2010, a região apresentava maior taxa de mortalidade infantil (menores de 1 ano) e a segunda maior taxa de mortalidade na infância (menores de 5 anos), perdendo apenas para o Norte do País (IBGE, 2013). Tais dados demonstram uma realidade

com sérios problemas de desigualdade, estando em situação de desvantagem em relação às demais regiões brasileiras, no que se refere ao desenvolvimento social.

Historicamente, a formação do Nordeste foi bastante singular. Desde o período colonial até o presente momento, muitos foram os conflitos travados na formação da própria ideia de Nordeste, envolvendo interesses e agentes distintos. Assim, o resgate desse histórico ajuda a entender o que caracteriza a invenção do Nordeste (ou a ideia de Nordeste), e como se deu o processo de modernização nessa região, o que constitui o interesse da presente discussão teórica.

No período colonial, especificamente, Bernardes (2007) discute a ação dos europeus que descaracterizaram as atividades anteriormente desenvolvidas nessa região, impondo-lhes um novo conjunto de valores, de atividades e de um novo complexo cultural. Essa imposição, no entanto, não se deu de forma pacífica, o que resultou na criação de dois aspectos que o autor considera como fundamentais para a formação da ideia de Nordeste. O primeiro seria “a formação de uma elite de proprietários, militares, letrados, altos funcionários, clérigos, comerciantes que possuíam laços de parentesco ou de interesses que ultrapassavam as fronteiras das respectivas capitanias e que elaboravam pouco a pouco uma identidade comum, não necessariamente contrária, mas distinta da identidade do colonizador” (BERNARDES, 2007, p. 52). O segundo aspecto foi a formação de um território, tendo por base o espaço geográfico, mas, sobretudo, a implantação de estruturas administrativas, de uma base produtiva voltada para a exportação de produtos primários, a grande propriedade, a escravidão (BERNARDES, 2007, p. 52).

Nesse momento já se percebe que os valores europeus não foram simplesmente transferidos para o contexto brasileiro e nordestino, sem nenhuma adaptação, conforme aponta Souza (2000) ao discutir a modernização brasileira. Houve resistências que permitiram a criação de uma “elite de proprietários” com uma identidade comum e distinta do colonizador, ou seja, houve hibridismos que permitiram uma reconfiguração da ordem social existente, a partir de elementos europeus modernizantes e de elementos tradicionais que constituíam a colônia brasileira.

Para Bernardes (2007), foi nesse momento da colonização que se desenvolveu uma estrutura produtiva singular, baseada na propriedade de terra. Essa estrutura produtiva, com sua peculiar apropriação e utilização do espaço e dos recursos naturais, persiste ainda hoje em muitos dos seus traços fundamentais, de acordo com Bernardes (2007). Sobre essa

questão, Freyre (2004) faz um importante registro sobre as especificidades dessa estrutura produtiva e seus reflexos atuais.

Para ele, existem vários Nordeste. Entretanto, o da monocultura de cana-de-açúcar, desenvolvido no extremo Nordeste, na região da zona da mata por excelência, foi o que deixou marcas mais profundas, marcas reconhecidas nacionalmente e internacionalmente. De acordo com Freyre (2004, pp. 38–39):

A monocultura latifundiária e escravocrática e, ainda, monossexual — o homem nobre, dono de engenho, gozando quase sozinho os benefícios de domínio sobre a terra e sobre os escravos — deu ao perfil da região o que ele apresenta de aquilino, de aristocrático, de cavalheiresco, embora um aristocracismo, em certos pontos, mórbido, e um cavalheirismo às vezes sádico [...] a monocultura, a escravidão, o latifúndio — mas principalmente a monocultura — aqui é que abriram na vida, na paisagem e no caráter da gente as feridas mais fundas. O perfil da região é o perfil de uma paisagem enobrecida pela capela, pelo cruzeiro, pela casa-grande, pelo cavalo de raça, pelo barco a vela, pela palmeira-imperial, mas deformada, ao mesmo tempo, pela monocultura latifundiária e escravocrática; esterilizada por ela em algumas das suas fontes de vida e de alimentação mais valiosas e mais puras; devastada nas suas matas; degradada nas suas águas.

Assim, Freyre (2004) desenvolve a ideia de que o sistema de propriedade e de organização do trabalho instituído desde o período colonial no Nordeste da cana-de-açúcar foi de quase feudalismo, além de patriarcal, e que apesar de seus elementos “doces”, como a relação mais amena dos senhores com seus escravos, e de ter deixado um forte legado intelectual e artístico, foi mórbida por destruir as matas e os animais que ali viviam (para fazer prevalecer a monocultura da cana), por poluir os rios (através dos dejetos das usinas), por prejudicar a qualidade do solo de massapê, por reforçar os abismos sociais entre “homens de cor” e europeus.

Esse sistema teria deixado várias marcas que subsistem até hoje. Uma das mais fortes seria a forte concentração de propriedade territorial em verdadeiros principados (como será discutido à frente) e, conseqüentemente, o prestígio quase intocável de algumas famílias dessas regiões, que em tempos passados foram detentoras de grandes engenhos (que até hoje dão nome a muitas cidades da região), e por este motivo ainda exercem certa influência na política local.

Vale destacar que, ainda de acordo com Freyre (2004), na chamada “civilização do açúcar”, a pernambucana se destaca por ter sido a especialização mais intensa das qualidades e dos defeitos da organização monocultora, monossexual, aristocrática e

escravocrática da época. Organização cheia de contrastes, por ser inimiga do indígena e opressora do negro, mas ao mesmo tempo ostentadora de galanteria, cavalheirismo, além de ter dado ao Brasil alguns dos maiores valores culturais, presentes até hoje em todos os cantos do País.

Outro elemento interessante a ser destacado sobre a história do Nordeste é uma forte tendência separatista entre Sul e Norte desde a época do Império (1822–1889). Muitos autores da época entendiam que as diferenças entre o Norte e o Sul podiam pôr em risco a integridade do Império. A existência de revoltas comprovaria esse fato, como “a Revolução de 1817, a Confederação do Equador (1824), a Revolução Praieira (1848), a Guerra dos Maribondos (Ronco da Abelha, na Paraíba) (1852) e os Quebra-quilos (1874–1875)” (BERNARDES, 2007, p. 61).

O Nordeste, entretanto, não era uma área geograficamente delimitada antes da instituição do Estado-nação, ou seja, durante todo o período colonial. E mesmo depois da criação do Estado-nação, durante todo o Império, a divisão regional existente era Norte e Sul do País. Foi com o *boom* da borracha, no período da República (1889–1930), e em decorrência de certa influência francesa na forma de dividir territórios por regiões, que surgiu a necessidade de diferenciação entre Norte e Nordeste. Entretanto, foi somente a partir de 1930, no período do chamado Estado Novo, que o Nordeste se constituiu plenamente como uma região com delimitação oficial (BERNARDES, 2007).

Também foi a partir dessa época que uma “geografia cultural” passou a se instaurar através de grandes autores e autoras, como Graciliano Ramos, Raquel de Queiroz e José Lins do Rego (BERNARDES, 2007). A criação dessa “geografia cultural” estaria atrelada a um projeto de construção de identidade nacional e regional durante o Estado Novo (OLIVEIRA, 2007).

Assim, apesar de na primeira república já surgirem alguns dos movimentos sociais e fenômenos políticos que tiveram um papel fundamental na cristalização de persistentes imagens e clichês sobre o Nordeste, e que até hoje não foram superados — como o “cangaceirismo, o coronelismo e a manifestação de uma religiosidade popular de base, sobretudo agrária, desenvolvida em torno da figura do padre Cícero Romão Batista, vigário de Juazeiro, no Ceará” (BERNARDES, 2007, p. 66), que deixou como herança uma imagem de fanatismo e loucura religiosa que ainda hoje acompanha os nordestinos (ALBUQUERQUE JR., 2011) —, no período do Estado Novo, muitas outras imagens sobre o Nordeste foram construídas, em função do projeto nacional-regionalista.

Como ressalta Oliveira (2007, p. 3), neste período surgem ideias de

seca, cangaço, messianismo, lutas entre famílias, [que] fundam a própria ideia de Nordeste. As obras de denuncia que desde os anos 30 falam dessa terra trazem como seus personagens típicos o cangaceiro, o beato, o jagunço, o coronel, todas figuras de um mundo decadente mas que ainda resistem aos novos tempos [...] A ideia de Nordeste que foi sendo construída definia a região como o lugar do atraso, do rural, e do passado que resiste às mudanças. Ao mesmo tempo, como contraponto, se constrói a imagem do Sul como espaço do progresso, da indústria, do futuro.

Tais ideias, entretanto, são verdadeiros estereótipos do que, de fato, constitui essa região. A política de nacionalização do Estado Novo, conforme ressalta Oliveira (2007), buscava unificar, construindo uma totalidade brasileira e regional, superando suas complexidades locais.

Albuquerque Jr. (2011) entende que esses estereótipos sobre o Nordeste nasceram de uma caracterização grosseira e indiscriminada de um grupo estranho, em que as diferenças e multiplicidades individuais e grupais foram apagadas em nome das semelhanças superficiais do todo. Esses estereótipos, para o autor, possuem uma dimensão concreta, pois se materializam ao serem subjetivados por quem é estereotipado, e criam uma realidade para os que o tomam como objeto. Este autor entende o Nordeste, portanto, como uma unidade espacial, construída em um determinado momento histórico, mais precisamente o final da primeira década do século XIX e na segunda década, como produto do entrecruzamento de práticas e discursos “regionalistas”.

O chamado “regionalismo realista-naturalista” teve papel fundamental na criação desses estereótipos do Nordeste, reforçando, por muito tempo, a noção de Nordeste como atrasado. Segundo esse “paradigma regionalista”, o meio explicaria o comportamento das pessoas e a situação a que elas eram submetidas. Por exemplo, o “atraso”, a “lenta mobilidade” e a difícil adaptação do elemento europeu na realidade brasileira e nordestina foram, por muito tempo, explicados pelo calor dos trópicos ou pela mistura de raças (VASCONCELOS, 2006).

A ideia da seca, em particular, sempre esteve atrelada ao Nordeste, e foi tratada de diversas formas, o que ilumina a questão regional e possui prolongamentos no presente (BERNARDES, 2007). O próprio Freyre (2004) alude que a palavra *nordeste* se tornou, por muito tempo e em muitos meios, desfigurada pela expressão *obras do nordeste*, que significa *obras contra a seca*.

Para Albuquerque Jr. (2011), o marco inicial da invenção do Nordeste seria a grande seca de 1877, quando a decadência se instava inquestionável (OLIVEIRA, 2007). Albuquerque Jr. (2011) aponta que o “discurso da seca” e sua “indústria” foram, por muito tempo, a principal forma de o Nordeste conseguir recursos e se posicionar no aparelho de Estado, diante da decadência de suas atividades econômicas principais: a produção de açúcar e algodão.

Esse discurso da seca, que traçava um verdadeiro “quadro de horrores”, foi um dos principais responsáveis pela unificação dos interesses regionais, envolvendo os vários estados que eram de alguma forma atingidos pela seca, em práticas políticas e econômicas. Importante ressaltar, entretanto, que esse discurso beneficiava em grande medida as classes dominantes (ALBUQUERQUE JR., 2011).

O estereótipo do cangaceiro também esteve fortemente presente na formação do Nordeste. Um discurso solidário entre os parlamentares nortistas no congresso era, por exemplo, o do combate ao cangaço, que exigia uma atuação conjunta repressiva dos estados. Diante disso, Albuquerque Jr. (2011, p. 82) entende que “o Nordeste é, pois, uma região que se constrói também no medo contra a revolta do pobre, no medo da perda de poder para a ‘turba de fascínoras’ que emprestavam o Sertão”.

Dada a força desses estereótipos, fortemente embasados pelo regionalismo realista-naturalista, Albuquerque Jr. (2011) discute que, já nos anos 1920 (período da Primeira República, no qual o paradigma naturalista vigorava na compreensão sobre o Nordeste), o “regionalismo paulista” se configurava como um “regionalismo de superioridade”, sustentado pelo desprezo às demais regiões e pelo orgulho de sua ascendência europeia e branca. O Nordeste, nesse contexto, emergia como um “grande espaço medieval” a ser superado pelos “influxos modernizantes, partidos de São Paulo”, e como um espaço que estimulava a curiosidade dos sulistas, sendo descoberto como “um bom tipo para espetáculos de humor” (ALBUQUERQUE JR., 2011, p. 58), ou como um repositório de uma cultura folclórica, tradicional (como é possível observar nas obras de autores como Euclides da Cunha e Monteiro Lobato).

O Norte, assim, estava condenado pelo clima e pela raça à decadência. O calor e a umidade geravam abatimento físico e intelectual, levando à superficialidade e ao nervosismo. O nortista era visto, geralmente, como pequeno e descarnado, com tendência à fixação do esqueleto defeituosa, sobretudo na ossatura torácica, cervical e craniana e tendendo a envelhecer precocemente (ALBUQUERQUE JR., 2011, p. 71).

A partir dos anos 1930, para o autor, o regionalismo realista-naturalista passou a dar lugar, progressivamente, a uma proposta de modernização e de unidade nacional. Como visto acima. Foi nesse momento que o Nordeste se estabeleceu como região com delimitação oficial. Essa transição, entretanto, se deu em função de um interesse político de unificação do espaço cultural do País a partir de São Paulo e da linguagem e visão modernistas, afirma Albuquerque Jr. (2011).

Essa política modernizante, industrializante e nacionalista só aprofundou as distâncias entre o Sul e o Nordeste, subordinando-o cada vez mais, fazendo-o aceitar sua posição subalterna na estrutura de poder do País. O Nordeste se tornou uma região dependente dos subsídios que recebia e que se constituíam verdadeiras esmolas, empréstimos não pagos, isenções fiscais e recursos de combate à seca que eram desviados. Era a terra dos “conchavos políticos das elites políticas para a manutenção de privilégios” (ALBUQUERQUE JR., 2011, p. 88).

Aqui, mais uma vez, é possível perceber, em função da formação social, econômica e cultural da região, a existência de um hibridismo entre tradicional e moderno na própria invenção do Nordeste, invenção esta que abarcava interesses muito específicos, tanto de grupos dominantes da região, que buscavam manter seus privilégios, quanto dos grupos que compunham a Região Sul, que buscavam manter o Nordeste em uma posição subalterna. “O Nordeste é, portanto, filho da modernidade, mas é filho reacionário” (ALBUQUERQUE JR., 2011, p. 342).

A formação da ideia do Nordeste se caracteriza, portanto, da necessidade de instituir uma origem para a região, condizente com um projeto nacionalista-regionalista, mas também de manter a região como subalterna. Buscava-se “inventar uma tradição” (ALBUQUERQUE JR., 2011) que, na verdade, objetivava garantir a perpetuação de privilégios e lugares sociais ameaçados. Dessa forma, é compreensível que

as pretensas tradições nordestinas são sempre buscadas em fragmentos de um passado rural e pré-capitalista; são buscadas em padrões de sociabilidade e sensibilidade patriarcais, quando não escravistas. Uma verdadeira idealização do popular, da experiência folclórica, da produção artesanal, tidas sempre como mais próximas da verdade da terra (ALBUQUERQUE JR., 2011, p. 91).

Isso porque esse discurso tradicionalista folclórico, criado em defesa da autenticidade regional, tem em si função disciplinadora, de manutenção de uma ordem social.

Através da ideia de “amor pela tradição rural”, da exaltação de tipos humanos honrosos, bravos, ingênuos, da preservação da “alma brincalhona e pungente das festas e dos engenhos do Sertão nordestino”, esse folclore mascara conflitos de poder, injustiças, misérias e discriminações, além de tentar evitar que os nordestinos se apropriem de sua própria história (ALBUQUERQUE JR., 2011).

Canclini (2013), referindo-se à América Latina, reforça esse argumento ao dizer que o tradicionalismo — sustentado muitas vezes por grupos oligárquicos, ao espiritualizar a produção e consumo da cultura, desligando-o do social e econômico, eliminando a experimentação e reduzindo a vida simbólica da sociedade à ritualização de uma ordem nacional ou cósmica afirmada dogmaticamente — busca, no fundo, neutralizar a instabilidade do social e preservar os privilégios que conquistaram no período idealizado.

Mesmo com uma suposta superação do discurso regionalista folclórico, com a produção artística “de esquerda” e marxista, que retratava um Nordeste avesso ao espaço romanceado da burguesia, com heróis revolucionários como Lampião, Zumbi e Besouro, Albuquerque Jr. (2011) entende que se acabou reforçando uma série de imagens ligadas à região que remetiam à seca, ao nordestino enquanto espoliado, carente, filho das oligarquias. Limita-se, mais uma vez, o Nordeste a sínteses, reduzindo a historicidade humana nordestina em todas as suas dimensões.

Foi nos anos 1950 que o Nordeste passou por mais uma “onda de modernização” — nos termos de Canclini (2013). O relatório do Grupo de Estudos para o Desenvolvimento da Região Nordeste (GTDN), editado por Celso Furtado, constatou as limitações no desenvolvimento econômico na região e propôs que se estimulasse a industrialização no Nordeste como forma de superar os problemas gerados pela sua arcaica base de agroexportação (ARAÚJO, 2004).

Nesse período desenvolvimentista — marca do governo de Juscelino Kubitschek (1956–1961) — foi criada a Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste (Sudene), que propunha, basicamente, através de uma nova política baseada em diagnóstico da situação, “o rompimento com a vigente política de combate às secas, que apenas beneficiara o latifúndio tradicional, um reordenamento da propriedade fundiária na zona da mata e o fortalecimento de uma burguesia industrial e, conseqüentemente, a expansão da classe de trabalhadores assalariados” (BERNARDES, 2007, p. 74).

De acordo com Araújo (2004), a Sudene concentrou seus esforços e recursos federais em pesquisar os recursos naturais do Nordeste (principalmente minerais) e expandir economicamente a infraestrutura da região (sobretudo o transporte e a energia elétrica). Para a autora, esses investimentos foram impulsionadores do crescimento que se seguiu e do aumento dos investimentos privados, tanto na indústria quanto no setor terciário da região. De uma forma geral, o Nordeste foi a região que mais cresceu em termo de PIB no Brasil nos anos 1960, 1970 e 1980, além de ir se transformando gradualmente em uma região industrial especializada em bens intermediários (produzindo bens de consumo não duráveis, como os têxteis e alimentícios), o que caracteriza uma grande mudança em relação aos anos anteriores (ARAÚJO, 2004).

O período da Ditadura Militar, apesar de extremamente repressivo com as classes populares, não impediu o crescimento econômico da região. Para Bernardes (2007, p. 75),

A ditadura, instaurada em 1964 e que duraria até 1985, encontrou no Nordeste uma grande base de apoio, entre parte da classe política e a quase totalidade dos proprietários e empresários, de parte do clero, muito da classe média e de intelectuais. Interesses de classes, agressivo anticomunismo e oportunismo deslavado juntaram-se para louvar a *revolução redentora*.

Um dos intelectuais importantes para a formação da ideia de Nordeste, que apoiou o golpe militar de 1964, tornando-se um dos fundadores do Conselho Federal de Cultura, em 1967, foi Ariano Suassuna. Para Albuquerque Jr. (2011), é possível ver em sua obra uma saudade da ordem que entrara em crise no Nordeste, onde as famílias aristocráticas do Sertão reinavam. O Sertão, em sua obra, era tido como um espaço ainda sagrado, místico, que lembra a corte e cavalarias medievais. Essa imagem criada do Nordeste como espaço de saudade da dominação tradicional, de códigos sociais e de valores patriarcais é vista, por Albuquerque Jr. (2011), como uma reação ao presente, à sociedade capitalista, entendida como o motivo de todos os seus males. Esse Nordeste é, portanto, contra a história e a favor da memória, uma “sofisticada maquinaria imagético-discursiva voltada para a conservação, para a reação ao novo” (ALBUQUERQUE Jr., 2011, p. 194).

Apesar da ditadura e das crises internacionais que assolaram o País e o mundo, Araújo (2004) mostra, em números, que a Região Nordeste teve alto crescimento econômico até os anos 1990 em função, principalmente, do alto investimento de empresas nacionais. Esse crescimento, vale ressaltar, se deu no âmbito das grandes indústrias, pois pequenos

agricultores de algumas pequenas indústrias da região ainda são prejudicados, principalmente em períodos de seca.

Araújo (2004) mostra, por exemplo, que a indústria do cacau e do algodão foram resistentes às mudanças socioeconômicas provindas da modernização da Região Nordeste. De acordo com a autora, é nessas áreas resistentes às transformações modernizantes que há rigidez das estruturas socioeconômicas antigas e o domínio político das oligarquias tradicionais. Isso porque essas áreas são locais de ocupação mais antiga, em que as estruturas tradicionais têm criado mecanismos de autopreservação e nas quais ainda há uma elevada concentração de terras nas mãos de pouquíssimos produtores, concentração esta observada, nas análises de Freyre (2004), desde o período colonial.

Como resultado, é possível observar uma modernização na região, com base nas estruturas tradicionais que não foram apagadas, mas que continuam crescendo, resistentes. Para Araújo (2004), portanto, o grande crescimento e a consequente hegemonia da pecuária (que se deu com o projeto modernizante do desenvolvimentismo) ocorreu por meio do fortalecimento das estruturas tradicionais existentes na região, o que não só agravou a concentração de terra, mas provocou outros problemas, a exemplo da diminuição da produção de alimentos e o aumento sem precedentes da emigração rural. Assim, conclui a autora, a modernização no Nordeste foi conservadora, porque houve modernização da tecnologia, mas a concentração de terras aumentou.

Em outras palavras,

mesmo depois de muitos anos de crescimento econômico, o problema da concentração de terras permaneceu praticamente sem solução, apesar da miséria alarmante encontrada em todas as áreas rurais do Nordeste. [...] A concentração da terra, assim, continua sendo um dos pilares primários de estruturas de poder socioeconômico e político tradicionais do Nordeste (ARAÚJO, 2004, p. 25, tradução minha).

Bernardes (2007) analisa esse momento seguindo a mesma perspectiva de modernização conservadora proposta por Araújo (2004), ou, na forma como argumento nesta tese, modernização híbrida:

O Nordeste pós-64, o Nordeste que a ditadura forjou é uma mistura de novo e velho Nordeste. Houve uma inegável industrialização, com a criação de novos ramos produtivos, [...] Parte da agroindústria modernizou-se, sem que se alterasse, todavia,

a estrutura da propriedade da terra. Ao contrário, houve mais concentração e a cana avançou sobre as terras ocupadas pelos posseiros e arrendatários. A agricultura irrigada tem um grande dinamismo, criou um proletariado e inchou as periferias das cidades próximas. [...] Os efeitos e resultados do *novo Nordeste* são, por um lado, os novos empreendimentos industriais, os grandes complexos turísticos, a moderna agricultura irrigada; por outro, a expansão de uma miséria que se expõe hoje em todos os aglomerados urbanos da região, seja de qual porte forem (BERNARDES, 2007, pp. 75–76).

É possível perceber, portanto, que a formação do Nordeste foi marcada por entrecruzamentos entre a tradição (ou seja, os elementos instituídos desde o período colonial, principalmente a organização social e de trabalho), e aspectos modernizantes, que hoje coexistem, não de forma harmônica, mas por meio de conflitos diversos. A formação da ideia de Nordeste — ou invenção do Nordeste, como trata Albuquerque Jr. (2011) — ajuda a compreender como esses entrecruzamentos se deram, permitindo desconstruir a noção unificada que se tem sobre essa região, repleta de estereótipos sobre um povo ora guerreiro, ora abatido pela seca, ora atrasado, etc.

Uma vez que busco desconstruir a visão unificada sobre essa região, é importante ressaltar a existência de vários Nordestes, como mencionado no início da discussão, e se debruçar sobre aquele que constitui o interesse investigativo da presente tese, nomeadamente a região do Agreste pernambucano.

Localizado em uma faixa entre a Zona da Mata e o Sertão de Pernambuco, cobrindo quase que totalmente a região do interior do Nordeste brasileiro chamada Planalto da Borborema (SÁ, 2015; XAVIER, 2006), tendo área aproximada de 24,4 mil km², representando 24,7% do território pernambucano, e com população de cerca de 1,8 milhão de habitantes (COELHO, 2014), o Agreste pernambucano carrega em si elementos da formação do Nordeste como um todo, sendo “vítima” das sínteses e de estereótipos relacionados à seca, ao messianismo, ao cangaço, conforme discutido anteriormente, mas apresentando especificidades em sua constituição social, econômica e cultural.

Em comparação com as demais mesorregiões de Pernambuco e do Brasil, Silva Jr. et al. (2012) traçam um perfil demográfico do Agreste pernambucano que ajuda a visualizar melhor a realidade dessa região. Em relação às demais mesorregiões brasileiras, o Agreste, de acordo com eles, possui alta taxa de analfabetismo (entre as 137 mesorregiões brasileiras, o Agreste se apresenta como a 12^a no *ranking* de analfabetismo), baixa taxa de escolarização e alta taxa de evasão escolar. A prestação de serviços referentes a habitação, recursos hídricos e saneamento no Agreste pernambucano segue um padrão vigente no restante de Pernambuco,

que, quando comparado às principais regiões do Brasil, mostra-se aquém. Em relação aos homicídio, a taxa cresceu muito rapidamente no Agreste, principalmente no período de 1980 a 2002, fase em que quadruplicou, enquanto na Zona da Mata pernambucana e na Região Metropolitana do Recife esse valor cresceu 2,5 e 2,7 vezes, respectivamente. Com relação à taxa de pobreza, o Agreste pernambucano apresenta valores elevados, se comparado às regiões ricas do Brasil, e bons resultados entre as pobres. Em 2000, por exemplo, entre as 42 mesorregiões nordestinas, o Agreste se situava na 14ª colocação entre as mesorregiões que apresentavam as menores proporções de pobreza, e quando comparado em âmbito nacional, o Agreste ficava na 101ª colocação entre as 137 mesorregiões.

Historicamente, a fonte de renda dessa região já esteve associada à plantação de algodão (Século XVIII), à criação de gado (século XVII) e à cultura de subsistência, esta última marcando fortemente as relações de produção dessa região, pois parcerias entre produtores e donos de terra e estruturas de poder entre latifúndios e minifúndios eram comuns (XAVIER, 2006). A produção de algodão, em especial, despontou no mesmo período da Revolução Industrial na Inglaterra, sendo a produção anterior da região marcada pela produção e comercialização da pecuária e da venda do couro (XAVIER, 2006).

Nascimento e Ferraz (2013) afirmam que, hoje, essa região é fortemente marcada por uma economia voltada para o comércio, que, em grande parte, gira em torno da confecção de roupas. Tal atividade surgiu com maior intensidade a partir dos anos 1960, na cidade de Santa Cruz do Capibaribe, em decorrência da articulação de vários elementos, como o declínio da agricultura (os pequenos agricultores eram expulsos de suas terras para que estas fossem agregadas às grandes propriedades que passaram a produzir mercadorias ligadas à bovinocultura); a consequente migração do campo para as cidades (principalmente para a cidade de Santa Cruz do Capibaribe); o crescimento de atividades terciárias; a expansão das atividades agropecuárias leiteiras da região que aumentaram o mercado interno e beneficiaram a infraestrutura da região no que se refere ao sistema viário de transporte; e o aprendizado doméstico das mulheres em costura (XAVIER, 2006; ANDRADE, 2008). O fato de essa atividade ser menos dependente da água em uma região de semiárido também foi um fator crucial (SEBRAE, 2013).

Dessa forma, criadas as condições iniciais para o desenvolvimento das atividades relativas à confecção, esta foi se expandindo até adquirir os moldes atuais, de arranjo produtivo organizado e estruturado, responsável pela geração de emprego e renda de boa parte da população do Agreste (ANDRADE, 2008). Em função dessa atividade, surgiu, nessa

região, o segundo maior polo de confecções do País, o chamado Polo de Confecções do Agreste de Pernambucano, no qual se construiu uma dinâmica formal-informal singular que caracteriza, segundo Vêras de Oliveira (2013), um “mosaico socioeconômico” sem precedentes.

No livro *Feirantes: quem são e como administram seus negócios* e nos trabalhos que sucederam esta obra, Sá (2011) discute que nas últimas décadas, a região do Agreste vem apresentando mudanças no modo como seus habitantes vivem e trabalham em decorrência de uma nova ordem mundial, que “desloca para a periferia do sistema um aparato produtivo que durante certo tempo foi principalmente inerente à ideia de centro-urbano-capital” (SÁ, 2013, p. 113). Entendo que as mudanças dessa natureza estariam convergindo para a dinâmica comentada por Vêras de Oliveira (2013), pois tanto elementos modernizantes-formais quanto tradicionais e informais passam a coexistir, configurando o eixo de produção e venda têxtil do Agreste.

O próprio termo “polo” é questionado por Sá (2015), uma vez que esta nomenclatura diz respeito a uma iniciativa de modernização, formalização e enquadramento das atividades desenvolvidas em confecção nos moldes mercadológicos. O termo “feira”, por sua vez, recorrentemente utilizado pelos sujeitos que ali trabalham, estaria associado à origem da atividade, da região, e à manutenção da identidade do sulanqueiro. Diante disso, Sá (2015) utiliza o termo “agreste das confecções”, originalmente elaborado por Souza (2012), visando fugir da segregação e oposição impostas pelo termo “polo” em relação à feira, e dar um nome próprio ao espaço de relações objetivas e subjetivas que se dão no Agreste pernambucano.

Deste “agreste das confecções” ou polo (como é denominado pelo Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas — SEBRAE) fazem parte dez municípios do Agreste pernambucano. Entretanto, Caruaru, Toritama e Santa Cruz do Capibaribe são responsáveis por 77% do PIB produzido por todo o Polo, com 66% da população de todo ele. Também foi nessas três cidades que o Polo primeiro se desenvolveu, e em termos do número de empresas, elas respondem por cerca de 77% do conjunto do Polo (SEBRAE, 2013).

Em relatório sobre o Polo, o SEBRAE (2013) destaca uma “modernização truncada”, dado que, se por um lado, mudanças visíveis vêm acontecendo, como a incorporação de novas tecnologias e o aumento da qualidade do produto vendido (saías, blusas, calças), por outro, a “antiquada forma de administrar os negócios” prevalece, pouco diferindo do quadro de dez anos atrás, assim como o “uso limitado e ineficiente do crédito”.

Essa forma antiquada de administrar os negócios mencionada pelo relatório se relaciona principalmente à informalidade — em grande medida porque permite aos microempresários pagarem poucos impostos, direitos e obrigações trabalhistas — e à baixa qualificação da mão de obra. Nesse sentido, de acordo com o SEBRAE (2013, p. 71) “uma modernização truncada está em andamento — e o tronco ainda tem muito pouca altura”.

Nessa região, a cidade de Caruaru chama a atenção por suas singularidades. Localizada mais precisamente no Vale do Ipojuca e conhecida também como “Princesa do Agreste”, “Capital do Agreste” e “Capital do Forró”, é o quarto município mais populoso do Estado de Pernambuco, com 338 mil habitantes, área territorial de 921 km², e situada a 135 km do Recife (PREFEITURA DE CARUARU; GASPARELLO, 2011; COELHO, 2014). Além disso, a cidade representa o 7º maior PIB do Estado e, de acordo com Coelho (2014), recebeu o título de maior centro de artes figurativas da América Latina. Este título, entretanto, nunca foi devidamente comprovado, existindo, ainda hoje, dúvidas sobre sua existência concreta, apesar de sua ampla menção pelos caruaruenses.

Em Caruaru, o aspecto comercial é bastante forte, conforme destaca Barbosa Filho (2010), especialmente as feiras (da sulanca, de gado, de artesanato, e outras), pois foi a partir delas que a cidade se tornou conhecida nacionalmente, inclusive através da música *A Feira de Caruaru*, de autoria de Onildo Almeida e cantada por Luiz Gonzaga. Existentes desde o século XVII no Agreste pernambucano, as feiras eram o espaço onde a população se reunia em torno de suas necessidades de organização política, social e econômica (XAVIER, 2006). Hoje, pessoas de vários lugares do País se dirigem a essas feiras, que acontecem em Caruaru, fazendo dessa cidade um centro comercial.

Para Nascimento e Ferraz (2013, p. 128):

A feira faz parte do dia a dia da população, mudando o ritmo da vida semanalmente, seja pela participação direta na compra ou venda de produtos, como com relação a outros aspectos, tais como o aumento do volume de carros no centro da cidade, a vinda de pessoas de outros estados ou a participação de artistas que se apresentam publicamente.

Assim, foi e é por meio da feira que Caruaru adquiriu e adquire constantemente certa centralidade na região do Agreste pernambucano, o que influenciou questões como o transporte (existe uma dinâmica de transporte informal entre Caruaru e várias cidades do seu entorno, principalmente em função das feiras, desenvolvida pelos chamados “toyoteiros”), e a

oferta de educação formal. De acordo com Barbosa Filho (2010), historicamente o ensino médio foi bem ofertado no município e, atualmente, o ensino superior tem crescido, inclusive com o desenvolvimento das políticas de interiorização que trouxeram para a cidade duas universidades públicas, fazendo com que alunos se desloquem de cidades localizadas no seu entorno para estudar em Caruaru.

Além disso, a cidade se destaca em termos turísticos, principalmente em função das festividades juninas, típicas dessa região (BARBOSA FILHO, 2010). No mês de junho ocorre a festa de São João na cidade, promovida por órgãos públicos municipais e estaduais e por empresas privadas. É desses festejos que advém a denominação “Capital do Forró” e é nesse período que a cidade atrai inúmeros turistas, com o chamado “Maior São João do Mundo”, adquirindo uma dinâmica singular de trocas, de mobilidade urbana e de festividades que ocorrem em diferentes polos (SANTOS et al., 2014). É também no âmbito dessas festividades juninas que é possível observar coexistências e tensões entre elementos modernos e tradicionais, principalmente na tentativa de manter tradições culturais como a do pífano, da arte feita em barro, do forró pé de serra frente à tendência dos grandes *shows* e eventos realizados muitas vezes para promover grandes marcas.

Voltando-me mais especificamente para os feirantes do Agreste pernambucano, estudados por Sá (2011; 2013), eles representam em muitos sentidos os membros das classes populares brasileiras, que montam seus “negócios” para dar subsistência à sua família, como reforça este autor. A condição dupla do feirante (no sentido de ser moderno e tradicional), conforme frisa Sá (2013), ilustra o confronto característico de realidades periféricas, “entre ter vindo ao mundo configurado de determinado modo [informal, improvisado] e ser projetado para um ‘outro’ [moderno, formal] com distinta configuração e noção de temporalidade” (SÁ, 2013, p. 109). Em outras palavras:

Movidos por grande vontade e força de trabalho, trazendo em seus corpos, mentes e corações as heranças de sua origem rural, a forte referência que lhes foi a família e não se mostrando plenamente adaptados às exigências do mercado de trabalho [...] os feirantes podem ser vistos como um exemplo das alternativas encontradas ainda hoje, na periferia do sistema, para o desempenho de atividade econômica de subsistência e/ou mesmo em busca por êxito socioeconômico (SÁ, 2013, pp. 113–114).

Assim, é possível dizer que a região do Agreste pernambucano e, mais especificamente a cidade de Caruaru, principal cidade dessa região, expressam a relação de

convivência e conflito entre moderno e tradicional próprios da realidade nordestina. Nos trabalhos de Sá (2013; 2011), é possível observar essa relação na história de vida de feirantes e na forma como eles administram seus negócios, evidenciada sobretudo em termo dos processos de modernização e da história coletiva local incorporada nos indivíduos. Na presente tese, busco explorar essa relação nas relações de trabalho com cultura popular.

Concluindo, ressalto que os elementos discutidos no início deste capítulo, sobre a modernidade e a modernidade reflexiva, ajudam a compreender a complexidade da realidade brasileira, nordestina e agrestina que, ao longo de suas construções históricas, atrelaram ação racional baseada em fins, ação racional baseada em valores, ação emotiva e ação tradicional (WEBER, 2014) em lógicas de ação muito próprias. Tal imbricamento entre os diferentes tipos de ações tem em vista objetivos diversos, por vezes atrelados a formações sociais tradicionais (como família e classe), outras vezes atrelados a instituições modernas (como o estado ou o mercado, que, apesar de modernos, podem ser comandados por interesses tradicionais, principalmente no contexto nordestino e agrestino).

Dessa forma, como colocado na introdução deste trabalho, entendo que o que caracteriza a relação entre moderno e tradicional no contexto nordestino e agrestino (e no trabalho com cultura popular) é a convivência/conflito entre *ethos* caracterizados por lógicas de ação distintas. Em outros termos, a agência social de indivíduos, em determinadas práticas, pode pressupor um *ethos* cuja base está, em maior ou menor grau, na ação social com base nos fins, valorizando-se o indivíduo e suas conquistas pessoais (o que caracteriza o elemento “moderno” da realidade social), na ação racional baseada em valores, na ação emotiva ou na ação tradicional (as duas últimas aproximam-se do que entendo por “tradicional” no mundo social).

Ressalto que, apesar de entender que esses *ethos* caracterizam o moderno e o tradicional, não entendo que eles existam de forma dual e polarizada na realidade social. Na verdade, reitero o que diz Weber (2014) sobre estes serem tipos essencialmente ideais, ou seja, tipos puros conceituais, que não existem na realidade de forma pura, mas, sim, de forma híbrida, em relações de convívio e conflito. É por esse motivo que o conceito de hibridação de Canclini (2013) é tão importante para esta pesquisa, pois pressupõe hibridismos entre moderno e tradicional.

A fim de evitar uma leitura dicotômica desses *ethos*, proponho que as práticas que constituem as relações de trabalho com cultura popular no Agreste pernambucano sejam analisadas a partir da noção de um *continuum*. Assim, algumas delas tendem a carregar

características mais modernas, ou seja, seguindo um *ethos* cuja base está na ação racional baseada nos fins, na qual se valorizam os papéis adquiridos (ou seja, as conquistas individuais). Outras podem estar mais próximas de um *ethos* cuja base é a ação racional com base em valores, que se aproxima de uma noção moderna por ser racional e pelo fato de certas questões ditas racionais (como a eficiência, a eficácia, a produtividade, etc.) serem vistas como verdadeiros valores. Outras práticas ainda podem estar mais próximas de uma noção tradicional, porque se aproximam do *ethos* cuja base pode estar na ação emotiva ou na ação tradicional, cuja preocupação está mais associada às reações relativas aos sentimentos ou à manutenção de costumes arraigados, crenças, valores familiares e comunitários, etc.

Esclarecidas essas questões, buscarei analisar, nesta tese, a coexistência dessas diferentes lógicas modernas e tradicionais nas relações de trabalho na cultura popular do Agreste pernambucano. Dados esses esclarecimentos, no próximo tópico discuto questões referentes à cultura popular e suas especificidades também híbridas que, juntamente com a peculiaridade do Agreste pernambucano, tornam necessária uma compreensão singular sobre o trabalho e suas relações.

2.2 A cultura popular

Várias são as leituras feitas sobre a arte e a cultura, e muitas delas são limitadas frente à complexidade do fenômeno. Exemplos dessas visões limitadas são leituras que realizam uma apropriação instrumentalizada e aplicada da arte; enfoques que consideram apenas um olhar subjetivista e personalista da obra com ênfase no autor, o que caracteriza a arte pelo olhar do sujeito estabelecendo relação somente com o gosto, sem considerar aspectos ligados à obra em si; abordagens românticas que consideram a arte como única possibilidade de resistência e autonomia, desconsiderando a análise das tensões e contradições do sistema capitalista; e as que equiparam de forma ingênua a mercadoria cultural (o produto) e a arte (CHAVES; RIBEIRO, 2014).

Almeida (2012), em seu estudo sobre os novos agentes criativos, critica a noção de totalidade e unidade romântica, cujo pilar é o artista solitário e autônomo. Para o autor, o fazer artístico deve ser compreendido a partir de um modelo colaboracionista,

dessubstancializando o núcleo criador, ou seja, problematizando-o e compreendendo-o enquanto ser social, que interage com os demais agentes durante o processo criativo.

Busco abandonar essas visões limitadas sobre cultura, explorando uma compreensão mais ampla sobre o fenômeno, auxiliada por autores como Canclini (1995; 2013), Laraia (1989) e Albuquerque Jr. (2007). Assim, entendo ser importante compreender o caráter relacional da cultura, como é destacado por Albuquerque Jr. (2007, pp. 16–17) ao afirmar que o que caracteriza a cultura são “as misturas, os hibridismos, as mestiçagens, as dominações, as hegemonias, as antropofagias, as relações”. Dessa forma, o autor entende que a cultura não é algo estático, uma identidade que se encerra em si mesma em forma de tradição, mas sim um fluxo contínuo, algo que se refaz todo o tempo.

Laraia (1986, p. 25), por sua vez, trabalha com uma noção antropológica de cultura, entendendo-a como “um complexo que inclui conhecimentos, crenças, arte, moral, leis, costumes ou quaisquer outras capacidades ou hábitos adquiridos pelo homem membro de uma sociedade”. Acredito ser importante apreender esse conceito sobre cultura, pois ele permite ir além das simplificações feitas por visões românticas ou instrumentalistas sobre o papel da cultura, e entende-a como algo mais amplo.

Esta noção, inclusive, passou a ser utilizada pelo Estado brasileiro a partir de 2003, mais precisamente no primeiro documento da história brasileira com propostas e diretrizes para a área da cultura, intitulado *A imaginação a serviço do Brasil: programa de políticas pública de cultura* (ALVES JR. et al., 2008). Esse foi um importante momento para a cultura brasileira, pois houve uma tentativa de ruptura em relação à noção de cultura como produto, impulsionada pelas leis de incentivo à cultura que davam às empresas o poder de financiar os projetos culturais mais alinhados a seus interesses, bem como a busca por ouvir mais a sociedade civil e suas necessidades na construção de políticas culturais mais transversais e democráticas (SANTOS, 2013).

Ainda em relação ao contexto brasileiro, recorrentemente se divide a cultura em linguagens culturais, como no caso do Funcultura (Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura), que institucionalizou quinze linguagens: artesanato, artes integradas, artes plásticas e gráficas, audiovisual, circo, cultura popular, dança, *design* e moda, fotografia, gastronomia, literatura, música, ópera e patrimônio. Como apresentado na introdução, a Economia Criativa, que vem ganhando visibilidade desde o ano de 2011, quando se instituiu a Secretaria de Economia Criativa em âmbito federal no País, divide 19 setores criativos em 5 categorias

culturais: Patrimônio, Expressões culturais, Artes de espetáculo, Audiovisual (livro, leitura, literatura), Criações culturais funcionais.

Nesta pesquisa, entretanto, não trabalho com a cultura a partir da perspectiva da indústria cultural ou da economia criativa, por entender que ela possui uma configuração simbólica muito mais ampla que o simples propósito econômico. Assim, entendo que a cultura dialoga com setores econômicos, mas busco compreendê-la em seu caráter simbólico, o que dá subsídio para a compreensão da cultura em seus vários aspectos.

Voltando-me mais especificamente para as culturas populares, que constituem o interesse investigativo desta pesquisa, entendo que estas são “o resultado de uma apropriação desigual do capital cultural, e realizam uma elaboração específica das suas condições de vida através de uma interação conflitiva com os setores hegemônicos” (CANCLINI, 2013, pp. 43–44). Isso significa que a cultura popular é resultado da posse desigual de um recurso de poder muito próprio e valorizado em sociedade, o capital cultural, principalmente aquele atrelado ao conhecimento científico. Esse capital compreende tanto a cultura incorporada quanto a cultura institucionalizada ou a objetivada (BOURDIEU, 1979) e dá um escopo de ação muito próprio aos indivíduos que o possuem, distinguindo-os daqueles que não o detêm. É esse capital que está em formas de títulos, ou no saber apreciar museus, exposições, ou seja, reproduzindo uma cultura dita de elite.

Chauí (1989, p. 25) corrobora essa noção quando afirma que a cultura popular é um “conjunto disperso de práticas, representações e formas de consciência” que possuem uma lógica própria, o que ela chama de “jogo interno do conformismo, do inconformismo e da resistência”, que se distingue da cultura dominante justamente por essa lógica de práticas, representações e formas de consciência. Para ela, a grande diferença entre a cultura popular e a cultura erudita, dominante ou de elite, é que esta última é realizada por aqueles que detêm o monopólio do *saber*, saber este que se torna conseqüentemente instrumento de poder. É a elite especialista, educada, que possui os conhecimentos que a autorizam a falar. Em outras palavras, essa elite detém o capital cultural valorizado em sociedade, que os estratos sociais que desenvolvem a cultura popular não detêm, em sua maioria.

Logo, não entendo que o popular caracterize a forma da manifestação, como é observado nas divisões feitas pelo Funcultura ou pela Secretaria de Economia Criativa, mas, sim, o conteúdo da manifestação. Ou seja, a dança, o audiovisual, a gastronomia, podem assumir caráter popular, quando se compreende que esses são feitos por agentes que detêm certo tipo de capital cultural que os posiciona de forma específica no campo, diferenciando-os

daqueles que estão em uma posição privilegiada na estrutura social vigente, e que consomem a cultura de elite.

Para Fischer (1987), “arte do povo” teria suas origens no romantismo europeu, que em seu protesto contra a alienação capitalista passou a ver nas canções populares e no *folklore*, originários do povo — considerada uma entidade homogênea e organicamente desenvolvida — uma possibilidade de se alcançar uma unidade perdida. A arte do povo, portanto, seria algo que vem do povo, e expressa suas necessidades. Essa perspectiva do romantismo, porém, é acrítica, pois o “povo” não é homogêneo e a tradição de uma comunidade remota se mistura frequentemente a elementos culturais das classes dominantes.

Para Canclini (1995, p. 42),

a cultura popular não pode ser entendida como a “expressão” da personalidade de um povo, à maneira do idealismo, porque tal personalidade não existe como uma entidade *a priori*, metafísica, e sim como um produto de interações sociais. Tampouco a cultura popular é um conjunto de tradições ou de essências ideais, preservadas de modo etéreo.

Essa seria uma visão romântica da cultura popular, criticada por Canclini. Para ele, não é possível pensar a cultura popular como algo que vai de encontro à lógica capitalista, mas deve ser pensada como algo que dela faz parte, desempenhando funções na reprodução social e na divisão do trabalho necessárias à expansão desse sistema. A cultura hegemônica, dessa forma, admitiria a cultura popular, como uma adversária que a consolida, que evidencia seu lugar de superioridade, e como um lugar a que se vai para se obter lucro fácil, sendo uma atração econômica e de lazer. Chauí (1989, p. 24) reforça esse argumento ao compreender a cultura popular não “como uma outra cultura ao lado (ou no fundo) da cultura dominante, mas como algo que se efetua por dentro dessa mesma cultura, ainda que para resistir a ela”.

Além dessa inserção e interação com a cultura dominante, Chau (1989, p. 28) também reforça a relação da cultura popular com a cultura de massa, vista por ela como instrumento de propaganda e doutrinação. Em vez de separar estas duas últimas, Chauí diz que “as práticas populares se relacionam com expressões dos meios de massa, aproximando-se delas, incorporando-as com modificações ou recusando-as”. Para ela, a principal diferença entre essas duas seria que a cultura popular é uma prática cuja lógica é a da constituição dispersa, que responde continuamente a condições novas, enquanto a cultura de massa seria

constituída por uma estrutura totalizante dotada de referenciais e de regras anteriores à prática da comunicação.

Dito isso, destaco que, por assumir uma perspectiva relacional e “prática” nesta tese, entendo que — apesar dessa superioridade de uma lógica capitalista (e essencialmente moderna) mencionada por autores como Canclini (2013) e Chaui (1989) — ela pode ser contestada em alguns momentos pelos agentes que desenvolvem o trabalho com cultura e que hibridismos podem surgir, atrelando elementos tradicionais à lógica capitalista, para fazer valer valores dos artistas/brincantes/agentes da cultura popular.

Um exemplo emblemático da cultura popular que permite entender seu caráter complexo e híbrido é o da produção artesanal, objeto de análise de Canclini (1995). Nessa produção, de um lado existe uma inscrição histórica, em um processo iniciado nas sociedades pré-capitalistas; de outro, existe uma inscrição estrutural na lógica atual do capitalismo dependente — ou seja, que depende dessa manifestação para reproduzir sua lógica. No que se refere ao consumo dessa produção artesanal, ela assumiria um duplo movimento:

Por um lado, a roupa e os objetos domésticos de origem indígena são cada vez menos utilizados nas sociedades camponesas porque são substituídos por produtos industriais mais baratos ou atraentes devido ao seu desenho e suas conotações modernas. Mas a produção artesanal decaída é reativada graças a uma crescente demanda de objetos “exóticos” nas próprias cidades do País e do estrangeiro. Esta estrutura, aparentemente contraditória mostra que também no espaço do gosto o artesanal e o industrial, a “tradição” e a “modernidade” se implicam reciprocamente CANCLINI, 1995, p. 66).

Visto esse caráter híbrido da produção artesanal, Canclini afirma que tanto a abordagem da cultura popular que tenta preservar e conservar a independência das formas tradicionais e autóctones, quanto a visão que busca a tecnificação da produção da cultura popular e a absorção pelo mercado capitalista incorrem em erro, principalmente por separar o econômico e o simbólico. Tal separação é incompatível com a realidade dos artesãos que, por exemplo, trabalham com a cultura popular tanto no sentido de manter suas tradições étnicas quanto para completar seus baixos rendimentos.

Nesse mesmo sentido, ressalto que compreendo que a reestruturação produtiva do capitalismo dominante trouxe o fenômeno da mercantilização de vários domínios, inclusive da cultura — conforme abordam Gonçalves e Almeida (2013) e Santos e Costa (2015) —, gerando impactos no trabalho com cultura popular, como o surgimento de novas peças,

adaptações nos processos produtivos que dialogam com as demandas dos clientes e com a linguagem do mercado, etc. (ALMEIDA, 2013). Entretanto, não considero que esta reestruturação produtiva tenha trazido características como alta informalidade, flexibilidade, incertezas e riscos à cultura popular, porque essas características sempre estiveram associadas a esse trabalho, principalmente em função de ele ser realizado por pessoas que se encontram em situação muitas vezes marginal ou desprivilegiada em relação a quem desenvolve a cultura erudita ou dominante. Acredito que tais características tomaram, em alguns momentos, proporções diferentes com o advento da reestruturação produtiva, voltando-se muitas vezes para interesses empresariais, mas os interesses dos próprios artesãos coexistem com os interesses empresariais, como a necessidade de ele trabalhar na hora do dia que mais lhe apetece, e de não se formalizar por motivos muitas vezes pessoais, etc.

Essas noções revelam que as culturas populares, em sua natureza, são constituídas por dinâmicas complexas, que só podem ser compreendidas do ponto de vista relacional. Atuam nessas dinâmicas os artistas, os produtores culturais, os gestores culturais, os consumidores, instituições que detêm poder legitimador (como o Estado e o mercado) e famílias (para reforçar o caráter tradicional que pode ser evidenciado nessas relações). Artistas, produtores e gestores, apesar de possuírem papéis diferentes, muitas vezes desempenham as mesmas atividades, porque trabalhar com cultura exige certo dinamismo de seus agentes, acontecendo, muitas vezes o fato de uma mesma pessoa desempenhar atividades de criação, de gestão, execução, etc. O Estado e o mercado, por sua vez, são instituições importantes, enquanto articuladoras de políticas culturais que, ao longo dos anos, definiram a forma de organização dos trabalhos com cultura, principalmente em função de terem o poder de distribuição de recursos (SANTOS, 2013). Algumas famílias podem deter certo poder sobre o Estado ou sobre a execução de certas manifestações de caráter popular, devido ao reconhecido capital simbólico⁸ que detêm.

Chauí (1989, p. 43) entende a cultura popular “como prática local e temporalmente determinada, como atividade dispersa no interior da cultura dominante, como mescla de conformismo e resistência”, possuindo alguns aspectos, como a “imprevisibilidade da ação, invenção da comunicação, transferência de um conhecimento teórico para uma

⁸“O capital simbólico é uma propriedade qualquer — força física, riqueza, valor guerreiro — que, percebida pelos agentes sociais dotados das categorias de percepção e de avaliação que lhes permitem percebê-la, conhecê-la e reconhecê-la, torna-se simbolicamente eficiente, como uma verdadeira força mágica: uma propriedade que, por responder às ‘expectativas coletivas’, socialmente constituídas, em relação às crenças, exerce uma espécie de ação à distância, sem contato físico. Damos uma ordem e ela é obedecida” (BOURDIEU, 2007, p. 170).

prática distante dele, resistência à legalidade arbitrária, obtenção do resultado almejado graças a uma *astúcia prática*” (p. 45, grifos da autora). Nesta pesquisa, compreendo a cultura popular não como uma prática, mas como práticas locais, e questiono até que ponto a cultura dominante não poderia estar, em alguns momentos, e em certa medida, dispersa na cultura popular, pois não parece tão improvável que esta última possa fazer uso de elementos da cultura dominante e de seus aspectos modernizantes para fazer valer seus interesses de circulação, por exemplo.

Sobre a cultura desenvolvida na região Nordeste, de acordo com Alves (2011), esta região vem se destacando cada vez mais nos programas, políticas, e ações que nela se desenvolvem. Em 2006, essa região foi a segunda do País em destinação de recursos, chegando a um total de R\$133 milhões investidos (crescimento de mais de 100% em 4 anos). Ainda para Alves (2011), os estados nordestinos são os mais concatenados com os temas mais candentes que integram o núcleo do arranjo político e jurídico mobilizado a partir de 2003, sendo, portanto, importante estudar esta realidade.

Conforme exposto na introdução desta tese, entendo que a noção de trabalho mais condizente com o trabalho desenvolvido no âmbito da cultura popular vai além da ideia moderna, por permitir que o trabalho esteja associado ao prazer e ao lazer, e não ao sacrifício. Além disso, entendo que o trabalho está relacionado, também, à construção do próprio ser humano, que se dá na sua ação no ambiente. Como bem coloca Canclini (2013), “os homens sempre fizeram arte [ou cultura] preocupando-se com algo mais que seu valor pragmático; por exemplo, pelo prazer que proporciona, porque seduz ou comunica algo de nós” (CANCLINI, 2013, p. 113).

Blass (2007), em sua pesquisa desenvolvida em escolas de samba, reforça essa necessidade ao constatar que o trabalho recobre “um campo amplo de práticas e atividades que extrapola o emprego ou trabalho assalariado nas indústrias e/ ou nas grandes empresas” (p. 119). Nesse contexto, as práticas de trabalho e de emprego aparecem, muitas vezes, “fundidas e misturadas, sem qualquer classificação hierárquica entre os mundos do trabalho e do não trabalho” (p. 122).

Souza (2011), em sua tese sobre os trabalhadores das indústrias criativas, ressalta alguns elementos que ajudam a compreender características do trabalho com cultura, mostrando como ele é complexo e de difícil análise, se partirmos da literatura sobre trabalho (moderno) existente. Para ela, esse tipo de trabalho envolve a realização de trabalho autônomo, geralmente com recompensas baixas, o que faz com que as pessoas trabalhem em

múltiplas ocupações; satisfação não econômica com o trabalho; foco na qualidade de vida; trabalhos baseados em projetos e bastante variados.

Almeida e Pais (2012) também exploram as características do trabalho criativo (que, em alguns aspectos, podem ser entendidos como trabalho com cultura) e ressaltam o fato de a colaboração estar bastante presente como uma forma de escapar à concorrência característica dos setores estritamente econômicos. A criação no trabalho com cultura, portanto, estaria em constante equilíbrio entre as autorias insulares e as colaborativas. Além disso, este trabalho é marcado por um forte senso de autonomia, no qual o trabalhador consegue integrar a criação, a produção, a distribuição e o consumo, caráter este constantemente apropriado pela lógica capitalista, separando esses momentos e tirando a autonomia do trabalhador, de acordo com Canclini (2013).

Autores como Dourado et al. (2009), Gubert e Kroeff (2001), Almeida e Pais (2012) e Fisher (1987) argumentam que o trabalho com cultura envolve especificidades em relação a trabalhos desenvolvidos em organizações formais, tais como: os trabalhadores recorrentemente buscam maior realização profissional através do seu trabalho; desprezam o trabalho formal, ou trabalho comum; sentem necessidade de aliar trabalho e prazer; veem no trabalho com cultura maior possibilidade de autonomia; trabalham em oscilações entre autorias insulares e autorias colaborativas, tendo a colaboração um importante papel na conjuração da competição; veem no seu trabalho uma possibilidade de transformação da realidade.

Menger (2005) ressalta o fato de o trabalho artístico (que entendo aqui como trabalho com cultura) ser feito de incerteza, e esta incerteza ser uma condição da inovação, da invenção original e da satisfação sentida ao criar. Para este autor, é a possibilidade do trabalho imaginário de inventar e experimentar que permite o sentimento de liberdade que caracteriza o trabalho artístico.

Gameiro et al. (2003) destacam que, nas manifestações de caráter cultural e popular, o lúdico se transforma em trabalho e o prazer da exibição artística em obrigação contratual (GAMEIRO et al., 2003), o que o diferencia do trabalho realizado em organizações formais e de natureza empresarial. Além disso, o trabalho no âmbito dos coletivos de cultura popular não está limitado ao sentido economicista e alienante, de acordo com Holanda (2011). Para ela,

As manifestações de cultura popular são de autoria anônima e a produção cultural nos coletivos não é vinculada à propriedade. Ao invés de atividade alienante, o trabalho consiste em ação orientada pela autorrealização, valorização de identidade cultural e “empoderamento” dos sujeitos que movem os coletivos. A maioria não consegue sobreviver apenas da atividade cultural e exerce algum ofício no mercado de trabalho para sustentar a família (HOLANDA, 2011, p. 219).

Apesar dessa característica mais voltada para elementos subjetivos, de identidade e autorrealização, o trabalho com cultura se relaciona com elementos modernizantes, mais objetivos e racionais. Sobre isso, Menger (2005, p. 21), referindo-se à cultura de forma ampla (e não à cultura popular, em sentido estrito), afirma:

A visibilidade simbólica do sistema de trabalho artístico compreende a natureza paradoxal das formas de atividade nas quais a arte é o centro: autonomia na relação de trabalho e realização através do desenvolvimento pessoal na atividade são os ideais reguladores do ato de trabalho artístico. As tomadas de risco associadas à imprevisibilidade do sucesso, projeto após projeto, e as fortes pressões concorrenciais criadas e exploradas pelo sistema de emprego traçam um retrato singular do artista como profissional qualificado e audacioso, livre e individualista simultaneamente desinteressado e indiferente às “necessidades materiais” de uma escolha profissional aleatória, pelo menos no início do seu compromisso, visto que o sucesso é intrinsecamente incerto [...] A organização do trabalho artístico segundo a lógica de projetos e as formas de emprego e de relações de trabalho que lhe são ligadas conferem além disso, para o melhor e para o pior, uma posição muitas vezes qualificada de pioneira [...] aos artistas transformados em encarnações idealizadas [...] de trabalhadores móveis, polivalentes, responsáveis, aptos para os desafios e conscientes das ambivalências dos *métiers* com forte potencial inovador.

Essas pressões concorrenciais e essa inserção na lógica de projetos parecem ser elementos modernos presentes no trabalho com cultura como um todo, inclusive no trabalho com cultura popular, conforme discutido por autores como Madeiro e Carvalho (2003) e Holanda (2011). É o que Almeida e Pais denominam “profissionalização da criatividade”, ou seja, a atribuição de uma envergadura profissional, característica das organizações empresariais, para atividades criativas (e culturais). Já a atribuição de “posição qualificada” aos artistas devido às suas características de trabalho, associa-se ao fenômeno de “criativização da profissão”, que estaria transferindo valores criativos (e culturais) às empresas (ALMEIDA; PAIS, 2012).

Nesse sentido e voltando mais especificamente para a cultura popular, Canclini (2013) afirma que trabalhar com cultura popular na contemporaneidade, produzindo obras significativas, comunicando-se com o público, etc., tornou-se muito mais complicado. Para ele, da mesma forma que artesãos ou produtores das culturas populares já não podem apenas se referir ao seu universo tradicional, os artistas também não podem se fechar em seus

campos. Dessa forma, o popular, mediado por uma reorganização mercantil e espetacular dos processos simbólicos, necessita e se utiliza de novas estratégias, que vão, geralmente, no sentido de reconversão do patrimônio tradicional para se inserirem na lógica moderna, em um processo de hibridação, como discutido na seção anterior.

Um bom exemplo dessa mediação de uma organização mercantil nos processos simbólicos da cultura popular são as mudanças que ocorrem na produção, circulação e no consumo dos produtos artesanais produzidos no contexto mexicano, conforme analisados por Canclini (1995), sob perspectiva marxista. Para ele, o mercado transformou a produção, antes baseada em autossustentabilidade do artesão e organização comunal, em um processo marcado por um regime de concorrência intercultural, que os artesãos entendem apenas parcialmente. Com relação à circulação, o poder de decisão sobre as peças que devem ser produzidas passou a ser exercido por intermediários, ou seja, comerciantes que quase nunca são artesãos. O consumo passou a depender de um novo tipo de demanda, motivada pela “avidez turística pelo pitoresco” (CANCLINI, 1995, p. 100), que fetichiza o objeto, deslocando-o da sua função original, para fazê-lo servir a propósitos estéticos e decorativos dos compradores.

Apesar de concordar com esse posicionamento, creio que a cultura popular também é feita de resistências, no sentido de que os agentes que a compõem não cedem acriticamente àquilo que lhes é imposto, conforme discute Holanda (2011). Logo, hibridações entre os elementos tradicionais e modernos — conforme elaborado por Canclini (2013) e exposto na seção anterior — são construídas no trabalho com cultura popular, hibridações que podem atender também os interesses dos trabalhadores com cultura.

Dadas essas especificidades do trabalho com cultura, principalmente a popular, que encerra em si hibridismos entre elementos modernos e tradicionais, é necessário lançar um olhar diferenciado às relações de trabalho que ali se estabelecem. Dessa forma, proponho que as relações de trabalho sejam compreendidas como constituídas por práticas, conforme será discutido na próxima seção.

2.3 As relações de trabalho

Nesta seção, esclareço o conceito de relações de trabalho adotado nesta tese, faço um resgate teórico do que os estudos convencionais sobre o tema têm abordado, teço algumas

considerações sobre essa abordagem e realize aproximações entre o conceito de relações de trabalho e a abordagem das práticas.

2.3.1 Definição

Nesta tese, escolhi trabalhar com a noção de relações de trabalho por entender que esta é uma área de estudos reconhecidamente delimitada no amplo e complexo campo de estudos sobre o trabalho. Dessa forma, justifico essa escolha pela necessidade de delimitar meu escopo de estudo, pois a presente pesquisa não daria conta de investigar o fenômeno do trabalho como um todo.

Reconhecida essa escolha, tomo como ponto de partida um conceito específico sobre relações de trabalho, a fim de entender sua evolução ao longo da história ocidental e de propor uma aproximação dessa temática com a abordagem das práticas situadas, conforme discutirei mais adiante. O conceito trabalhado aqui foi discutido por John Dunlop, economista do trabalho, em sua obra *Industrial Relations Systems*, de 1958, entendida como a primeira tentativa de sistematizar uma teoria geral sobre as relações de trabalho (GALVÃO, 2002; HORN et al., 2010).

Para Dunlop (1958), a sociedade industrial criou distintivos grupos de trabalhadores e gerentes, e a relação entre esses atores e suas organizações são formalmente arranjadas na sociedade industrial e não mais na família ou nas distintas instituições políticas, embora estas duas últimas possam ser usadas para moldar ou controlar relações entre gerentes e trabalhadores no local de trabalho na indústria.

Nesta sociedade industrial, vários subsistemas coexistem, como o sistema econômico e o de relações industriais, este último constituindo o interesse investigativo do autor. Para ele, ambos os sistemas podem se sobrepor em alguns aspectos (no que se refere à aquisição de força de trabalho ou ao conjunto de regras de compensações pelos serviços de trabalho, por exemplo), mas em outros, eles possuem escopos diferentes (como a explicação sistemática da produção, escopo do sistema econômico, ou das regras que governam o trabalho, escopo do sistema das relações industriais).

O sistema de relações industriais, assim como o sistema econômico, teria relações e linhas de fronteira bem definidas com a sociedade industrial. Dessa forma, qualquer análise

sobre esse subsistema deve reconhecer pressupostos sobre o restante do sistema social, a fim de delimitá-lo.

A ideia de sistemas de relações industriais também implica certa unidade, de acordo com seu proponente. Para ele, existe nesse subsistema um balanço interno que pode ser restaurado caso o sistema seja deslocado, desde que não haja mudanças drásticas nos atores, contexto, ou ideologia. Nesse sentido, “os sistemas de relações industriais mostram considerável tenacidade e persistência” (DUNLOP, 1958, p. 61, tradução minha).

Além disso, o sistema de relações industriais, conforme idealizado por Dunlop (1958) seria, antes de tudo, uma abstração, não preocupada simplesmente em descrever em termos factuais o mundo real, mas em lançar luz às relações a partir de foco dado a variáveis críticas que permitem a elaboração de proposições. Dessa forma, o modelo de sistemas de relações industriais requer um núcleo teórico, através do qual seja possível relatar fatos isolados, seja para se referir a um subsistema de uma sociedade nacional, a um sistema de escopo industrial, ou a um sistema em uma única empresa.

É com o objetivo de prover esse núcleo teórico que Dunlop (1958) propõe um modelo no qual as relações de trabalho em um país ou uma comunidade de trabalho formam um sistema — no sentido parsoniano —, composto por uma estrutura de elementos interrelacionados, a saber: atores, contexto, normas e ideologia. Os atores são compostos por uma hierarquia de gerentes e seus representantes de supervisão (que podem ser públicos ou privados); por uma hierarquia de trabalhadores e demais agentes que não atuam como gerentes (que não necessariamente estão organizados); por agências governamentais e/ou agências privadas especializadas criadas por gerentes ou trabalhadores e interessadas no local de trabalho e na comunidade de trabalho.

O contexto se refere ao ambiente do sistema de relações industriais, no qual os atores interagem, e que é determinado pela sociedade como um todo e seus demais subsistemas. Para Dunlop (1958), é esse contexto que molda as regras estabelecidas pelos atores nos sistemas de relações industriais e é constituído por características tecnológicas do local de trabalho e da comunidade de trabalho; por mercados de produtos e fatores ou restrições orçamentárias que infligem os atores; e pelas relações de poder na sociedade como um todo (que se refere ao prestígio, à posição e ao acesso à autoridade).

As normas são estabelecidas pelos atores no local de trabalho e podem ser expressas em diferentes formas, como:

as regulações e políticas da hierarquia de gerentes; as leis de qualquer hierarquia de trabalhadores; as regulações, decretos, decisões, concessões, ou ordens das agências governamentais; as normas e decisões das agências especializadas criadas pelas hierarquias de gerentes e de trabalhadores; acordos de barganhas coletivas, e os costumes e tradições do lugar de trabalho e comunidade de trabalho. Em qualquer sistema particular as normas podem ser incorporadas numa série dessas formas; elas podem ser escritas, uma tradição oral, ou prática costumeira. Mas, seja qual for a forma que as normas tenham, o sistema de relações industriais prescreve as normas do local de trabalho e da comunidade de trabalho, incluindo os procedimentos para seu estabelecimento e administração (DUNLOP, 1958, p. 53, tradução minha).

A ideologia, por sua vez, constitui um corpo de ideias e crenças compartilhadas pelos atores, que tornam o sistema algo integrado, como uma entidade. É essa ideologia que define os papéis e lugares dos atores, permitindo que eles se vejam como fatores importantes para o funcionamento do sistema como um todo.

Esses elementos interagem da seguinte forma:

Os atores interagem sob a influência de determinados contextos [...], e essa relação envolve, igualmente, uma ideologia que, de acordo com o autor, contribui para definir seus papéis, bem como para integrar o sistema. O produto de um sistema de relações de trabalho constitui uma rede de normas que governa a relação de emprego e as demais relações entre os agentes do mundo do trabalho (HORN, et al., 2010, p. 1.053).

Essa interação gera conflitos e negociações, o que remete à definição de Castel (2013) sobre relações de trabalho, bem mais geral e ampla que o modelo teórico proposto por Dunlop (1958), segundo o qual elas compreendem os conflitos, as resistências e as negociações entre os agentes envolvidos no desenvolvimento de uma atividade laboral (CASTEL, 2013), seja ela empresarial, seja industrial, seja cultural. Apesar de entender que os conflitos existem, Dunlop (1958) os vê como um sintoma superficial, que deve ser atenuado e gerido por meio das negociações coletivas entre trabalhadores e empregadores. Para estudiosos marxistas, o próprio termo *sistemas de relações industriais* busca encobrir as tensões existentes entre capital e trabalho, controlando-se os conflitos, descartando as contradições e a existência de interesses antagônicos (GALVÃO, 2002).

Outras críticas existentes ao modelo proposto por Dunlop (1958) são: o fato de ele atribuir um papel limitado aos atores (entendendo-os como meramente determinados por forças externas); de negligenciar as possibilidades de transformação do sistema; de reduzir o estudo das relações industriais ao aspecto formal e institucional; de minimizar as formas de

repressão e de uma dominação ideológica, pois entende a ideologia como fruto de um consenso entre atores; de possuir caráter restritivo por trabalhar essencialmente com traços que correspondem a países de capitalismo avançado, etc. (GALVÃO, 2002).

Apesar de concordar com essas críticas, entendo que a noção de relações de trabalho de Dunlop (1958) traz contribuições importantes, tais como a identificação de elementos que compõem as relações de trabalho e a importância atribuída à interação entre os agentes. Acredito que a noção de interações entre agentes está no cerne da discussão sobre relações de trabalho, e que essa compreensão ajuda a entender o rumo dos estudos do trabalho e a estabelecer aproximações com a abordagem das práticas.

A partir de agora, busco caracterizar as relações de trabalho ao longo da história e em vários contextos diferentes, a fim de levantar elementos tidos como tradicionais e modernos pelos estudos do trabalho, que ajudarão a analisar as práticas que constituem as relações de trabalho com cultura popular. Para isso, recorro à literatura tradicional sobre o tema, nomeadamente a autores da Escola da Regulação e a autores de vertente marxista.

Importante frisar alguns pontos: (1) para realizar esse levantamento, foram resgatadas ideias de autores de várias vertentes teóricas, com abordagens ontológicas distintas entre si e da abordagem proposta nesta tese (entretanto, como esse levantamento é essencialmente descritivo, tendo como objetivo caracterizar as relações de trabalho ao longo da história e buscar elementos que ajudem na compreensão de como se configuraram as relações de trabalho na cultura popular, entendo que é possível reunir pontos convergentes dessas várias perspectivas, o que enriquece a discussão); (2) as várias caracterizações das relações de trabalho comentadas seguem uma narrativa linear somente para fins didáticos (compreendo que a sequência histórica padrão, adotada pela literatura, serve apenas para clarificar a problemática das relações de trabalho, mesmo sabendo que houve várias sobreposições e coexistências entre os diferentes modelos ao longo da história do mundo do trabalho); (3) após esse levantamento, serão realizadas considerações sobre a necessidade de compreender as relações de trabalho como constituídas por práticas situadas, dada a complexidade do fenômeno e contexto em estudo.

2.3.2 Histórico das relações de trabalho

Para entender as relações existentes na sociedade pré-industrial, principalmente as relações de trabalho, Castel (2013) utiliza a noção de sociabilidade primária, que rege as regulações existentes nas sociedades antigas. Para ele, essa sociabilidade constitui um

sistema de regras que ligam diretamente os membros de um grupo a partir de seu pertencimento familiar, da vizinhança, do trabalho e que tecem redes de interdependência sem a mediação de instituições específicas. Trata-se, em primeiro lugar, das sociedades de permanência em cujo seio o individualismo, encaixado desde seu nascimento numa rede de obrigações, reproduz, quanto ao essencial, as injunções da tradição e do costume. [...] Regras ancestrais impõem-se aos indivíduos de um modo sintético e diretamente normativo. Formas estáveis de relações acompanham a realização dos principais papéis sociais na família, na vizinhança, no grupo etário e sexual, no lugar ocupado na divisão do trabalho, e permitem a transmissão das aprendizagens e a reprodução da existência social (CASTEL, 2013, p. 49)

Esta citação nos ajuda a compreender a lógica que permeava as relações sociais em sociedades tradicionais, como a feudal. A compreensão dessa lógica, por sua vez, nos ajuda a entender o *ethos* mais próximo da ação afetiva e tradicional que busco evidenciar neste trabalho, ligado ao pertencimento a um coletivo, ao costume, à ancestralidade, à reprodução, à realização de papéis preestabelecidos em comunidade. Como o próprio autor ressalta, “a sociedade medieval era uma civilização essencialmente agrária, estreitamente dominada pelas grandes propriedades eclesiásticas e por um poder senhorial rural e guerreiro” (CASTEL, 2013, p. 110).

O mundo do trabalho era, portanto, caracterizado por vínculos mantidos com o meio rural de origem e participação sazonal nos trabalhos do campo, que permitiam um consumo não dependente do mercado, estando associado predominantemente a uma economia doméstica. As proteções próximas da assistência e das tutelas eram as principais estratégias de proteção, para as quais o pertencimento a quadros territoriais e/ou as relações de tipo clientelista, ou seja, a participação em solidariedades de proximidade, a fidelidade a uma empresa, a um patrão, eram o suficiente para dar seguridade ao indivíduo (CASTEL, 2013).

Polanyi (2000), por sua vez, caracteriza as sociedades e os sistemas econômicos anteriores ao século XVI, ou seja, aqueles existentes até a sociedade feudal, como dirigidas por motivações não individuais e não econômicas, refutando o argumento de Adam Smith, segundo o qual, as motivações econômicas e a propensão à barganha, permuta e troca seriam inerentes ao ser humano. Assim, Polanyi (2000) defende que, nas sociedades antigas, o ser

humano agia predominantemente no sentido de salvaguardar sua situação social, suas exigências sociais, seu patrimônio social.

Nesse sentido, esse autor afirma que a ordem na produção e na distribuição era garantida por três princípios que guiavam, inclusive, os comércios da época, não necessariamente associados à motivação de lucro ou permuta. São esses princípios o da reciprocidade, através do qual o provedor sustenta a sua e outras famílias, e é compensado por seus atos de virtude cívica, sendo sustentado por um padrão institucional de simetria entre todas as pessoas que convivem em uma mesma comunidade; a redistribuição, na qual aquilo que é produzido em uma comunidade é entregue ao chefe geral, que armazena e redistribui os produtos de acordo com as convenções do grupo, sendo esse princípio sustentado pelo padrão institucional da centralidade, que fornece um conduto para a coleta, armazenagem e redistribuição dos bens e serviços; e a domesticidade, que consiste na produção para uso próprio, sendo o seu padrão o grupo fechado, que produz e armazena para a satisfação das necessidades dos membros do grupo (POLANYI, 2000).

A predominância desses princípios não excluía a existência do princípio da permuta, cuja efetivação depende do padrão de mercado. Entretanto, o mercado assumia papel acessório nas sociedades antigas, e sua ausência ou presença não afetava o sistema econômico dessas sociedades (POLANYI, 2000). É possível perceber, portanto, que a lógica inerente às formas de organização nas sociedades antigas era a comunal, estando os indivíduos preocupados em se enquadrarem nos costumes do grupo ao qual pertenciam, para garantir sua subsistência, havendo uma forte interdependência entre os membros da comunidade.

Os cercamentos dos campos abertos e as conversões da terra arável em pastagens (que abriram caminho para a indústria têxtil, o motor da Revolução Industrial) consistiram em um grande impacto nessa forma de organização social que prevalecia até então. Segundo Polanyi (2000), houve, nesse momento, a destruição de leis e costumes tradicionais, realizada pelos senhores e nobres que, por vezes, ocorria através da violência, da pressão e da intimidação. Foi um momento de desintegração do antigo tecido social.

O surgimento das cidades medievais também impactou fortemente a lógica tradicional de organização social e de trabalho. Nessa época, aconteceu o desenvolvimento do comércio, que, inicialmente, não envolvia mercados necessariamente, mas transações de mercadorias entre regiões. Posteriormente, desenvolveu-se um comércio local baseado na ideia de mercados locais e que aceitava concorrência, também local. Eram “essencialmente mercados de vizinhança e, embora importantes para a vida das comunidades, em nenhum

lugar revelam indícios de reduzir o sistema econômico vigente a seus padrões” (POLANYI, 2000, p. 83). Esse comércio era regulamentado localmente e estava fortemente ancorado em premissas protecionistas. Já o comércio externo que se desenvolveu posteriormente, tendo a figura do mercador como principal referência, fugia a essa regulamentação local, e foi impulsionado por ações deliberadas do estado nos séculos XV e XVI, que se utilizou do mercantilismo, destruindo

o particularismo desgastado do comércio local e intermunicipal, eliminando as barreiras que separavam esses dois tipos de comércio não competitivo e, assim, abrindo caminho para um mercado nacional que passou a ignorar, cada vez mais, a distinção entre cidade e campo, assim como as que existiam entre as várias cidades e províncias (POLANYI, 2000, p. 86).

Assim, é possível perceber, portanto, que a noção de concorrência e o padrão de mercado começaram a se desenvolver, mesmo que de forma ainda incipiente, para se expandirem no período da revolução industrial, como será visto posteriormente.

Castel (2013) também ressalta a importância desse momento de surgimento das cidades medievais. A partir delas “se desenvolvem o artesanato, as trocas comerciais, a economia monetária, as técnicas bancárias do capitalismo comercial” (CASTEL, 2013, p. 110). Entretanto, esse desenvolvimento ainda se deu sobre um modo de estruturação das relações sociais baseada nas estruturas tradicionais.

Para Castel (2013), foi nessa fase do surgimento das cidades que o artesanato tomou dimensões importantes do mundo do trabalho. Apesar de não ser assalariamento, essa atividade constitui sua matriz histórica, e a unidade de base da produção, no início do desenvolvimento das comunidades de ofício, era constituída pelo mestre artesão, que era proprietário de suas ferramentas, contava com um ou dois empregados ou companheiros e um ou dois aprendizes, não constituindo ainda um processo de acumulação capitalista.

Aquele que trabalhava em uma corporação de ofício se tornava membro de um corpo social, constituído por um número limitado de membros, que se baseavam em um estatuto que defendia uma única forma de trabalho socialmente legítima e uma hierarquia bem definida. Tais corporações eram, portanto, vistas como dotadas de uma utilidade coletiva, através da qual os trabalhos manuais foram reabilitados de sua indignidade fundamental (CASTEL, 2013).

Esse momento da história do mundo do trabalho coincidiu com o Renascimento, cujo movimento concebeu o trabalho de forma diferenciada, tomando-se como ideal o ofício do artesão. Esse ideal possuía seis características que, apesar de ideais e romantizadas, nos ajudam a compreender o novo *status* que o trabalho manual passou a ter e a singularidade desse trabalhador, principalmente diante das outras formas de trabalho de regimes anteriores e posteriores:

Não há qualquer motivo exterior ao trabalho que não o produto que está sendo feito e o processo de sua criação; os detalhes da rotina de trabalho são significativos, já que eles não estão dissociados, na mente do trabalhador, do produto do trabalho; o mestre de ofício é então livre para controlar sua própria ação de trabalho; ele é capaz de aprender com seu trabalho; não há cisão entre trabalho e lazer, ou entre trabalho e cultura; e o modo de vida do mestre de ofício determina e infunde seu modo de vida como um todo (BENSASSOLI, 2007, p. 56).

Dessa forma, o trabalho artesão foi entendido pela tradição renascentista como tendo um valor intrínseco, podendo estar associado ao lazer e ao prazer, e não necessariamente tendo conotação de esforço, atividade penosa, de obrigação e culpa, como no auge da Idade Média (que associava o trabalho a uma punição diante do pecado original de Adão). Destaco aqui este ideal renascentista, pois acredito que o trabalho com cultura popular, que será analisado posteriormente nesta pesquisa, pode assumir alguns desses significados, conforme identificado em pesquisa de Blass (2007) em escolas de samba. Em seu estudo, Blass percebe que as práticas de trabalho reinventam tradições das corporações de ofício.

Paralelo ao desenvolvimento dessa dinâmica das corporações, outras formas de trabalho coexistiram, como os mercadores que atuavam como verdadeiros capitalistas (mas não como capitalistas industriais ainda, como mencionado anteriormente), o artesanato rural e as manufaturas reais. Todas essas formas de trabalho, entretanto, ainda contradiziam as exigências da liberdade (liberdade de empreender, de produzir, de trocar), o que não quer dizer que elas já não começassem a despontar (CASTEL, 2013).

Às vésperas da Revolução Industrial (fim do século XVII e início do século XVIII), dois elementos importantes trazem novas perspectivas sobre o mundo do trabalho. O primeiro foi a tomada de consciência de que a condição laboriosa enquanto tal, com as pressões fiscais, controle sobre salários, impostos, etc., carregava consigo o risco da vulnerabilidade, da indigência. Esse passou a ser visto, portanto, como um problema

estrutural. O segundo elemento foi uma transformação da concepção do trabalho, que passou a ser visto como fonte de riqueza social (CASTEL, 2013).

Essa passagem do trabalho como algo que não possui *status* privilegiado em si mesmo para algo que se constituía em uma verdadeira fonte de riqueza estava atrelada ao desenvolvimento de uma ética protestante e de um verdadeiro espírito do capitalismo (ou seja, um padrão de vida definido em termos capitalistas e de sanções éticas, marcadas pelo utilitarismo), conforme discutido por Weber (2005), e que surgiu ainda no século XVI, com a chamada Reforma Protestante. O trabalho passou a ser visto como um chamado divino, o que proporcionou ao empresário moderno uma consciência moral tranquila e trabalhadores dispostos, oferecendo-lhes — como recompensa por sua dedicação ascética à profissão e seu consentimento em ser usado sem escrúpulos pelo capitalismo — a expectativa de ganhar a bem-aventurança eterna (SANTOS, 2010).

Ainda de acordo com Weber (2005), o espírito do capitalismo se estabeleceu em confronto com o sistema tradicionalista, no qual o trabalhador preferia viver como estava acostumado, não almejando ganhar mais do que o suficiente para a sua sobrevivência. Para Weber (2005, p. 58), “os ganhos eram moderados — o suficiente para levar uma vida respeitável e, em tempos favoráveis, economizar um pouco”. Foi, entretanto, o *ethos* econômico racional o grande divisor de águas entre o espírito tradicionalista e o capitalismo moderno, impondo uma nova forma de escolher os empregados para trabalhar na empresa, o aumento de rigor na supervisão do trabalho, a implantação de métodos de comercialização, a adaptação da qualidade do produto às necessidades dos clientes, a introdução de políticas de precificação, racionalizando, portanto, modos tradicionalistas de se fazer negócios (SANTOS, 2010). Esse *ethos* econômico racional se caracterizava por um modo de ação muito próprio, nomeadamente, pela prevalência da ação racional baseada em fins, ou ação racional instrumental, conforme discutido no capítulo anterior.

Para Bendassolli (2007), é a disseminação dessa ética protestante — associada à difusão da economia clássica (lançadas principalmente por John Locke e Adam Smith no final do século XVII e no século XVIII), das doutrinas patronais (lançadas no século XIX), da visão do trabalho como exteriorização do sujeito (disseminada por Marx e Engels) e da visão de Emile Durkheim sobre o valor moral da divisão do trabalho — que deu ao trabalho uma centralidade nunca antes vista na história social.

Castel (2013) reforça, entretanto, que a verdadeira “descoberta” promovida nesse momento não foi a da necessidade do trabalho, mas a necessidade da liberdade de trabalho,

que implicava na destruição dos dois modos anteriores de organização do trabalho, nomeadamente o trabalho forçado (como nas manufaturas reais, nos hospitais gerais, etc.) e o trabalho regulado (como o trabalho nas corporações de ofício). Foi nesse momento, também, que se impôs uma nova forma de organização do trabalho, oposta ao Antigo Regime (marcado pela sociedade estamental de *status*, de condições, e regida pelas tutelas). “O livre acesso ao trabalho e a instituição de um livre mercado do trabalho marcam o advento de um mundo social racional por meio da destruição da ordem social arbitrária da antiga sociedade” (CASTEL, 2013, p. 235).

As relações de trabalho passaram a ser materializadas pelos contratos liberais de trabalho firmados entre empregador e empregado, sem mediação. Ao trabalhador, cabia saber fazer frutificar sua força de trabalho, sua riqueza. Entretanto, como se percebe, o livre acesso ao trabalho não constituía um direito ao trabalho, cabendo unicamente a quem reclamasse emprego fazer o esforço de encontrar trabalho, ou seja, a responsabilidade recaía justamente sobre o sujeito sem dignidade, o elo mais fraco, o trabalhador manual (CASTEL, 2013).

Foi na Inglaterra, na segunda metade do século XVIII, que aconteceu uma primeira tentativa de ruptura com a economia do Antigo Regime, estendendo para todo o corpo social o capitalismo industrial que vinha rendendo bons frutos em algumas indústrias específicas. Para Castel (2013), entretanto, na primeira metade do século XIX ainda prevaleceram formas de trabalhos industriais associados a uma economia doméstica. Ele destaca, portanto, que foi a chamada segunda revolução industrial (fim do século XIX e início do século XX) que aumentou consideravelmente o número de operários nas indústrias e provocou uma verdadeira ruptura com o Antigo Regime.

É importante reforçar aqui que a revolução industrial se opôs ao Antigo Regime no sentido de estabelecer uma economia controlada por mercados, na qual o ganho e o lucro feitos nas trocas desempenhavam importante papel — mesmo sabendo que o mercado já existia desde a Idade da Pedra, embora seu papel fosse incidental na economia (POLANYI, 2000). Essa foi a grande transformação social introduzida pela Revolução Industrial. Para Polanyi (2000, p. 60), “a motivação do lucro passa a substituir a motivação por subsistência. Todas as transações se transformam em transações monetárias”. Ganhou força, portanto, a economia de mercado, definida pelo autor como um sistema autorregulável de mercados, no qual a economia era dirigida somente pelos preços do mercado. Associado a essa noção, que alavancaria o progresso econômico, o autor identifica uma forte desarticulação social, cuja

consequência foi o desenvolvimento do “pauperismo” (CASTEL, 2013), ou do “abismo de degradação humana” (POLANYI, 2000).

Apesar dessa nova e moderna dinâmica liberal e capitalista industrial que se impôs a partir do século XVIII, o elemento tradicional ainda se mostrava definidor da ordem social. Para manter os trabalhadores em seus postos, dada a vulnerabilidade conjuntural e todas as desvantagens sociais e morais de ser assalariado nas indústrias, por exemplo, os patrões recorriam às antigas tutelas, dando-lhes nova roupagem, transformando-as em tutelas patronais ou proteção patronal.

É nesse sentido que Castel (2013) assume que a verdadeira modernização do mundo do trabalho era marcada por cinco condições que definiam uma nova relação salarial fordista, que se contrapunha à relação salarial do começo da industrialização e que caracterizava o que o autor chama de “sociedade salarial”: 1. identificação do que constituía a população ativa e a inativa, ou semiativa, que devia ser excluída do mercado de trabalho ou integrada sob forma regulamentada; 2. a fixação do trabalhador no posto de trabalho e a racionalização do processo de trabalho, o encadeamento sincronizado de tarefas, a separação estrita entre tempo de trabalho e tempo de não trabalho, e busca de uma produtividade máxima por meio de controle rigoroso, ou seja, uma organização científica do trabalho promovida pelo taylorismo; 3. o acesso dos operários ao consumo de massa, instituído por Henry Ford através do “*Five Dollars Day*”, que promovia uma nova relação entre o aumento do salário, o aumento da produção e o aumento do consumo; 4. o acesso à propriedade social, principalmente por meio do seguro obrigatório, e aos serviços públicos; 5. a inscrição em um direito do trabalho que reconhecia o trabalhador como membro de um coletivo detentor de um estatuto social que ia além da noção individual do contrato de trabalho liberal.

Conforme já discutido em pesquisa anterior (SANTOS; COSTA, 2015), Harvey (1989) refere-se a esse momento como marcado por um regime de acumulação fordista-keynesiano, que “teve como base um conjunto de práticas de controle de trabalho, tecnologias, hábitos de consumo e configurações de poder político-econômico” (HARVEY, 1989, p. 119). Para o autor, esse regime nasceu em 1914, quando Ford estabeleceu seu dia de oito horas e cinco dólares e foi marcado pela ideia de que, para funcionar enquanto processo produtivo de produção em massa, seriam necessários novos hábitos de consumo, um sistema de reprodução da força de trabalho, uma nova estética, uma nova psicologia. Em suma, uma nova sociedade democrática, racionalizada, moderna e populista.

Para cumprir um propósito tão amplo, o fordismo dependia da assunção pela nação-Estado, que, de acordo com Harvey (1989, p.130), criou “tanto um crescimento econômico estável como um aumento dos padrões materiais de vida através de uma combinação de estado do bem-estar social, administração econômica keynesiana e controle de relações de salário”. Nesse sentido, para Castel (2013), foi no cerne da sociedade salarial que se instalou o Estado Social, que se desdobrou em três direções principais: “garantia de uma proteção social generalizada, manutenção dos grandes equilíbrios e condução da economia, busca de um compromisso entre os diferentes parceiros implicados no processo de crescimento” (CASTEL, 2013, p. 481).

Ainda para Castel, essa sociedade salarial foi organizada em torno da concorrência entre diferentes segmentos de atividades salariais, e não mais entre proprietários e não proprietários dos meios de produção. A condição operária foi substituída por uma condição assalariada na qual o trabalhador assalariado formou sua identidade social a partir do seu lugar em uma estrutura salarial. Entretanto, o assalariado operário era mantido em uma posição desprivilegiada nessa estrutura, chegando até mesmo a se degradar, uma vez que a existência de um assalariado burguês se sobrepunha aos salariados operários. Continuava existindo, portanto, um “núcleo de posições dominantes que acumulava e entrelaçava capital econômico, capital social e capital cultural, direção das empresas públicas e privadas e poderes exercidos no aparelho do Estado” (CASTEL, 2013, p. 470).

As relações de trabalho que marcavam essa sociedade salarial eram caracterizadas, de acordo com Castel (2013), por exigências tecnológicas da produção, da divisão de tarefas e por uma relação social marcada pela subordinação, privação de posses, desvalorização do trabalho braçal que caracterizava a situação do operário. Entretanto, existia certa integração na subordinação, pois fatores de pertencimento — como seguros sociais, direitos do trabalho, acesso ao consumo de massa e participação na propriedade social — existiam, estabilizando a condição operária.

Castel (2013) destaca que essa sociedade era formada por blocos de categorias salariais que coexistiam e se comparavam, apesar de se diferenciarem. O último bloco da estrutura que compunha essa sociedade era formada por ocupações instáveis, sazonais, intermitentes, trabalhadores periféricos entregues à conjuntura, bloco este que passou a crescer, principalmente a partir dos anos 1970. A trajetória ascendente da sociedade salarial foi interrompida e questionada, e a condição salarial se viu em num processo de degradação, pois a integração pelo trabalho perdeu a força, de acordo com este autor.

Harvey (1989) fez uma interessante leitura sobre a crise do regime fordista (SANTOS; COSTA, 2015). Para ele, nem todos saíam ganhando nessa lógica fordista. A negociação de salários, o acesso ao trabalho privilegiado da produção em massa e o consumo de massa eram restritos a grupos específicos. Havia forte “divisão entre uma força de trabalho predominantemente branca, masculina e fortemente sindicalizada e o ‘resto’” (HARVEY, 1989, p. 132). Os compromissos políticos do fordismo não se consolidaram na periferia do sistema. Havia a insatisfação no “Terceiro Mundo”, para o qual o fordismo prometia, através da modernização, desenvolvimento, emancipação das necessidades, mas, na prática, promovia opressões, destruição de culturas locais e “numerosas formas de domínio capitalista em troca de ganhos pífios em termos de padrão de vida e de serviços públicos [...], a não ser para uma elite nacional muito afluyente” (HARVEY, 1989, p. 133). Essas questões fizeram surgir práticas e críticas contraculturais que se fundiram em um forte movimento político cultural que se desenvolveu ao mesmo tempo que o fordismo parecia estar em seu apogeu.

No período de 1965 a 1973 ficou cada vez mais nítida a incapacidade do fordismo e do keynesianismo de conterem as contradições inerentes ao capitalismo industrial. Harvey (1989) aponta que, na superfície, essas dificuldades poderiam ser compreendidas pela rigidez característica do fordismo, ou seja, havia rigidez nos investimentos de capital fixo, dos sistemas de produção em massa, nos mercados, nas alocações, nos mercados de trabalho, etc.

Diante dos problemas do fordismo e de várias crises que se seguiram devido a eles, aconteceu uma reestruturação econômica acompanhada de um reajustamento social e político, que se deram nas décadas de 1970 e 1980. Surgiu, então, a acumulação flexível que

Se apoia na flexibilidade dos processos de trabalho, dos mercados de trabalho, dos produtos e padrões de consumo. Caracteriza-se pelo surgimento de setores de produção inteiramente novos, novas maneiras de fornecimento de serviços financeiros, novos mercados e, sobretudo, taxas altamente intensificadas de inovação comercial, tecnológica e organizacional. A acumulação flexível envolve rápidas mudanças de padrões de desenvolvimento desigual, tanto entre setores como entre regiões geográficas, criando, por exemplo, um vasto movimento no emprego no chamado “setor de serviços”, bem como conjuntos industriais completamente novos em regiões até então subdesenvolvidas (HARVEY, 1989, p. 140).

Nesse novo regime, os empregadores exercem maior controle sobre uma força de trabalho não organizada (há um retrocesso do poder sindical), aumentam os níveis de desemprego estrutural, exigem rápida destruição e reconstrução de habilidades, impõem regimes e contratos de trabalhos mais flexíveis. Surge assim, um mercado de trabalho em

condições de acumulação flexível marcado principalmente por trabalhadores em tempo parcial, empregados casuais, pessoal com contrato por tempo determinado, temporários, subcontratação e treinandos com subsídio público (HARVEY, 1989).

Boltanski e Chiapello (2009) compreendem esse momento como uma reestruturação do capitalismo mundial caracterizada por investimentos realizados não mais na indústria, mas no próprio capital. Cada vez mais as empresas obtêm seus lucros por meio de transações financeiras e, para esses autores, essa transformação teria se dado por meio de grande movimentação em torno dos próprios mercados financeiros e dos movimentos de fusão-aquisição das multinacionais em um contexto de políticas governamentais em matéria fiscal, social e salarial, acompanhada por fortes incentivos ao aumento da flexibilização do trabalho. Assim, “foi um modelo completo de gestão da grande empresa que se transformou sob esse impulso, para dar origem a uma maneira renovada de obter lucros” (BOLTANSKI; CHIAPELLO, 2009, pp. 22–23).

Noções de “empresas *enxutas*”, “trabalho *em rede*”, “trabalho em equipe”, “trabalho *por projetos*”, “orientação para a satisfação do cliente”, e “mobilização geral dos trabalhadores graças às *visões* de seus líderes” (BOLTANSKI; CHIAPELLO, 2009, p. 102, grifos dos autores) constituem as principais inovações administrativas desse regime. Há um desmonte do princípio hierárquico, e as organizações se tornam “*flexíveis, inovadoras e muito competentes*” (BOLTANSKI; CHIAPELLO, 2009, p. 104, grifos dos autores), tornando-se a informação um componente essencial a todas as atividades e relações da empresa.

Para Castel (2013), a flexibilidade inerente a este processo diz respeito, na verdade, tanto à necessidade do trabalhador se ajustar mecanicamente a uma tarefa pontual, como à necessidade de que ele esteja disponível imediatamente para responder e se adaptar às flutuações da demanda. Para assumir tais responsabilidades, a empresa competitiva pode recorrer à subcontratação (flexibilidade externa), ou treinar seu pessoal para ser polivalente, no sentido de poder enfrentar as mais divergentes situações (flexibilidade interna).

A flexibilidade desses novos arranjos de empregos traz para o trabalhador alguns efeitos agregados relacionados à cobertura de seguro, direitos de pensão, níveis salariais e a segurança no trabalho pouco positivos para a população trabalhadora como um todo. Em outras palavras, grande parte dos trabalhadores não possui mais garantias asseguradas por leis trabalhistas por não se encontrarem vinculados a uma instituição de forma estável como outrora. Além disso, essa nova configuração parece acentuar a vulnerabilidade dos grupos desprivilegiados (HARVEY, 1989).

Retomo aqui a discussão feita por Beck (2011), no sentido de enfatizar que essa flexibilização que marca o contexto contemporâneo acontece juntamente com o processo de individualização da sociedade de risco, conforme discutido na seção sobre a modernidade. Essa flexibilização, para Beck, refere-se ao desprendimento dos indivíduos dos quadros objetivos de trabalho e emprego (“dimensão libertação”, uma das dimensões que explicam a individualização), que ocorreu com o declínio da sociedade socioindustrial, e teria sérias implicações aos indivíduos. Em primeiro lugar porque a partição da jornada de trabalho estaria associada à generalização do subemprego (ou seja, à inserção na situação de desemprego no próprio sistema empregatício) e a “uma redistribuição, de cima para baixo, de renda, de garantias sociais das oportunidades profissionais, do posicionamento dentro da empresa, no sentido de uma decadência coletiva” (BECK, 2011, p. 208). Em segundo lugar, porque a flexibilização do lugar de trabalho fazem com que normas de segurança no trabalho escapem ao poder público, transferindo os custos por desconsiderá-los ou suspendê-los nas formas de trabalho descentralizado, para os próprios trabalhadores (BECK, 2011).

O capitalismo, nesse formato flexível e neoliberal, acaba abarcando tudo através da dispersão, da mobilidade geográfica e das respostas flexíveis nos mercados de trabalho, nos processos de trabalho e nos mercados de consumo. Até o saber se torna algo a ser mercantilizado, estando à disposição apenas daqueles que podem pagar mais, porque seu domínio é uma das bases competitivas (HARVEY, 1989). A cultura também passa a servir a propósitos corporativos, pois “o controle do fluxo de informações e dos veículos de propagação do gosto e da cultura populares também se converteu em arma vital na batalha competitiva” (HARVEY, 1989, p. 152).

Uma cultura empreendedimentista penetra muitos aspectos da vida, tendo chegado aos recantos mais distantes do mundo acadêmico, literário e artístico. “O movimento mais flexível do capital acentua o novo, o fugidio, o efêmero, o fugaz e o contingente da vida moderna, em vez dos valores mais sólidos implantados na vigência do fordismo” (HARVEY, 1989, p. 161). Sistemas de trabalho antigos florescem, ressurgindo os pequenos negócios, o trabalho autônomo, sistemas de trabalho doméstico, artesanal, familiar (patriarcal) e paternalista, economias informais (HARVEY, 1989).

Esse fenômeno contemporâneo também é discutido por autores que partem de uma abordagem marxista. Gounet (1999), por exemplo, entende que modelos de organização do trabalho como o fordismo e o toyotismo constituem as bases para o modo de acumulação vigente em cada momento histórico. Para o autor, o toyotismo seria uma resposta de empresas

japonesas ao poderio americano e à crise do fordismo, e suas principais características são a produção puxada pela demanda, o combate ao desperdício, a flexibilidade do aparato produtivo e sua adaptação às flutuações da produção que acarretam a flexibilização da organização do trabalho, baseada em relações de subcontratação e exigência de operários polivalentes. Em crítica a esse sistema, Gounet defende que a lógica do *just-in-time*, imposta pelo toyotismo, promove a passagem da relação um homem/uma máquina para um homem/cinco máquinas, aumentando a sobrecarga de trabalho em um gerenciamento *by stress* (por tensão), além de permitir o aumento do recurso à subcontratação (GOUNET, 1999). Desse modo, o empregador passa a se abster de garantir os direitos trabalhistas aos empregados subcontratados.

Boito Jr. (2002), por sua vez, destaca que a ascensão desse novo regime de acumulação flexível se dá, em grande medida, em função do fortalecimento de um modelo capitalista neoliberal, cujos pilares são a política de desregulamentação do mercado de trabalho e de redução de direitos sociais, a política de privatizações e a abertura comercial financeira. Segundo ele, tais políticas abarcam apenas os interesses de uma classe dominante, sem considerar os interesses da maioria dos trabalhadores. Dado esse caráter neoliberal, o autor aponta para o surgimento de um novo setor, denominado por ele de “nova burguesia de serviços”, que explora comercialmente serviços sociais que antes eram assegurados pelo Estado. Nesse sentido, o Estado se desvencilha de suas funções sociais, legitimando a mercantilização da saúde, da educação, da velhice e, acrescento, da cultura.

A grande característica desse novo regime, principalmente para o mundo do trabalho, parece ser, portanto, a instabilidade e a precarização. Segundo Castel (2013, p. 528), esse momento que marca o declínio da sociedade salarial é marcado por três questões centrais: a “desestabilização dos estáveis”, que coloca em situação de vulnerabilidade até mesmo as áreas de emprego estabilizadas; a “instalação na precariedade”, na qual se observa “uma mobilidade feita de alternâncias de atividade e de inatividade, de virações provisórias marcadas pela incerteza do amanhã [...], a precariedade como destino”; e por um “déficit de lugares ocupáveis na estrutura social”, ou seja, um déficit de posições associadas à utilidade social e ao reconhecimento público, do qual a precarização do emprego e o aumento do desemprego são meros reflexos.

Para Castel, os contingentes mais afetados pela desestruturação do mercado de trabalho seriam os mais velhos, sem uma colocação social, os mais jovens que vagam em busca de trabalho e os desempregados que passam por inúmeras requalificações. Eles seriam,

assim, qualificados como “inúteis para o mundo”, ocupando posição de “supranumerários”, o que os desqualifica também no plano cívico e político. Para esses atores, a identidade pelo trabalho está perdida, pois o trabalho assumia o papel de “grande integrador”. Agora, eles são atores desfiliaados, ou seja, desligados, qualificação que convém melhor na análise do autor que a de “excluídos”, considerando que estão desligados, mas estão dentro do mesmo sistema que oprime a todos.

Assim, a precarização, o desemprego, a instabilidade, a desfiliação, parecem inseridas na dinâmica atual do mundo do trabalho. Esse momento, para Castel (2013), é caracterizado, portanto, por uma espécie de desinstitucionalização, “entendida como uma desligação em relação aos quadros objetivos que estruturam a existência dos sujeitos” (CASTEL, 2013, p. 602), uma “diluição dos enquadramentos coletivos e dos pontos de identificação” (p. 601).

É o contexto de rareamento institucional sobre o qual discorre Bendassolli (2007). Para ele, na segunda metade do século XX o trabalho, que tinha se tornado uma questão central do ponto de vista econômico, moral, ideológico, filosófico e contratual, passou por uma desmontagem em todos esses aspectos. Assim, havia uma crise do trabalho como fonte de valor; uma transformação da ética tradicional do trabalho, que passou a se ancorar em valores instrumentais e no consumo; uma crise do sujeito do trabalho e perda de sentido do mesmo e uma desinstitucionalização do trabalho.

Vale lembrar que essa desinstitucionalização e esse rareamento institucional do qual falam Castel (2013) e Bendassolli (2007) referem-se não só ao mundo do trabalho, mas a uma nova configuração social característica da contemporaneidade, resultante de um movimento contemporâneo que dilui as formações e vínculos sociais tradicionais na individualização (BECK, 2011), conforme discutido na seção anterior. É esse fenômeno de individualização que explica a peculiaridade do aumento da “nova pobreza”, que tem crescido no quadro dos países ocidentais ricos, pois sobrecarrega as pessoas com o desemprego em massa, como se fosse um destino pessoal, e não um problema coletivo.

No mundo do trabalho, essa individualização tem como principais consequências o fato de que as relações trabalhistas deixam de ser um confronto específico de oposição entre partes e recua, de forma que tomam relevo central as formas plurais com seus respectivos dilemas, abrindo caminho na existência privada. Além disso, se passa a exigir do indivíduo “um modelo dinâmico de ação cotidiana, que tenha o ego como núcleo [...], uma visão de mundo autocentrada” (BECK, 2011, p. 200).

Nas palavras de Bendassolli (2007), parece ser cada vez mais exigida dos indivíduos sua ação, mas não mais ancorada nas instituições com suas referências e modelos, como outrora. A experiência com o trabalho é privatizada, cabendo ao indivíduo definir sua carreira, que reflete seu estilo, suas preferências, e lhe garante ou não certo *status*. É valorizado o indivíduo móvel, autônomo, independente, capaz de encontrar suas referências por si mesmo e de se realizar por meio de sua ação pessoal, o que envolve riscos e incertezas cada vez maiores (BENDASSOLLI, 2007).

A então metanarrativa pública do trabalho — grande sistema discursivo que explicava as particularidades das experiências com trabalho, absorvendo-as em tramas partilhados coletivamente — foi diluída em narrativas públicas menores, com base institucional frágil. Essas narrativas seriam o *ethos* moral-disciplinar, que enfatiza o trabalho enquanto dever e os aspectos normativos dessa atividade, não havendo ligação entre prazer e trabalho; o *ethos* romântico-expressivo, cuja ênfase é o trabalho como fim em si mesmo, estando associado ao prazer; o *ethos* instrumental, cuja base está no pensamento liberal, que vê o trabalho como uma troca; o *ethos* consumista, no qual o trabalho deve garantir satisfação pessoal e acesso ao mercado de bens de consumo; o *ethos* gerencialista, que está ligado aos discursos do *management* ou de gestão empresarial (BENDASSOLLI, 2007).

O quadro 1 sintetiza os principais elementos que caracterizaram as relações de trabalho ao longo da história.

Quadro 1 – Principais elementos que caracterizam as relações de trabalho ao longo da história ocidental

Momento histórico	Caracterização das Relações de trabalho	Autores
Sociedades pré-industriais.	- Relações de trabalho caracterizadas pela sociabilidade primária, ligada ao pertencimento a um coletivo, ao costume, à ancestralidade, à reprodução, à realização de papéis preestabelecidos em comunidade. - Princípios da reciprocidade, redistribuição e domesticidade regem as relações sociais como um todo.	Castel (2013); Polanyi (2000).
Surgimento das cidades medievais e desenvolvimento do mercantilismo.	- A noção de concorrência e o padrão de mercado começam a se desenvolver. - Crescem as corporações de ofício, corpos sociais nos quais as relações de trabalho eram regidas por um estatuto que defendia uma única forma de trabalho socialmente legítima e uma hierarquia bem definida entre mestres, companheiros, e aprendizes. - Disseminação do ideal renascentista do trabalho artesão, no qual o significado trabalho é associado ao lazer e ao prazer, e não à noção de esforço, atividade penosa, obrigação e culpa, como no auge da Idade Média.	Castel (2013), Bendassolli (2007).
Vésperas da revolução industrial (fim do século XVII e início do século XVIII).	- Mudança mais visível de um <i>ethos</i> tradicional para um <i>ethos</i> econômico racional (essa mudança se iniciou, em menor escala, desde a reforma protestante). - Necessidade da liberdade de trabalho, em contraposição ao trabalho forçado (como nas manufaturas reais, nos hospitais gerais,	Weber (2005); Castel (2013).

	etc.) e o trabalho regulado (como o trabalho nas corporações de ofício). - Relações de trabalho materializadas pelos contratos liberais de trabalho, firmados entre empregador e empregado, sem mediação.	
Revolução industrial (metade do século XVIII ao início do século XX).	- Ganha força a economia de mercado, definida como um sistema autorregulável no qual a economia é dirigida somente pelos preços do mercado e o ganho e o lucro feitos nas trocas desempenham importante papel. - Momento marcado por forte desarticulação social, cuja consequência foi o desenvolvimento do “pauperismo” ou do “abismo de degradação humana”. - Desenvolvimento da sociedade salarial (meados do século XIX), marcada por: - Fixação do trabalhador no posto de trabalho e a racionalização do processo de trabalho na busca de uma produtividade máxima. - Acesso dos operários ao consumo de massa. - Acesso à propriedade social, principalmente por meio do seguro obrigatório, e aos serviços públicos. - Inscrição dos trabalhadores em um direito do trabalho que reconhece o trabalhador como membro de um coletivo detentor de um estatuto social que vai além da noção individual do contrato de trabalho liberal.	Castel (2013); Polanyi (2000).
Sociedade de risco (a partir dos anos 1980).	- Individualização. - Desinstitucionalização/Rareamento institucional. - Ambiguidades na experiência com o trabalho. - Fortalecimento de modelo capitalista neoliberal. - Flexibilidade dos processos de trabalho, dos mercados de trabalho, dos produtos e padrões de consumo. - Taxas intensificadas de inovação comercial, tecnológica e organizacional. - Crescimento de trabalhadores em tempo parcial, empregados casuais, pessoal com contrato por tempo determinado, temporários, subcontratação e treinandos com subsídio público. - Perda das garantias asseguradas por leis trabalhistas. - Sistemas de trabalho antigos florescem, ressurgindo os pequenos negócios, o trabalho autônomo, sistemas de trabalho doméstico, artesanal, familiar (patriarcal) e paternalista, economias informais. - Aumento do setor de serviços.	Harvey (1989); Castel (2013); Bendassolli (2007).

Fonte: Elaboração própria (2016).

2.3.3 Reflexões sobre as relações de trabalho

Neste ponto da discussão sobre a atual conjuntura do mundo do trabalho, é interessante observar que todas as considerações feitas, desde a revolução industrial até o presente momento, são realizadas tomando como referência o trabalho formal, desenvolvido em organizações também formais, nas quais é possível observar uma estrutura hierárquica bem definida, e localizadas em “países centrais” – nos quais a modernização do mundo do

trabalho foi vivenciada em grande escala, e o capitalismo industrial (e posteriormente o capitalismo flexível e liberal) se impôs amplamente.

Entretanto, ao considerar contextos de países periféricos, como o Brasil, e, principalmente, de áreas por muito tempo tidas como “atrasadas”, como é o Nordeste brasileiro e o Agreste pernambucano, nos quais a questão social tem contornos específicos, a modernização (nos moldes dos países centrais) não parece ter se dado efetivamente e de forma plena em função de seu hibridismo com o “retrógrado” e “tradicional”. O modelo de relações de trabalho de Dunlop (1958), caso aplicado de forma pura, não permite compreender o contexto brasileiro, por exemplo, porque até meados de 1970 o País ainda possuía um sistema de mercado caracterizado pelo forte intervencionismo estatal na regulação das relações trabalhistas (marca de uma prática política hegemônica no país de tutela estatal), faltando uma regulação pensada conjuntamente por empresas e sindicatos mediante negociação coletiva, como prevê o modelo de Dunlop (HORN et al., 2009).

Além disso, as realidades de trabalho distintas da industrial e empresarial — referência nos estudos sobre trabalho, como visto na caracterização das relações de trabalho realizada acima — possuem especificidades que não são abordadas pelos estudos do trabalho acima mencionados. Principalmente no caso de realidades de trabalho com formações complexas em função de serem vistas como lazer, e não como um trabalho, por não terem estruturas hierárquicas ou divisão de tarefas racionalmente definidas, ou por serem desenvolvidas por setores marginalizados, apesar de eles se relacionarem com os estratos dominantes.

Por compreender que as relações de trabalho com cultura popular no Agreste pernambucano não se enquadram nesse quadro de referência, preferi adotar a noção de que essas relações são constituídas por práticas situadas, conforme será melhor esclarecido adiante. Dessa forma, as ações, os significados e os conflitos de poder próprios dessas relações de trabalho estariam inscritos nas práticas situadas que as compõem, práticas essas que estão gravadas nos corpos dos agentes, dando-lhes um “guia” sobre como agir.

Outra divergência em relação à literatura tradicional sobre relações de trabalho levantada anteriormente é que, enquanto ela aponta para uma verdadeira desintegração do trabalho, tendo ele perdido sua centralidade e capacidade de promover a coesão, acredito que o trabalho com cultura popular no Nordeste brasileiro e no Agreste pernambucano ainda possui tais características em função de sua natureza híbrida, que mescla elementos modernos e tradicionais.

Além disso, apesar de concordar que a desinstitucionalização e o rareamento institucional são realidades para os contextos empresariais e formais e que a existência de uma única metanarrativa pública para o trabalho sucumbiu, principalmente em países “centrais”, no contexto do trabalho no Nordeste e no Agreste, em especial no trabalho com cultura popular, não parece ter havido, em momento algum na história, uma forte institucionalização que sustentasse o desenvolvimento desse trabalho.

A experiência com o trabalho nessa localidade sempre foi, em certa medida, privatizada, cabendo ao indivíduo definir sua carreira, refletindo seu estilo, suas preferências, e lhe garantindo ou não certo *status*. O trabalho desenvolvido nessa região parece ter sido justificado, boa parte das vezes, em termos subjetivos de realização pessoal, de vinculação a formações tradicionais, ou seja, de forma fragmentada.

A valorização do indivíduo móvel, autônomo, independente, capaz de encontrar suas referências por si mesmo e de se realizar por meio de sua ação pessoal, o que envolve riscos e incertezas (BENDASSOLLI, 2007), sempre esteve presente na realidade nordestina e do Agreste pernambucano, o que pode ser facilmente observado na grande variedade de trabalho autônomo e informal realizado nesse contexto.

Estudos que evidenciam o contexto do trabalho no Agreste pernambucano, como o de Vêras de Oliveira (2013) sobre o Polo de Confeções, mostram a realidade das feiras da sulanca, que ainda acontecem em grande escala na região e têm suas origens assentadas em bases sociais e econômicas distantes das dinâmicas relacionadas ao processo de industrialização da primeira para segunda metade do século XX. Em anos recentes, as atividades da feira têm passado por uma modernização, cujos principais aspectos são a reelaboração da imagem da feira, a reelaboração discursiva (de “Feira da Sulanca” para “Polo de Confeções”) e a mudança na compreensão de quem é o próprio sulanqueiro, que passa a ser visto como “empresário” ou “empreendedor”. Essa modernização, entretanto, é marcada pela coexistência com elementos tradicionais, evidentes na existência de fábricas, fabricos e facções; de lojas, boxes e bancos; das feiras da sulanca e de centros comerciais; de sacoleiros, representações comerciais e atacadistas.

O caráter familiar, informal e precário do trabalho desenvolvido neste polo é amplamente observado. Os trabalhadores recebem salários baixos, e a modernização se dá de forma híbrida, pois se observa melhora na qualidade do produto, mas houve poucas mudanças na forma de administrar os negócios, que permanecem dependentes do aprendizado prático e da incorporação dos familiares nas funções mais qualificadas e melhor remuneradas (VÉRAS

DE OLIVEIRA, 2013). As contradições são facilmente observáveis nessa região, conforme aborda Sá (2015, p. 150), segundo quem é possível observar conforto do ambiente doméstico, carros de luxo que circulam pela cidade, a imponência das casas de elite, mas ao mesmo tempo, problemas de urbanização mal resolvida e da periferia ainda carente e desestruturada.

Em relação à não existência de uma metanarrativa única que justifique o trabalho no contexto nordestino, que comentei anteriormente, Sá (2015, p. 155) traz uma constatação interessante que se encaixa nessa discussão. Para o autor,

grande parte das pessoas envolvidas com a atividade [do trabalho no Polo ou “agreste das confecções”] ainda a observa, e nela atua, nos termos do comércio de feira de rua que marcaram a história coletiva local. Ao conversar com muitos deles pude perceber uma clara referência e identificação com as coisas e os termos da sulanca. Os seus interesses estão vinculados à manutenção daquele modo de produção e comercialização informal, que garante não somente a subsistência da família, mas também as possibilidades de êxito econômico e ascensão social. Há muitos deles que se colocam como sulanqueiros de sucesso sem, obrigatoriamente, se verem ou se projetarem como empresários ou “empreendedores”. A produção aumenta, as vendas também, mais pessoas são contratadas para trabalhar para eles, porém tudo segue na informalidade.

Assim, apesar da tentativa recente e moderna de transformar a “feira da sulanca” em “Polo de Confecções”, e os “sulanqueiros” em “empresários”, existem resistências por parte dos próprios agentes que realizam a atividade. Essas diferenças apontam para a coexistência de vários formatos e significados atribuíveis ao trabalho pelos sulanqueiros que ali desenvolvem suas atividades.

Apesar dessas divergências, acredito que a literatura tradicional sobre relações de trabalho traz importantes elementos a serem considerados nas relações do trabalho com cultura popular no Agreste pernambucano. Principalmente porque ela aborda elementos modernos e tradicionais importantes que, conforme proponho nesta tese, coexistem de forma única nas práticas que compõem as relações de trabalho em questão.

Logo, elementos que caracterizam a sociabilidade primária mencionada por Castel (2013), bem como alguns dos princípios mencionados por Polanyi (2000); significados do trabalho presentes no período do renascimento (BENDASSOLLI, 2007); elementos das relações de trabalho que constituíram a chamada sociedade salarial (CASTEL, 2013) ou fordista (HARVEY, 1989); e até mesmo elementos presentes na sociedade pós-fordista, caracterizada pela flexibilização do trabalho (CASTEL, 2013; HARVEY, 1989) poderão ser observados nas relações de trabalho com cultura popular no Agreste pernambucano que serão

aqui analisadas. Entretanto, é sempre importante ressaltar, tais elementos caracterizadores das relações de trabalho serão postos e problematizados partindo de uma compreensão diferente: a de que a ordem social é construída e constantemente transformada pelos agentes envolvidos nas práticas cotidianas e situadas em contextos determinados (sejam eles instituições reguladoras do trabalho, no plano jurídico, estatal, etc., os próprios indivíduos, e até mesmo os não-humanos).

Na próxima subseção, devido às especificidades do trabalho com cultura popular no Agreste pernambucano e às divergências observadas em relação aos estudos do trabalho discutidos, discorro sobre a escolha por entender as relações de trabalho como constituídas por práticas situadas.

2.3.4 Relações de trabalho e práticas

Como dito na introdução desta tese, busco uma compreensão específica sobre as relações de trabalho a fim de explorar as várias nuances do fenômeno e contexto estudados. Propriamente, trabalho com a noção de que as relações de trabalho são constituídas por determinadas práticas situadas que, tratando-se do trabalho com cultura popular no Agreste pernambucano, assumem particularidades e lógica singular.

Mas afinal, o que significa dizer que as relações de trabalho são constituídas por práticas? E o que isso traz de novo para a abordagem das relações do trabalho? Tradicionalmente, como visto no início da discussão, as relações de trabalho têm sido entendidas como as complexas interações entre gerentes, trabalhadores, suas organizações e agências governamentais, agindo em determinado contexto, sob uma determinada ideologia negociada, que produzem normas que regulam o trabalho (DUNLOP, 1958). Como observado ao longo do histórico das relações de trabalho apresentado, essas relações compreendem não só as relações de emprego assalariado (principalmente na sociedade salarial ou fordista), mas também as relações de subemprego (na sociedade de risco), e seu núcleo se encontra em torno da relação básica de emprego/ não emprego.

No esforço de compreender as práticas que constituem as relações de trabalho, por sua vez, busco fazer uma contraposição a esses elementos que compõem as relações de trabalho, o que permite ir além das situações de emprego e trabalho especificamente assalariado. Além disso, ao compreender as práticas que constituem as relações de trabalho,

busco entender as relações entre os agentes (sejam de conflitos, resistências ou negociações) a partir do seu caráter relacional e simbólico, que vão além da análise unicamente estrutural, material e/ou econômica já explorada por importantes estudiosos das relações de trabalho, principalmente os de vertente marxista, como Dominique Méda, István Mészáros, Ricardo Antunes, Gounet (1999), Boito Jr (2002) e tantos outros.

Conforme ressaltam autores como Bispo (2013) e Nicolini (2013), a abordagem das práticas constitui um verdadeiro guarda-chuva que abarca diferentes teorias. Tais teorias muitas vezes optam por compreensões distintas até mesmo sobre a própria ideia de prática, por ressaltarem certos componentes desta e não outros. Nesta pesquisa, busquei um conceito de prática que estivesse próximo da aproximação teórica que pretendo realizar com a noção de relações de trabalho na tentativa de superar as limitações expostas na subseção anterior.

Em termos teóricos, entendo que as práticas que constituem as relações de trabalho se referem às “performances duráveis, inscritas nos corpos e mentes humanas, objetos e textos, e atados em conjunto de tal forma que os resultados de um desempenho tornam-se o recurso por outro” (NICOLINI, 2013, p. 2). Em outras palavras, uma prática é um conjunto de atividades relativamente estável no tempo, que ordena elementos heterogêneos (os corpos e mentes humanas, objetos e textos) em um conjunto coerente e que dá estrutura e significado para o que as pessoas fazem (NICOLINI, 2013; BISPO, 2013). Estar inserido em uma prática, portanto, implica aceitar certas normas do que é certo e errado, bem como determinadas maneiras de querer e de sentir (NICOLINI, 2013).

Apesar de possuir uma compreensão muito específica sobre o que são as práticas, associando-as à teoria cultural, o que não é o caso desta pesquisa, que assume uma orientação etnometodológica, Reckwitz (2002) atribui uma noção interessante sobre a ideia de prática, que ajuda na discussão aqui empreendida. Para ele, a prática (*praktik*) seria constituída por comportamentos em certa medida rotinizados, que pressupõem a existência de vários elementos interligados uns aos outros, como atividades corporais, atividades mentais, coisas e seu uso, um conhecimento de fundo, *know-how*, estados de emoção, etc. Em outras palavras, a prática seria uma maneira rotineira em que os corpos são movidos, os objetos são manuseados, os assuntos são tratados, as coisas são descritas e o mundo é compreendido.

Esse caráter rotineiro da prática, para Reckwitz, consiste na própria natureza da estrutura social. Para ele, campos sociais e complexos institucionalizados são estruturados pelas rotinas de práticas sociais, o que significa que a rotinização pode ser entendida como a própria reprodução da ordem social.

Feldman e Orlikowski (2011)⁹ discutem alguns dos princípios gerais da abordagem das práticas que também auxiliam na compreensão do conceito. Em primeiro lugar, as práticas situadas resultam na produção da vida social. Sobre esse ponto, Feldman e Orlikowski esclarecem que vários autores trazem suas contribuições, como Pierre Bourdieu e sua noção de *habitus* enquanto uma estrutura incorporada que dá ao indivíduo a noção das regras do jogo social; Anthony Giddens e sua compreensão de que as práticas são as ações sociais que produzem e reproduzem de forma recursiva as estruturas que constroem e possibilitam ações; e Theodore Schatzki, que defende a ideia de que os feixes de atividade humana que constituem práticas promulgam ordens sociais.

Em segundo lugar, os dualismos são rejeitados na abordagem das práticas, e há o reconhecimento da relação intrínseca entre os elementos que muitas vezes têm sido tratados de forma dicotômica, como a mente e o corpo, cognição e ação, objetivo e subjetivo, estrutura e agência, a vontade individual e institucional. Isso implica que a realidade social é complexa em sua constituição, não sendo suficiente buscar compreendê-la a partir de abordagens teóricas polarizadas.

Em terceiro lugar, a abordagem das práticas pressupõe que as relações são mutuamente constitutivas, ou seja, nenhum fenômeno pode ser tomado como independente de outros fenômenos. A noção de constituição mútua implica que as ordens sociais (estruturas, instituições, rotinas, etc.) não podem ser concebidas sem a compreensão do papel da agência em produzi-los. Da mesma forma, a agência não pode ser entendida simplesmente como a ação humana. Ela deve ser entendida como configurada por condições estruturais.

Schatzki (2001) defende que a abordagem prática pressupõe uma ontologia social distinta e sustenta que o social é um campo de práticas incorporadas e materialmente entrelaçadas organizadas em torno de entendimentos práticos compartilhados. Essa noção chama a atenção para o fato de que prática e agência estão intimamente ligadas por meio do caráter incorporado. Isso significa que a prática só existe porque os agentes sabem como realizá-la, e este é um conhecimento que faz o ser humano, suas propriedades físicas, bem como suas capacidades mentais serem forjados na prática (SCHATZKI, 2001).

⁹ Apesar de entender que esses autores trabalham com uma perspectiva muito própria dos Estudos Baseados em Prática (EBP), nomeadamente aquela que diz respeito ao papel das tecnologias em ambientes de trabalho, compreendo que eles definem bem a proposta dos EBP enquanto uma abordagem guarda-chuva, com certos pressupostos gerais, que reúne várias perspectivas. É apenas nesse sentido que recorro a tais autores nesta pesquisa.

Logo, estar inserido em uma prática é saber como agir, o que sentir, ter entendimentos específicos sobre as coisas, pessoas e situações que aquela prática envolve. E este é um conhecimento recorrentemente entendido como “natural”, mas, na verdade, é construído na interação com a prática e os agentes que a compõem. É o caso de saber se portar na prática de um jantar profissional ou em um jantar romântico. Ambos, apesar de serem situações semelhantes (jantar), possuem significados bastante distintos.

As práticas, entretanto, não pressupõem somente a agência humana, mas uma materialidade entrelaçada, que confere importância singular também à agência não humana. A agência dos elementos não humanos é vista como capaz de moldar uma prática, em maior ou menor grau, a depender da abordagem teórica utilizada. Na presente pesquisa, entendo que a agência não humana deve ser considerada (apesar de não compreendê-la como simétrica à agência humana). Isso porque, nas relações de trabalho com cultura popular, certos objetos, como vestuário, fantasias, ornamentação do lugar e bonecos, possuem papel fundamental para que a prática aconteça.

De modo mais específico, entendo que a agência não humana se caracteriza não somente por sua funcionalidade, mas por sua capacidade de dar um sentido singular a uma prática, sendo crucial na definição dos significados construídos e compartilhados sobre ela. Os “não humanos” agem em conjunto com os “humanos” (ou seja, sua ação não pode ser considerada de forma isolada, assim como a ação dos humanos também não), e é através desse entrelaçamento que a prática se constitui.

Apesar de tamanha importância, sua agência se distingue da humana em função da não possibilidade de atribuição de sentido às ações de modo consciente, por ser o agente não humano um ser não pensante. Mesmo assim, sua ação impensada é capaz de delimitar certas práticas, de definir como elas serão realizadas, e até mesmo de influenciar a ação humana, que se adapta ao “não humano” em diversas circunstâncias. Assim, por exemplo, a ação de um *data-show* na prática de uma apresentação pode interferir na ação humana e na realização da própria prática, bem como a ação de uma zabumba em um *show* da banda de pífanos, a ação da estrutura do boi na apresentação do bumba meu boi, etc.

Em relação aos entendimentos práticos compartilhados, sobre o qual se refere Schatzki (2001), estes proveem certa ordem à prática, o que traz novamente à tona a ideia de rotinização, já exposta por Reckwitz (2002). Para Schatzki (2001), é possível dizer que toda prática possui uma ordem estabelecida, que está ancorada nos elementos constitutivos do campo, ou seja, as interações, as habilidades e as interpretações definem a ordem e são

definidas por ela. É essa ordem que torna a prática singular em relação a outras práticas, apesar de que não existe prática isolada das demais. É também essa dinâmica que torna a abordagem da prática coerente com a ontologia relacional escolhida nesta pesquisa para a compreensão da realidade social.

Para Nicolini (2013, p. 9), “a grande promessa da lente prática é a de explicar fenômenos sociais de forma processual, sem perder o contato com a natureza mundana da vida cotidiana e da natureza concreta e material das atividades com as quais estamos todos envolvidos”. Esta é, portanto, uma abordagem que aproxima a pesquisa do cotidiano, tornando mais rica a compreensão da realidade social, principalmente por permitir uma leitura que se esforça por acompanhar a fluidez e as incertezas dos fenômenos sociais.

A noção do que são as práticas possui influências de várias abordagens, tais como do marxismo, uma vez que se entende que a prática é uma rede de atividade em que conhecimento não está separado de fazer; da fenomenologia, visto que se entende que sujeito e objeto são parte de um contexto social e histórico em que não há dualismos; do interacionismo simbólico, pois a noção de prática entende que os seres humanos agem com base nos significados que eles constroem em interação com os grupos dos quais pertencem; do legado de Wittgenstein, dado que os significados das práticas se dão através de jogos de linguagem; do pós-humanismo de Latour, em razão de as práticas considerarem a agência dos humanos e não humanos (BISPO, 2015).

Nicolini (2015) pontua alguns elementos fundamentais que constituem as práticas:

- a) práticas são fenômenos maiores que possuem um número de subcomponentes, geralmente chamados “atividades”;
- b) as práticas e seus subelementos só adquirem sentido quando organizados em torno de um fim;
- c) práticas existem em configurações nas quais os autores se referem como nós, redes, nexos, associações ou texturas, ou seja, não existem práticas isoladas;
- d) práticas têm uma natureza coletiva e normativa, muitas vezes estando associadas a grupos de referência, que mantêm a prática viva por (re)produção;
- e) as práticas trazem à tona o papel crítico e ativo das coisas materiais em todos os assuntos sociais;
- f) sempre há inconsistências parciais e tensões dentro dos componentes de uma prática e entre diferentes práticas (os conflitos podem surgir a partir do desalinhamento dos elementos de uma prática, da concorrência entre as velhas e novas formas de fazer as coisas ou a partir da introdução de novidade, como novas tecnologias ou regras);
- g) todas as práticas têm uma história e são historicamente situadas;
- h) a natureza social e material das práticas também as torna inerentemente situadas em um momento particular no tempo, espaço e história;
- i) a

indeterminação das práticas deixa margem para a iniciativa, criatividade e biografias; j) as práticas e seus agenciamentos capacitam certos cursos de ação em detrimento de outros.

Observado o significado das práticas, é possível realizar uma contraposição aos elementos que compõem as relações de trabalho propostos por Dunlop (1958), a fim de torná-los condizentes com outros contextos que não somente o industrial. A noção de sistema de relações de trabalho, entendido como um dos diversos subsistemas da sociedade industrial, com fronteiras bem definidas em relação ao ambiente (DUNLOP, 1958), dá lugar à noção de rede, na qual as várias práticas que constituem as relações de trabalho se conectam, de forma que uma prática não pode ser compreendida senão por meio das relações que estabelece com as outras.

Os atores podem ser compreendidos como agentes que possuem um “senso prático” (BOURDIEU, 2007) inscrito em seus corpos sobre como agir em determinada prática, podendo reproduzir e modificar a estrutura dessa prática através de sua agência. Vistos dessa forma, é possível superar a noção de atores sem agência, cuja história é determinada apenas pela estrutura em que estão inseridos. Os agentes passam a serem entendidos como protagonistas de suas próprias histórias, construídas a partir do conhecimento que eles detêm sobre as práticas nas quais se inserem, bem como das relações que estabelecem.

O contexto passa a ser compreendido em termos da própria prática, seu fim específico e toda a sua história, que permitirá a mobilização dos agentes de forma situada. Nesse sentido, supera-se a noção de contexto apenas como *locus*, composto por elementos não humanos, no qual ocorre a agência de humanos, e passa-se a compreendê-lo enquanto a “razão de ser” da agência humana e da não humana. Ela é, em si, a ação heterogênea, carregada de sentido, e incita a existência de determinados significados e não outros, de certas formas de agir e não outras, no sentido de garantir a existência do fenômeno, que pode ser considerado o macro-ator (nos termos da Teoria Ator-Rede) ou o objeto de trabalho (nos termos da Teoria da Atividade).

Importante ressaltar o caráter situado dessa prática. No caso desta pesquisa, as relações de trabalho com cultura popular estão situadas no Agreste pernambucano, que, como visto anteriormente, possui hibridismos próprios de sua formação social e histórica. Assim, esse elemento híbrido que compõe a realidade agrestina é considerado um componente fundamental da prática estudada.

A ideologia é ressignificada e compreendida a partir da noção dos significados construídos e compartilhados nas interações entre os agentes para o funcionamento de uma determinada prática. Nesse sentido, essa noção é expandida em relação aos estudos marxistas, que a compreendem enquanto ferramenta de dominação, assumindo um significado mais amplo. Tais significados estão ainda incorporados nos corpos dos agentes, permitindo-lhes agir de forma diferenciada em determinada prática.

As normas passam a ser compreendidas em termos das “regras do jogo” construídas pelos agentes, baseadas nos significados mencionados acima. Conforme posto por Nicolini (2015), toda prática possui uma natureza coletiva e normativa, muitas vezes estando associada a grupos de referência, que mantêm a prática viva por (re)produção. Assim, essas normas existentes nas relações de trabalho possuem o objetivo de manter viva a prática, exigindo que os agentes compreendam as regras e as sigam, sendo resguardadas por grupos que realizam a prática há um tempo considerável. Mudanças nas regras, entretanto, acontecem esporadicamente, o que ressalta o caráter dinâmico das práticas.

As relações de conflitos, resistências e negociações que, para Castel (2013), constituem as relações de trabalho, na verdade são compreendidas aqui como elementos que constituem as práticas que compõem as relações de trabalho. Isso porque, de fato, as pessoas inseridas em determinadas práticas têm (ou não) o poder de fazer certas coisas e de pensar de determinadas maneiras. Como resultado, diz Nicolini (2013), as práticas e sua ordenação temporal e espacial produzem e reproduzem diferenças, desigualdades e, conseqüentemente, conflitos, resistências e negociações.

Por exemplo, as negociações ocorridas no século XVIII entre patronato e operários das fábricas, durante a revolução industrial no contexto europeu, só aconteceram dada a lógica de ação possível aos agentes daquela época no âmbito das várias práticas que compunham as relações de trabalho, como a prática da greve, a prática das grandes audiências entre representantes das indústrias e sindicatos de trabalhadores, etc. Cada uma dessas práticas que compunham as relações daquele trabalho eram compostas por um conjunto específico de atividades que continham certo significado. Cada prática também dava poder a uns e a outros não.

Algumas pesquisas realizadas sobre a cultura popular (HOLANDA, 2011; SANTOS, 2013) possibilitam o vislumbre de certas práticas que compõem as relações de trabalho ali estabelecidas. Um exemplo é a elaboração de projetos culturais para concorrer em editais públicos, o que, a partir de 2003, com as políticas de editais, tornou-se recorrente nos

coletivos de cultura popular. Essa prática envolve várias atividades e interesses — com o propósito maior de conseguir recursos (geralmente públicos) para realizar a cultura — e se desenvolve de maneiras específicas em grupos específicos, dado o seu caráter situado.

Ao lançar o olhar das práticas às relações de trabalho, é possível superar algumas das limitações expostas na subseção anterior, relativas ao alcance de aplicação da noção convencional sobre esse tema. Nessa perspectiva, a compreensão das práticas ajuda a analisar uma infinidade de situações de trabalho que não se limitam ao trabalho assalariado ou àquele realizado em organizações formais.

Nesse sentido, a noção de *organizing* se torna relevante, pois permite que se vislumbrem processos organizativos e de trabalho em situações nas quais a teoria organizacional e os estudos sobre o trabalho tradicionais veem somente ações descoordenadas ou desorganização. Para Czarniawska (2013), teorias organizacionais como a de sistemas e a de contingência reificaram o significado da organização, objetificando-a, criando fronteiras entre ela e o ambiente externo, dando-lhe atributos, vendo-a apenas como uma entidade formal, um negócio. A noção de *organizing*, por sua vez, permite se debruçar sobre a complexidade do fenômeno “organização”, constituindo-se em um esforço para lidar com a incerteza, embora nunca completamente bem-sucedido, entendendo que a organização é um processo muito mais complexo que simplesmente colocar regras racionais em um mundo desordenado.

Weick, principal proponente dessa perspectiva, argumenta que a matéria principal da noção de *organizing* é o comportamento interligado e que o foco da teoria da organização deve estar situado no processo de organizar, ou seja, no processo de composição de ações interdependentes em sequências sensíveis que geram resultados sensíveis. O resultado do *organizing*, para ele, seriam ciclos interligados, que podem ser representados como laços causais e não como uma cadeia linear de causas e efeitos (CZARNIAWSKA, 2013).

Em outras palavras, a noção de *organizing* se constitui em um olhar diferenciado sobre as organizações e seus fenômenos, que passam a ser entendidas “como realizações, como resultados de processos heterogêneos contínuos e precários que, por estarem em constante produção, geram uma aparente estabilidade” (DUARTE; ALCADIPANI, 2016, p. 57). Nesse sentido, as organizações “acontecem” por meio das ações realizadas pelos agentes heterogêneos, das estruturas que governam a ação (e que são mantidas por memórias práticas, constituídas por um complexo de entendimentos práticos, regras, ordenações e entendimentos

gerais que compreendem o passado, o presente e o futuro da organização) e dos arranjos materiais que suportam a prática (SCHATZKI, 2006).

Assim, buscar compreender as práticas que compõem as relações de trabalho é vislumbrar os processos organizativos, ou o *organizing*, e não organizações formais, fechadas e reificadas, às quais os estudos sobre as relações de trabalho comumente recorrem. De acordo com Tureta (2011), a própria separação entre o tradicional e o moderno parte do princípio de que a organização é uma entidade fechada com fronteiras claramente definidas. Para ele, a pesquisa convencional tem a tendência de estabelecer essas fronteiras, separando a organização de seu ambiente por meio de um pensamento binário, quando, na verdade, a realidade organizacional é muito mais complexa, como a abordagem das práticas permite constatar.

Logo, entendo que os trabalhadores da cultura desenvolvem processos de trabalho que garantem certa organização, que não é hierarquizada ou estruturada conforme as organizações tradicionalmente analisadas pelos estudos organizacionais, mas, sim, fluida e constituída por práticas interconectadas. A organização é o ponto de chegada das práticas desenvolvidas, e não deve ser entendida como o ponto de partida da análise organizacional, como a teoria organizacional tende a considerar. Ou seja, o que devem ser analisadas são as práticas que constituem certa ordem organizativa, não a organização enquanto entidade.

Essa compreensão exige um esforço analítico ainda mais sistemático e cuidadoso por parte dos pesquisadores, pois o *organizing* acontece em muitos lugares ao mesmo tempo, e os organizadores se movimentam rapidamente e com frequência, sendo sua presença nem sempre física. Há ainda um fenômeno atual de aceleração dos processos sociais e um encurtamento do horizonte temporal que possui várias implicações ao “organizar” (CZARNIAWSKA, 2008).

Esclarecer essa questão é importante, pois, conforme afirma Bispo (2015, p. 317, tradução minha), “quando se analisa uma prática, é essencial ter definida uma posição ontológica sobre as organizações”. Isso porque a noção do *organizing* pressupõe o entendimento de que a prática estudada “pode atravessar duas ou mais instituições e/ou empresas que são convencionalmente chamadas de organizações”.

Outra limitação que a abordagem das práticas possibilita superar é o fato de ela permite construir um conhecimento situado, local e autônomo, conforme discutido na seção de justificativa. No caso da presente pesquisa, este conhecimento situado se refere a entender

as práticas que constituem as relações de trabalho específicas do trabalho desenvolvido com cultura popular no Agreste pernambucano, reconhecendo sua complexidade e suas especificidades, que talvez não sejam as mesmas do trabalho com cultura popular desenvolvido em outros contextos.

Além disso, a abordagem das práticas no estudo das relações de trabalho permite superar as limitações de análises somente estruturais, como aquelas tradicionalmente utilizadas nos estudos sobre trabalho, ou somente subjetivas, que buscam evidenciar o significado do trabalho construído pelos indivíduos, mas que não dão conta de explicá-lo. Conforme discutido na seção sobre a modernidade e a especificidade brasileira, nordestina e agrestina, no início do século XX Weber (2005; 2014) já buscava realizar uma leitura do mundo social que fugisse ao estruturalismo puro, buscando também uma análise da ação e das relações sociais.

Nesse sentido, dizer que as relações de trabalho são constituídas por práticas significa, em termos epistemológicos, que elas só se tornam reais na interação entre estrutura e agência, rejeitando a ideia de que o mundo está dividido em níveis e fatores, ou que há uma distinção fundamental entre fenômenos micro e macro (NICOLINI, 2013). Em outras palavras, as relações de trabalho com cultura popular desenvolvidas no Agreste pernambucano, vistas sob uma perspectiva relacional das práticas, compreendem: (1) uma estrutura de atividades, ações e significados legitimados pelos próprios agentes (compreendendo que as instituições sociais também são agentes) e; (2) a agência dos envolvidos, impulsionada e impulsionadora da estrutura.

Compreendida essa necessidade de enxergar as relações de trabalho em termos relacionais e “práticos” e entendendo que a perspectiva das práticas constitui uma abordagem guarda-chuva, como mencionado anteriormente, foi necessário optar por uma das várias teorias sobre a prática, para a condução da presente pesquisa. Nesse sentido, optei pela etnometodologia de Harold Garfinkel, por acreditar que ela consiste em uma abordagem coerente com o posicionamento ontológico e epistemológico adotados nessa pesquisa, que permitiu levantar as informações necessárias sobre o campo, ou seja, construir o *corpus* de pesquisa a ser analisado. Esta abordagem teórica, do campo dos Estudos Baseados em Prática, será detalhada no próximo capítulo, relativo aos procedimentos da pesquisa. Antes disso, entretanto, realizo uma síntese do que foi discutido neste capítulo de Fundamentação Teórica.

2.4 Resumo do capítulo

Neste capítulo foram discutidas as questões teóricas fundamentais para a construção da presente tese, que permitiram a confecção da pesquisa empírica apresentada a seguir. Primeiramente, a questão da modernização foi esclarecida, partindo da perspectiva weberiana, que caracteriza a modernidade em termos da justaposição da ação racional com base em fins sobre outros tipos de ações sociais. A modernização seletiva, característica do contexto brasileiro foi discutida, assim como a modernização truncada que se apresenta no contexto do Nordeste e do Agreste pernambucano, que mescla elementos tradicionais e modernos em práticas híbridas. Nesse sentido, foi proposta uma forma de compreensão dessas realidades híbridas que parte do conceito weberiano de *ethos*. Assim, a realidade agrestina pode ser analisada a partir de um *continuum* que considere, em um de seus extremos, o *ethos* centralizado na ação racional com base em fins e, no outro extremo, um *ethos* como base a ação não racional.

A noção de cultura popular adotada nesta tese também foi discutida, desconstruindo a noção romântica que comumente a envolve, uma vez que ela se relaciona com interesses capitalistas e com as culturas chamadas de elite. Dessa forma, parto da compreensão de que a cultura popular é muito mais um conjunto de práticas e interações sociais do que uma tradição imutável que precisa ser preservada em sua forma original. Essas interações entre a cultura popular e os interesses do capital levam a crer que existem hibridismos entre elementos modernos e tradicionais nessa cultura, que se mesclam com os hibridismos próprios do contexto agrestino. Além disso, especificidades do trabalho com cultura popular também foram abordadas, no sentido de caracterizá-lo em relação a outros tipos de trabalhos.

Por entender que o contexto agrestino e o trabalho com cultura popular são bastante específicos, realizei discussão sobre a necessidade de repensar a visão convencional sobre relações de trabalho, a fim de conseguir abordar as especificidades desse trabalho complexo localizado em um contexto periférico e marcado por tantos hibridismos. Nesse sentido, resgatei a noção de relações de trabalho a partir de modelo proposto por Dunlop (1958), bem como o que a literatura convencional sobre o tema tem dito ao longo da história, levantando alguns momentos históricos cruciais no estudo das relações de trabalho e suas principais características. A partir disso, questioneei a aplicabilidade dessa literatura no contexto agrestino, uma vez que os países centrais e seus processos de modernização são a

base de toda a literatura convencional sobre relações de trabalho. Tendo em vista esses questionamentos, aponto para a necessidade de compreender as relações de trabalho a partir da compreensão das práticas que as constituem, o que permite entender as especificidades das modernizações, tradicionalismos e hibridismos existentes no contexto e no trabalho estudados nesta tese.

A seguir, realizo discussão sobre os procedimentos da pesquisa.

3 PROCEDIMENTOS

Neste capítulo, esclareço os posicionamentos ontológico e epistemológico adotados, a orientação etnometodológica escolhida, o contexto da pesquisa e os métodos de coleta e de análise dos dados.

3.1 Posicionamentos ontológico e epistemológico

A presente pesquisa requer uma visão de mundo singular, que permita entender a complexidade inerente às relações de trabalho na cultura popular, situadas no contexto do Agreste pernambucano e marcadas pelas complexas relações entre o moderno e o tradicional e entre indivíduo e estrutura social. É importante frisar que esses conceitos duais são usados apenas em termos teóricos, mas inexistentes em sua forma pura na prática, dada a sua recursividade.

Para tornar esta pesquisa factível, portanto, busquei apoio ontológico na abordagem relacional e apoio epistemológico nos Estudos Baseados em Prática (que culminam na utilização da etnometodologia como estratégia de pesquisa para a construção do *corpus* e análise parcial dos resultados) por entender que ambas constituem alternativas às abordagens tradicionais da ciência moderna e por estarem de acordo com a proposta desta pesquisa de construir um conhecimento mais autônomo e mais condizente com a realidade do Agreste pernambucano e suas especificidades, conforme discutido na justificativa desta tese.

A abordagem relacional, escolhida para guiar ontologicamente a construção da tese, refere-se, sobretudo, à compreensão de que a realidade é constituída por um conjunto de interações entre agentes que agem estrategicamente (principalmente no caso das ações racionais, nos termos de Max Weber) movidos por interesses diversos ou agem de forma reativa e emocional (como no caso da ação emotiva e em alguns casos de ação tradicional). Essas ações, entretanto, não são simples iniciativas deliberadas dos agentes sociais: são determinadas por estruturas sociais, criadas pelos mesmos, nas quais eles se posicionam de acordo com os recursos de poder que possuem.

Isso significa que a relacionalidade adotada nesta pesquisa possui duas interpretações diferentes e complementares, pois se refere tanto ao fato de a realidade ser constituída por relações entre agentes sociais, quanto ao fato de existir uma recursividade entre agência e estrutura social. A complementaridade entre essas duas interpretações se dá no sentido de que a estrutura social só se constrói e se mantém a partir das relações entre os agentes sociais, relações estas que se dão por meio das ações individuais.

A abordagem epistemológica dos Estudos Baseados em Prática, por sua vez, é coerente com a perspectiva relacional, uma vez que foge do estruturalismo e do subjetivismo (SCHATZKI, 2001; NICOLINI, 2009; 2013; NICOLINI; MONTEIRO, 2015; BISPO, 2013; 2015). De acordo com este “paradigma”, a compreensão da realidade não pode ser limitada à noção de que a estrutura define as dinâmicas sociais, nem à noção única de que o ser humano constrói a realidade por meio de sua subjetividade. Na verdade, os fenômenos sociais devem considerar ambas perspectivas analíticas, considerando a existência de uma recursividade entre agência e estrutura.

Assim, a abordagem ontológica relacional e a abordagem epistemológica dos Estudos Baseados em Práticas compreendem que o nível micro e o nível macro de compreensão do social estão em constante interação. Tais níveis, na verdade, não existem no cotidiano, sendo apenas conceitos abstratos e didáticos utilizados para facilitar a compreensão em termos teóricos.

Como é possível observar na fundamentação teórica deste trabalho e como será possível observar nos procedimentos metodológicos, as escolhas foram feitas no sentido de superar as dualidades existentes na compreensão do mundo social, e quando mencionei conceitos duais — como moderno e tradicional, micro e macro — utilizei-os apenas como recurso didático utilizado para tornar possível a compreensão dos hibridismos que busco analisar.

Dessa forma, resalto ao longo da pesquisa a existência de uma agência social que, por meio da intersubjetividade (melhor explorada na discussão sobre etnometodologia), constrói práticas e suas respectivas ordens, mas também a existência de estruturas sociais que constroem, em certa medida, essa agência. É em função dessa compreensão relacional da realidade social que utilizo uma abordagem etnometodológica do fenômeno estudado e realizo uma análise baseada em noções da análise sociológica do discurso que a complementa, conforme discuto adiante.

Feitas essas considerações iniciais, as próximas seções abordam a etnometodologia, o contexto estudado, os métodos de coleta e análise e as minhas inserções em campo.

3.2 A etnometodologia

Como disse, uma vez que a perspectiva das práticas constitui uma abordagem guarda-chuva, é necessário esclarecer qual das várias teorias sobre a prática será utilizada nesta pesquisa. Nesse sentido, optei pela etnometodologia, que orientou o levantamento do *corpus* e parte da análise dos resultados. É importante dizer que esta tese possui orientação etnometodológica, uma vez que leva em consideração elementos da etnometodologia em sua construção, mas não realiza um estudo puramente etnometodológico.

De acordo com Romero (1991), a etnometodologia surgiu a partir dos anos 1960 como uma possibilidade de fazer um novo tipo de sociologia, ou algo alternativo a ela, que buscava superar as fortes críticas dirigidas à sociologia naquela época, relativas, sobretudo, ao funcionalismo e conservadorismo parsoniano e à metodologia quantitativa tradicionalmente aplicada aos estudos sociológicos nos anos 1940 e 1950.

Para Bispo (2011), a etnometodologia é uma das principais abordagens influenciadoras dos Estudos Baseados em Prática, consistindo tanto em uma abordagem teórica quanto metodológica, o que exige esclarecimentos sobre ela nesta discussão teórica. Segundo Bispo, o estudioso que iniciou os estudos sobre a etnometodologia e se tornou a principal referência sobre o assunto foi o sociólogo Harold Garfinkel, que teve como base para a elaboração de suas ideias elementos do interacionismo simbólico de Mead e Blumer, da obra de Parsons sobre teoria da ação social, da fenomenologia de Husserl e de Schutz, e da obra de Wittgenstein sobre jogos de linguagem.

A etnometodologia de Harold Garfinkel, em especial, é caracterizada por Maynard e Clayman (1991) como estudos do trabalho capazes de descrever com precisão os cursos da razão prática e a ação incorporada, bem como de analisar os fundamentos envolvidos em determinado trabalho. Para esses autores, tal abordagem, quando adequadamente especificada, com detalhamento e profundidade, possui grande relevância por

incrementar a compreensão da organização social e da ordem envolvidas nas práticas cotidianas.

Através da abordagem etnometodológica de Harold Garfinkel, portanto, compreendo que os agentes sociais empregam métodos para “atualizar” as regras, interpretando e inventando a realidade social. Em outras palavras, a etnometodologia “[...] possui grande foco na compreensão da ordem vivida do grupo estudado a partir da produção, reprodução e modificação das práticas” (BISPO; GODOY, 2014, p. 119). A premissa da abordagem etnometodológica é que a ordem é uma conquista contínua de métodos empregados pelos membros de um grupo para produzi-la, e que só existe ordem quando existe um significado compartilhado entre esses membros (RAWLS, 2008).

O grande objetivo dessa vertente etnometodologia, de acordo com Bispo e Godoy (2014, p. 113) é “investigar os procedimentos que as pessoas utilizam para desenvolver as diferentes operações que realizam em sua vida cotidiana”. Dessa forma, o autor e a autora destacam que é possível, por meio da abordagem etnometodológica de Harold Garfinkel, analisar “as maneiras habituais de proceder que são mobilizadas pelos atores sociais enquanto membros de uma sociedade ou grupo”. As descrições da vida social corrente, possibilitadas pela etnometodologia, dão acesso, portanto, às atividades cotidianas enquanto fenômenos socialmente organizados (ROMERO, 1991).

Para Adamoglu de Oliveira e Montenegro (2012), a etnometodologia permite compreender os significados construídos socialmente a partir da compreensão dos indivíduos; entender a realidade a partir das questões de raciocínio prático cotidiano, optando pela via da intersubjetividade para superação do problema da primazia da ideia ou da matéria, o que permite aproximar-se daquilo que os próprios membros da vida cotidiana produzem interpretativamente e reconhecem como realidade; ou seja, entender que a realidade e seus significados se constroem na interação entre os indivíduos e no compartilhamento de linguagens e símbolos comuns.

A noção de intersubjetividade é uma contribuição de fenomenologia de Schutz que busca superar a sociologia interpretativa de Weber. Segundo Schutz, Weber acaba recaindo na noção parsoniana de ordem, pois leva a crer que o pesquisador lança um olhar objetivo ao ponto de vista subjetivo do indivíduo. Assim, por meio da noção de intersubjetividade compreende-se que embora cada indivíduo experimente o mundo social através de sua própria consciência, a compreensão do mundo social não deve ser privada, pessoal e única para cada indivíduo. “Pelo contrário, o mundo social é experimentado como

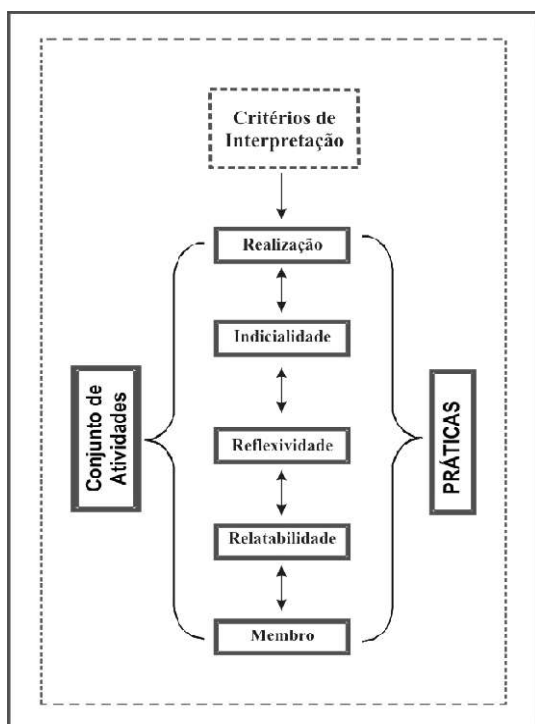
um mundo comum e compartilhado em que o indivíduo está pessoalmente envolvido” (ROMERO, 1991, p. 89).

Cinco conceitos são essenciais para a compreensão das práticas por meio da etnometodologia de Harold Garfinkel, de acordo com Bispo e Godoy (2014), Bispo (2011), Adamoglu de Oliveira e Montenegro (2012) e Romero (1991):

- a) A **prática**, no sentido de realização e experiências cotidianas de um grupo. Esse conceito sugere que a principal preocupação da etnometodologia são as práticas corriqueiras da vida cotidiana, partindo muitas vezes daquilo que é tido como senso comum para a análise de crenças, hábitos, atividades, etc.;
- b) a **indicialidade** se trata da linguagem em uso, ou seja, dos diferentes significados possíveis da linguagem, a depender do contexto em que é empregada. A questão da indicialidade chama a atenção para como os agentes, em determinado contexto, constroem visões de mundo por meio da criação de expressões que invocam a noção comum sobre o que é e o que constitui sua realidade social;
- c) a **reflexividade** se trata do efeito da prática ao longo do tempo, ou seja, as propriedades racionais reconhecíveis por parte dos indivíduos a partir do senso comum que eles têm das coisas nos seus contextos de interação;
- d) a **relatabilidade**, ou *accountability*, se refere à forma como o grupo justifica as atividades e condutas por meio de uma reflexividade consciente, que pode ser minimamente descrita por meio da linguagem. É o processo de explicação mediante o qual as pessoas dão explicações ao mundo e o modo como os agentes descrevem, analisam, criticam e idealizam situações específicas;
- e) a noção de **membro** se refere àqueles que são do grupo, e não apenas estão nele. Esse pertencimento à coletividade pressupõe um estoque de conhecimentos compartilhados sobre o mundo social que permite aos indivíduos agir da maneira que é esperada em determinadas situações.

A figura a seguir reúne os cinco conceitos da abordagem etnometodológica em uma estratégia de análise que orientou a realização da presente pesquisa empírica.

Figura 2 – Estratégia de análise e interpretação de dados à luz da etnometodologia



Fonte: BISPO; GODOY (2014).

Analisando esses conceitos, percebe-se que, conforme afirma Gouldner (*apud* ROMERO, 1991), a parte verdadeiramente importante do mundo social é praticamente invisível e considerada algo tão familiar e natural que passa despercebida. A proposta da etnometodologia de Harold Garfinkel é justamente desmascarar a cotidianidade do seu manto de invisibilidade, expor sua fundamentação cultural, delatar sua presença (ROMERO, 1991).

De acordo com Bispo (2011, p. 48):

A riqueza da contribuição da etnometodologia para a abordagem das práticas está em valorizar as ações cotidianas dos atores sociais de modo a jogar luz para as práticas como a principal referência de compreensão dos fenômenos produzidos coletivamente, além de destacar a importância da intersubjetividade e da dimensão tácita inerente nas relações humanas e que nos ajudam a compreender o aprender, o conhecer, o agir e o organizar social.

Sendo assim, compreendo que esta abordagem é a que melhor se adequa ao fenômeno em estudo, pois permite entender as práticas em seus elementos fundamentais, e a forma como os agentes sociais as (re)constroem constantemente. Logo, realizei a coleta de informações em campo utilizando orientações da etnometodologia enquanto método por acreditar que ela dá subsídios para a compreensão da dinâmica da vida cotidiana e dos

significados construídos pelos indivíduos (RAWLS, 2008; BISPO; GODOY, 2014; ADAMOGLU DE OLIVEIRA; MONTENEGRO, 2012).

Por entender que, para a etnometodologia, a ordem social é produzida pelos participantes de uma coletividade, sendo uma produção local, algumas recomendações metodológicas são fundamentais, de acordo com Romero (1991). Para ele, os cenários sociais devem ser tratados como realizações práticas, e os agentes estudados devem ser tratados como investigadores práticos. Portanto, o investigador social deve se abster de adotar qualquer postura sobre o que as ações e os acontecimentos são, deixando que os membros decidam tais questões.

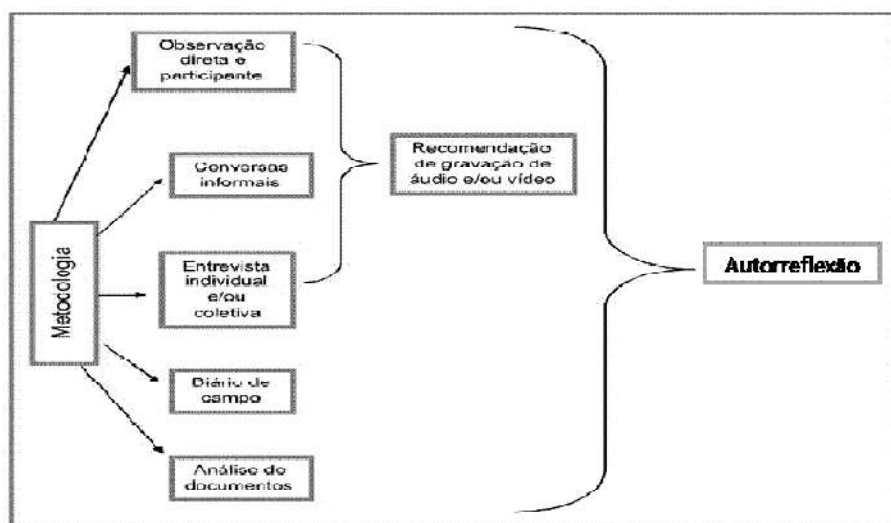
Maynard e Clayman (1991) argumentam que a etnometodologia de Garfinkel fornece um lembrete importante aos pesquisadores sociais, segundo o qual sempre há “mais e outros” aspectos nos fenômenos da vida cotidiana a serem analisados. Tais aspectos não podem somente ser hipotetizados, imaginados, ou reduzidos a “práticas” ou “métodos” de qualquer sorte. Dessa forma, os recursos organizacionais da vida cotidiana só podem ser alcançados por meio de contato com os membros de uma sociedade, da apreciação dos seus cursos de ação, e do envolvimento do pesquisador em suas tarefas mundanas.

É nesse sentido que Rodrigues e Braga (2014, p. 123) afirmam que

O ponto de vista etnometodológico privilegia, por isso, os estudos empíricos, a observação de campo das práticas sociais naturalmente ocorrentes, o interesse pela vida cotidiana e pela interação espontânea da conversa, a utilização das noções e das categorias de ator social, de quadros da experiência, de saberes do senso comum partilhado.

Seguindo tais esclarecimentos e atentando para as sugestões de Bispo e Godoy (2014), que propõem que uma coleta de informações baseada em etnometodologia deve considerar observação participante, conversas informais, entrevistas individuais ou coletivas, diário de campo e análise de documentos, todos envolvendo autorreflexão, conforme figura abaixo, utilizei a etnometodologia enquanto método para compreender as práticas que constituem as relações de trabalho com cultura popular no Agreste pernambucano, buscando dar voz aos agentes pesquisados em suas práticas.

Figura 3 – Etnometodologia enquanto método



Fonte: BISPO; GODOY (2014)

A seguir, apresento os métodos de coletas de informações utilizados nesta pesquisa.

3.3 Métodos de coleta de informações

A abordagem de pesquisa utilizada nesta tese é essencialmente qualitativa, por entender que esta é a melhor forma de compreender fenômenos complexos, como as relações de trabalho na cultura popular no contexto específico do Agreste pernambucano, principalmente se visto a partir da abordagem das práticas. Conforme afirma Merriam (2009), a pesquisa qualitativa possui algumas características-chave, como foco na compreensão de como as pessoas dão sentido a suas vidas, no delineamento do processo de construção de significados e na descrição de como as pessoas interpretam suas experiências; o pesquisador é o instrumento primário da coleta e análise de dados; o processo é indutivo; o produto da investigação qualitativa é ricamente descritivo; o *design* da pesquisa é emergente e flexível. Além disso, o pesquisador ou pesquisadora precisa ter sensibilidade para fazer boas questões e observações cuidadosas.

Na presente pesquisa, compreendo que somente uma abordagem qualitativa permite responder a questão de pesquisa e alcançar os objetivos propostos. Analisar as relações de trabalho e seus hibridismos inerentes não é algo que se possa medir quantitativamente apenas. Essa é uma análise que exige alto poder reflexivo, indo além daquilo que está posto, sendo necessário entender o que há por trás do que é dito e realizado.

Seguindo as recomendações feitas por Vieira (2006), no que se refere ao delineamento da pesquisa, esclareço que o corte da pesquisa é seccional, pois as informações em campo foram levantadas em determinado momento no tempo para a compreensão do fenômeno em estudo. A análise foi realizada em nível de campo, porque considerou um conjunto de organizações culturais (organizações entendidas como processo, conforme discutido anteriormente), e as unidades de análise consideradas foram as práticas que constituem as relações de trabalho.

A observação participante foi realizada a fim de apreender as práticas que formam as relações de trabalho de grupos de cultura popular, bem como os elementos modernos e tradicionais que as compõem e suas relações. Através dessa estratégia de pesquisa, realizada por meio de vivência no campo, foi possível acessar mais diretamente as práticas concretas que constituem o interesse da pesquisa, permitindo à pesquisadora se inserir no campo da cotidianidade vivida, em um jogo de interação que se traduz em um ir e vir entre as práticas observadas e as interpretações da pesquisadora-observadora (GORDO; SERRANO, 2008). Esse ir e vir diz respeito a um verdadeiro *zooming in* — que se refere à representação da prática no sentido de compreender sua dimensão discursiva e material, ou seja, o que é aceito dentro de uma prática, bem como o léxico comum empregado dentro da mesma — e *zooming out*, que se refere a um momento posterior ao *zooming in*, no qual se busca estabelecer associações e conexões entre o “aqui e agora” da prática situada e outros “lugares e depois” de outras práticas, proposto por Nicolini (2009). Esse ir e vir aconteceu de forma contínua, no decorrer de todo o período dedicado à minha inserção no campo, no qual a análise foi realizada concomitantemente, o que proporcionou uma análise mais próxima do cotidiano observado e registrado.

A observação participante é ainda um processo que, diferentemente da entrevista (que acontece em encontros exclusivos), pressupõe um período mais longo no campo e em contato com as pessoas e com os contextos a serem estudados. Dessa forma, esse foi um importante benefício que o uso dessa estratégia proporcionou ao presente trabalho, pois,

havendo a necessidade de melhores esclarecimentos sobre determinados assuntos, foi possível a complementação dos dados na sequência observacional seguinte (FLICK, 2009).

Assim, busquei observar as atividades que as pessoas que trabalham com cultura popular desenvolvem no que se refere ao seu trabalho e, principalmente, no que se refere às interações estabelecidas, por meio de vivência intensiva no campo, no qual participei do dia a dia do trabalho com os grupos de cultura popular, conforme detalho em subseção posterior. Ressalto aqui que essa observação, bem como as entrevistas e os registros visuais foram realizados no sentido de perseguir as práticas desenvolvidas por estas pessoas, e não as pessoas em si, conforme recomendam os estudos que utilizam a abordagem das práticas (BISPO, 2015; NICOLINI, 2009).

Diários de campo foram utilizados no sentido de registrar todas as observações realizadas e possíveis *insights*. Essas estratégias são recomendadas para a realização da etnometodologia, mas não no seu sentido convencional, e sim em conjunto com a autorreflexão crítica (RAWLS, 2008; BISPO; GODOY, 2014). Segui a proposta de Angrosino (2009) para sistematização das anotações de campo, relatando a explicação do cenário; a relação entre os participantes; a descrição dos participantes; a descrição do cenário físico e dos objetos materiais que o compõem; a descrição dos comportamentos e das interações; e os registros de conversas e de outras interações verbais. Além disso, impressões minhas também foram registradas.

Ao todo, foram geradas 15 notas de campo em formato de textos. Essas notas se referem aos dias em que estive em campo e, por vezes, em um mesmo dia, participei de um ou mais eventos, fiz entrevista informal e/ou tive uma ou mais conversas informais (conforme explico nos parágrafos seguintes). Essas notas preencheram um caderno inteiro com 56 laudas (com dimensões de 17 centímetros de comprimento e 11 centímetros de largura), e 26 laudas de outro caderno (com dimensões de 25 centímetros de comprimento e 16 centímetros de largura).

Entrevistas informais com os participantes também foram realizadas, nas quais conversas foram alimentadas por perguntas abertas, proporcionando liberdade para os informantes (ANDRADE, 2009). Conforme discutem Bourdieu et al. (2007), no momento da entrevista se institui certa violência simbólica em virtude de o pesquisador(a) dominar certo capital cultural e simbólico e o entrevistado outro, que é específico para o jogo que acontece no campo em que ele atua. Para tentar minimizar os efeitos dessa violência, os autores propõem escuta ativa e metódica e um “mimetismo mais ou menos controlado, a adotar sua

linguagem [do entrevistado] e a entrar em seus pontos de vistas, em seus sentimentos, em seus pensamentos” (BOURDIEU et al., 2007, p. 695). Um verdadeiro “*exercício espiritual*, visando a obter, pelo *esquecimento de si*, uma verdadeira *conversão do olhar* que lançamos sobre os outros” (BOURDIEU et al., 2007, p. 704, grifos dos autores). Nesse sentido, busquei realizar tal esforço na presente pesquisa.

Sempre que possível, as entrevistas foram gravadas por meio de gravador de áudio, a depender do consentimento do entrevistado, buscando preservar tudo o que foi dito para posterior transcrição. Notas sobre as entrevistas também foram tomadas, principalmente no sentido de captar elementos observados por mim, como a postura do entrevistado, reações, elementos do ambiente, etc. Além disso, as entrevistas foram transcritas cuidadosamente, respeitando todos os momentos, como pausas, silêncio e ênfases, formando um banco de dados para a análise (MERRIAM, 2009).

Também aconteceram várias conversas informais não gravadas, em função de o sujeito preferir a não gravação, ou porque a conversa aconteceu durante as apresentações, de forma espontânea. Nesses casos, ao fim da conversa, busquei resgatar os principais assuntos discutidos e os registrei em diário de campo. As conversas que aconteceram dessa forma e que foram utilizadas nesta pesquisa, bem como aquelas que foram gravadas, estão expostas no quadro 2.

Dados visuais também foram utilizados no sentido de orientar, complementar, amplificar e multiplicar a capacidade de registro dos sentidos na hora de apreender e transmitir aspectos da realidade social. Em outras palavras, foram utilizados por constituírem documentos que produzem interpretações situadas da realidade social (SERRANO, 2008). Para Banks (2009) os dados visuais, mais especificamente as fotografias, são representações de eventos específicos, cujos significados dependem do contexto em que foram produzidos e constituem verdadeiros eventos sociais que envolvem comunicação e entendimento mútuo da parte do criador da imagem e do sujeito da imagem.

Dessa forma, fotografias e vídeos do ambiente de trabalho, dos objetos que o compõem, das pessoas em interação e no desenvolvimento de suas atividades referentes ao trabalho com cultura popular foram tiradas por mim na tentativa de apreender em maiores detalhes a realidade estudada e de documentar os discursos produzidos pelos agentes na prática. Conforme orienta Serrano (2008), deixo claro que compreendo que tais materiais visuais não são puro reflexo da realidade, mas, sim, representações mais ou menos disformes da realidade, a partir do olhar de quem as produz.

Outro recurso utilizado foram as redes sociais, com destaque para o Facebook, principalmente para marcar a entrevista com Anderson do Pife e para me informar sobre os acontecimentos relativos à cultura popular na cidade de Caruaru. Assim, durante todo o período de coleta de informações em campo — que durou de dezembro de 2015 a março de 2016 — acompanhei o perfil de Anderson do Pife (pifeiro da Banda de Pífanos Zé do Estado e representante do setor de cultura popular no Conselho Municipal de Cultura), do Sr. Roberto Gercino (representante do Boi Tira Teima), de Alexandre (capoeirista, representante do setor de povos tradicionais no Conselho Municipal de cultura), a página do Boi Tira Teima e a página Tome Na Venta (administrada por Anderson do Pife e por Alexandre, na qual notícias referentes à cultura em Caruaru são divulgadas), ambos no Facebook, que me atualizaram das principais notícias referentes às manifestações culturais estudadas.

Dados secundários em formato de vídeos também foram usados. Seu uso se deu, principalmente, por trazer depoimentos e elementos sobre as manifestações culturais estudadas que ajudaram a compreendê-las. Os vídeos utilizados e seus respectivos *links* para acesso estão no quadro 4.

Na próxima seção, explico como aconteceram minhas inserções no campo.

3.4 Inserções no campo

Minha primeira inserção no campo aconteceu no dia 12 de dezembro de 2015, de forma rápida e informal. Dirigi-me à antiga Estação Ferroviária da cidade, localizada no centro de Caruaru, onde existem vários espaços em formato de pequenas casas (mas que, na verdade, são pequenos galpões) e uma pequena igreja. Tudo organizado como se fosse uma pequena vila. Em cada uma dessas “casas”, funciona a sede de um grupo de cultura popular, havendo, até o término desta pesquisa, a Casa do Pife, a Casa do Mamulengo, a Casa do Boi e a Casa dos Artistas. Na ocasião, entrei pela primeira vez na Casa do Boi (que, na verdade, se chama Associação Arte e Cultura Mestre Gercino, mas também é conhecida como a Sede do Boi Tira-Teima da Estação) como visitante e, após ver as memórias do Boi Tira Teima que ali se encontram, como fotografias, adereços, instrumentos de percussão, etc., conversei com três jovens que cuidavam do local naquele momento e que estavam sozinhas, pois não havia nenhum visitante no local além de mim.

Elas foram meus primeiros contatos. Informaram-me que cuidavam do local nos fins de semana e que aconteceria um evento no dia posterior (13/12/2015, um domingo) na Estação Ferroviária. Depois me entregaram materiais em formato de panfletos sobre a história do Boi Tira-Teima. No dia seguinte, fui novamente à Casa do Boi na hora informada pelas jovens (19h), esperando falar com elas. Havia uma grande quantidade de pessoas na Estação Ferroviária e na Casa do Boi. Nesta última, a maior parte das pessoas estava trocando de roupa ou colocando objetos em seus lugares. Uma das jovens que tinha me atendido no dia anterior segurava uma criança no colo. Parecia bastante ocupada e me encaminhou a seu tio que, segundo ela, conhecia melhor que ninguém a história do Boi e poderia me ajudar.

Apresentei-me ao tio da garota, o Sr. Roberto Gercino, que foi bastante solícito e gentil. Ele me informou que eu tinha acabado de perder um cortejo do Boi Tira Teima e me explicou que as pessoas que estavam na Casa do Boi naquele momento pertenciam à família do Mestre Gercino, seu pai, já falecido, fundador do Boi. Ele também me explicou que o evento que estava acontecendo na Estação Ferroviária era em comemoração ao aniversário de nascimento de Luiz Gonzaga e me apresentou a vários artistas que se encontravam na Estação, entre eles Anderson do Pife, representantes do bacamarte, do cordel, da casa do artista, e outros. Perguntei ao Sr. Roberto Gercino se eu poderia acompanhar as atividades desenvolvidas na Casa do Boi. Ele me respondeu afirmativamente, e combinamos conversar de forma mais calma na quinta-feira seguinte (dia em que haveria aula de violão na Casa do Boi), em função do barulho que havia na Estação por causa do evento que estava acontecendo.

Então na quinta-feira combinada (17/12/2015), às 10h, tivemos uma conversa informal não gravada na própria sede do Boi. Durante essa conversa, expliquei ao Sr. Roberto a proposta da pesquisa e o porquê da minha vontade de realizá-la, principalmente no que se refere à escassez de estudos sobre cultura popular na administração e à necessidade de formar pessoas para essa carreira. Sr. Roberto se mostrou bastante interessado na pesquisa, me falou um pouco sobre seu trabalho com o Boi e, principalmente, sobre as dificuldades enfrentadas em Caruaru. Combinamos que eu iria ao fórum de cultura popular que aconteceria na noite daquele mesmo dia no Museu do Barro da cidade, e que eu ligaria para marcarmos uma entrevista gravada e uma visita à comunidade onde ele e a família moram e desenvolvem trabalhos referentes ao Boi Tira Teima.

Na ocasião do *I Fórum Setorial de Cultura Popular*, marcado para as 19h daquela quinta-feira, fui a primeira a chegar. Por causa disso, consegui conversar a sós com Anderson

do Pife por alguns minutos. Anderson me disse que é o atual representante da cultura popular no Conselho Municipal de Cultura de Caruaru e me contou um pouco da história de desvalorização dos artistas populares. Segundo ele, as pessoas que trabalham com pífano foram enganadas ao longo do tempo por serem pessoas muito humildes e que aquele era um momento de mudança para a cultura popular. As pessoas foram chegando, todas simpáticas, me cumprimentando e saudando de forma calorosa as demais pessoas ali dentro. Havia aproximadamente vinte pessoas no local, e todas pareciam se conhecer. De modo que a reunião se deu como uma grande conversa.

O objetivo da reunião era colocar os artistas ali presentes a par das demandas da cultura popular e dos povos tradicionais na *Conferência Municipal de Cultura*, ocorrida em 2013, e que ainda não tinham sido colocadas em ação. Encaminhamentos referentes a essas demandas foram discutidos. Durante a reunião, fiz anotações no diário de campo, descrevendo todos os momentos. Foi essa reunião que me permitiu ficar a par das principais necessidades dos agentes da cultura popular para o desenvolvimento de seu trabalho e de suas principais demandas políticas.

Na ocasião do *I Fórum Setorial de Povos Tradicionais*, realizado em 19/01/2016, tive contato com Alexandre, representante desse setor no Conselho Municipal de Cultura. Foi ele quem presidiu a reunião, junto com Anderson do Pife, e esses dois setores por eles representados (cultura popular e povos tradicionais) se mostraram bem integrados. Havia 28 pessoas no evento, que teve como objetivo retomar assuntos tratados na reunião anterior e solicitar a assinatura dos presentes para encaminhar ofícios à Fundação de Cultura da cidade, à prefeitura e à câmara dos vereadores. Todos, inclusive eu, assinamos a solicitação. Novamente, os presidentes da reunião esclareceram as demandas realizadas nos ofícios. Mais uma vez, tomei notas descrevendo todos os assuntos tratados, tirei algumas fotos e fiz registro em vídeo da declamação de um poema feita ao final por um dos artistas da cidade.

Na tarde do dia 28/01/2016 e na manhã do dia 29/01/2016, participei do *Ciclo de Capacitação Regionalizada do Funcultura PE* (Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura), promovido pela Fundarpe em parceria com a Prefeitura de Caruaru e com a Fundação de Cultura e Turismo e realizado no Museu do Barro. Eu já havia participado de outro curso como esse na cidade de Recife, em 2012, na época realizado em parceria com a Universidade de Pernambuco e conduzido por uma professora dessa instituição. Na ocasião do curso de

Caruaru, entretanto, quem conduziu a capacitação foi a produtora cultural L. V.¹⁰, que trabalha na Secretaria de Desenvolvimento Social na prefeitura do Recife e que já tinha aprovado vários projetos pelo Funcultura em anos anteriores. Ela foi designada para explicar o edital do Fundo aos inscritos no curso, passo a passo, detalhando cada item que o projeto deve conter para participar do concurso.

Diferentemente do curso que participei no ano de 2012 na cidade do Recife, que contava com uma grande quantidade de pessoas, o curso de Caruaru contou com 18 pessoas no primeiro dia e 9 pessoas no segundo. Apenas 6 pessoas da cultura popular participaram do curso, entre elas, Alexandre e Anderson do Pife, membros do Conselho Municipal de Cultura. E de todos os presentes no curso, apenas Anderson já tinha tido projeto aprovado no Funcultura. Na ocasião dessa capacitação, ficou claro que existe certa dificuldade das pessoas interessadas em propor projetos para o Funcultura em interpretar o edital, em montar o projeto e, principalmente, em realizar os cálculos referentes ao orçamento deste.

Essa dificuldade se mostrou evidente em vários momentos da capacitação, como na fala de um dos presentes, que afirmou achar muito complicado realizar um projeto, nas dúvidas surgidas sobre questões relativamente simples de formatação do projeto, mas que não são familiares aos fazedores da cultura popular, e nas diversas dúvidas referentes aos cálculos de impostos e do orçamento em si. Na ocasião, realizei registros em diário de campo e registros fotográficos.

No dia 02/02/2016, aconteceu uma intervenção da cultura popular na primeira reunião da câmara dos vereadores do ano de 2016, ocasião na qual os artistas apresentaram as demandas discutidas nos fóruns de cultura popular e de povos tradicionais. Apesar de não comparecer presencialmente no evento, pude acompanhá-lo por meio das redes sociais. Durante a reunião, um dos vereadores da cidade cedeu seus 5 minutos de fala a Anderson do Pife, por meio de documento formal direcionado ao presidente da casa. Anderson utilizou esse momento para levantar as questões discutidas nos fóruns, referentes às demandas levantadas na *III Conferência de Cultura*, que ainda não tinham sido postas em prática, e entregou um documento-manifesto com as principais reivindicações e posicionamentos dos representantes da cultura popular¹¹.

¹⁰ Nome fictício.

¹¹ Notícia divulgada no Blog do Vanguarda: <http://www.blogdovanguarda.com.br/blog/03/02/2016/artistas-entregam-manifesto-na-volta-da-camara-de-vereadores#.VrIC1oLmYBo.facebook>

No dia 04/02/2016, fui à sede Boi Tira-Teima, localizada na casa de Dona Lindaura. A casa dela está localizada na Rua 6 de Novembro, em um bairro afastado do centro de Caruaru, chamado Loteamento Cidade Agreste. É um local sem calçamento e de onde é possível ter uma vista panorâmica da cidade de Caruaru e seus prédios, de um lado, e de serras cobertas pelo mato, de outro.

Nesse dia, seria gravada, às 16h, uma matéria para a TV Jornal, filiada à emissora de televisão SBT, conforme me avisou o Sr. Roberto pelo Facebook. Aproveitei a oportunidade para conhecer melhor o boi e a família Gercino. Acompanhei os preparativos e a gravação da apresentação, realizada na frente da sede. Conversei informalmente com Dona Lindaura (que estava doente e sem condições físicas de organizar os detalhes do boi e da própria sede, trabalho que estava sendo feito pelos netos e netas naquela ocasião). Como ela me disse que não gostava muito de falar para as câmeras, preferi conduzir a conversa sem gravação, para que ela ficasse mais à vontade, e registrei o que conversamos posteriormente, em diário de campo.

Registrei os preparativos para a apresentação por meio de fotos, que o Sr. Roberto me autorizou a realizar, além de fotografar detalhes da sede, da própria apresentação feita para a TV Jornal e de moradores da comunidade que saíram de suas casas para assistir à performance. Como não conhecia os personagens do boi, pedi para uma das netas de Dona Lindaura, vestida de baiana, me apresentar a cada um deles. Sr. Roberto me apresentou à sua irmã, Zeza, que me falou rapidamente sobre a composição do grupo. Aproveitei a oportunidade para combinar com ela uma entrevista gravada. Também conversei informalmente com o Sr. Roberto Gercino e seu irmão Pelé sobre outras apresentações do boi que ocorreriam durante o Carnaval, e sobre fotografias antigas do personagem.

Na noite desse mesmo dia, estive no evento O Carnaval Pifou, com a chamada Nossa arte Acordou!, organizado por Anderson do Pife, em parceria com a Prefeitura de Caruaru, a Fundação de Cultura e Turismo da cidade e algumas empresas. O evento aconteceu na estação ferroviária da cidade e teve como proposta trazer manifestações que marcaram o Carnaval antigamente, ou “o Carnaval de origem” como diz o pôster veiculado no Facebook. Participaram do evento várias bandas de pífanos da cidade e região, grupos de capoeira, diversos grupos de bumba meu boi (menos o Tira Teima), orquestra de frevo e outros artistas convidados. Apesar de não ter ficado até o fim do evento, registrei fotografias da apresentação da Banda de Pífanos Zé do Estado, a preparação e parte da apresentação do Boi Estrelado e a

dinâmica do evento, que, até o horário em que estive lá, já reunia uma boa quantidade de pessoas.

No dia 08/02/2016, segunda-feira de Carnaval, participei das 10h30 às 17h30 do cortejo do Boi Tira Teima por diversos bairros da cidade de Caruaru. Apesar de os integrantes da família terem começado a se preparar na Sede da casa de Dona Lindaura, só os encontrei na Sede da Estação, onde chegaram de carro, e continuaram a preparação para seguirem em cortejo. Não fiquei até o fim do cortejo, que acabou na Sede, mas o segui até um local próximo a ela (o bairro do Riachão, vizinho do bairro onde fica a sede). Durante as sete horas em que o acompanhei, foram feitas várias pausas para descanso e um conjunto de atividades que me fizeram entender o cortejo como uma prática própria, conforme discuto na seção de análise dos resultados. Realizei registros fotográficos, filmagens e gravei arquivos de áudio, nos quais registrei algumas observações minhas. Também adquiri um documentário sobre o Boi que foi utilizado como fonte de dados para a análise e conversei informalmente com o Sr. Roberto.

No dia 10/02/2016, Quarta-feira de Cinzas, encontrei o grupo do Boi Tira Teima no bairro do Bom Sucesso, na cidade de Olinda, às 15h, na casa de um amigo da família. Os integrantes chegaram de ônibus, com todas as fantasias e instrumentos, para almoçar e se preparar para mais um cortejo, que dessa vez aconteceu ao longo da Estrada do Bom Sucesso, Rua do Amparo, até a Rua da Boa Hora, onde foi realizado o Encontro dos Bois, que acontece todo ano. A preparação e o cortejo duraram aproximadamente cinco horas, e trabalhei ativamente junto ao grupo gravando os principais momentos, a pedido do Sr. Roberto. Realizei conversas informais com Dona Lindaura e com Sr. Roberto e registrei o momento por meio de fotografias.

No dia 13/02/2016, na Casa do Pífano, em Caruaru, às 20h, realizei entrevista informal gravada com Anderson do Pife. Marcamos a entrevista via Facebook dois dias antes, e nos encontramos na frente da Casa do Pífano, na antiga Estação Ferroviária da cidade. Na ocasião, ele respondeu as minhas questões e conversamos sobre a pesquisa e outros trabalhos acadêmicos que estão sendo desenvolvidos sobre o pífano. Enquanto conversávamos, após a entrevista, um grupo de quadrilha junina que ensaiava na antiga Estação Ferroviária entrou na Casa do Pífano, e o “professor”, que comandava a quadrilha, começou a falar (para os integrantes da quadrilha que se acomodaram nos bancos e no chão da casa) sobre a parceria que estava firmando com Anderson e com a Casa do Pífano para o São João 2016. Também

gravei sua fala, pois ele se referiu a parte de sua trajetória no trabalho com a quadrilha junina, o que julguei interessante.

Em 16/02/2016, no Museu do Barro, às 19h40, participei da primeira reunião de 2016 do Conselho Municipal de Cultura, para a qual fui convidada por Anderson do Pife na ocasião da entrevista anterior. A reunião foi presidida por representante da Fundação de Cultura e Turismo de Caruaru e contou com a participação de um técnico que trabalha na elaboração do orçamento do município, para tirar dúvidas relativas aos recursos financeiros destinados à cultura. Além dessas pessoas, estavam presentes representantes de vários setores culturais, como Anderson do Pife e Alexandre, bem como representantes do governo e ouvintes — a maioria deles fazedores da cultura popular e do segmento de povos tradicionais, convidados por Anderson e Alexandre. Registrei o momento por meio de anotações em diário de campo e fotografias. A partir dessa incursão em campo comecei a pensar que aquilo que eu, até o momento, pensava ser a “prática dos fóruns setoriais” era algo mais amplo, o que me levou a propor a existência da prática da participação da sociedade civil na construção de políticas públicas de cultura.

No dia 20/02/2016, às 16h, na sede do Boi da Estação Ferroviária, realizei entrevista informal gravada com Sr. Roberto Gercino. Tínhamos combinado (via telefone) que a entrevista aconteceria no dia anterior, mas ele não pôde comparecer e remarcamos para o dia seguinte, um sábado. A conversa aconteceu de forma espontânea, de modo que ele estava bastante à vontade, o que tornou a entrevista fluida.

Nesse mesmo dia, logo após entrevista com Sr. Roberto, aproximadamente às 17h30, assisti a uma aula de pífano na Casa do Pife. Quem presidiu a aula foi Anderson do Pife e os mestres da Banda de Pífanos Zé do Estado. Os alunos e as alunas eram crianças de um bairro periférico da cidade, alunas do “professor” de quadrilha. Nessa primeira aula do ano de 2016, Anderson explicou às crianças a composição da Banda de Pífanos Zé do Estado, um pouco de sua história, o nome dos instrumentos da banda, e suas partes principais. Anderson me pediu para eu registrar a aula com a sua máquina fotográfica, então acabei atuando como fotógrafa. Realizei anotações em diário de campo em momento posterior à imersão.

Logo após a aula, tive oportunidade de me apresentar aos mestres da Banda de Pífanos Zé do Estado. Havia falado por telefone com um deles (o Mestre Zé Gago) dias antes e havíamos marcado uma entrevista para o dia seguinte (domingo), mas ele me pediu que realizássemos a entrevista naquele momento, ao que assenti. Seus irmãos (Mestre Sebastião e

Mestre Antônio) juntaram-se a nós. Assim, entrevistei os três mestres ao mesmo tempo. Eles se mostraram muito acessíveis e sugeriram que marcássemos outra entrevista, caso eu achasse necessário. Apesar de eu esclarecer que era pesquisadora da universidade, em vários momentos da entrevista eles pareciam ter me atribuído a função de jornalista. No final da entrevista, eles me emprestaram dois livros que pertencem ao acervo da Casa do Pife, um sobre a história do pífano no Agreste e outro sobre a história do Sr. João do Pífano, tocador muito conhecido em Caruaru.

No dia 23/02/2016, às 19h30, no Museu do Barro, assisti à segunda reunião do Conselho Municipal de Cultura. Na pauta, estava marcada a participação de um técnico jurídico da prefeitura que pudesse explicar questões legais ao público, entretanto ele não pôde comparecer, e outras questões foram discutidas, principalmente o que fazer para resolver o caso de conselheiros de alguns setoriais da cultura que não estavam participando das reuniões. Havia mais pessoas nessa reunião, certamente em função da pauta, que não chegou a se cumprir. Aconteceram algumas discussões decorrentes das diferentes propostas de solução para os problemas apresentados. Também havia mais pessoas assessorando a presidente da Fundação de Cultura. Registrei tudo em diário de campo e realizei registro fotográfico.

No dia 27/02/2016 (sábado), às 15h, na sede do Boi Tira Teima na casa de Dona Lindaura, entrevistei Maria José (Zeza) e Dona Lindaura, que participou em alguns momentos. A conversa foi gravada e posteriormente transcrita. Nesse mesmo dia, na Casa do Pife, aproximadamente às 17h30, participei da segunda aula de pífano, que tinha se iniciado no sábado anterior. Nessa ocasião, as crianças experimentaram tocar percussão, acompanhando o som dos pifeiros. Fui solicitada por Anderson para registrar o momento com a sua própria máquina fotográfica e acabei atuando como fotógrafa mais uma vez. Realizei anotações em diário de campo em momento posterior à aula.

No dia 05/03/2016, dirigi-me à Casa do Pife, às 17h, para assistir à terceira aula de pífano, mas os integrantes da Banda de Pífanos Zé do Estado não se encontravam no local. Integrantes da capoeira que ali estavam me informaram que não haveria aula naquela tarde. No dia 12/03/2016, o sábado seguinte, aconteceu a aula e pude acompanhar mais uma vez as crianças experimentando os instrumentos. Registrei o momento por meio de fotos e vídeos, conteúdo que Anderson me pediu para compartilhar no Facebook, para que ele tivesse acesso.

Minha última visita a campo para coleta de informações aconteceu no dia 14/03/2016, uma segunda-feira, às 19h40, no Museu do Barro, onde ocorreu a terceira reunião de 2016 do Conselho Municipal de Cultura. Dessa vez, o advogado convidado para prestar

esclarecimentos jurídicos esteve presente e foram discutidas principalmente questões referentes ao Sistema Nacional e Municipal de Cultura. Entre os diversos encaminhamentos dessa reunião, os principais foram a criação de uma comissão especial para construir o Plano Municipal de Cultura a partir das diretrizes já levantadas na Conferência Municipal de Cultura de 2013 e em conjunto com o advogado convidado; a participação de membros do conselho (entre eles, Anderson do Pife) no acompanhamento da elaboração da programação do evento Parada Obrigatória; a solicitação feita por Alexandre e Anderson para que os demais membros do conselho e visitantes das reuniões assinassem reivindicação que seria feita à prefeitura para que o cachê a ser pago pelo menos por um grande *show* do São João fosse revertido em apoio a mestres da cultura popular.

Nessa reunião, mais uma vez fui confundida com uma jornalista por um rapaz que estava ao meu lado durante o encontro. Acredito que essa recorrente “confusão” é um elemento interessante das minhas inserções em campo, evidenciando a forma como eu era vista pelas pessoas antes que eu pudesse esclarecer o que fazia ali.

Mais uma vez, esclareço que todas essas incursões em campo foram realizadas concomitantemente com a análise das informações, de forma que realizei inúmeras idas e vindas durante a confecção da discussão, a partir de cada nova entrevista, conversa, observação, registro fotográfico ou em vídeo realizado. Destaco, portanto, que a confecção da pesquisa empírica que compõe esta tese foi realizada de forma dinâmica, considerando cada fato novo que o campo me apresentou ao longo dos quatro meses que dediquei à coleta de informações/análise. Logo, entendo que o campo ainda poderia me revelar muito mais do que consegui captar nesse intervalo de tempo e nesses “recortes” da realidade observados e analisados. Entretanto, isso não invalida a pesquisa realizada, que cumpriu com o propósito inicial.

A seguir, no quadro 2, apresento as entrevistas e conversas informais realizadas, no quadro 3 identifico os eventos dos quais participei, realizando observação participante, e no quadro 4 sintetizo as principais reportagens e documentários que serviram como fontes de dados secundários.

Quadro 2 – Entrevistas e conversas informais

Sujeito	Grupo	Local da entrevista/ conversa	Data da entrevista/ conversa	Situação
Sr. Roberto Gercino	Boi Tira Teima	Sede do Boi Tira Teima na Estação Ferroviária	17/12/2015	Conversa informal não gravada
Anderson do Pife	Banda de Pifanos Zé do Estado	Museu do Barro	17/12/2015	Conversa informal não gravada
Dona Lindaura	Boi Tira Teima	Sede do Boi Tira Teima na casa de Dona Lindaura	04/02/2016	Conversa informal não gravada
Zeza	Boi Tira Teima	Sede do Boi Tira Teima na casa de Dona Lindaura	04/02/2016	Conversa informal não gravada
Sr. Pelé	Boi Tira Teima	Sede do Boi Tira Teima na casa de Dona Lindaura	04/02/2016	Conversa informal não gravada
Sr. Roberto Gercino	Boi Tira Teima	Sede do Boi Tira Teima na casa de Dona Lindaura	04/02/2016	Conversa informal não gravada
Sr. Roberto Gercino	Boi Tira Teima	Diferentes bairros da cidade de Caruaru durante cortejo	08/02/2016	Conversa informal não gravada
Dona Lindaura	Boi Tira Teima	Casa de amigo da família em Olinda, na concentração para o Encontro de Bois	10/02/2016	Conversa informal não gravada
Sr. Roberto Gercino	Boi Tira Teima	Casa de amigo da família em Olinda, na concentração para o Encontro de Bois	10/02/2016	Conversa informal não gravada
Anderson do Pife	Banda de Pifanos Zé do Estado	Casa do Pífano	13/02/2016	Entrevista informal gravada
Sr. Roberto Gercino	Boi Tira Teima	Sede do Boi Tira Teima na Estação Ferroviária	20/02/2016	Entrevista informal gravada
Mestre Zé Gago, Mestre Sebastião, Mestre Antônio	Banda de Pifanos Zé do Estado	Casa do Pífano	20/02/2016	Entrevista informal gravada
Mestre Antônio	Banda de Pifanos Zé do Estado	Casa do Pífano	27/02/2016	Conversa informal não gravada
Zeza e Dona Lindaura	Boi Tira Teima	Sede do Boi Tira Teima na casa de Dona Lindaura	27/02/2016	Entrevista informal gravada

Fonte: Elaboração própria (2016).

Quadro 3 – Eventos observados e registrados

Evento	Data/ Hora	Local	Organizado por
I Fórum Setorial de Cultura Popular	17/12/2016 – 19h	Museu do Barro de Caruaru	Conselheiros municipais de cultura (Anderson e Alexandre)
I Fórum Setorial de Povos Tradicionais	19/01/2016 – 19h	Museu do Barro de Caruaru	Conselheiros municipais de cultura (Anderson e Alexandre)
Ciclo de Capacitação Regionalizada do Funcultura	28/01/2016 – 15h; 29/01/2016 – 9h	Museu do Barro de Caruaru	Fundarpe e Fundação de Cultura e Turismo de Caruaru
Gravação de apresentação do Boi Tira Teima	04/02/2016 – 16h	Sede do Boi Tira Teima na casa de Dona Lindaura	TV Jornal, filiada ao SBT, e Boi Tira Teima
O Carnaval Pifou	04/02/2016 – 20h	Estação Ferroviária de Caruaru	Anderson do Pife, Fundação de Cultura e Turismo de Caruaru e empresas
Cortejo do Boi Tira Teima	08/02/2016 – 10h30	Bairros da cidade de Caruaru	Boi Tira Teima
Cortejo do Boi Tira Teima e Encontro dos Bois	10/02/2016 – 15h	Centro Histórico de Olinda	Boi Tira Teima e Dona Dá
1ª Reunião de 2016 do Conselho Municipal de Cultura	16/02/2016 – 19h40	Museu do Barro de Caruaru	Conselho Municipal de Cultura e Fundação de Cultura e Turismo de Caruaru
1ª aula de pífano	20/02/2016 – 17h30	Casa do Pife – Estação Ferroviária	Banda de Pífanos Zé do Estado
2ª Reunião de 2016 do Conselho Municipal de Cultura	23/02/2016 – 19h30	Museu do Barro de Caruaru	Conselho Municipal de Cultura e Fundação de Cultura e Turismo de Caruaru
2ª aula de pífano	27/02/2016 – 17h30	Casa do Pife – Estação Ferroviária	Banda de Pífanos Zé do Estado
3ª aula de pífano	12/03/2016 – 17h30	Casa do Pife – Estação Ferroviária	Banda de Pífanos Zé do Estado
3ª Reunião de 2016 do Conselho Municipal de Cultura	14/03/2016 – 19h40	Museu do Barro de Caruaru	Conselho Municipal de Cultura e Fundação de Cultura e Turismo de Caruaru

Fonte: Elaboração própria (2016).

Quadro 4 – Reportagens e documentários usados como fontes secundárias

Reportagem/ documentário	Autor	Data	Link
Folias em bairros de Caruaru resistem ao tempo	TV Asa Branca – filiada à TV Globo	09/02/2016	http://g1.globo.com/pe/caruaru-regiao/abtv-1edicao/videos/t/edicoes/v/folia-em-bairros-de-caruaru-resistem-ao-tempo/4799149/
Desfile dos bois pelas ladeiras de Olinda anima Quarta-feira de Cinzas em Pernambuco	Programa Bom Dia Brasil – TV Globo	11/02/2016	http://globoplay.globo.com/v/4803554/
Tradição do Boi Tira Teima completa 93 anos	TV Asa Branca – filiada à TV Globo	10/02/2016	http://g1.globo.com/pe/caruaru-regiao/abtv-2edicao/videos/v/tradicao-do-boi-tira-teima-completa-93-anos/4580769/
Boi Tira Teima	Quadro Coisas da Terra – TV Asa Branca	05/02/2016	-
Conheça a história do Boi Tira Teima	TV Jornal Meio Dia – Filiada do SBT	21/03/2014	https://www.youtube.com/watch?v=cW6sr9pWv_4
Entrevista com o "Mateus" do Boi Tira Teima (Luiz Gercino da Silva)	Philosopharte	28/02/2012	https://www.youtube.com/watch?v=IPbnWlkX8Mo
Reportagem do Tira Teima na TV Asa Branca	Quadro Coisas da Terra – TV Asa Branca	10/10/2009	http://boitirateima.blogspot.com.br/
O boi que encanta, teima e sobrevive	Carlos Plácido e Thomas Alves		Documentário em DVD
Nossa arte acordou vídeo	Anderson do Pife	06/06/2015	https://www.youtube.com/watch?v=qFEfMxW5Ug8
Acorde – Banda de Pífanos Zé do Estado	Vitrine TV	06/08/2014	https://www.youtube.com/watch?v=l1IaYXIDX_o

Fonte: Elaboração própria (2016).

Na próxima seção, apresento os procedimentos relativos à análise.

3.5 A análise

Como dito anteriormente, durante o acompanhamento intensivo dos trabalhos desenvolvidos em campo pelos agentes da cultura popular, por meio de orientação etnometodológica, também analisei as informações coletadas, o que permitiu uma análise próxima, em termos de tempo, daquilo que era observado e registrado. Essa análise se deu em

duas vertentes: uma com base em interpretação etnometodológica e uma baseada em noções da análise sociológica do discurso.

Na análise com orientação etnometodológica, os conceitos de prática, indiciabilidade, reflexividade, *accountability* e membro, trabalhados por Bispo e Godoy (2014), Bispo (2011), Adamoglu de Oliveira e Montenegro (2012) e Romero (1991) foram utilizados para reconhecimento das práticas que compõem as relações de trabalho da cultura popular no Agreste pernambucano.

Apesar de a etnometodologia ser uma abordagem do campo dos Estudos Baseados em Prática e dar subsídios para a realização de uma análise à luz de seus conceitos principais, entendo que essa abordagem suspende (apesar de não negar) teorias sobre o mundo social (ADAMOGLU DE OLIVEIRA; MONTENEGRO, 2012). Logo, senti a necessidade de realizar uma análise que permitisse uma associação mais clara entre as práticas identificadas a partir da interpretação etnometodológica e os sentidos da ação social a partir da noção de Weber (2014), o que permitiria compreender os hibridismos existentes no Agreste pernambucano e no trabalho com cultura popular. Para isso, utilizei noções da análise sociológica do discurso que, diferentemente de uma análise crítica, vai além da análise do discurso enquanto ideologia e o entende como uma prática social de caráter mais generalista (GODOI et al., 2014; GORDO, 2008; RUIZ, 2009). Sendo assim, acredito ser possível alcançar a abordagem relacional aqui proposta, analisando tanto a constituição das práticas por meio da intersubjetividade, quanto a influência das estruturas sociais na agência social.

Essa proposta de entender como se constituem as práticas (por meio de uma construção etnometodológica) e como elas podem se articular com estruturas sociais pressupõe não um dualismo, mas a compreensão da realidade como algo complexo, que se dá por meio da recursividade entre a agência e a estrutura, ou seja, entre como os agentes constroem as práticas e como essas práticas podem ser influenciadas por estruturas sociais mais amplas (que são construídas e mantidas pela agência). Afinal, compreendo nesta pesquisa que a perspectiva relacional não prevê o abandono da noção estruturalista ou da noção construtivista, mas um duplo esforço meu, enquanto pesquisadora, que proporcione uma compreensão profunda de como se articulam os vários elementos que compõem a realidade.

Dessa forma, após identificação das práticas que constituem as relações de trabalho por meio da interpretação com orientação etnometodológica, as informações foram analisadas utilizando noções da análise sociológica do discurso, no sentido de identificar os

hibridismos entre o moderno e o tradicional que as compõem, bem como as respostas dadas pelos agentes a esses hibridismos (objetivos 2 e 3). Para isso, levei em consideração os elementos já discutidos na fundamentação teórica e, especificamente para o alcance do objetivo 2, detive especial atenção aos *ethos* que englobam os diferentes tipos de ação social discutidos por Weber (2014) e aos hibridismos existentes no Nordeste brasileiro, no Agreste pernambucano e no âmbito da cultura popular.

Ressalto novamente aqui a adoção da ideia de *continuum* na busca por entender as práticas a partir dos diferentes *ethos* que possibilitam identificar os hibridismos entre moderno e tradicional (objetivo 2). Assim, as práticas que constituem as relações de trabalho com cultura popular no Agreste pernambucano foram analisadas compreendendo que algumas delas tendem a carregar características mais modernas, ou seja, seguindo um *ethos* cuja base está na ação racional baseada nos fins, na qual se valorizam os papéis adquiridos (ou seja, as conquistas individuais). Outras podem estar mais próximas de um *ethos* cuja base é a ação racional com base em valores, que se aproxima de uma noção moderna por ser racional e também pelo fato de certas questões ditas racionais (como a eficiência, a eficácia, a produtividade, etc.) serem vistas como verdadeiros valores. Outras práticas ainda podem estar mais próximas de uma noção tradicional, pois se aproximam do *ethos* cuja base pode estar na ação emotiva ou na ação tradicional, cuja preocupação está mais associada às reações emotivas ou à manutenção de costumes arraigados, crenças, valores familiares e comunitários, etc.

Com base na própria compreensão da análise sociológica do discurso, entendo por discurso não só aquilo que é dito de forma oral, mas também o não dito, o que fica implícito na fala (os gestos e comportamentos observados e documentados nos diários de campo, as fotografias, vídeos, etc.). Nesse sentido, Gordo (2008, p. 213) trabalha com a ideia de “textos”, que podem ser “desde uma única emissão verbal a uma entrevista, desde um grafite a uma campanha publicitária, desde intercâmbios conversacionais entre médicos e pacientes até conversações em rede”. Ou seja, as fotografias e os vídeos produzidos por mim e pelos próprios agentes da cultura popular, que configuram os dados visuais coletados, também constituem textos passíveis de análise sociológica do discurso. Entretanto, essa análise não se prende aos textos, indo além deles, na “busca das regras de coerência que estruturam o universo dos discursos” (GODOI et al., 2014).

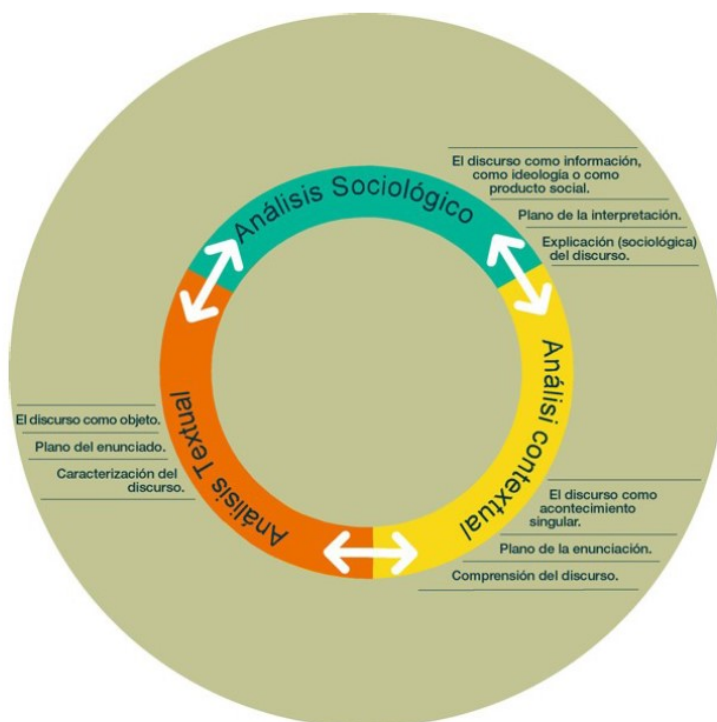
De acordo com Godoi et al. (2014), a análise sociológica do discurso emergiu no início dos anos 1970, estando vinculada à tradição espanhola de investigação social

qualitativa e tem sido comandada principalmente pela Escola Qualitativista Crítica de Madri. Para Gordo (2008), essa vertente se distingue das demais (como a análise crítica do discurso, por exemplo) principalmente por incorporar a perspectiva histórica em um sentido muito mais generalista e não tão apegado às noções de “genealogia” e de “formações discursivas”, próprias da escola francesa da análise de discurso (GORDO, 2008).

Para essa vertente, o discurso é analisado enquanto representante do espaço social, que permite compreender as relações e os conflitos sociais, bem como a transformação permanente desses (GORDO, 2008), o que está de acordo com a perspectiva relacional aqui proposta. Dado esse caráter, Gordo (2008) afirma que analisar sociologicamente um discurso supõe perguntar o que se diz, quem diz, como, quando e quais as funções sociais e políticas do discurso.

Para operacionalização da análise, adotei os três níveis de análise sociológica do discurso, propostos por Ruiz (2009) e apresentados na figura 4. Importante ressaltar que, apesar dessa divisão em níveis, o autor entende que esse processo não é linear, e que a análise acontece nos três níveis simultaneamente, em um contínuo ir e vir de um a outro nível, em um constante diálogo entre eles.

Figura 4 – Processo da análise sociológica do discurso



Fonte: Ruiz (2009).

Para o autor, a análise textual oferece uma caracterização do discurso, centrando-se no plano do enunciado e considerando o discurso enquanto um objeto de estudo. Refere-se à tradução dos discursos de uma forma textual, utilizando a descrição e/ou transcrição, e à caracterização ou determinação da composição e estrutura do discurso, utilizando a análise de conteúdo ou análise temática para tal fim (RUIZ, 2009).

A análise contextual oferece uma compreensão do discurso no plano da enunciação e considera o discurso enquanto acontecimento singular. Refere-se tanto à realização de uma análise situacional do discurso, o que requer uma descrição das circunstâncias nas quais o discurso foi criado e das características dos sujeitos que a produzem, quanto à realização de uma análise intertextual, que possibilita compreender os vários discursos que compõem o discurso analisado (RUIZ, 2009).

A análise sociológica, ou interpretativa, proporciona uma explicação do discurso no plano sociológico, estabelecendo conexões entre o discurso e o espaço social em que ele é produzido. Essa análise pode focar no discurso enquanto informação do social, no discurso enquanto ideologia e no discurso enquanto prática social. Busquei analisá-lo de acordo com esse terceiro enfoque, por compreender que o discurso revela aspectos fundamentais da vida e da estrutura social, indo além do caráter informacional e ideológico (sem ignorá-los) (RUIZ, 2009). Dessa forma, interpretei os discursos a partir dos conceitos discutidos na fundamentação teórica desta pesquisa.

Por fim, para o alcance da credibilidade e consistência da pesquisa, realizei triangulação (ou seja, o uso de múltiplas fontes de informações e de variados métodos de coleta para construção do *corpus*, como entrevistas, observação e dados visuais); adequado engajamento na coleta das informações, dedicando o tempo necessário para que os dados se mostrassem “saturados”; descrição rica do campo e dos resultados da pesquisa; busca de um *corpus* variado, com sujeitos e ambientes de pesquisa variados; esclarecimento da minha visão de mundo e realização de contínua autorreflexão crítica dos meus pressupostos, no sentido de esclarecer possíveis vieses e relacionamentos com o estudo que pudessem afetar a investigação (MERRIAM, 2009).

Em termos de ética da pesquisa, busquei seguir os princípios éticos propostos por Gray (2012), nomeadamente: evitar danos físicos ou psicológicos aos participantes; garantir seu consentimento informado, esclarecendo os objetivos da pesquisa, que tipo de informação se buscava, quanto tempo o participante seria solicitado, que a participação seria voluntária,

que eles teriam acesso às informações coletadas, bem como ao resultado da pesquisa; respeitar sua privacidade; e evitar enganos, apresentando a pesquisa sem esconder informações sobre ela.

Ao final da confecção da pesquisa e realização de ajustes propostos pela banca de avaliação da tese, uma primeira versão do trabalho foi entregue a Anderson do Pife e ao Sr. Roberto Gercino, líderes dos grupos estudados (ambos alfabetizados), solicitando autorização de publicação do conteúdo. Eles leram a tese no período do mês de agosto e, tendo em vista que não fizeram nenhuma ressalva sobre o conteúdo do trabalho, assinaram um termo de autorização de uso de imagem e de falas concedidas em entrevistas.

A seguir, o quadro 5 reúne os procedimentos necessários para o alcance de cada objetivo.

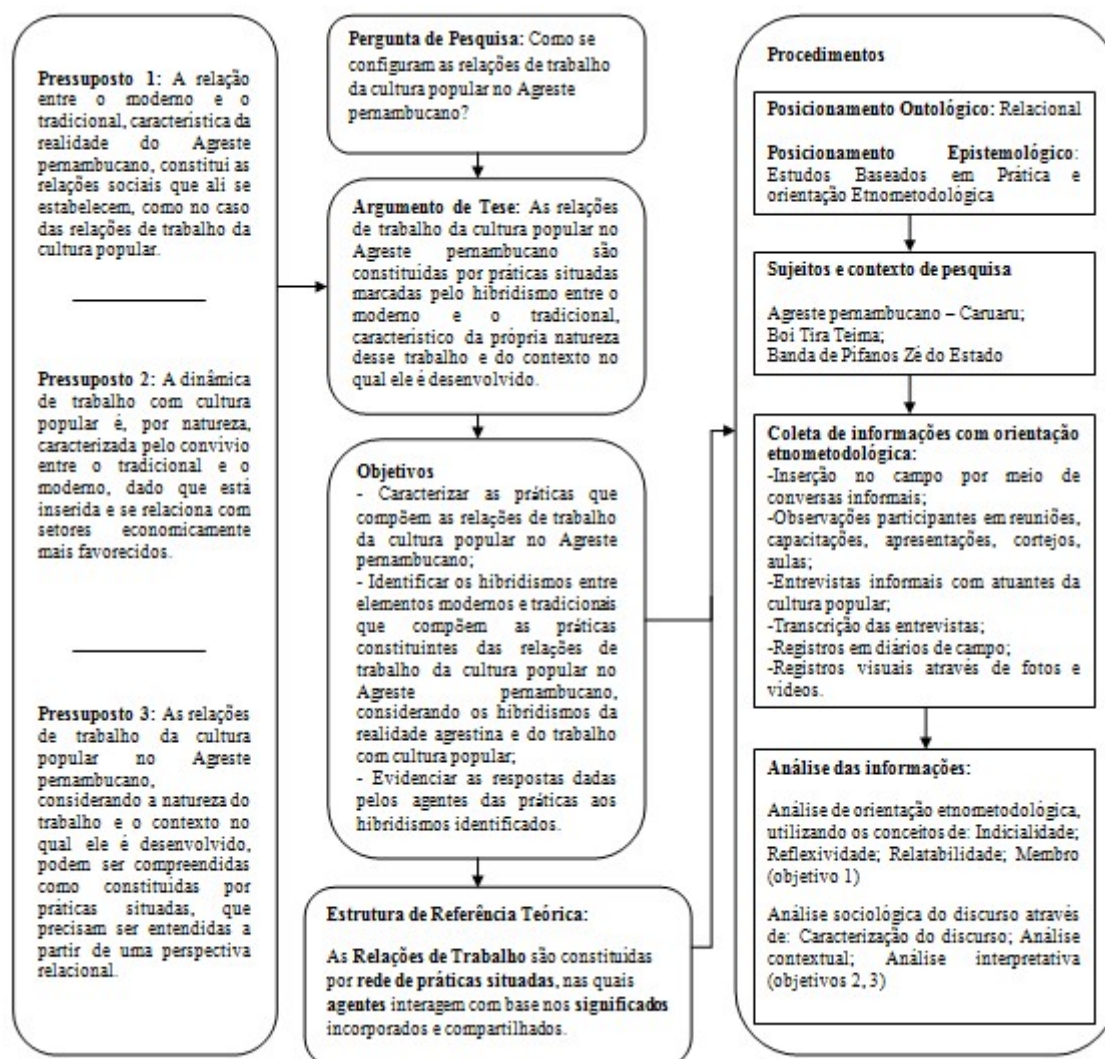
Quadro 5 – Procedimentos metodológicos por objetivo de pesquisa

Objetivo	Coleta de informações	Sujeitos e contexto	Perspectiva analítica
Caracterizar as práticas que compõem as relações de trabalho da cultura popular no Agreste pernambucano.	Estratégia etnometodológica por meio de observação participante, notas de campo, entrevistas informais, dados visuais	Trabalhadores de cultura popular localizados na cidade de Caruaru-PE	Análise e interpretação de orientação etnometodológica
Identificar os hibridismos entre elementos modernos e tradicionais que compõem as práticas constituintes das relações de trabalho da cultura popular localizado no Agreste pernambucano, considerando os hibridismos da realidade agrestina e do trabalho com cultura popular.	Estratégia etnometodológica por meio de: observação participante, notas de campo, entrevistas informais, dados visuais	Trabalhadores de cultura popular localizados na cidade de Caruaru-PE	Análise a partir de noções da análise sociológica do discurso
Evidenciar as respostas dadas pelos agentes das práticas aos hibridismos identificados.	Estratégia etnometodológica por meio de observação participante, notas de campo, entrevistas informais, dados visuais	Trabalhadores de cultura popular localizados na cidade de Caruaru-PE	Análise a partir de noções da análise sociológica do discurso

Fonte: Elaboração própria (2016).

A figura 5, a seguir, apresenta o desenho da pesquisa, elaborado com base em orientações de Alves-Mazzotti e Gewandsznajder (1999).

Figura 5 – Desenho da pesquisa



Fonte: Elaboração própria (2016), com base em orientações de Alves-Mazzotti e Gewandsznajder (1999).

No próximo capítulo, apresento o contexto estudado, de forma que permita ao leitor ou leitora compreender sua construção histórica e social.

4 CARUARU E A CULTURA POPULAR

Nesta tese, optei por ir além da descrição pura do contexto inserida no capítulo de procedimentos metodológicos e escolhi tentar apresentá-lo de forma mais detalhada em um capítulo à parte. Dessa forma, apresento a cidade de Caruaru enquanto uma construção social, composta por símbolos, memórias e discursos vencedores, dos quais a cultura popular faz parte, criando uma imagem do município enquanto “cidade de tradições nordestinas”, “princesa do agreste”, “capital do agreste”, “terra de literatos”, “de Vitalino” e da “Feira de Caruaru”. Nesse sentido, o estudo de Santos (2006) se mostrou relevante aos interesses investigativos da presente pesquisa por problematizar a noção que se tem sobre a cidade de Caruaru, *locus* de estudo desta tese, e por mostrar como a cultura popular nessa cidade possui um papel importante na sua própria constituição. Espero, por meio dessa discussão, inserir melhor o leitor no contexto estudado.

Para Santos (2006), a cidade de Caruaru foi tecida a partir de diversas práticas sociais, sendo sua identidade construída por meio de discursos e linguagens que contêm interesses dos vários agentes sociais, próximo ao que discute Albuquerque Jr. (2011) em seu trabalho sobre a invenção do Nordeste. De acordo com Santos (2006, p. 33): “A força exercida por proprietários, comerciantes, operários e grupos de profissionais liberais e outros que na cidade se constituíram enquanto grupo de pressão, luta e resistência, no exercício de suas práticas, acabou por constituir a própria cidade”. Essa construção, dada no plano imagético-discursivo, conforme sustenta o autor, se deu de forma mais evidente a partir da década de 1950, especialmente próximo ao centenário de Caruaru (ocorrido em 1957), quando se buscou criar uma narrativa histórica e identitária própria e única para a cidade.

Assim, as marcas identitárias de Caruaru foram-se formando por vários agentes no sentido de dar notoriedade à cidade, que vinha se destacando em detrimento dos demais municípios do Agreste. Nesse sentido, um mito fundador foi criado em busca de

explicar a origem do vocábulo “caruaru”, identificar seus heróis ou personalidades importantes e pitorescas, efemérides, acontecimentos marcantes que figurariam numa “história de Caruaru”, [por meio de] discursos reivindicativos, celebrativos, carregados de saudades ou de mágoas, que têm na volta ao passado a chave para encontrar as raízes e a história da cidade diante do tempo que ameaça as tradições (SANTOS, 2006, p. 39).

Nesse mito, tem destaque a figura de José Rodrigues de Jesus, que passou a ser identificado (a partir de versão do padre Zacarias Tavares) como o fundador do Sítio Caruru e da capela de Nossa Senhora da Conceição, que constituiria o centro da vila e, posteriormente, da cidade, que passaram a se formar ao seu redor. Apesar de amplamente difundido, esse mito salvaguardava interesses de um grupo muito específico da cidade de Caruaru, de acordo com Santos (2006): a Igreja Católica. Caruaru, na verdade,

teria sido elevada à categoria de cidade pela Lei Provincial de maio de 1857, quando a figura política de destaque era o proprietário João Vieira de Melo. A Igreja Católica, no entanto, para mitificar uma outra figura que atendia aos seus interesses, através do padre Zacarias Tavares patrocinou um deslocamento de personagem e de tempo, ao centrar a discussão em torno de José Rodrigues de Jesus, proprietário da Fazenda Caruru e sacristão da Igreja da Conceição, que teria exercido um papel importante para a manutenção daquela capela do final do século XVIII para começo do século XIX (SANTOS, 2006, p. 49).

Fica claro, portanto, como a criação de uma identidade e de uma história para a cidade envolveram interesses diversos de agentes capazes de produzir e difundir discursos. As identidades únicas, como esta que se buscava criar para Caruaru, na época de seu centenário, são, portanto, parciais, atendendo a interesses de grupos específicos, conforme afirma também Albuquerque Jr. (2011) sobre a identidade-síntese criada para o Nordeste.

Santos (2006) aponta que as marcas identitárias de Caruaru foram se articulando especialmente ao exótico e ao popular, a partir da emissão de discursos por sujeitos letrados, portadores da fala competente, cuja projeção no cenário nacional foi amplamente utilizada para figurar a imagem de uma cidade privilegiada em termos de letramento. Os poemas sobre a cidade como um lugar de saudade (escrito por essas pessoas letradas que se encontravam no Sul e Sudeste do País) e as canções populares cantadas por Onildo Almeida, Jackson do Pandeiro, Luiz Gonzaga, Banda de Pifanos de Caruaru e outros são importantes narrativas sobre essa cidade (SANTOS, 2006). Um exemplo dessas canções é a música *A Feira de Caruaru*, que, para Santos (2006), virou verdadeiro hino da cidade:

A Feira de Caruaru
Faz gosto a gente ver
De tudo que há no mundo
Nela tem pra vender
Na Feira de Caruaru
Tem massa de mandioca
Batata assada, tem ovo cru
Banana, laranja e manga
Batata-doce, queijo e caju

Cenoura, jabuticaba, guiné,
 Galinha, pato e peru
 Tem bode, carneiro e porco
 E se duvidar inté cururu
 Tem cesto, balaio, corda
 Tamanco, greia, tem tatu
 Tem fumo, tem tabaqueiro,
 Tem peixeira e tem boi zebu
 Caneco, alcoviteiro, peneira
 Boa e mel de urucu
 Tem calça de alvorada
 Que é pra matuto não andá nu
 Tem rede, tem baleeira
 Mode menino caçá lambu
 Maxixe, cebola verde, tomate
 Coentro, couve e chuchu
 Almoço feito na corda
 Pirão mexido que nem angu,
 Tem fia de tamborete, que
 Dá de tronco de mulungu
 Tem louça, tem ferro velho,
 Sorvete de raspa que faz jáú
 Gelado caldo de cana,
 Planta de palma e mandacaru
 Boneco de Vitalino, que são
 Conhecido inté no Sul
 De tudo que há no mundo
 Tem na Feira de Caruaru.

Essa preocupação com o registro de uma história para a cidade era, na verdade, “motivo de preocupação por parte dos grupos dominantes, para os quais a afirmação da imagem de uma cidade caminhando em direção ao progresso justificava seus interesses à frente do poder público, proporcionava controle social, bem como recortava uma identidade que servia de referência para as populações que viviam no espaço urbano” (SANTOS, 2006, p. 46). Em outras palavras, a ideia que vinha se construindo de uma capital em pleno interior parece ter servido aos interesses dos grupos sociais da cidade que buscavam se consolidar no poder, como também dar a essa cidade a visibilidade necessária para atrair a atenção do poder público estadual e nacional. Vale a pena destacar que esses grupos sociais eram constituídos principalmente por grandes latifundiários (produtores de algodão) ou grandes comerciantes, pois a cidade foi por muito tempo ponto de encontro para o comércio e tem na origem mascate importante traço de sua história.

Esses discursos que constituem a construção imagético-discursiva são, também, uma resistência às mudanças socioculturais que colocavam a cidade diante da modernidade brasileira, em um cenário em que tradições e modernizações se chocavam e se imbricavam (SANTOS, 2006). São discursos que buscavam, sobretudo, guardar o passado, que ameaçava desaparecer diante das mudanças modernizadoras que ali se operavam.

Essa modernização se deu de forma mais impactante para a cidade ao longo da primeira metade do século XX, como resgata Santos (2006), sendo marcada por eventos como a ascensão da atividade algodoeira (que substituiu gradativamente as fazendas de gado e as atividades referentes à agricultura, que sofreu grande crise no início do século XX), que enriqueceu algumas famílias; a construção da Estação Ferroviária, administrada pela *Great Western*; e a inserção de elementos como o telégrafo, o automóvel, as máquinas, a energia, etc. no cotidiano das pessoas. Autores identificados por Santos (2006) respondem a esse choque entre moderno e tradicional por meio de uma volta ao passado, exaltando-o e mostrando seu conflito com a modernização da sociedade brasileira.

Limeira Tejo, por exemplo, escritor nascido em Caruaru, mas residente no sul do País, descreve com saudosismo em suas obras um pedaço de Brasil rústico, ingênuo e sentimental, no qual prevaleciam os valores tradicionais da sociedade patriarcal em que foi criado, além de trazer elementos de uma Caruaru do passado (da época do seu avô), marcado de imagens do coronelismo, do cangaço, da seca e do messianismo. Nos seus escritos, esse mundo saudoso ruía frente à modernização da sociedade brasileira e foi por meio deles que se instituiu o discurso de uma “memória vencedora” sobre Caruaru, que era a memória dos grupos proprietários, coronéis e comerciantes da cidade, dos quais ele mesmo era um representante legítimo (SANTOS, 2006). Essa memória seria seguida por outros escritores, como os irmãos Condé (que assim como Tejo, estavam geograficamente distantes de Caruaru, mas exaltavam seus costumes e a colocavam em situação de destaque em Pernambuco, logo após a capital, Recife).

Os irmãos Condé (João, José e Elísio)¹² tiveram importante papel na construção da identidade caruaruense e sua divulgação no resto do País. Segundo Santos (2006), eles aproveitaram os movimentos artísticos que buscavam identificar as manifestações eruditas e populares que revelassem a identidade brasileira, e exibiram aos cariocas os personagens, o artesanato, a culinária e outras manifestações artísticas e religiosas caruaruenses. Entre estas manifestações, estava a arte feita em barro e o pífano, desenvolvidos por Vitalino, que, apesar de ter sua imagem e seu trabalho difundidos por todo o Brasil, pouco se beneficiou da sua “fama” e morreu pobre, vítima de varíola (SANTOS, 2006). Após a morte de Vitalino, em

¹² Elísio foi o mais velho dos irmãos Condé. Nascido em Caruaru, mudou-se para Salvador para estudar Medicina e se radicou, posteriormente, no Rio de Janeiro. Seu irmão João Condé nasceu em 24 de fevereiro de 1912, em Caruaru, formou-se em Direito no Rio de Janeiro e, posteriormente, foi procurador federal da República. Já José Condé também nasceu em Caruaru no dia 22 de outubro de 1917, mas se mudou para o Rio de Janeiro aos 30 anos. Foi escritor e jornalista, sendo um importante nome no romance regionalista nacional. Os três tinham amplo espaço nos jornais da época, que circulavam na região do Sudeste do País e falavam recorrentemente sobre Caruaru e região, onde foram criados.

1963, entretanto, ele e seu trabalho com o pífano e o barro “se tornariam imagens com as quais a cidade ainda hoje se identifica e se mostra ao mundo” (SANTOS, 2006, p. 73).

Outro importante agente que contribuiu para a “invenção de Caruaru” foi o escritor Nelson Barbalho, cujas denominações da cidade lhe atribuem certa grandiosidade e se fazem presentes até hoje, como “o país de Caruaru”, “cidade céu”, “o continente de caruaru”, “vasto mundo”. Em seus trabalhos, o escritor faz uma cronologia dos principais acontecimentos históricos de Caruaru, sendo considerado o maior historiador da cidade, por meio de suas obras que seguiam um estilo mais voltado para a crônica e o conto do que para análises econômicas ou sociológicas propriamente (SANTOS, 2006).

Barbalho nutria gosto pelo folclórico e pitoresco, em boa medida, em função de seu convívio diário com cantadores de feira, cordelistas, violeiros, poetas populares e tantos outros que marcavam ponto em vários locais de Caruaru. Nesse sentido, sua obra contribui para a construção de uma identidade caruaruense não apenas apresentando seus principais acontecimentos históricos, mas também no sentido de apresentar seus elementos “folclóricos”, como o coronel (que representava o autoritarismo e violência de épocas passadas), os matutos de apelido fácil, linguagem fora dos padrões (marcada por palavras como *antonce*, *mió*, *prumodi*, *pruquê*) e modos rústicos (que marcavam a ignorância e o atraso), a feira.

Assim, é a partir desses símbolos e discursos que Caruaru vai se formando enquanto cidade com história e identidades próprias. A cultura popular do local, exaltada pelos escritores, cantadores, poetas, etc., surge como sua principal marca identitária, da qual fazem parte as festas religiosas e populares, as missas, os pastoris, os saraus, as vaquejadas, as cavalhadas, os folguedos, o pífano, a arte feita em barro. A imagem que se forma de Caruaru enquanto cidade de tradições, princesa, capital, fundada por José Rodrigues de Jesus, terra de literatos, de Vitalino, dos Condé, da Feira de Caruaru, se naturaliza, mas, na verdade, constitui construções culturais forjadas no embate das disputas de indivíduos e grupos sociais que, no espaço urbano, interagiram para dar visibilidade à cidade e para garantir seus interesses (SANTOS, 2006).

Sobre essa cultura popular que acabou se associando tão fortemente à imagem dessa cidade, destaco duas manifestações, das quais me aproximei mais durante a construção desta tese e que me permitiram coletar as informações necessárias para sua construção: o pífano e o bumba meu boi. Essa escolha se deu por alguns motivos, dentre eles, por serem grupos que se associam fortemente à imagem da cidade, principalmente no caso das bandas de

pífanos; por serem tradições antigas na cidade (o Boi Tira Teima completou 93 anos de atuação, e a Banda de Pífanos Zé do Estado possui mais de 80 anos.); e por serem de fácil acesso, o que permitiu que as observações e os acompanhamentos dos trabalhos para a construção desta tese pudessem acontecer.

Os grupos de pífano geralmente constituem bandas formadas por um conjunto instrumental de percussão e sopro. O pífano, pífaro ou pife é um instrumento semelhante à flauta, feito de taquara, uma madeira muito comum nas matas do sul de Pernambuco. As bandas, em Pernambuco, geralmente são compostas por dois pífanos, uma caixa, um bombo, um surdo e um tambor (PEDRASSE, 2002; GASPAR, 2009).

Em sua origem, alguns defendem a ideia de que o pífano remonta à época dos primeiros cristãos, que usavam o pífano para saudar a Virgem Maria nas festas natalinas, e que, no Brasil, a utilização europeia do pífano foi readaptada, passando a ser utilizada desde a colonização também por indígenas e africanos (que também possuíam instrumentos semelhantes, feitos de taquara e ossos) (PEDRASSE, 2002). Entretanto, muitas são as histórias referentes à origem desse instrumento, como afirmou Anderson (entrevista, 13/02/2016). Uma delas é a de que Napoleão Bonaparte utilizava um instrumento muito semelhante ao pífano, o frifre, que possui som muito agudo, para anunciar suas tropas nas batalhas.

Uma das bandas de pífanos brasileiras que se destacou bastante nos meios midiáticos foi a Banda de Pífanos de Caruaru, fundada por Manoel Clarindo Bianco. A banda começou a tocar em Caruaru aproximadamente em 1939, primeiramente na zona rural, depois na cidade, sendo a primeira banda de pífanos a se inserir no espaço urbano (PEDRASSE, 2002). A origem do gosto pelo pífano por parte dos filhos de Manoel se deu no contexto rural, no qual as crianças iam ajudar o pai no trabalho da roça e desenvolviam instrumentos semelhantes ao pífano utilizando o cano da folha do jerimum, para brincar, conforme conta Sebastião Bianco (VELHA, 2008).

A família Bianco, assim como outros tocadores de pífano da época, eram recorrentemente convidados para tocar em festas populares e cerimônias religiosas, procissões, novenas, pagamento de promessas, casamentos, enterros, aniversários, além de tocar nas ocasiões de folga do trabalho na roça (VELHA, 2008). Dessa forma, essa atividade musical estava intimamente ligada à tradição rural e a esses acontecimentos locais, e os tocadores de pífano raramente recebiam dinheiro em troca de suas cantorias, mas a realizavam muitas vezes em troca de alimento, roupa, esmolas ou pela “palavra do amor de Deus”. Para

Velha (2008, p. 37), “os bens recebidos em troca do ato de tocar neste contexto tinham muito mais um sentido simbólico ligado ao dom, sendo que a música, assim como as rezas, os objetos e os atos rituais, era oferecida com um sentido simbólico e apresentava a forma de um bem ritualizado dentro da festa”.

Outro ponto interessante destacado pela autora sobre a origem da arte do pífano em Caruaru é sua oralidade. Naquela época, aquelas pessoas, como a família dos Bianco, não tinham acesso à escrita e “sua cultura musical [era] baseada nos sons ouvidos, tocados, cantados, apreendidos e sentidos através da oralidade” (VELHA, 2008, p. 53). Esta é uma característica de várias manifestações que constituem a cultura popular: suas criações são realizadas e mantidas pelo “ver” ou “ouvir fazendo”. No caso do pífano, não havia tom ou escala musical que guiasse a produção musical, mas só o som ou ritmo que eles ouviam e (re)produziam, sem se expressar por meio de uma linguagem formal e abstrata, como na música ocidental moderna, o que não significa “que sua música não tenha uma estrutura formal, e que os sons não sejam organizados humanamente, que não haja uma lógica de integração sonora, mas sim que esta estrutura não passa pela linguagem da cultura musical escrita” (VELHA, 2008, p. 54).

Assim, nessa criação musical era recorrente a imitação dos sons da natureza, de eventos cotidianos, como o compasso de uma máquina, dos animais, por meio da inventividade, “da percepção, da sensação, da fantasia e do sonho, enfim, da brincadeira” (VELHA, 2008, p. 60). Isso fica claro na música *Briga do cachorro com a onça*¹³, criada por Sebastião Bianco e gravada no disco *Bandinha de Pífano* (Zabumba-Caruaru), que reproduz o som de uma briga entre o cachorro (acuado) e a onça. Outra música de grande repercussão nacional que também faz alusão a sons do cotidiano é *Pipoca moderna*¹⁴, também feita por Sebastião Bianco, que faz alusão ao som do milho da pipoca estourando na panela (VELHA, 2008). A autora ressalta ainda que a própria construção do pife se dava, naquela época, de forma artesanal, por meio de experimentos, tentativas e erros. Ainda hoje o pife é construído artesanalmente pelos mestres, utilizando materiais como taboca, taquara ou “cano PVC”¹⁵, conforme discuto na prática de construção dos instrumentos.

Atualmente, as bandas de pífanos comumente tocam na Feira de Caruaru e são convidadas para tocar em lojas, restaurantes (PEDRASSE, 2002) e em eventos festivos. Mas,

¹³ <https://www.youtube.com/watch?v=KBogfzbsU2I>

¹⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=JKm37Nw4b3Q>

¹⁵ PVC é a sigla inglesa de *polyvinyl chloride*, que, em português, significa *policloreto de polivinila*, ou *policloreto de vinil*, um plástico também conhecido como vinil” (COELHO, 2014, grifos do autor).

segundo Anderson do Pife, integrante da Banda de Pífanos Zé do Estado e representante da cultura popular no Conselho Municipal de Cultura, hoje, diferentemente de anos atrás, existem poucas bandas de pífanos em Caruaru, pois elas não conseguiram se manter por ter pouco incentivo (principalmente financeiro) para desenvolver seu trabalho (observação no *I Fórum Setorial de Povos Tradicionais*).

A Banda de Pífanos Zé do Estado, com a qual tive contato mais direto ao longo da realização desta pesquisa, tem oito décadas de idade e foi fundada por José Feliciano Rodrigues, conhecido como Zé do Estado. Durante a coleta de informações para confecção desta tese, tive contato com explicações diferentes sobre a origem desse grupo. Uma delas conta que, na década de 1930, o local atualmente conhecido por Parque 18 de Maio, em Caruaru, era conhecido como Estado, no qual havia uma fazenda e grandes exposições de gado. A pessoa que cuidava do local era o Sr. José Feliciano, pai dos atuais integrantes da banda (ACORDE..., 2014). Outra história conta que, na década de 1950, Zé do Estado saiu da Paraíba, seu estado natal, em função da seca, e se estabeleceu na cidade de São Bento do Una, em Pernambuco, onde, juntamente com o irmão de sua esposa, fundou a Banda de Pífanos Zé do Estado (Mestre Zé Gago, entrevista, 20/02/2016). Em pesquisa sobre os pífanos do Agreste pernambucano, Coelho (2014) reforça que a origem da banda se deu na década de 1930.

Assim, todos os integrantes da Banda de Pífanos Zé do Estado pertencem à mesma família, com exceção de Anderson do Pife, que foi convidado pelos irmãos pifeiros a integrar o grupo em 2012 (Anderson do Pife, entrevista, 13/02/2016). Anderson, nascido em 1985, esteve próximo da música desde pequeno, tendo participado de bandas musicais da cidade de Caruaru, tocando instrumentos como clarinete e saxofone. Formado em Licenciatura em Flauta Transversal, com ênfase em música popular brasileira, pelo Instituto Federal de Educação Tecnológica de Pernambuco (IFPE), na cidade de Belo Jardim, ele passou a se envolver mais diretamente com o pífano por meio de um projeto de extensão dessa instituição, o que o levou a conhecer as bandas de pífanos de Caruaru e a trabalhar com a Banda de Pífanos Zé do Estado, que apreciou seu talento e o convidou para fazer parte do grupo.

Os irmãos que compõem a Zé do Estado são o Mestre Antônio, o Mestre Zé Gago e o Mestre Sebastião, que na época da confecção desta pesquisa, estavam com cerca de 70, 60 e 50 anos, respectivamente. Apesar de terem outros irmãos, somente os três assumiram a banda, originalmente do pai e dos tios, que foram morar em Caruaru em função da seca (Mestre Zé Gago, entrevista, 20/02/2016). Dos três, apenas Mestre Zé Gago frequentou a

escola, estudando até a 3ª série do ensino fundamental. De acordo com ele e os irmãos, muitas foram as dificuldades enfrentadas até conseguirem adquirir certo reconhecimento do seu trabalho com a banda.

Dessa forma, o grupo Zé do Estado mantém uma característica presente em muitas outras manifestações da cultura popular: o fato de ser formado por uma mesma família e do conhecimento referente ao fazer artístico passar “de pai para filho”. A origem rural e o histórico retirante, em função da seca, também são um ponto em comum entre este grupo e a Banda de Pífanos de Caruaru, mencionada anteriormente.

Para Anderson do Pife (observação no *I Fórum Setorial de Povos Tradicionais*), historicamente em Caruaru, o pífano sempre esteve ligado às culturas de matrizes africanas, como a capoeira e o bumba meu boi, expressões de forte presença na cidade. Em relação a este último, Freyre (2004) o associa diretamente ao trabalho dos negros escravos à época em que predominava o cultivo da cana-de-açúcar e a existência dos grandes engenhos de açúcar, principalmente da Zona da Mata pernambucana. Para este autor, o boi e o escravo estavam ligados pelo trabalho pesado que realizavam nos engenhos, pelo drama que sofriam, e de tão forte, essa ligação passou a se estender também para os dias felizes dos negros nos engenhos, sendo materializada na brincadeira do bumba meu boi. Nas palavras deste autor:

Quando depois o boi associou-se também aos dias alegres do negro de engenho – os de dança, de cachaça, de festa – na figura do bumba meu boi, é natural que o negro tenha feito desse drama popular um meio de expressão de muita mágoa recalcada: a glorificação do boi, seu companheiro de trabalho, quase seu irmão. [...] o negro se sente no boi; não se sente no cavalo (FREYRE, 2004, p. 106-107).

Sr. Luiz Gercino, um dos filhos do Mestre Gercino, que interpreta o personagem Mateus no Boi Tira Teima, conta que a brincadeira remonta à figura de um homem chamado Mateus, capataz da casa grande que sacrificou o boi para saciar o desejo da Catirina (sua amada grávida) de comer a língua dele, traindo seu patrão, o senhor do engenho. Para se retratar com o seu patrão, o capataz teria usado a carcaça do boi e colocado alguém embaixo dela para dançar e fazer uma festa, conseguindo o perdão do patrão e dando origem à brincadeira (ENTREVISTA COM O MATEUS DO BOI TIRA TEIMA, 2012).

Na figura abaixo, a carcaça do Boi guiada por uma pessoa que fica embaixo dela e a faz dançar, e o Mateus, interpretado pelo Sr. Pelé, irmão do Sr. Luiz Gercino, na época com

17 anos aproximadamente, conforme informação do Sr. Roberto Gercino e do próprio Sr. Pelé (conversa informal, 04/02/2016).

Figura 6 – O Mateus e o Boi no Boi Tira Teima



Fonte: Acervo do Boi Tira Teima.

Entretanto, esta não é a única versão da história da origem do bumba meu boi. Várias são as versões possíveis para essa manifestação, assim como para a maioria das manifestações da cultura popular, pois não se lida com uma história oficial e única. Outra possível versão é a do boi favorito do senhor de engenho que é morto pelo Mateus, mas que, após arrependimento deste, é ressuscitado por um curandeiro, que pode assumir a versão de doutor ou de pajé na brincadeira (O BOI QUE ENCANTA, TEIMA E SOBREVIVE, 2010).

Em Caruaru, a tradição do Boi remonta aos carnavais de rua da cidade, chamados “festejos de momo”, principal festejo do interior de Pernambuco na época (FOLIAS EM BAIRROS DE CARUARU RESISTEM AO TEMPO, 2016). Como explica o folheto informativo do Boi Tira Teima, nos anos 1920, década de fundação desse Boi, existiam bailes, clubes de frevo e escolas de samba dos quais somente a elite participava. Em contrapartida, existiam agremiações voltadas para a população em geral, cujas apresentações costumavam acontecer na Rua da Igreja da Matriz. Entre essas agremiações, havia os Bois

que brigavam entre si em disputas chamadas “teimas”, que divertiam a população. É dessas teimas que vem o nome do Boi Tira Teima, que tinha o propósito de vencer todas as teimas e que há cerca de 40 anos é comandado pela família Gercino.

O Boi Tira Teima, com o qual tive mais contato durante a pesquisa, nem sempre foi coordenado pela família do Mestre Gercino. De acordo com o Sr. Roberto Gercino, (CONHEÇA A HISTÓRIA DO BOI TIRA TEIMA, 2014), seu pai, o Mestre Gercino, brincava no Boi desde criança, há aproximadamente 90 anos, mas somente na década de 1970 assumiu o Boi, dada a impossibilidade de seu coordenador anterior, Sr. José Pintor, continuar exercendo a coordenação. Assim, foi cobrado um valor de aproximadamente 50 mil réis ao Mestre Gercino para que ele adquirisse o boi, valor este que foi pago em pequenas parcelas, como recordou Dona Lindaura (BOI TIRA TEIMA, 2016), e o envolvimento da família do Mestre Gercino com o Boi, que já era grande, aumentou consideravelmente, de forma que atualmente cerca de 40 pessoas da família mantêm a brincadeira.

Dona Lindaura, também chamada de “vozinha”, é a matriarca do Boi Tira Teima e viúva do Mestre Gercino, falecido em 2011. Foi ela que, juntamente com Mestre Gercino, adquiriu o Boi e assumiu as responsabilidades referentes a ele, principalmente aquelas relativas à costura, montagem e escolha das fantasias, compra de tecidos e adereços, etc. Trabalhadora do roçado durante boa parte de sua vida, bem como trabalhadora doméstica, tendo assumido a criação dos filhos e os cuidados da casa, sem escolaridade, na época da pesquisa Dona Lindaura já estava com aproximadamente 80 anos, mas ainda encontrava energia para acompanhar o Boi em certas apresentações e cortejos.

Sr. Roberto Gercino, filho de Dona Lindaura e do falecido Mestre Gercino, atualmente assume as responsabilidades do pai. É ele quem administra o Boi, busca recursos, faz contatos com produtores, agentes do governo, empresários, etc., na busca por manter o Boi Tira Teima se apresentando. Com 57 anos, na época da pesquisa, tendo cursado o segundo grau, trabalhado na Fundação de Cultura de Caruaru e atualmente trabalhando na Associação de Moradores do bairro onde mora, Sr. Roberto Gercino possui uma boa rede de articulação, apesar de isso não lhe garantir sempre os recursos financeiros necessários.

Vários irmãos e irmãs do Sr. Roberto ajudam a administrar o Boi Tira Teima, mas é a Dona Zeza quem mais se destaca, assumindo as responsabilidades em conjunto com Sr. Roberto. Ela, que tem duas filhas, estudou música e já começou uma faculdade de Pedagogia, mas precisou interrompê-la, atualmente trabalha em uma creche, toca os instrumentos de percussão do Boi e outros, quando necessário. Ela, assim como as outras mulheres da família,

também costura e monta as fantasias juntamente com a mãe, trabalho este que foi aprendido com Dona Lindaure, conforme é abordado na prática de preparação para as apresentações e cortejos.

Na cidade de Caruaru, ainda existem vários outros bois como o Boi Estrelado, o Boi Surubim, o Boi Treme Terra. Entretanto, apenas o Boi Tira Teima possui espaço próprio na Estação Ferroviária, localizado ao lado da Casa do Pife, o que lhe dá certa visibilidade. Apesar disso, os demais bois são convidados a participar dos festejos que acontecem na cidade, como observado no evento *O Carnaval Pifou*, que reuniu vários bois e outras manifestações da cultura popular da cidade e região.

A seguir, apresento o capítulo de discussão da presente tese, dividida em duas partes principais: a primeira é relativa às práticas identificadas e analisadas; a segunda, referente às relações de trabalho da cultura popular, o convívio e o conflito entre os elementos modernos e tradicionais identificados, como próprios da realidade agrestina, nordestina e brasileira, e da relação da cultura popular com setores favorecidos economicamente.

5 DISCUSSÃO

Neste capítulo, realizo discussão a partir do meu contato com os dois grupos de cultura popular mencionados — o Boi Tira Teima e a Banda de Pifanos Zé do Estado — e da estrutura teórica de referência proposta nesta tese, na qual proponho que as relações de trabalho com cultura popular são constituídas por uma rede de práticas situadas em que agentes interagem com base nos significados incorporados e compartilhados. Optei por apresentar e analisar inicialmente as práticas que constituem as relações de trabalho nesses grupos. Só depois — em subseção à parte — realizo discussão sobre as relações de trabalho com cultura popular, quando recorro a elementos da literatura tradicional sobre relações de trabalho para fortalecer o diálogo entre esta literatura e o modelo proposto. Essa escolha se deu por acreditar que, para realizar a discussão referente às relações de trabalho e suas particularidades, seria importante já ter apresentado ao leitor ou leitora as práticas que as constituem.

Na seção que encerra este capítulo de discussão, discuto o convívio e o conflito entre os elementos modernos e tradicionais identificados nas relações de trabalho da cultura popular, como característicos da formação social do contexto agrestino, nordestino e brasileiro, bem como característicos da inserção e relação dessa cultura com setores economicamente mais favorecidos. Dessa forma, cumpro com os objetivos desta tese, conforme discuto de forma mais sucinta nas considerações finais.

5.1 As práticas

Nesta seção, analiso cada uma das práticas identificadas nas minhas inserções em campo, evidenciando as atividades, os agentes e os significados compartilhados que as compõem, bem como os hibridismos e as respostas a esses hibridismos. No final desta seção, apresento quadro síntese que reúne todas as práticas analisadas de forma resumida e de fácil visualização.

Esta seção e a próxima atendem diretamente ao terceiro pressuposto desta tese, nomeadamente, que as relações de trabalho da cultura popular no Agreste pernambucano,

considerando a natureza do trabalho e o contexto no qual ele é desenvolvido, podem ser compreendidas como constituídas por práticas situadas, que precisam ser compreendidas a partir de uma perspectiva relacional.

5.1.1 Prática da participação da sociedade civil na construção de políticas públicas de cultura

Nossa arte acordou, pronta pra retomar
O reinado perdido da cultura popular
Banda de pife, mamulengo e tocador
Reisado, boi de bandeira, e de oito baixos tocador
A xilogravura, o cordel e o bacamarte
Essa sim é nossa arte e cultura, seu doutor

Nossa arte acordou, pronta pra retomar
O reinado perdido da cultura popular
Cultural Alvorada, seu João do Pife, Mestre Vavá
Nuca, Tonha e Dedé, Zé Marco e Igor, vamo se ajuntar
Pois um tal Doutor Leite fez questão de anunciar
Que cultura, ciência e letras aqui ocupam o mesmo lugar

Nossa arte acordou, pronta pra retomar
O reinado perdido da cultura popular
Diga seu Edmilson que chame a Flor de taquari
Pra vila de lajedo reforçar a patoti
Junto a Zé do Estado, Santo de barro e Anarcado
Que se uniram em aliança, pressa história não sumir

Música: Nossa arte acordou
Autoria: Anderson do Pife

A letra dessa música, composta por Anderson do Pife, expressa a atual realidade da cultura popular caruaruense, na qual existe um esforço em dar visibilidade a grupos tradicionais que no passado possuíram grande notabilidade. Assim, existe uma “esperança” dos integrantes da cultura popular em dar voz e vez a esse segmento, por tanto tempo pouco assistido, concretizada por meio da participação ativa de representantes da cultura popular na elaboração de políticas culturais. Como me disse Anderson do Pife, em uma das minhas primeiras incursões em campo, eu cheguei ali em um momento de mudança para a cultura popular de Caruaru.

Esta é uma prática recente para os integrantes da cultura popular em Caruaru, diferentemente de outras cidades do estado de Pernambuco, como a capital, Recife. Na

ocasião da coleta de informações para a confecção desta tese, acompanhei as primeiras reuniões do ano de 2016 do Conselho Municipal de Cultura e os primeiros fóruns setoriais das culturas populares e dos povos tradicionais — estes referentes às culturas de origem africana, que compreendo também constituírem a cultura popular. Esses dois setores da cultura caruaruense possuem representação no Conselho Municipal de Cultura na figura de Anderson do Pife e Alexandre (contramestre de capoeira). Ambos são os principais atuantes nessa prática por participarem ativamente das discussões no Conselho Municipal de Cultura (tendo direito ao voto) por convidarem os integrantes da cultura popular a participarem dos fóruns setoriais (via Facebook, Whatsapp, boca a boca, etc.), por pensar as pautas desses fóruns, presidi-los, elaborar ofícios nos quais constam as demandas daqueles que compõem a cultura popular, coletar assinaturas, entregar tais ofícios aos representantes do poder público.

Apesar de Anderson do Pife e Alexandre constituírem um grupo de referência dessa prática, conforme a compreensão de Nicolini (2015), outros agentes, como os fazedores da cultura popular caruaruense, em geral, também constituem essa prática, realizando atividades como participação no Conselho Municipal de Cultura (enquanto ouvintes), participação nos fóruns setoriais (também enquanto ouvintes), assinatura em ofícios, repasse de informações aos demais. Representantes do poder público também participam, principalmente nas discussões que acontecem nas reuniões do Conselho Municipal de Cultura.

Nos fóruns, artistas de todos os segmentos da cultura popular (ciganas, poetas, capoeiristas, tocadores de pífano, cordelistas, mestres do boi e de outras manifestações) se reúnem para discutir suas principais demandas e pensar em como satisfazê-las por meio do diálogo com o poder público, que os representantes do Conselho Municipal de Cultura tornam possível. As reuniões acontecem em uma sala ampla, no Museu do Barro da cidade, localizado no Pátio de Eventos Luiz Lula Gonzaga. Os conselheiros presidem essas reuniões, levantando os assuntos constantes na pauta por eles elaborada e apresentando documentos, como é possível observar na foto a seguir.

Figura 7 – I Fórum Setorial de Povos Tradicionais



Fonte: Registro de Conceição França, participante do fórum.

Na foto, é possível observar Anderson do Pife presidindo a reunião, bem como os recursos usados, como computador e caixa de som, utilizados nesta reunião em especial para reproduzir um áudio referente à importância da valorização das tradições culturais. Também se observam os vários ofícios elaborados por Anderson e Alexandre, bem como algumas leis, que em alguns momentos da reunião são apresentadas ao público.

A presença de tais não humanos marca a singularidade dessa prática para a cultura popular, evidenciando que as relações de trabalho nesse campo não são formadas apenas por objetos que compõem a prática da manifestação cultural em si (como o pífano, as fantasias do boi, etc.), mas por outros, mais “formais” ou “modernos”, que servem de apoio para a tomada de decisão, visando a fins específicos.

A própria sala onde ocorrem essas reuniões também evidencia a singularidade dessa prática, na qual alguns agentes ficam de pé, guiando a discussão, e outros ficam sentados, escutando, e algumas vezes pedindo a palavra para falar. Isso demonstra, em certa medida, que aqueles que guiam as discussões detêm maior conhecimento sobre as leis e sobre as possíveis formas de articulação política, o que lhes dá determinado poder e legitimidade para presidir os fóruns e compor o Conselho Municipal de Cultura, representando demais artistas ou fazedores da cultura popular. Por eles possuírem esse conhecimento e dominarem o

saber relativo ao fazer artístico, ou seja, por serem integrantes da cultura popular e dos povos tradicionais enquanto pifeiro e capoeirista, eles também têm legitimidade para elaborar a pauta das reuniões, indicando quais as principais demandas da sociedade civil para os setores culturais que representam.

Apesar disso, é importante ressaltar que aqueles que escutam, sentados nas cadeiras da sala, também detêm conhecimento valorizado na cultura popular, que é o conhecimento referente ao próprio fazer cultural, crucial para a prática da manifestação cultural em si. É esse conhecimento sobre a cultura que desenvolvem, suas experiências no campo e os interesses que possuem nesse campo (o interesse em manter a tradição, em conseguir mais recursos, em conseguir se apresentar nos eventos da cidade, etc.) que os faz estar presentes nos fóruns.

É na prática dos fóruns que os representantes do Conselho Municipal de Cultura levam ao conhecimento de todos os artistas as leis municipais, estaduais e federais relativas à cultura, que a maioria desconhece e que, muitas vezes, são descumpridas. Minhas observações me levaram a perceber que uma das tentativas dos conselheiros, ao levarem estas leis e programas ao conhecimento de todos, é evidenciar que existe certo descaso do poder público com a cultura popular e os povos tradicionais, e que eles precisam lutar por seus direitos.

É o caso de Lei Municipal de 2005, mencionada por Anderson do Pife, que institui o forró semanal na cidade de Caruaru, ou da lei que dispõe sobre a inclusão de certa porcentagem de artistas populares em qualquer evento cultural na cidade, ambas descumpridas. Tais leis foram mencionadas na ocasião dos primeiros fóruns setoriais, dos quais participei, e os artistas presentes pareciam desconhecer-las.

Nesses fóruns, é possível, portanto, perceber um esforço dos representantes do Conselho Municipal de Cultura de despertar o interesse político dos artistas para que eles se unam a fim de conseguir fazer valer seus interesses, que são vários, entre eles a garantia de maior espaço nos eventos festivos da cidade, pagamentos financeiros mais justos, oportunidades de participar dos editais públicos, etc. É isso que fica implícito na frase “Quando uma manada se une, o leão vai dormir com fome”, proferida recorrentemente por Alexandre nos fóruns, para encorajar os participantes.

A grande vontade de Anderson, mencionada nos fóruns, é “formar um coletivo organizado” que garanta a presença das muitas pessoas que compõem a cultura popular nas

reuniões do Conselho, para realizar pressão social junto ao poder público e garantir que sejam cumpridas suas principais demandas. Dito isso, é possível perceber que um significado tem sido construído e alimentado principalmente por meio dos discursos de Anderson e Alexandre: o de que os artistas da cultura popular devem se unir para garantir que suas necessidades sejam satisfeitas pelo poder público.

Tais demandas foram identificadas na Conferência Municipal de Cultura de 2013, e os primeiros fóruns serviram como espaço para os agentes discutirem e se organizarem (por meio de elaboração de ofícios e de recolhimento de assinaturas) para buscar garanti-las junto ao poder público. Entre essas demandas estavam: solicitação do notório saber¹⁶ aos mestres da cultura popular e dos povos tradicionais da cidade de Caruaru; criação do dia do pífano, que seja em data diferente dos festejos juninos da cidade; chamamento por edital para apresentação no São João da cidade; participação do Conselho Municipal de Cultura na Comissão do São João de Caruaru; criação da Secretaria Municipal de Cultura; adesão ao Sistema Nacional de Cultura; divulgação das cópias do projeto de ocupação do polo cultural na Estação Ferroviária da cidade apresentado ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan); nomeação de assessoria de elaboração e acompanhamento de projetos culturais; criação do dia do repentista; criação de calendário anual de atividades culturais da cidade, a ser publicado no início do ano; cumprimento de lei referente à instituição do forró semanal; criação da casa da capoeira no polo cultural da Estação Ferroviária.

Outra frase referida recorrentemente nos fóruns é que “Caruaru é quem deve aos artistas de cultura popular, e não o contrário”. Parece existir uma percepção coletiva de que os artistas de Caruaru são desvalorizados quando prestaram um grande “serviço” à cidade, que foi dar visibilidade a ela, torná-la conhecida nacional e internacionalmente. Houve uma concordância geral do grupo quando Anderson do Pife mencionou o desrespeito com a cultura popular caruaruense ao citar, por exemplo, os imóveis históricos, nos quais viveram ícones da cultura popular e que foram demolidos, ou a própria história de Mestre Vitalino, que morreu por falta de atendimento médico público em Caruaru.

Uma fala do Sr. Roberto Gercino, atual coordenador do Boi Tira Teima, ilustra bem essa percepção coletiva:

¹⁶ O notório saber refere-se ao reconhecimento de mestres da cultura popular enquanto detentores de conhecimentos e técnicas — podendo, inclusive, lecionar em universidades — mesmo sem deter a titulação educacional formal.

A gente vê os mestres hoje morrendo à míngua, na verdade. Sem assistência, sem condição. Caruaru, infelizmente, quando diz que é o berço da cultura, eu até acredito, porque é no berço que a gente dorme, não é? E os mestres estão tudo dormindo, não tão tendo condições... Pra você ver, tem um mestre em Caruaru aqui hoje que ele tá em casa, ele tá doente, ele tá talvez sem nem poder andar mais, e nem visitado é por ninguém da cultura, acredita? [...] Mestre Dila, o mestre da xilogravura. Você tem hoje Lucas Borges, em Gravatá, Bezerros, no auge da xilogravura, mas ninguém lembra que aprendeu com o Mestre Dila. Ele tá ali, perto do Museu do Barro, perto da Fundação de Cultura, e ninguém vai lá visitar, você acredita? O meu pai faleceu com 83 anos, ficou 16 dias internado, não recebeu uma visita de ninguém da cultura. Uma visita! No dia que ele faleceu, eu solicitei um ônibus pra levar o pessoal lá da comunidade Tira Teima para o cemitério, não consegui. Eu solicitei uma ajuda pra pagar o funeral dele e me foi negado. Hoje eu vivo no meio de todo mundo, compartilhando, conversando, alegre, tal, tal, tal, mas isso vive travado comigo e com a família também, sabe? É que a gente não pode guardar mágoa de ninguém, a gente não pode julgar ninguém, não pode guardar rancor, que isso não leva a nada, se for fazer isso é pior pra gente, entendeu? E cultura é alegria, eu não posso misturar muito as coisas, mas fica guardado aqui no canto, entendeu? Quando eu perguntei pro cidadão lá “meu amigo, vai ajudar ou não?”, ele disse “rapaz, obrigação a gente não tem, mas eu vou ver o que a gente pode fazer”. Eu disse “se não tem obrigação, encerrou por aqui”. Semanas depois veio morrer um rapaz aqui de um clube da cidade, cara da sociedade, e vi quando o presidente da fundação foi quem disse “procure saber quanto é a despesa pra gente pagar”. Aquilo machucou mais ainda, sabe? Mas a gente não desiste, né? Não pode desistir (Sr. Roberto Gercino, entrevista, 20/02/2016).

Nesse sentido, é possível sugerir que existe um significado compartilhado de que os artistas de Caruaru precisam ser valorizados e que o poder público dá pouca assistência para que eles desenvolvam seu trabalho, além de pouco reconhecimento. Com base nesse entendimento dos membros que compõem essa prática, algumas atividades são realizadas, como a discussão de algumas leis descumpridas, como referido anteriormente. “Por que as pessoas que fazem cultura popular não merecem reconhecimento?”, eles se questionam em alguns momentos durante os fóruns setoriais, demandando maior respeito com aqueles que desenvolvem a cultura da cidade, que construíram e constroem o imaginário existente sobre Caruaru não só em Pernambuco, mas em todo o Brasil e até mesmo internacionalmente.

Outra discussão interessante que a fala do Sr. Roberto Gercino incita é a relação da cultura popular com as “elites”. Os agentes que fazem a cultura popular da cidade, como o Mestre Dila e o próprio Mestre Gercino, mencionados por Sr. Roberto, não são reconhecidos pelo poder público caruaruense, a ponto de a família não receber nenhum auxílio em momentos de doença ou morte, enquanto alguém “da sociedade” possui maior reconhecimento. Isso demonstra, em parte, a condição social em que se encontram os fazedores e artistas da cultura popular quando comparados a camadas sociais mais beneficiadas economicamente na hierarquia social. Como se vê, eles são, geralmente, pessoas desfavorecidas economicamente, que vivem à margem de políticas sociais.

A linguagem utilizada durante os fóruns é composta principalmente por elementos modernos como conteúdo de leis, trâmites legais, demandas do setor, articulações políticas, etc., pois os fóruns visam, como dito anteriormente, pensar modos de articulação com o poder público para o alcance de interesses dos setores da cultura popular e dos povos tradicionais. Entretanto, em alguns momentos, o discurso marcado por uma linguagem moderna se mescla com uma linguagem lúdica, quando, por exemplo, um poeta declama uma poesia feita por ele (reproduzido abaixo), ou quando uma musicista da cidade pede a palavra para falar sobre o lançamento do seu CD e distribui alguns exemplares aos presentes.

Fui nascido e criado sem cultura
Contemplando o verão, curtindo o inverno
Uma folha de mato é meu caderno
Minha fonte de renda, a cultura
Meu banquete é feijão com rapadura
A bebida que eu tomo é aguardente
Ninguém vive feliz, por mais que tente
Esquecendo os costumes do passado
Sou matuto assumido e declarado
Faço é rir de quem diz que eu não sou gente

Me criei numa casa atijolada
Sem nenhuma mobília dentro dela
Com o pé de onze horas na janela
E o pilão emborcado na calçada
Meu cuscuz é de massa apeneirada
A piscina, o barreiro de água quente
O transporte que eu tenho é simplesmente
Um cavalo baixeiro e arriado
Sou matuto assumido e declarado
Chego é rir de quem diz que eu não sou gente

Vivo ainda da forma que eu vivia
Aceitando os insultos da pobreza
Só comprava uma nova japonesa
quando o piso da velha se partia
Quando um dente de leite amolecia
Eu botava o espelho em minha frente
Amarrava o cordão no pé do dente
Arrancava e jogava no telhado
Sou matuto assumido e declarado
Faço é rir de quem diz que eu não sou gente

Interditam o espaço que eu conquisto
Jogam treva na luz que me clareia
Mas eu sei perdoar quem me odeia
Muito embora não seja Jesus Cristo
Nunca faço questão de ser mal visto
Por quem é mau caráter e prepotente
Como o olho de Deus tem outra lente
É por ele que eu sou abençoado
Sou matuto assumido e declarado
Faço é rir de quem diz que eu não sou gente

Sou do campo, um amante à moda antiga
 Faço versos de amor curtindo o prato
 Tomo um chá de cidreira açucarado
 Pra dor de cabeça e dor de barriga
 Uma sombra de árvore me abriga
 No balanço do galho arejo a mente
 E só pretendo mudar de ambiente
 Quando um dia, por Deus, for convidado
 Sou matuto assumido e declarado
 Faço é rir de quem diz que eu não sou gente

Ao invés de axé, samba, pagode
 Eu sou mais um baião de cantoria
 No lugar dessas músicas da Bahia
 Eu prefiro um forró de pé de bode
 Ao invés de “por que”, digo “pru mode”
 Ao invés de “oh, gente”, digo “oxente”
 Aprendi a falar corretamente
 A linguagem do povo do roçado
 Sou matuto assumido e declarado
 Faço é rir de quem diz que eu não sou gente

Festa e feira? O meu traje é sempre um só
 Meu sapato é de sola feito a mão
 Cem centímetros de tira, um cinturão
 Um pedaço de mescla, o paletó
 Onde eu vou, só me chama de aribó
 Só me tratam de forma diferente
 Quando tem eleição pra presidente,
 senador da república ou deputado
 Sou matuto assumido e declarado
 Faço é rir de quem diz que eu não sou gente

Eu não sei o que é língua estrangeira
 Aprendi a escrever a tabuada
 Eu só sei o que é gume de enxada,
 Enxadete, facão e roçadeira
 Eu só sei me expressar dessa maneira
 “Apois não”, “Sim sinhô”, “prefeitamente”
 É melhor ser analfá consciente
 Do que ter um diploma rasurado
 Sou matuto assumido e declarado
 Faço é rir de quem diz que eu não sou gente

Autor: Raudenio Lima

Esse poema diz respeito, sobretudo, ao cotidiano de pessoas humildes que vivem no contexto do Agreste pernambucano e até mesmo em outros estados do Nordeste, por meio de atividades como comer rapadura, tomar aguardente, jogar o dente de leite caído no telhado; da linguagem caracterizada por termos como *pru mode* e *oxente*; e pela habilidade com instrumentos típicos do roçado, como enxadete, facão e roçadeira. Por meio dele, é possível identificar quem são as pessoas que fazem a cultura popular na cidade de Caruaru e que participam do fórum setorial de cultura popular (ou, pelo menos, boa parte delas).

Além disso, a declamação desse poema na ocasião de um dos fóruns mostra como o discurso artístico se mescla com o discurso predominante no evento. É possível perceber que os artistas que compõem a cultura popular têm consciência de sua posição social e da sua situação de recorrente invisibilidade (principalmente ao dizer “sou matuto assumido e declarado, faço é rir de quem diz que eu não sou gente”), e veem na prática dos fóruns uma possibilidade de garantir melhores condições ao desenvolvimento de sua cultura por meio de articulação política.

Na ocasião das reuniões do Conselho Municipal de Cultura, entretanto, percebi a predominância de linguagem técnica e jurídica. Alexandre, em particular, por meio de suas falas, parecia conhecer muito bem o funcionamento do Conselho e alguns trâmites legais importantes ao seu funcionamento. A participação de um membro do governo que elabora o orçamento da cidade (na primeira reunião do Conselho da qual participei) e de um advogado para o esclarecimento de questões jurídicas (na terceira) marcam essa predominância de uma linguagem essencialmente técnica, burocrática e, por conseguinte, moderna.

Essas reuniões, apesar de acontecerem também em ambiente formal, como nos fóruns setoriais, se mostraram diferentes desses principalmente por serem presididas por uma representante da Fundação de Cultura e Turismo de Caruaru, por possuírem representantes de outros setores culturais como música, dança, gastronomia, etc., por apenas duas pessoas da cultura popular e dos povos tradicionais terem direito ao voto — Anderson do Pife e Alexandre — e por eles estarem na situação de desconhecimento de alguns trâmites técnicos e jurídicos necessários ao alcance de seus interesses, representados pelas demandas acima mencionadas (enquanto nos fóruns eles detêm maior conhecimento sobre essas questões que os demais participantes).

Também percebi que estes fóruns são o espaço em que, efetivamente, as políticas culturais são pensadas em termos de leis. Nas reuniões das quais participei, por exemplo, uma das pautas foi a elaboração de projeto de lei que instituía a criação do Fundo Municipal de Políticas Culturais, e outra foi a criação de regulamentações para pôr em prática leis já existentes, como a lei que institui o Forró Semanal e a lei que institui o dia 18/05 como o dia do tocador do pífano.

Outro ponto interessante dessas reuniões do Conselho foi a participação ativa dos conselheiros da cultura popular e dos povos tradicionais. Eles foram, ao longo das reuniões das quais participei, os que mais tiraram dúvidas, os que mais expuseram suas preocupações, aflições e ações coletivas (como a realização dos fóruns, a elaboração e entrega dos ofícios na

câmara dos vereadores por meio de intervenção artística, etc.), e os que mais cobraram o seguimento das pautas e do que previa o estatuto do Conselho.

Algumas das preocupações expostas por esses conselheiros ao longo das reuniões foram o fato de eles não conseguirem captar recursos próprios do município para desenvolver seus trabalhos com a cultura popular e com os povos tradicionais (mesmo seguindo os passos de outras entidades que conseguiram captar tais recursos), o fato de não conseguirem implantar a Secretaria Municipal de Cultura e a não participação do Conselho na construção orçamentária, na construção do São João e de outros eventos importantes para a cidade. Também foi por meio da pressão deles que o grupo concordou (depois de muita discussão) que os setoriais que não estavam comparecendo às reuniões do conselho tivessem sua representação substituída.

Outro aspecto interessante que mostra a participação mais efetiva desses agentes é o fato de eles serem os conselheiros que mais usam o espaço destinado aos conselheiros de todos os setoriais na Fundação de Cultura do município. Essa questão foi levantada pelo secretário da Fundação de Cultura durante a segunda reunião do Conselho, da qual participei.

Dito isso, interpreto que, para o segmento da cultura popular, os agentes que constituem a prática da participação da sociedade civil na elaboração das políticas públicas de cultura são os representantes de órgãos do governo (como as diversas secretarias municipais que participam do Conselho), os artistas ou fazedores da cultura popular. Entre estes últimos, existem aqueles que estão mais próximos do poder público, como é o caso de Anderson do Pife e Alexandre, que compõem o Conselho Municipal de Cultura e atuam realizando uma espécie de mediação entre artistas da cultura popular em geral e poder público, sempre em defesa dos primeiros, como enfatizam no discurso proferido durante os fóruns setoriais.

Os artistas que não estão próximos do poder público não são um conjunto coeso. Existem conflitos entre eles, conforme fica claro em algumas falas realizadas durante o *I Fórum Setorial de Povos Tradicionais*. Em uma delas, um artista disse que existe uma espécie de *apartheid* em Caruaru, onde alguns artistas têm mais vantagens que outros, mas não participam de reuniões como essas. Assim, apesar de os fóruns serem uma prática aberta a todos os que compõem a cultura popular, somente alguns artistas têm interesse em participar deles.

Apesar de essa prática da participação da sociedade civil na construção de políticas públicas culturais ser recente, é possível perceber que ela possui uma reflexividade,

em termos etnometodológicos, conforme propõem Bispo e Godoy (2014), Bispo (2011), Adamoglu de Oliveira e Montenegro (2012) e Romero (1991), constituída principalmente pela percepção da necessidade da sociedade civil em manter diálogo com o poder público na construção de tudo o que se refere à cultura do município (sejam as políticas de longo alcance, seja a distribuição de recursos do orçamento municipal, sejam os eventos da cidade), de modo a instigar uma atuação política cada vez mais forte e consciente dos artistas da cultura popular e dos povos tradicionais.

Ainda é possível interpretar que a reflexividade dessa prática também é composta pela compreensão coletiva de que a cultura popular é pouco valorizada pelo poder público em Caruaru. Este entendimento coletivo permite justificar as atividades e condutas dos agentes na prática, como a participação ativa de Anderson do Pife e de Alexandre no Conselho Municipal de Cultura, por meio de questionamentos persistentes e pressão constante, caracterizando o conceito de relatabilidade, também proposto pelos autores acima mencionados.

Os discursos existentes nessa prática me levam a sugerir que existe a predominância de um *ethos* com orientação moderna, no sentido de que os agentes pensam em objetivos a serem alcançados — como ter acesso ao projeto de revitalização da Estação Ferroviária, realizado pela prefeitura e enviado ao Iphan — e nos meios necessários para alcançá-lo — que no caso foi a elaboração de ofício direcionado ao poder público, coleta de assinaturas de todos os presentes nos fóruns e solicitação de espaço de voz em reunião na câmara dos vereadores em momento posterior ao fórum.

Os agentes que realizam a mediação entre os integrantes da cultura popular e o poder público (e que são também os gestores e/ou líderes de grupos específicos, como a Banda de Pífanos Zé do Estado e o grupo de capoeira N’Golo) parecem estar mais conscientes de como os artistas podem se beneficiar do elemento moderno (marcado pela ação racional com base em fins) para garantir que a tradição da cultura popular se mantenha. Assim, eles conseguem, em suas ações, “caminhar” por vários *ethos*, ora em uma orientação mais moderna, ora em uma orientação mais tradicional. Como mencionado por Anderson do Pife no *I Fórum Setorial dos Povos Tradicionais*, “é através do passado que o moderno se recarrega para projetar o futuro”, ou seja, ele demonstra reconhecer como o passado, o moderno e o futuro podem dialogar.

Nesse sentido, é possível vislumbrar a existência de um hibridismo entre o moderno e o tradicional nessa prática em específico, pois a ação racional com base nos fins é

utilizada para garantir que manifestações tradicionais, como o cortejo dos bois ou as apresentações de pífano sejam realizados, não de forma “invisível”, e sim tendo cada vez mais espaço, seja nos grandes eventos, seja em outras ocasiões. A demanda pela criação da Secretaria Municipal de Cultura para adesão ao Sistema Nacional de Cultura e recebimento de verbas do Ministério da Cultura para investimento na cultura local é um exemplo desse hibridismo. Entendo que a própria ação dos conselheiros e de outros líderes de grupos culturais, como o Sr. Roberto Gercino, constituem uma resposta a esse hibridismo, pois eles buscam de forma racional com base em fins (por meio de elaboração de projetos, ofícios, etc.) manter os folguedos tradicionais que representam.

A demanda por seleção via edital para participação de artistas no São João de Caruaru, discutida durante os fóruns, também é um bom exemplo desse hibridismo, pois se pretende que o uso de um instrumento extremamente moderno — no qual é avaliado o mérito de cada proponente, conforme discussão de Helal (2015) sobre o que constitui a modernidade — sirva como base para definir a participação de manifestações tradicionais em uma festa que tem tomado proporções cada vez menos tradicionais e mais modernas, no sentido de que possui interesses de mercado e políticos fortemente envolvidos.

Esse hibridismo referente à utilização de editais não é algo isento de conflitos, entretanto. Utilizar editais para dar maiores oportunidades por meio do mérito dos proponentes de projetos pode ser positivo para aqueles que sabem como elaborar um projeto que possa concorrer com outros, mas não para aqueles artistas que mal sabem ler e escrever, como é o caso de muitos dos artistas da cultura popular em Caruaru, conforme será discutido na próxima prática analisada.

5.1.2 Prática de elaboração de projetos culturais

A prática de elaboração de projetos culturais também é recente para a cultura popular. Ela se tornou mais efetiva com a implementação da “política de editais”, adotada em maior escala a partir de 2003, que visa democratizar o acesso a recursos públicos para o desenvolvimento da cultura (SANTOS, 2013). Várias atividades compõem essa prática, tendo sido identificadas nesta pesquisa as capacitações para redigir projetos, a redação do projeto, a prestação de contas e a busca de auxílio contábil e jurídico. Cada projeto atende a um edital específico, com regras bem delimitadas.

O edital do Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura (Funcultura)¹⁷, por exemplo, abre todos os anos e em 2016 destinou R\$ 20.000.000,00 para o desenvolvimento dos projetos aprovados. Nos últimos anos, o lançamento do edital tem sido acompanhado por capacitações realizadas pela Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco (Fundarpe), em parceria com secretarias e fundações de cultura de diversas cidades no sentido de “democratizar” o conhecimento sobre como fazer projetos aptos a concorrerem aos recursos do fundo.

Essas capacitações acontecem em ambiente formal, com o uso de equipamentos de computador e *data-show*, no qual o edital e modelos de projetos e outros documentos essenciais à elaboração dos projetos culturais (como a Resolução da Comissão Deliberativa do Funcultura, as Deliberações das Conferências Estaduais de Cultura e a portaria nº 05, de 24/08/2009, da Fundarpe, que orienta sobre a Política Pública de Cultura) são exibidos ao público que assiste sentado à apresentação e faz perguntas à palestrante ou à representante da Fundarpe que a acompanha, conforme é possível observar na foto a seguir.

Figura 8 – Ciclo de Capacitação Regionalizada do Funcultura 2016 em Caruaru



Fonte: Registro da autora.

¹⁷ O Funcultura é o principal fundo para fomento e difusão da produção cultural no estado de Pernambuco e está inserido no Sistema de Incentivo à Cultura (SIC-PE). O fundo tem um modelo de gestão compartilhada que envolve a Secretaria de Cultura de Pernambuco (Secult-PE), a Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco (Fundarpe), instituições culturais e entidades da sociedade civil representativas da classe artística (CULTURA.PE).

Mais uma vez, é possível observar, através desta foto, uma atividade que envolve recursos não humanos e ambiente formal, que caracterizam a singularidade dessa prática em detrimento daquelas que envolvem as próprias manifestações culturais. Os fazedores da cultura popular que assistiram à capacitação (apenas 5 pessoas) faziam anotações em seus cadernos e perguntas, assumindo o papel de alunos nesta atividade, não expressando seu fazer artístico. A palestrante, uma produtora cultural que trabalha na prefeitura da cidade do Recife e, conforme informado pela própria, foi selecionada pela Fundarpe para ministrar o curso em função da grande aprovação de projetos no Funcultura e por ter um currículo vasto na atuação com elaboração de projetos culturais.

Uma das preocupações dos capacitadores nesses eventos, como a própria palestrante deixou claro em suas falas, é a grande quantidade de projetos que são excluídos por uma interpretação inadequada do edital ou pela falta de documentos exigidos, como o currículo do proponente, as cartas de anuência das pessoas citadas no projeto e o estatuto de pessoa jurídica. Outros problemas comuns, segundo ela, são e a falta de definição clara da linha de ação do projeto e a solicitação de quantias maiores que o limite previsto pelo edital. Tais questões já apontam para o uso de uma linguagem essencialmente moderna nessa atividade, por envolver fortes questões burocráticas, materializadas na entrega de documentos diversos, que precisam passar por órgãos públicos, como os alvarás para liberação de espaços, estatutos reconhecidos em cartório, etc.

Em levantamento realizado pela própria Fundarpe e apresentado na ocasião do Ciclo de Capacitação Regionalizada do Funcultura, música e cultura popular são os setores culturais que mais têm projetos excluídos. Além disso, poucos são os projetos culturais inscritos por artistas caruaruenses (19 inscritos, 10 excluídos) em relação à cidade do Recife (mais de 800 projetos inscritos). Esses dados demonstram a pouca participação dos artistas de Caruaru no edital do Funcultura, questão levantada por Anderson do Pife no *I Fórum Setorial de Povos Tradicionais*. Existe certa dificuldade dos artistas da cultura popular em elaborar projetos culturais voltados a editais como o Funcultura, como expressou Alexandre, no fórum acima mencionado. Para ele, fazer projeto é algo que ele tem dificuldade, e o mais difícil é a prestação de conta para ficar “ok” e poder concorrer novamente depois.

Na ocasião da capacitação para o Funcultura, essa dificuldade também ficou evidente, pois a produtora que explicava o edital ensinava a fazer coisas simples, como numerar as páginas do projeto ou explicar o que são empregos diretos gerados pelo projeto,

equipe principal, etc. Tais questões são novas e de não tão fácil compreensão por pessoas não familiarizadas com a linguagem burocrática dos editais, como é o caso dos artistas ou fazedores da cultura popular em geral.

Redigir o projeto envolve certa familiaridade com proposições claras e objetivas por meio de elaboração de objetivos, justificativa, contextualizações. A elaboração do orçamento, na redação do projeto, é, em especial, uma atividade crítica, que exige uma familiaridade com questões de impostos, de previsões sobre preços futuros, de sistematização de processos, que nem todas as pessoas possuem. Essas exigências fazem com que muitos artistas busquem apoio de profissionais do ramo contábil ou jurídico. Dessa forma, é possível constatar o predomínio de uma linguagem extremamente técnica e burocrática nessa prática.

Esse apoio de profissionais especializados buscado pelos artistas e fazedores da cultura popular nem sempre acontece da forma como eles esperam. O Sr. Roberto Gercino, por exemplo, conta que depositou a confiança de documentos necessários à prestação de contas nas mãos de uma contadora conhecida e renomada da região, mas ela não prestou o apoio necessário ao Boi Tira Teima e permaneceu com os documentos sem dar-lhes o destino apropriado. Assim, ele afirma:

[...] na administração, na verdade, eu não tenho apoio. Pra você ver, o apoio que eu tenho é o dessa menina, e que tá há muitos anos dizendo que vai, que vai, e nem sai do canto, nem chega pra onde quer ir. Então a gente tá órfão de ajuda [...] na parte burocrática, o grupo tá a ver navios, não tem quem auxilie (Sr. Roberto Gercino, entrevista, 20/02/2016).

Essa fala representa uma realidade para muitos grupos da cultura popular que buscam apoio burocrático, por não saber lidar com tais questões, e acabam dependendo de profissionais que, muitas vezes, não prestam o apoio necessário. Então esses grupos ficam impossibilitados de seguir em frente por estar presos a questões burocráticas não resolvidas.

A elaboração de projetos não está direcionada somente ao edital do Funcultura, mas também pode estar voltada para empresas privadas, como no caso dos projetos que buscam recursos por meio da Lei Rouanet, que garante isenção de parte do imposto de renda a empresas patrocinadoras de projetos culturais. Também podem ser projetos voltados para programas mais amplos, que buscam promover a sustentabilidade de grupos culturais, como é o caso do *Programa Cultura Viva*. No caso de aprovação de projeto para esse programa, o

grupo cultural vira ponto de cultura e recebe recursos financeiros do Ministério da Cultura para desenvolver seu trabalho durante certo período de tempo.

O Boi Tira Teima elaborou projeto para esse programa, e em 2009 se tornou ponto de cultura. Como o grupo não tinha Cadastro Nacional de Pessoa Jurídica, recorreu a uma associação da cidade, que inseriu o seu CNPJ no projeto. O projeto foi elaborado por uma produtora cultural da cidade a pedido de um amigo de Sr. Roberto Gercino, e aprovado pelo Ministério da Cultura. Assim, o Boi Tira Teima recebeu recursos da primeira parcela que o programa destina aos grupos e desenvolveu uma série de atividades:

Começamos o trabalho, todo mundo animado, um negócio muito bom. Começou a meninada se envolvendo com oficina de *design*, até criaram uma logomarcazinha, eles mesmos criaram lá desenhando na oficina de desenho. Oficina de desenho, oficina de pintura, oficina de *design*, de percussão, então a coisa foi caminhando maravilhosamente bem. Infelizmente a Fundarpe não preparava as pessoas para a prestação de contas, e aí as coisas foram se embolando (Sr. Roberto Gercino, entrevista, 20/02/2016).

Foi em função da não prestação de contas referente à primeira parcela de recursos recebidos que o ponto de cultura parou suas atividades, pois não recebeu a segunda parcela de recursos. Sr. Roberto Gercino conta que procurou de várias formas saber como realizar a prestação de contas, mas não foi devidamente orientado. Esta é uma das principais críticas ao *Programa Cultura Viva*, conforme constatado por Santos (2003): o fato de estar voltado a grupos de cultura popular, mas exigir a realização de atividades burocráticas, como prestação de contas, sem dar o devido suporte a esses grupos sobre como realizá-las.

Nessa prática, portanto, é possível observar que os membros principais são os artistas ou fazedores da cultura popular, os contadores e juristas solicitados a dar apoio na elaboração dos projetos, o próprio Estado (e por vezes o mercado) que dita a ordem a ser seguida, definindo, por meio de uma linguagem burocrática, o que deve conter nos projetos em termos de documentos, tópicos, etc., e os produtores culturais, que podem ser os próprios artistas, mas geralmente são profissionais especializados na elaboração de projetos culturais.

Em estudo anterior (SANTOS, 2013), constatei que a presença desse agente se torna mais forte no campo da cultura popular justamente com a política de editais, estimulada a partir de 2003, pois os artistas dessa área possuem certa dificuldade na elaboração de projetos, e recorrentemente solicitam o apoio desses profissionais), como fica claro na fala de Anderson do Pife a seguir.

Hoje em dia, para participar e para estar dentro de qualquer edital que é oferecido você tem que ter um conhecimento muito bacana do manuseio desses editais. Isso é praticamente impossível para um tocador de pífano, para uma pessoa que faz parte de um movimento em que aprendeu a tocar com o pai, faz o pífano, faz a zabumba [...] e não tem uma noção burocrática, e não vai saber nunca como manusear uma planilha, ele não vai saber como fazer isso. Então, geralmente, cai na mão de um produtor ou um empresário (Anderson do Pife, entrevista, 13/02/2016).

Essa dificuldade dos artistas da cultura popular em elaborar projetos culturais pode ser interpretada como um indicativo da não naturalidade dessa prática para esse campo. Ou seja, apesar de ser uma prática na qual esses artistas se veem recorrentemente envolvidos, não é comum que eles aprendam a fazer projetos ao longo da sua experiência no campo da cultura. Eles aprendem a desenvolver a brincadeira, ou o folguedo, de forma “natural” ao longo de suas vidas, mas a elaboração de projetos é uma prática recente, a qual eles se veem tendo que desenvolver, seja solicitando apoio de outros profissionais, seja por meio de tentativa e erro.

A presença de produtores culturais no campo da cultura popular pode gerar conflitos, pois, algumas vezes, para se adequar aos editais, as ideias originais dos artistas são moldadas, os recursos são repassados de forma injusta ou se criam grupos de produtores que sempre aprovam nos mesmos editais, não dando espaço a outras pessoas (SANTOS, 2013). Essa tensão dos artistas com a ação de produtores culturais também fica clara na fala de Anderson do Pife:

Esse camarada [o produtor cultural] faz o serviço, nada contra, mas se houvesse uma parceria bacana, de maneira honesta, seria interessante, coisa que se aproveitam muito deles [os pifeiros] por eles serem pessoas muito boas, serem pessoas sensíveis, serem pessoas que acreditam nas pessoas. Então eles [os pifeiros] acabam que entrando de bolo no meio da história e fazendo parte de qualquer jeito: vão, tocam, termina, arrumam o dinheiro da feira, o dinheiro de uma coisa ou outra, quando, na realidade, um edital que vem destinado a uma entidade com mais de 70, 80, 100 anos [como no caso das bandas de pífanos], vem com uma quantia lá em cima [...] Geralmente, as mesmas peças [produtores culturais] que estão inseridas nesses editais sempre estão pleiteando os novos editais e mantendo a sua história, mas isso aí começa a criar uma barreira na continuidade da história (Anderson do Pife, entrevista, 13/02/2016).

Sendo assim, da mesma forma que na prática da participação da sociedade civil na construção de políticas públicas de cultura, a prática de elaboração de projetos é recente, e a reflexividade dessa prática ainda está sendo moldada com o tempo. Apesar disso, consegui vislumbrar a não familiaridade dos artistas com relação a essa prática, evidenciada na

difficuldade de interpretação dos editais e de elaboração dos projetos, e os conflitos entre artistas e produtores culturais, conforme discutido em Santos (2013). Entendo que é em função dessas compreensões que poucos artistas participaram do ciclo de capacitação para elaboração de projetos em Caruaru que acompanhei em janeiro de 2016, ou seja, a reflexividade da prática permite justificar os comportamentos dos agentes nela (BISPO; GODOY, 2014; BISPO, 2011; ADAMOGLU DE OLIVEIRA; MONTENEGRO, 2012)

Mesmo tendo em vista esses elementos dificultadores que compõem a compreensão coletiva que se tem nessa prática, foi possível observar, principalmente nas discussões realizadas nos fóruns setoriais, que alguns artistas entendem que ela é importante para tornar a distribuição de recursos aos grupos de cultura popular mais igualitária, pois os editais promovem uma democratização desses recursos — democratização esta que só é possível por meio de uma modernização dos processos de incentivo financeiro à cultura.

Percebi, principalmente por meio dos discursos constantes nos editais e exigidos nos projetos, que a prática de elaboração de projetos se aproxima de um *ethos* com orientação moderna, na qual predomina a ação racional com base em fins (WEBER, 2014). Isso porque o projeto deve conter, de forma clara, sistemática e objetiva, o objetivo a ser alcançado e a forma detalhada de alcance dele. Além disso, é uma prática que se associa à concepção do que é moderno também por visar um julgamento baseado no mérito do proponente do projeto, preocupando-se mais com a questão do desempenho pessoal, substituindo a importância dos atributos herdados da família e da origem social, pela valorização dos atributos ligados ao esforço próprio (HELAL, 2015).

Isso gera conflito para os agentes da cultura popular, principalmente entre aqueles que sabem elaborar projetos e aqueles que não detêm esse saber. Como mencionado na fala de Anderson do Pife acima, acaba existindo uma perpetuação dos mesmos produtores culturais, que sempre aprovam projetos. Interpreto esse fato como ligado à noção de modernidade seletiva (SOUZA, 2000) ou modernização conservadora (ARAÚJO, 2004), pois a modernidade (no caso, a distribuição de recursos financeiros via editais) se dá apenas para algumas pessoas, que no caso da cultura popular são, em sua maioria, aqueles produtores que detêm o conhecimento técnico, administrativo e jurídico para propor projetos aprováveis.

Outro aspecto que caracteriza a modernização nessa prática é o próprio contexto de elaboração dos discursos que compõem a prática de elaboração de projetos, ou seja, o discurso referente a orçamentos, impostos, detalhamento de processos, etc. Esse é um

discurso elaborado e difundido em espaços empresariais e de caráter jurídico por excelência, e não no espaço da cultura popular.

Essa predominância de características modernas, entretanto, não anula a existência de elementos tradicionais nessa prática, que é principalmente o conhecimento do fazer cultural, geralmente passado “de pai para filho”, que constitui a essência dos projetos culturais. Sem esse conhecimento, não é possível elencar os materiais e pessoas necessários, muito menos elaborar objetivos e justificativas para o projeto. Logo, é possível observar que existe uma convivência entre elementos modernos e tradicionais nessa prática.

Diante disso, um indicativo do hibridismo entre tradicional e moderno existente nessa prática está no fato de o discurso próprio da elaboração de projetos poder acontecer também em ambientes mais informais, como em uma reunião entre os agentes na casa de um deles, na qual essas questões são discutidas de maneira informal e, às vezes, sem foco, de um modo muito próprio, como já indicado em pesquisa por Holanda (2011). Em termos da análise sociológica do discurso, isso pode ser considerado como intertextualidade, pois discursos próprios do campo gerencial e do *management* são utilizados em outros contextos, no caso aqui analisado, o contexto da cultura popular, no qual o discurso lúdico lhe é mais característico. Assim, é possível entender que os artistas que compõem a cultura popular encontram seus próprios meios de lidar com a convivência (por vezes conflituosa) entre os elementos modernos e tradicionais expostos.

Dito isso, interpreto essas formas de fazer projetos, marcadas pela informalidade — como discute Holanda (2011) —, pela parceria dos artistas da cultura popular com os produtores culturais, pelo crescimento desses profissionais na cultura popular e pela busca por auxílio contábil e jurídico, como as principais respostas ao hibridismo inerente a essa prática em particular.

5.1.3 Prática das apresentações em locais fixos

Cada apresentação é diferente por possuir história, personagens, ritmos, significados próprios. Elas também são realizadas em situações diversas, como em gravações para programas de TV, no Carnaval, no São João, ou em outros festejos, mas sempre

envolvem a mesma lógica, cuja base está em sua história e significados. Como acompanhei mais de perto um grupo de pífano e um de bumba meu boi, trago o exemplo dessas duas manifestações culturais para ilustrar a singularidade dessa prática para cada grupo.

No pífano, as bandas se apresentam, em geral, em locais fixos, eventos e *shows*. As bandas são compostas tradicionalmente por um zabumbeiro, um tocador de caixa de guerra, um tocador de contrassurdo e um ou dois pifeiros. Anderson do Pife (entrevista, 13/02/2016) explica que a existência de dois pifeiros em determinadas apresentações se justifica pelo fato de as bandas de pífanos, em sua origem, imitarem as apresentações de músicos na igreja católica, nos quais existiam duetos, um com a voz fixa, e outro cantando (a exemplo do canto gregoriano).

Em outros momentos, entretanto, eles utilizam instrumentos adicionais, como os pratos, o pandeiro e/ou triângulo durante as apresentações. Apesar de cada tocador executar um instrumento específico, os integrantes da banda, a maioria irmãos, dizem que são capazes de tocar todos os instrumentos. Na foto abaixo, a Banda de Pífanos Zé do Estado se apresenta em frente à Casa do Pife, e os integrantes tocam, da esquerda para a direita, zabumba, caixa de guerra, pratos, pandeiro e pífano.

Figura 9 – Apresentação da Banda de Pífanos Zé do Estado no evento *O Carnaval Pifou*



Fonte: Registro da autora.

No caso da Banda de Pífanos Zé do Estado, todos os integrantes, com exceção de Anderson, são filhos de Zé do Estado, fundador da banda. Alguns netos também se apresentam, substituindo os pais em algumas apresentações. Dessa forma, os principais agentes dessa prática são familiares, e Anderson, o pifeiro, se tornou “membro da família” com o passar do tempo. Importante destacar também os agentes não humanos que constituem essa prática, que são os instrumentos mencionados acima, bem como as roupas características dos tocadores e seus chapéus de couro, que explorarei melhor na prática de preparação para as apresentações.

As músicas tocadas pelas bandas de pífanos são, geralmente, expressões da realidade dos tocadores, como mencionado anteriormente em relação à composição das músicas pelo Sr. Sebastião Bianco, que reproduzia sons de animais e de eventos cotidianos (VELHA, 2008). Essa é uma característica fundamental das músicas das bandas de pífanos, ou seja, são construídas e reproduzidas com base na oralidade e improvisação.

As músicas são a principal linguagem usada pelas bandas de pífanos, constituindo uma linguagem essencialmente lúdica. É por meio delas que eles comunicam sua realidade, expressando sua visão de mundo ou a noção comum sobre o que é e o que constitui sua realidade social (BISPO; GODOY, 2014; BISPO, 2011; ADAMOGLU DE OLIVEIRA; MONTENEGRO, 2012).

Para estar envolvido na prática das apresentações das bandas de pífanos, é essencial deter os conhecimentos relativos a essa linguagem. Esses conhecimentos são passados entre diferentes gerações através da oralidade, como no caso da Banda de Pífanos Zé do Estado, na qual os integrantes aprenderam a tocar com o pai:

a gente ia nascendo, e papai “venha aprender”. Ele ensinava a gente a bater, a tocar. Aí de todos, foi 9 filhos, todos, a gente 9 aprendemo a tocar tudinho. Aí meu pai ensinando, né? A gente nascendo e ele ensinando “venha, vamo tocar pra gente ganhar o dinheiro do feijão, vamo”. Aí a gente aprendemo todos os instrumentos, zabumba, sanfona, tudinho (Mestre Antônio, entrevista, 20/02/2016).

Essa aprendizagem por meio da oralidade se mantém até hoje, pois, com exceção de Anderson, os demais integrantes da banda não sabem ler ou escrever, mas possuem capacidade de memorizar as músicas: “Eu fiz terceira série, mas o estudo [de música] da gente... às vezes vem gente de São Paulo, manda um CD pra gente, aí diz ‘ó, estuda aí, eu

quero gravar com vocês’, porque a gente somos músicos de gravação também [...] [a gente] pega de ouvido” (Mestre Zé Gago, entrevista, 20/02/2016).

O “pegar de ouvido” representa como a aprendizagem acontece nessa prática, ou seja, de forma oral, ouvindo sons e os reproduzindo. Além disso, esse conhecimento referente à música, aprendido por meio da oralidade, assume significado diferenciado para os integrantes da banda, que o veem como uma riqueza deixada por seus pais:

[...] meu pai sempre dizia “a gente vamo deixar uma herança pra vocês. A gente vamo deixar uma riqueza. Olhe, José Feliciano [Zé Gago] e Antônio e Basto [Sebastião], vocês vão ser rico”. Pensava que é riqueza, que papai ia dar dinheiro, muito dinheiro, mas deu não [...] foi a cultura [...] não tem riqueza melhor que essa não (Mestre Zé Gago, entrevista, 20/02/2016).

Nessa fala é possível perceber que, para os artistas e fazedores da cultura popular, o significado de riqueza vai além daquele atribuído em outros campos sociais. Riqueza, para eles, não diz respeito ao capital financeiro somente, mas ao conhecimento que eles aprenderam com os familiares e que podem transmitir para outras pessoas. O conhecimento relativo à cultura, que os diferencia, sobretudo em termos simbólicos, e que lhes permite ter uma identidade cultural, associada à cidade em que vivem.

Apenas no caso de Anderson do Pife o conhecimento de como tocar pífano foi aprendido por meio de formação universitária. Entretanto, como ele mesmo afirmou (Anderson do Pife, entrevista, 13/02/2016), após começar a tocar na Banda de Pífanos Zé do Estado começou a perceber a música de outra forma, a aprender as músicas por meio da oralidade, se desvencilhando das partituras, comuns aos músicos que aprendem a tocar formalmente, mas não utilizada por muitos tocadores de pífanos, que aprendem observando e ouvindo e constroem sua forma própria e característica de tocar.

Assim, acredito que um dos significados compartilhados que constituem a reflexividade dessa prática para a Banda de Pífanos Zé do Estado, em termos etnometodológicos, é a compreensão que cada tocador tem da sua forma própria de tocar, aprendida por meio da oralidade. Como mencionado pelo Mestre Antônio, cada tocador de pife segue um “sistema de tocar” (Mestre Antônio, entrevista, 20/02/2016).

Suas apresentações acontecem em vários festejos, como discutido anteriormente, e muitas vezes nas feiras de Caruaru, o que evidencia a relação dessas bandas com o contexto caruaruense, marcado pelas grandes feiras. Como ressaltado por um dos mestres da Banda de

Pífanos Zé do Estado: “coisa boa é trabalhar na feira. É muito gostoso trabalhar na feira. A gente tocar na feira, a gente tocar na rua pra todo mundo ver é bonito demais” (Mestre Zé Gago, entrevista, 20/02/2016).

Existe uma forte associação das bandas de pífanos com as festividades juninas de Caruaru, associação esta feita desde a época em que essas bandas começaram a se apresentar na cidade e que se estende para festas de caráter popular em geral, que podem ser religiosas e lúdicas, possuindo, conforme Canclini (1995) caráter coletivo, sem exclusão de classes, sendo a expressão de uma comunidade local, realizadas geralmente em espaços abertos ao ar livre.

Interpreto essa associação entre as apresentações das bandas de pífanos com eventos religiosos e populares como um importante significado compartilhado entre os artistas que realizam essa prática e também entre aqueles que a prestigiam enquanto espectadores. Essa compreensão está atrelada à história dessa prática para as bandas de pífanos, pois essas apresentações possuíram, por muito tempo, e possuem ainda hoje caráter religioso, de reverência aos santos, principalmente São João, São Pedro e Santo Antônio, tão expressivos no Nordeste brasileiro.

Dessa forma, em termos etnometodológicos, é possível sugerir que outro elemento que constitui a reflexividade dessa prática é a sua associação com o caráter religioso e popular. Entretanto, é justamente esse elemento que tem passado por um processo de mudança, dado que as bandas de pífanos precisam se manter ao longo do ano, e não podem se limitar às apresentações em festejos populares apenas.

Para Anderson do Pife (entrevista, 13/02/2016), as pessoas que promovem a cultura na cidade e os próprios artistas fortalecem essa noção, o que para ele é um erro, porque limita a amplitude de ação das bandas de pífanos. É nesse sentido que esse representante da cultura popular tem buscado inserir as bandas de pífanos em vários outros eventos da cidade.

Além disso, o próprio evento do São João da cidade de Caruaru, que em sua origem possuía caráter popular em essência, hoje tomou novas proporções, sendo marcado, sobretudo, pelos grandes *shows* com artistas nacionais, que atraem grandes públicos. Tendo em vista a grande quantidade de pessoas atraídas por esses *shows*, grandes empresas patrocinam o evento, tornando-o uma forma de expor sua marca. Nesse sentido, o evento do São João, em sua origem religioso e popular, já não possui mais essa marca evidente.

Assim, é possível observar uma característica híbrida dessa prática: enquanto existe uma associação das apresentações das bandas de pífanos aos festejos religiosos e populares, como os juninos, baseada essencialmente em costumes do Nordeste brasileiro — o que caracteriza um *ethos* com orientação tradicional —, existe também uma necessidade de os grupos possuírem recursos financeiros para se manter ao longo do ano, o que constitui uma orientação moderna, pois o dinheiro assume papel fundamental para a manutenção do grupo. Além disso, o próprio festejo junino de Caruaru tem tomado dimensão mais mercadológica que popular.

Nesse sentido, entendo como uma resposta a esse hibridismo as tentativas de fazer as bandas de pífanos tocarem em eventos e *shows* que não necessariamente estejam ligados a festejos religiosos ou populares, para que elas possam ter mais apresentações ao longo do ano, mantendo sua subsistência. A manutenção das bandas de pífanos no próprio São João de Caruaru, mesmo tendo essa festa uma conotação mais mercadológica, também me parece uma resposta ao hibridismo. Isso porque essas bandas têm que lidar com essa nova conotação moderna do evento, não de forma pacífica, pois elas estão todo o tempo tentando garantir seu lugar e reconhecimento no evento, diante das bandas que promovem os grandes *shows*.

No caso do Boi Tira Teima, cada personagem, assumido por um membro da família do Mestre Gercino (ou amigo da família, que são quatro pessoas, conforme me informou Zeza, em entrevista), desenvolve uma atividade, e existe uma história para cada um deles que os orienta na performance. O boi e o Mateus são personagens centrais, como discutido anteriormente. De acordo com a história desses personagens (que envolve a morte e a ressurreição do boi), o Mateus guia o boi, utilizando uma bandeira e um berrante para tal. É ele quem chama o boi, manda-o dançar e rodopiar, além de dançar com ele ao ritmo do maracatu que é tocado pela percussão. O boi, por sua vez, dança, rodopia, e pula. Durante minhas observações em campo, o Mateus era interpretado ora por Luiz Gercino, irmão do Sr. Roberto Gercino, ora por Sr. Reginaldo, genro do Mestre Gercino. O boi, por sua vez, era interpretado por Sr. Josenildo, um dos filhos do Mestre Gercino.

A Catirina também é uma personagem central, pois é por causa dela que Mateus mata o boi, na história que serve de base para a manifestação. Ela também dança durante a apresentação, carregando consigo um pano com um material dentro, cujo formato lembra uma língua de boi. Em outras situações, como informado por Josinaldo Ferreira (O BOI QUE ENCANTA, TEIMA E SOBREVIVE, 2010), ela carrega consigo uma vassoura, para varrer

os pés das mulheres para que elas não casem. Nas minhas observações, ela sempre era interpretada por Sr. Reginaldo, um dos genros do Mestre Gercino.

O urubu faz parte da manifestação, demonstrando que, de fato, o boi está morto na história. Quem o interpreta é uma das crianças da família, um neto do Mestre Gercino, todo coberto pela fantasia (que possui um pequeno buraco na frente para enxergar) e está sempre ao redor do boi, dançando com ele. O índio e a índia também são personagens interpretados por crianças, netas do Mestre Gercino. Elas seguram arco e flecha, possuem o rosto pintado e dançam e correm entre os demais personagens durante a apresentação. Para o Sr. Roberto, eles são figurantes da história da morte do boi no engenho (O BOI QUE ENCANTA, TEIMA E SOBREVIVE, 2010).

O cavalo-marinho é um personagem que aparece acompanhado pelas pastorinhas nas apresentações, ambos interpretados por crianças. De acordo com o Sr. Roberto, é o cavalo-marinho quem sempre acompanha o Mateus na história, dando as ordens a ele e a Catirina. Eles dançam durante a apresentação, no meio dos outros personagens.

Há, ainda, as baianas (interpretadas por crianças) e as porta-estandartes (interpretadas pelas filhas e noras do Mestre Gercino e Dona Lindaura). Elas ficam à frente do grupo durante a apresentação e abrem os cortejos, que serão discutidos na prática a seguir.

A percussão é formada por integrantes da família, homens e mulheres, e um amigo. Eles tocam os instrumentos (o surdo, a alfaia, o tarol (ou caixa de guerra), o reco-reco, o afoxé, o chocalho, o ganzá, e o apito) no ritmo do maracatu, que tradicionalmente foi o baque solto, mas atualmente tem sido misturado também com o baque virado, em um processo de mudança pelo qual a percussão vem passando desde a morte do Mestre Gercino:

[...] com a partida do mestre, assumiu o neto dele, que é o Renato, na percussão. E aí veio colocando algumas fórmulas diferentes na percussão, que o mestre não aceitaria. A batida do maracatu do boi não ia mudar nunca [...] com a saída do mestre e a chegada do neto, com a cabeça mais nova, então colocou o maracatu diferente [...] ele foi investindo em evoluções diferentes. A percussão dança, faz evolução, participa de maneira mais graciosa, quer dizer, quebrou mais a rigidez do antigo, tá entendendo? Então é uma coisa mais nova (Sr. Roberto Gercino, entrevista, 20/02/2016).

Esses agentes não humanos possuem importante atuação nessa prática e também na prática dos cortejos, pois é ao som deles que todo o grupo dança, além de ser o som do maracatu que “convida” os espectadores a assistirem e participarem da brincadeira. O apito,

em especial, tem uma função importante: é por meio dele que o mestre da percussão organiza o som do batuque. Hoje quem possui essa função de mestre da percussão é Renato, neto do Mestre Gercino e de Dona Lindaura. Antes dele, era o próprio Mestre Gercino quem “puxava” a percussão usando o apito.

Além da percussão, no início de 2016, o grupo lançou a Orquestra Boi Tira Teima, que, segundo Sr. Roberto (entrevista, 20/02/2016) é uma tentativa de remunerar de forma mais justa sua irmã, Maria José (Zeza), musicista, que vinha sendo contratada individualmente e recebendo cachês muito baixos, que não compensavam o investimento feito por ela na atividade da música. Dessa forma, eles reuniram os percussionistas da família e lançaram a orquestra sob a coordenação da própria Maria José, que também toca na percussão do Boi e, às vezes, incrementa o maracatu tocando saxofone.

Também existe o personagem do Satã, que não cheguei a observar presencialmente, mas que consta na fala do Sr. Reginaldo (O BOI QUE ENCANTA, TEIMA E SOBREVIVE, 2010). Fazer esse personagem, de acordo com Sr. Reginaldo, envolve saber fazer uma ginga própria, saber fazer sua gargalhada e assustar as crianças com o tridente que o personagem carrega.

Durante as apresentações, Sr. Roberto Gercino assume papel de coordenador da brincadeira ao, por exemplo, pedir que os componentes da banda dancem, que o cortejo siga para determinado caminho, que alguém fale sobre a história do seu personagem para as câmeras, etc. É uma coordenação sutil, porque cada agente sabe como se portar, em geral. Percebi que ele assume o papel do seu pai, que coordenava o boi anteriormente, mas de maneira diferenciada, pois atualmente ele tem que lidar com agentes como as tecnologias e a mídia televisiva, por exemplo, que não era tão presente na época em que Mestre Gercino organizava a brincadeira e que hoje se tornou importante para a difusão do seu trabalho, como ele mesmo afirma:

[...] a importância da tecnologia é que hoje eu tô aqui, conversando com você, [...] e ao mesmo tempo essa conversa pode ir para o outro lado do mundo. Então você me transporta com facilidade, e se não fosse essa tecnologia eu não ia pra canto nenhum. Talvez você nem viesse me procurar por não ter conhecimento da minha existência, não é? Então eu preciso muito dela, e preciso fazer com que a gente acompanhe ela, avance isso, não perdendo as origens, não descaracterizando, mas a gente precisa avançar no tempo. Pra você ter ideia, [quando estava em Olinda] foi aquela entrevista rapidinho, que eu nem percebi a dimensão que ela ia tomar, nem percebi. De repente, na quinta-feira, eu to aqui no café Rio Branco, e de repente o cara “mas Roberto, uma reportagem tua, rapaz, a nível nacional, no Bom Dia Brasil!”. Eu digo “onde foi isso?”. Ele disse “você não teve em Olinda?”, eu “tive,

ontem”. Pra mim, aquela entrevista da TV Globo era só para o NE TV da capital, que ano passado também foi, mas só que saiu de manhã no Bom Dia Brasil a nível nacional. Então é isso que dá pra gente. Então alguém em São Paulo viu a gente, alguém em qualquer canto do País viu a gente, então essa é a importância (Sr. Roberto Gercino, entrevista, 20/02/2016).

Observadas essas diversas performances dos agentes nessa prática, percebo que, independentemente do contexto, a apresentação segue uma ordem, criada ao longo dos anos pelos agentes que desenvolviam e desenvolvem a brincadeira do boi, e recriada pelos agentes que a desenvolvem atualmente. Como é possível observar nas fotos a seguir, apesar dos contextos e momentos diferentes, a apresentação contém sempre os mesmos personagens e segue um ritmo sempre semelhante, a batida do maracatu.

Figura 10 – Apresentação na sede do Boi Tira Teima na casa de Dona Lindaure durante gravação para programa da TV Jornal



Fonte: Registro da autora.

Figura 11 – Apresentação na sede do Boi Tira Teima na antiga Estação Ferroviária de Caruaru durante gravação para programa da TV Asa Branca



Fonte: Registro da autora.

Figura 12 – Apresentação na casa de amigo da família Gercino em Olinda durante o Carnaval



Fonte: Registro da autora.

Entretanto, essa ordem mantida, em certa medida, passou por mudanças graduais ao longo dos anos, e sofre pequenas mudanças a cada apresentação. As roupas do Mateus, por exemplo, mudaram pelo menos três vezes ao longo das minhas observações, assim como as roupas da índia e as roupas dos percussionistas. Também pude observar a inserção de personagens novos em diferentes momentos, e a própria fala do Sr. Roberto Gercino sobre as mudanças na percussão e a importância das tecnologias evidencia isso. Outras mudanças que aconteceram na forma de fazer a brincadeira do boi ao longo dos anos também são mencionadas por ele:

A orquestra, por exemplo, é uma coisa nova, que não faz parte do maracatu do grupo de bumba meu boi. É uma coisa nova que a gente tá inserindo [...] a percussão [...] na época eu mesmo era chamado de batuqueiro, hoje é percussionista [...] os instrumentos eram feitos de madeira rústica, vinham uns barris, que o povo dizia que era barril que vinha com bacalhau nos navios, se aproveitava aqueles barrilzinho, e se colocava couro de bode na boca de cada um, pregado com prego. Era couro embaixo, couro em cima, pregado na taxa, e pra gente tocar nos cantos tinha que primeiro fazer um foguinho, esquentar, pra poder dar o tom. Então hoje [...] é um negócio mais sofisticado, né? [...] O fazer das próprias coisas era feito de madeira, de ferro, que era pesado que ninguém aguentava. A própria estrutura do boi, da burra [...] Então a gente foi tirando madeira, trocando por alumínio, tirando aquelas lãs e trocando só pelo papelão e pelo papel, então a gente foi deixando mais leve a coisa. Então era tudo feito muito rústico. O que permanece até hoje, na verdade, é a cabeça. A cabeça de osso ainda é a mesma, o restante a gente trocou muita coisa já. É original dela ainda, foi a primeira de 94 anos (Sr. Roberto Gercino, entrevista, 20/02/2016).

Isso demonstra como a ordem de uma prática, construída pelos agentes, está sujeita a alterações constantes em função da dinâmica que a própria prática pressupõe, como discutem autores como Reckwitz (2002) e Schatzki (2001). Essas mudanças, entretanto, estão em constante diálogo também com os elementos do passado. Como dito na fala do Sr. Roberto, acima, a cabeça do boi permanece a mesma e, além disso, atividades realizadas no passado e abandonadas têm sido reinseridas nas apresentações, demonstrando a existência de uma recursividade entre presente e passado nessa prática:

Tem coisa hoje que a gente voltou do passado, e que tinha sido abolido. Por exemplo, no passado, eu acho que eu deveria ter uns 5 ou 6 anos de idade quando eu comecei entendendo da brincadeira, existia essas festas de bairro, por exemplo o bairro da Rendeira tinha a festa de Nossa Senhora Aparecida. Então na festa de bairro tinha um lugar reservado pra cultura popular, para o boi, onde era construído um espaço cercado por madeiras, coberto, e ali tinha um canto como se fosse um auditoriozinho pra ficar a batucada, e aí se apresentava todo o grupo. Vinha figura por figura, se apresentava para o público, o cantador de loa cantava que figura era aquela, a evolução dela, o que ela tava fazendo, e dali recuava, então vinha outra e

fazia a mesma coisa, e aí o pessoal gratificava. [...] E tinha uma hora em que as pastoras, que é aquelas que ficam com o cavalo-marinho [...] elas tinham uma espécie de cabacinha na ponta de uma vara, aonde essas cabacinhas eram colocadas no ombro de cada pessoa solicitando a gratificação, e a gratificação que eles botavam ali era o que pagava o grupo, entendeu? Então isso acabou na época, hoje a gente voltou com isso. Por exemplo, no polo das quadrilhas, a gente vai ao palco com a percussão, quando tiver apresentação da Fundarpe, alguma coisa, eu solicito já o mapa de palco, com o microfone sem fio, com as coisas pras caixas, porque a percussão fica ali parada, canta algumas loas e cantigas, depois canta as boas vindas ao grupo, aí chama figura por figura pra se apresentar, ele canta a canção dela e ela volta, e no final entra todo mundo de novo. Então isso voltou do passado, que tinha acabado (Sr. Roberto Gercino, entrevista, 20/02/2016).

Não cheguei a observar nenhuma teima do Boi Tira Teima com outros bois. Apesar de, atualmente, essa ser uma atividade escassa na prática da apresentação do boi em locais fixos, ela foi uma atividade essencial na época dos festivais de momo da cidade de Caruaru. Um dos motivos para ela não mais acontecer é o fato de haver poucos encontros de bois (o único encontro de bois que presenciei foi na cidade de Olinda, no qual os bois apenas desfilavam, mas não acontecia a teima, tradicional apenas em Caruaru).

A maioria das atividades é aprendida por observação, pois os membros da família crescem vendo seus familiares mais antigos desenvolvê-las. Os filhos do Sr. Gercino contam que cresceram assumindo papéis diferentes, até chegar no papel que interpretam hoje, considerados mais importantes, como o boi e o Mateus. Sr. Josinaldo, por exemplo, conta que começou como índio, depois foi batuqueiro e, com o tempo e a experiência, conseguiu realizar sua vontade de sair como boi. Sr. Luiz Gercino conta que também começou como índio, quando criança, e que apenas com 16 anos pôde assumir o papel do Mateus, que hoje compartilha com Sr. Reginaldo (O BOI QUE ENCANTA, TEIMA E SOBREVIVE, 2010).

Tocar na percussão também é algo aprendido por meio da observação. Zeza usa o exemplo de um dos bisnetos de Mestre Gercino e Dona Lindaura, filho do atual mestre da percussão, que sempre o acompanha nas apresentações, e já toca um pequeno tamborim, com apenas 3 anos de idade:

Ele [o bisneto] não sai dali [da apresentação], ele agarra no bolso do pai e fica. Mãe disse “vamo botar um instrumento pra esse menino, vamo botar um tamborim”. Aí botou um laço, aí deu a ele, aí quando ele escuta ali a festa da vó dele lá em cima [a vó materna da criança possui um terreiro de macumba, onde também se tocam instrumentos de percussão] ele toca igualzinho, não perde o ritmo. Quando diz assim “boi tira teima” ele canta a loa do boi e toca o ritmo do boi. E o apito ele faz na boca cantando. Aí já é do sangue mesmo, entendeu? Não tem curso. Eles prestam atenção ao que já sabe tocar, fica prestando atenção e vai aprendendo. Daqui a pouco já taátocando mais que aquele que já é veterano (Zeza, entrevista, 27/02/2016).

A atividade de coordenação do grupo também foi aprendida por observação. Sr. Roberto Gercino (entrevista, 20/02/2016) diz que entende os passos do pai anos atrás na coordenação do boi. Ele compreende, por exemplo, a necessidade de usar recursos próprios para que a brincadeira aconteça, coisa que ele não entendia quando o pai fazia:

Quando eu via ele pegando do dinheirinho dele da aposentadoria e comprando o material pra fazer os trabalhos, eu sempre dizia “pai, não faça isso não, isso é obrigação dos governantes, da Fundação de Cultura, do prefeito, não tire do seu não, eles têm que fazer isso, pai”, e pai “tá certo, meu filho, tá certo, meu filho”, e passou. Hoje eu tô no lugar de pai, e hoje eu tiro do meu, mãe tira do dela, os irmãos tiram do deles... (Sr. Roberto Gercino, entrevista, 20/02/2016)

Atualmente, porém, existe uma preocupação por parte do Sr. Roberto em relação à sucessão da coordenação do grupo, quando ele afirma: “Já hoje eu vejo... não que eu esteja desistindo nem cansando, mas já chamei minha irmã, a Maria José, que tá com a mente mais aberta, pra segurar o batente [...] Porque a gente vai cansando, tem que preparar alguém enquanto ainda é cedo”. Isso demonstra uma preocupação com a continuidade dessa prática por parte do agente que, em certo sentido, constitui o grupo de referência dela, porque sua ação inserida na prática se dá no sentido de (re)produzi-la.

É possível constatar que existe um conjunto de habilidades e conhecimentos que guiam a performance dos agentes nessa prática. Essas habilidades dizem respeito principalmente ao saber interpretar cada personagem, a coordenar o grupo e a tocar o maracatu, partindo de um conhecimento incorporado sobre a história de cada personagem e seu papel, e de qual a melhor forma de fazê-lo, aprendida sobretudo por observação.

Entre os agentes que compõem essa prática estão os não humanos, como os instrumentos mencionados acima, as fantasias de todos os personagens e os estandartes. Os agentes humanos são essencialmente pessoas da família Gercino e alguns poucos amigos. Entre eles, no desenvolvimento das diversas atividades que compõem a prática das apresentações, é possível observar a relação entre várias gerações, que vão dos filhos do Mestre Gercino e Dona Lindaura aos seus netos e bisnetos. Entre os mais novos, por exemplo, é possível ver a construção de uma relação íntima com a brincadeira do Boi:

Aqueles pequenos choram se você não levar [para as apresentações do Boi]. Tem uns garotinhos, bisnetos de pai, que eles devem ter na faixa de 3, 4, 5 anos que é incrível... criança gosta de *video-game*, esses videozinhos, DVD de Xuxa, não sei o

que... eles é o DVD do Boi. Se não tiver em casa pra assistir todo dia o DVD é um desespero (Sr. Roberto Gercino, entrevista, 20/02/2016).

A preocupação dos mais velhos, entretanto, é que futuramente os mais jovens, que hoje participam do folguedo, não consigam dar continuidade ao grupo, principalmente em função das dificuldades em termos de captação de recursos financeiros:

Minha irmã diz em uma reportagem do documentário [*O Boi que teima, encanta e sobrevive*] que teme que os mais novos amanhã não suportem o que a gente suporta hoje. Por mais que eles gostem, por mais que eles achem interessante, eles estão vendo as coisas hoje caminhando. E a gente tá fazendo, mas nunca leva pra eles a parte ruim da coisa. Eu digo isso porque meu pai muitas vezes vinha pra resolver as coisas, chegava em casa cabisbaixo, “e aí, pai, como foi?” e ele “não, tudo bom, tudo bom”. Ele nunca passou o ruim [...] então são essas coisas que eu não sei se esses mais novos, minha irmã dizia isso e eu fiquei com isso na cabeça, se esses hoje que brincam com a gente, se quando encontrar esses obstáculos, se eles vão conseguir ultrapassar (Sr. Roberto Gercino, entrevista, 20/02/2016).

Essa é uma preocupação recorrente para aqueles que fazem a cultura popular como um todo, pois os saberes, o conhecimento, as histórias, transmitidas de forma oral como o são, podem se perder caso não haja continuidade ativa dos grupos. A principal ação da família Gercino, nesse sentido, conforme percebi ao longo da minha imersão em campo, é inserir as crianças desde muito cedo no folguedo. Isso não é algo feito primordialmente com o fim específico de garantir que as crianças deem continuidade ao Boi Tira Teima, mas acredito ser espontâneo, pois essa manifestação constitui a própria realidade da família e da comunidade.

Em termos etnometodológicos, a reflexividade nessa prática se associa à história do Boi e à forma como o personagem foi interpretado ao longo dos anos, que serve de base para a performance de cada agente nessa prática. É por meio dessa compreensão, passada de geração em geração, de forma oral e visual, que os membros do Boi Tira Teima são capazes de narrar a prática, por meio de uma linguagem essencialmente lúdica, marcada pela musicalidade e pela dança, pois os atores fazem sua performance dançando ao som do batuque e das loas.

Assim como no caso das apresentações das bandas de pífanos, percebi no discurso dos integrantes do Boi que existe uma necessidade de sobrevivência financeira do grupo ao longo de todo o ano, apesar de ele só realizar apresentações esporádicas, algumas delas não pagas. Nesse sentido, também é possível perceber certo esforço em inserir as apresentações do

Boi em vários eventos da cidade, além dos populares, como foi possível observar na inserção do Boi Tira Teima no palco principal do São João de Caruaru, no ano de 2015, evento que possui orientação moderna, pois envolve interesses políticos e de mercado.

Os cachês pagos ao Boi Tira Teima, em particular, que envolve muitas pessoas e a confecção de fantasias diversas (como será explorado na prática de preparação para as apresentações), muitas vezes são baixos, a ponto de não dar para pagar o trabalho de todos os integrantes:

[...] quando eu levo o pessoal pra se apresentar, eu pago carro pra levar eles, quando termina, eu tenho que dar um 20, 30 contos a cada um de gratificação [...] e às vezes tem cachê no valor de 500 contos, 400, que quando eu divido pra eles, não dá 10 contos pra cada, tá entendendo? Eu ainda sonho um dia eu poder fazer as apresentações, chegar ao final do mês, a gente somar o montante que teve, ter um bom dinheiro, e se animarem com aquilo... (Sr. Roberto Gercino, entrevista, 20/02/2016).

Para receber cachês mais altos, o grupo precisa comprovar que já recebeu cachês de altos valores anteriormente, o que é uma dificuldade para o grupo do Boi tira Teima, que não possui essas comprovações, pois suas apresentações recebem cachês baixos. Por exemplo, durante a confecção desta tese, Sr. Roberto Gercino precisava de comprovação de cachê de, no mínimo, R\$ 9.000,00, para tentar se apresentar no Carnaval do Recife de 2017 e esperava que o vasto currículo do grupo pudesse suprir essa exigência, porque a maior comprovação de cachê que ele possuía era de R\$ 5.000,00.

Próxima a essa prática das apresentações está a prática dos cortejos, especificamente para o caso do Boi, conforme explico a seguir.

5.1.4 Prática do cortejo do Boi Tira Teima

Dentro do Boi Tira Teima
Bate forte um coração
Seu canto, a sua toada,
Sua gente, o seu chão,
A garra dos personagens
Mantém viva a tradição

Salve o Mestre Gercino
 Salve o Mestre do Boi
 Salve o chão de Vitalino
 Salve o Carnaval que se foi

Bota o Tira Teima pra dançar
 Bota o bloco na rua freguês
 Chama Cacho de Coco pra saldar
 Acorda o bloco de Zé de Inês
 Aldo Teixeira já está pronto
 Pra desfilar outra vez

Catirina e Mateus vieram avisar
 Ao velho, ao moço, até ao menino,
 O cavalo, as pastoras estão a dançar,
 Esperando o apito do Mestre Gercino
 Cantiga trazida do povo da África

Do toque vibrante do maracatu
 Seus versos tirados da alma do povo
 Do chão do Agreste, do mandacaru,
 Roberto Gercino comanda essa troça
 Do povo guerreiro de Caruaru.

Autoria: Herlon Cavalcanti

Fonte: Jornal Vanguarda

Essa prática envolve vários elementos da prática das apresentações em locais fixos, como os agentes humanos e não humanos que dela fazem parte. Entretanto, a prática do cortejo possui uma diferença fundamental: o cortejo segue pelas ruas e pelos bairros de Caruaru arrecadando dinheiro por onde passa e fazendo pequenas apresentações para quem contribui. Essa é uma prática antiga, feita em todos os carnavais e vista como uma brincadeira, mas uma brincadeira árdua e trabalhosa, como pude constatar durante as sete horas de cortejo que acompanhei, na cidade de Caruaru, e as cinco horas de preparação e cortejo que acompanhei na cidade de Olinda.

A história e os personagens são basicamente os mesmos das apresentações, como o ritmo do maracatu, a dança, as roupas; mas os cortejos são muito mais longos e envolvem mais atividades, como o deslocamento para os diferentes bairros, a arrecadação de dinheiro, a venda de blusas e DVDs, paradas para descanso e alimentação, reverências e uma tradição singular do Boi Tira Teima — receber a bênção de um representante do candomblé.

Sr. Roberto Gercino, que durante o cortejo guarda o dinheiro recolhido, guia o cortejo pelas ruas e o organiza para que os carros possam passar. Conforme me explicou, em conversa informal (08/02/2016), eles dão prioridade aos locais mais carentes da cidade de Caruaru durante os cortejos, como o bairro do Centenário e a comunidade do Crato, ambas em

situação de vulnerabilidade social. Também me explicou que, em algumas dessas comunidades, outros grupos de bois não possuem acesso, em função da violência no local, mas como o Boi Tira Teima já realiza os cortejos há muito tempo, eles são sempre bem recebidos.

O deslocamento para esses bairros acontece sem o som da banda e sem a performance do boi e dos demais personagens. Eles só realizam a performance quando chegam nos bairros. Quando começam a tocar, é possível observar crianças e adultos saindo de suas casas para olhar o cortejo. As crianças, particularmente, se envolvem animadas na brincadeira, e alguns adultos acompanham o cortejo, tiram fotos ou se limitam a observar das janelas e varandas de suas casas. O boi e os demais personagens param para brincar com as crianças, para assustá-las ou para tirar fotos, o que evidencia o caráter popular dessa manifestação, que acontece em uma relação próxima com a população.

Figura 13 – Deslocamento do cortejo do Boi Tira Teima entre os bairros de Caruaru



Fonte: Registro da autora.

Figura 14 – Pessoas acompanham o cortejo do Boi Tira Teima pelas ruas de Caruaru



Fonte: Registro da autora.

Figura 15 – O personagem do Boi Tira Teima e os moradores das ruas por onde passa o cortejo em Caruaru



Fonte: Registro da autora.

A arrecadação do dinheiro é realizada pelos personagens do cortejo, que se dirigem às pessoas que estão em frente ou até mesmo dentro de suas casas, em mercadinhos e bares, ou apenas passando pela rua, e pedem um “trocado” para o Boi. Quem ajuda o Boi geralmente é agraciado com uma apresentação especial, na qual o Boi dança, conforme comando do Mateus, como forma de agradecimento. Na foto abaixo, o cavalo-marinho e o Mateus pedem dinheiro nas casas.

Figura 16 – O personagem do cavalo-marinho e do Mateus pedem dinheiro nas casas por onde passam durante cortejo na cidade de Caruaru



Fonte: Registro da autora.

O dinheiro arrecadado pelos personagens é entregue a Sr. Roberto Gercino ou a uma das suas irmãs. Elas (duas, conforme observei), assim como uma das netas de Dona Lindaure, grávida, e um senhor que era marido de uma das porta-estandartes, trabalhavam dando apoio ao cortejo, carregando água, alimentos, camisas e DVDs a serem vendidos. Especialmente as irmãs de Sr. Roberto e a sua sobrinha grávida cuidavam das crianças, alimentando-as, dando água e carregando uma delas (a mais nova) no colo.

Os integrantes do cortejo também se revezam e, por isso, alguns deles ficam sem fantasia durante um tempo, para substituir alguém que está cansado, seja interpretando o Boi, seja cavalo, seja a ema, personagens mais fáceis de trocar de fantasia e que possuem fantasia

pesada, que cansa mais rápido os seus intérpretes. As pessoas que realizam as substituições, enquanto não o fazem, ajudam na arrecadação de dinheiro ou no apoio.

Várias pausas são feitas ao longo do cortejo para o grupo descansar, se alimentar, beber água, ir ao banheiro (a ida ao banheiro aconteceu na casa de conhecidos que abriram as portas para os integrantes do boi, em um local escondido no espaço onde funciona a Feira de Caruaru, cujos bancos estavam todos vazios e fechados e em banheiros químicos localizados em praças públicas). Durante essas pausas, eles conversam e brincam entre si e, mesmo cansados, parecem se divertir. No cortejo que acompanhei na cidade de Caruaru, percebi que um dos integrantes da banda estava com o joelho machucado, por causa do atrito com o tambor, mas isso não o fez parar de tocar até o momento em que estive com o grupo, já próximo do final do cortejo.

Figura 17 – Pausa feita pelos integrantes do Boi Tira Teima durante cortejo na cidade de Caruaru



Fonte: Registro da autora.

Outra atividade importante durante os cortejos são as reverências a pessoas e entidades importantes para o Boi. No cortejo que acompanhei na cidade de Caruaru, observei uma reverência feita a um senhor representante do candomblé, Mário de Oiá, que cedeu sua casa para que os integrantes do cortejo pudessem descansar e almoçar. Na reverência, cada personagem do Boi Tira Teima se curva diante da pessoa ou entidade em respeito a ela, como

pode ser observado na foto a seguir, que registra o momento em que o Boi reverencia Mário de Oiá em frente à sua casa:

Figura 18 – Reverência dos personagens do Boi Tira Teima a Mário de Oiá



Fonte: Registro da autora.

Além da reverência, o boi recebe bênção de Mário de Oiá em nome dos orixás, uma vez por ano. Para receber essa bênção, os estandartes são colocados dentro de uma sala com várias imagens de santos e com o representante do candomblé, que lhes abençoa com palavras inaudíveis. Sr. Roberto (conversa informal, 08/02/2016) me disse que essa é uma tradição antiga, que acontece todos os anos e que ele “não é contra nem a favor, mas respeita a crença de Mário, pois as suas culturas conversam”. A persistência dessa atividade dentro da prática do cortejo mostra a prevalência de um *ethos* com orientação tradicional, porque existe uma preocupação em salvaguardar costumes, mesmo que o atual representante do Boi não acredite necessariamente nela, diferentemente do seu pai, o Mestre Gercino.

Apesar de o cortejo, que acontece tradicionalmente nos bairros da cidade de Caruaru, ser bastante similar ao que aconteceu na cidade de Olinda, também durante o Carnaval, notei algumas diferenças entre esses dois momentos. Em Olinda, houve apenas um pequeno cortejo para apresentação no chamado “Encontro de Bois”, cujo percurso foi bem menor que os realizados em Caruaru. Também observei mais pessoas da família participando da brincadeira, inclusive pessoas que eu ainda não tinha visto nas apresentações anteriores. As

fantasias também estavam mais incrementadas, os componentes da percussão vestiam roupas novas e havia três novos personagens. Um deles vestia uma roupa diferente, que só depois descobri que era de um clube de frevo de Caruaru.

Figura 19 – Personagem de clube de frevo de Caruaru



Fonte: Registro da autora.

Dona Lindaura (conversa informal, 10/02/2016) também me informou que o grupo recebeu doações de roupas e adereços de uma pessoa do Sudeste do País, que brincava em escolas de samba. Ao observar essas roupas e adereços sendo inseridos na brincadeira do Boi, foi possível constatar certa plasticidade dessa manifestação da cultura popular, pois ela consegue inserir e adaptar novos elementos, dando-lhes sentido dentro do conjunto de significados da prática do cortejo. Isso pode ser interpretado como uma intertextualidade — os discursos de um grupo (as roupas de escolas de samba) são inseridos em outro grupo (no Boi Tira Teima). Também pode ser interpretado como constituindo um verdadeiro hibridismo dessa prática, pois os adereços das escolas de samba, incrementados e modernos, misturam-se com as fantasias tradicionais do Boi.

As reverências, na ocasião do cortejo em Olinda, aconteceram a três pessoas/ entidades: Ao amigo da família que lhes ofereceu almoço e lhes cedeu a casa para as

preparações que precedem o cortejo; ao Homem da Meia-noite, na porta de sua sede (que estava fechada, na ocasião)¹⁸, e a Dona Dá, que organiza a festa do encontro dos bois em Olinda e oferece frutas, água e cachaça aos integrantes da brincadeira que passam em frente à sua casa (DESFILE DOS BOIS PELAS LADEIRAS DE OLINDA..., 2016).

Nessa ocasião, o Boi Tira Teima ganhou um prêmio de destaque por sua participação no Carnaval de Olinda (como é possível observar na foto abaixo) dado pelas mãos de Dona Dá. O prêmio, como me informou o Sr. Roberto (conversa informal, 10/02/2016), é algo simples, mas de grande significado para o grupo. Por meio desse prêmio e da forte presença do Boi Tira Teima na mídia caruaruense no período de Carnaval, é possível observar que esse boi possui certa distinção entre os demais — ele é reconhecido pelo seu trabalho por diversas instituições e pessoas que detêm prestígio, seja por organizar um dos maiores eventos de bois, no caso de Dona Dá, seja por deter o poder de divulgar informações, como é o caso da mídia.

Figura 20 – Prêmio concedido ao Boi Tira Teima por Dona Dá no *Encontro de Bois* na cidade de Olinda



Fonte: Programa *Bom Dia Brasil*, TV Globo.

¹⁸O Homem da Meia-Noite é um dos blocos carnavalescos mais antigos da cidade de Olinda, no qual uma calunga (personagem místico do candomblé), representada por um boneco gigante na figura de homem, desfila pelo centro histórico da cidade no período carnavalesco.

Mais uma vez, semelhante ao que foi constatado na prática das apresentações em locais fixos, é possível observar uma prática composta por uma reflexividade baseada em costumes da família Gercino e na história do boi, que orienta as explicações dos membros sobre a prática através de linguagem lúdica, marcada pela música e pela dança, e que orienta as performances de cada agente. Nessa prática, em especial, percebi que outros agentes, como os moradores das ruas por onde o boi passava, possuem papel importante, pois são eles que brincam com o boi e doam dinheiro, fazendo a prática juntamente com os membros da família Gercino. Assim, compreendo que um dos significados compartilhados pelo grupo que constitui sua reflexividade é essa preocupação em fazer a população participar da brincadeira.

O *ethos* predominante nessa prática possui orientação tradicional, pois existe a prevalência de costumes familiares, além de ser possível observar ações orientadas pelas emoções — a fala dos familiares sobre a realização da brincadeira é, muitas vezes, constituída por termos como *amor* e *paixão* pelo que fazem. Isso se mostra evidente quando, por meio da análise discursiva, é possível perceber que o discurso elaborado referente ao contexto do trabalho é semelhante, se não o mesmo, do discurso elaborado pelos agentes da família Gercino para o contexto familiar e privado.

Por fim, percebi que a principal resposta ao hibridismo observado nessa prática é a manutenção do cortejo em seu formato essencial, com os mesmos significados, ainda que as crenças e roupas atuais sejam diferentes das tradicionais.

5.1.5 Prática de preparação para as apresentações e os cortejos

Essa prática dura o ano inteiro, mas se intensifica quando as apresentações se aproximam, principalmente no caso do Boi Tira Teima, que envolve muitas pessoas e é realizada pela família do Mestre Gercino, sendo seus componentes os principais agentes humanos dessa prática para o grupo.

A confecção das fantasias é pensada desde o início do ano, quando Dona Lindaura começa a reservar dinheiro para comprar alguns metros de tecido, tintas, lantejoulas, miçangas, linhas, etc. Ela e suas filhas são as principais responsáveis por essa atividade, que exige habilidade em costura. Dona Lindaura, entretanto, é quem define a maior parte das

fantasias e roupas a serem feitas, como diz Sr. Roberto Gercino (entrevista, 20/02/2016): “muitas roupas minha mãe ainda tem aquela prática antiga que o que ela faz a gente tem que aceitar porque é o que ela gosta de fazer, é o que ela faz, e se não obedecer ela quebra no cacete, é o jeito dela [risos]”.

Apesar de ter inserido a confecção das roupas como uma atividade dentro da prática de preparação para as apresentações e os cortejos, ela pode também ser entendida como uma prática própria, por envolver uma série de atividades, como o corte do tecido, que é feito tomando como base o modelo da roupa que se pretende construir e o tamanho da pessoa que vai vestir; o alinhavado, que consiste em unir os pedaços cortados por meio de pontos grandes, para posicioná-los na forma como serão costurados; a própria costura; e o bordado, que se refere à inserção de adereços, como miçangas e lantejoulas.

Dona Lindaura costurava na mão quando a família assumiu o Boi Tira Teima, mas com o tempo passou a utilizar a máquina de costura. Primeiro a de pé, depois as máquinas caseiras, hoje a industrial, que, para Sr. Roberto Gercino (entrevista, 20/02/2016), adianta o processo. Apesar da necessidade de fazer muitas fantasias, existe apenas uma máquina para todo o grupo, máquina esta que quebrou depois do trabalho para o Carnaval de 2016.

Nenhuma das costureiras possui formação profissional para costurar. As filhas de Dona Lindaura aprenderam observando a mãe, e Dona Lindaura aprendeu principalmente fazendo roupas para seus filhos quando eram crianças:

[aprendi] com as palavras de Deus e com o jeito da gente pegar o pano. Fazendo [...] Eu comecei fazendo roupinha pra elas, que era muito menino. Comecei fazendo roupinha pra elas, roupinha pra elas, e dali fui fazendo melhorzinho, maior... [...] nós aprende fazendo roupinha pra eles. Dali a gente vai levantando melhor (Dona Lindaura, entrevista, 27/02/2016).

Assim como o processo de costura das roupas, as próprias roupas mudam ao longo dos anos. Nas minhas observações durante as apresentações e o acompanhamento de matérias produzidas sobre o Boi Tira Teima, pude constatar mudanças de roupa do Mateus, da Catirina, da índia, do índio, etc. Apesar dessas mudanças, Sr. Roberto Gercino afirma que o tecido utilizado é sempre a chita, por ser mais simples e por caracterizar o boi, constituindo a originalidade do grupo (entrevista, 20/02/2016).

Apesar de todo ano ser necessário construir novas fantasias, nem sempre dá tempo de fazê-las para todo o grupo, dando-se prioridade à comissão de frente (porta-estandartes,

baianas e pastoras), à percussão e, principalmente, ao boi. Dar a ele uma nova fantasia todo ano é “uma questão de honra” afirma Zeza (entrevista, 27/02/2016).

Construir os estandartes é outra atividade que também envolve habilidade em costura, e quem os enfeita são as próprias porta-estandartes, costurando lantejoulas e miçangas neles. Os estandartes geralmente são doados por “padrinhos” do grupo, para serem enfeitados pelas porta-estandartes, e a última doação, de acordo com Zeza (entrevista, 27/02/2016), teria acontecido três anos atrás (em 2013).

Vestir a fantasia do boi também é uma atividade exercida por Dona Lindaura, apesar de, quando ela se encontra doente, como nas minhas visitas a campo, os netos e netas assumirem essa tarefa, sob a supervisão dela. Essa atividade também exige certa habilidade com costura, pois um tecido é costurado no boi, como uma saia grande, que servirá para esconder a pessoa que assumirá esse personagem durante a apresentação. Essa costura é feita manualmente, utilizando-se uma agulha grossa. Os adereços (ou o bordado) são costurados com uma agulha mais fina.

Preparar o cavalo-marinho e a burra também envolve um processo parecido, entretanto, como a pessoa que assume esses personagens fica com parte do corpo à mostra, diferentemente do personagem do boi, do urubu e da ema, faz-se necessária a confecção de máscaras (com tecido), roupas e suspensórios, além da saia do personagem.

No momento que precede o cortejo ou apresentação, a pessoa responsável por vestir a fantasia do cavalo-marinho ou da burra faz os últimos ajustes na fantasia, que podem ser o incremento de algum novo adereço, o ajuste do suspensório ou qualquer outro retoque final.

Figura 21 – Integrante do Boi Tira Teima ajusta a saia do personagem da burra



Fonte: Registro da autora.

Outra atividade que compõe essa prática é limpar a sede. No caso da sede localizada na casa de Dona Lindaura, o chão do seu interior é de cimento batido, e o da sua frente é de terra, onde caem constantemente folhas das árvores que existem no local. Quem realiza essa atividade diariamente é uma das netas de dona Lindaura. A vassoura é de “mato”, o que me chamou a atenção para a relação daquelas pessoas com a natureza que as cerca e que foi, por tanto tempo, fonte de sua subsistência, conforme me contou Dona Lindaura (conversa informal, 04/02/2016).

Figura 22 – Sede do Boi Tira Teima na casa de Dona Lindaura



Fonte: Registro da autora.

A limpeza da sede da Casa do Pife é feita pelo próprio Anderson do Pife. No dia em que realizei entrevista com ele, ele me informou que havia varrido e passado pano no chão, para que tudo estivesse limpo para as atividades daquela noite — que consistiria em receber o grupo de quadrilha junina.

Vestir a roupa e pintar o corpo são atividades feitas momentos antes da apresentação ou do cortejo, no caso do Boi Tira Teima. Quando essa acontece na sede localizada na casa de Dona Lindaura, boa parte da família se veste ali mesmo, em um espaço apertado para tanta gente, ou nas suas casas próximas (boa parte da família mora vizinha à casa de Dona Lindaura). Na ocasião do cortejo que acompanhei na cidade de Caruaru, na segunda-feira de Carnaval, algumas pessoas se vestiram na casa de Dona Lindaura, e outras se vestiram e se pintaram na sede da Estação Ferroviária. No cortejo que acompanhei na cidade de Olinda, na Quarta-feira de Cinzas, eles se vestiram e se pintaram na casa do anfitrião. Algumas pessoas se vestem e se pintam sozinhas, outras são ajudadas, como observado nas fotos a seguir.

Figura 23 – Integrante do Boi Tira Teima auxilia outro a vestir a fantasia antes do cortejo



Fonte: Registro da autora.

Figura 24 – Integrante do Boi Tira Teima auxilia outro a pintar o rosto antes do cortejo



Fonte: Registro da autora.

A confecção dos instrumentos pode ser vista como uma atividade que compõe a prática de preparação para as apresentações e os cortejos. Entretanto, entendendo-a como algo tão complexo que, não negando sua participação nessa prática, preferi analisá-la enquanto uma prática própria, como discuto na seção a seguir.

No caso da Banda de Pífanos Zé do Estado, a preparação se dá mais no sentido de vestir as roupas características (que acontece momentos antes das apresentações), ensaiar os instrumentos, afiná-los, além da construção dos instrumentos, que detalho separadamente. O ensaio acontece dias antes do evento no qual eles se apresentarão, como no caso do São João de Caruaru de 2015, no qual eles ensaiaram uma vez por semana durante todo o mês de maio (Mestre Antônio, conversa informal, 27/02/2016). Esse ensaio, em especial, aconteceu durante muito tempo porque a apresentação envolvia, também, a participação de outros grupos, que estiveram presentes ao longo dos ensaios, ocorridos na Casa da Cultura da cidade.

A afinação dos instrumentos, em especial a zabumba e o contrassurdo, também acontece antes de cada apresentação, caso seja necessário. Os mestres identificam a necessidade de afinação pelo som emitido pelo próprio instrumento. Caso necessário, eles ajustam as cordas, apertando-as ou afrouxando-as, para conseguir o tom ideal.

As roupas usadas pelos integrantes das bandas de pífanos podem variar, principalmente ao considerar as roupas usadas pelas diferentes bandas ao longo da história. No caso das bandas caruaruenses atuais, é possível observar certa repetição: blusas de botão estampadas com manga comprida e chapéu de couro. Mestre Zé Gago (entrevista, 20/02/2016) me explicou que aquelas são roupas típicas de cortadores de cana que trabalham expostos ao sol, pois a camisa os protege dos raios solares, além de ser feita de tecido que seca com facilidade. O chapéu, de acordo com ele, serve como “cuia” para tomar água, além de proteger o rosto do Sol, como usava Lampião. Segundo ele e seus irmãos, essas camisetas e os chapéus de couro são comprados nas feiras da sulanca e na feira de artesanato de Caruaru. Os integrantes possuem várias camisas para as apresentações.

Essa associação com a figura do cortador de cana evidencia um elemento característico da realidade nordestina. Como discutido por Freyre (2004), ao apresentar como o Nordeste brasileiro foi influenciado em vários sentidos pelo cultivo da cana, o homem envolvido nessa atividade, bem como seus modos de vida e de trabalho, constituem um elemento importante para a formação social dessa região. A associação feita com Lampião é recorrentemente observada pela Banda de Pífanos Zé do Estado, pois o cangaceiro foi o

primeiro incentivador das bandas de pífanos, conforme contam pifeiros mais antigos e conforme referência na própria fachada da Casa do Pife.

Figura 25 – Casa do Pife



Fonte: Registro da autora.

Logo, parece haver forte influência de figuras como o cortador de cana e Lampião nas bandas de pífanos. Essas figuras são essencialmente nordestinas e carregam consigo uma construção imagético-discursiva relacionada ao trabalho árduo, à bravura, honra, religiosidade, conforme discute Albuquerque Jr. (2011).

Observadas essas questões, é possível sugerir que essa prática tem como significado principal compartilhado a história da origem dos grupos, pois eles se preparam para garantir que o grupo mantenha as mesmas características essenciais de todas as apresentações e cortejos. Isso fica bastante claro no caso do Boi Tira Teima — as fantasias costuradas, as roupas postas, as pinturas feitas no corpo, etc. são feitas com base nos personagens que compõem a história da morte e ressurreição do boi.

No caso da Banda de Pífanos Zé do Estado, a partir das falas dos mestres que a compõem, entendo que as figuras do cortador de cana e de Lampião, reconhecidas em seus modos de vestir e agir, são usadas como guia para a preparação das apresentações, principalmente na forma como os personagens se vestem. A compreensão sobre o fazer

musical como algo muito particular para cada artista, que aprende por meio da oralidade, também pode ser vista como significados importantes nessa prática da preparação das apresentações para o caso das bandas de pífanos, pois os ensaios se dão no sentido de manter a forma característica de a banda tocar.

Para ambas manifestações, a linguagem é muito específica, pois envolve o conhecimento em costura, o conhecimento de instrumentos e demais objetos que compõem a história de cada grupo. Assim, termos como *alinhar*, *cuia*, *ganzá*, etc., são muito próprios à prática de preparação de apresentação para cada grupo.

Foi possível observar nos discursos (principalmente nas roupas e fantasias elaboradas, bem como na sua própria elaboração, também entendidas aqui como elaborações discursivas ou textos) um *ethos* cuja orientação é predominantemente tradicional, por manter costumes nos modos de fazer as roupas e fantasias necessárias às apresentações. No caso do Boi Tira Teima, esses costumes se associam principalmente ao trabalho de Dona Lindaurena na elaboração das fantasias.

O principal hibridismo identificado foi a necessidade de agilizar o processo de costura das roupas do Boi Tira Teima. A resposta identificada a este hibridismo diz respeito à utilização de máquina de costura industrial por Dona Lindaurena e suas filhas.

5.1.6 Prática de construção dos instrumentos

A construção dos instrumentos constitui uma prática importante por ser, algumas vezes, uma fonte de renda dos fazedores e artistas da cultura popular que os produzem e os vendem. Dessa forma, a construção desses instrumentos acaba constituindo uma possibilidade de profissionalização para pessoas que buscam ocupação, como Anderson do Pife sempre deixa claro nas aulas de pífano que acontecem na Casa do Pife, com crianças da cidade.

No caso das bandas de pífanos, os instrumentos podem ser construídos pelos mestres ou comprados de terceiros. Existe, entretanto, um significado compartilhado entre os integrantes das bandas de pífanos de que os instrumentos construídos pelos mestres têm maior valor, avaliados tanto em relação à construção artesanal característica de cada mestre, quanto em função da maior durabilidade do instrumento artesanal, e no sentido de que permite a

perpetuação dessa manifestação cultural entre gerações (“de pai para filho”) e a construção e continuação da história do folgado.

Como mencionado pelos entrevistados nesta pesquisa, nos seus respectivos grupos existem instrumentos construídos anos atrás e que acompanham o grupo desde o seu início. Eles são utilizados para ensinar outras pessoas a manuseá-los, a tocá-los e a dar continuidade à cultura popular da cidade.

Essa construção dos instrumentos pelos próprios tocadores, músicos e pifeiros na cultura popular se dá, muitas vezes, pela origem humilde dos mestres, que não possuem recursos financeiros para comprar o instrumento, o que diz muito sobre a origem dessa prática. Além disso, os instrumentos podem ser construídos pelos tocadores de bandas de pífanos e vendidos, gerando-lhes renda, como no caso da Banda de Pífanos Zé do Estado e de tantos outros pifeiros da cidade.

Anderson do Pife (entrevista, 13/02/2016) conta que os instrumentos de percussão (zabumba, contrassurdo e caixa de guerra) possuem quatro partes principais: o aro, o corpo, a superfície e a corda. Quando eles são feitos artesanalmente, na construção do aro são utilizadas madeiras de árvore de juá, de aroeira ou de baraúna, árvores encontradas na região do agreste pernambucano. As madeiras da aroeira e da baraúna, conhecidas também como pau-ferro, servem ainda para a construção do corpo dos instrumentos de percussão por serem madeiras fortes, que suportam altos pesos sem se danificar. Na superfície do instrumento (e também embaixo, no caso da zabumba), é utilizada pele de bode, que passa por um processo no qual se usa cal para a retirada do pelo do animal. Após esse processo, a pele fica dura e precisa passar um tempo de molho na água para amolecer e ser fixada ao instrumento. As cordas que amarram e afinam o instrumento, por sua vez, são feitas com cipó.

Mestre Zé Gago (entrevista, 20/02/2016) diz que é necessário esperar de 5 a 10 anos para que a árvore atinja um tamanho adequado para a produção do instrumento. Ele mesmo diz que não corta uma árvore há aproximadamente 15 anos, e que uma árvore, já bastante crescida, dá para fabricar uma média de três zabumbas apenas.

O pífano é feito com madeira de taboca ou taquara, que são variações do bambu bastante encontradas na região do agreste pernambucano anos atrás, mas em extinção atualmente. Ferros aquecidos são utilizados para fazer os sete furos do instrumento— um furo feito para soprar e seis para dedilhar. A distância dos furos dos dedos depende da escala utilizada por cada pifeiro, o que é algo bastante pessoal, a depender da forma que cada um

toca. Os pífanos também variam de tamanho, o que influencia no som emitido pelo instrumento. Os mais encontrados são os pífanos de 65 cm a 70 cm, chamados “régua inteira”; três quartos, com 50 cm; e a “régua pequena”, de 40 cm (COELHO, 2014). Na foto abaixo, alguns pífanos construídos pela Banda de Pífanos Zé do Estado:

Figura 26 – Pífanos construídos pela Banda de Pífanos Zé do Estado



Fonte: Registro da autora.

Esses materiais, utilizados para a fabricação dos instrumentos das bandas de pífanos, também dizem muito sobre a origem dessa prática, associada à realidade rural, da roça. Nesse sentido, os mestres antigamente utilizavam os materiais que tinham disponíveis na natureza para a fabricação dos seus instrumentos, como também é evidenciado por Velha (2008), em pesquisa sobre a Banda de Pífanos de Caruaru.

No caso do Boi Tira Teima, apenas a alfaia é construída pelo próprio grupo, sendo o responsável por essa atividade um dos netos do Mestre Gercino, que conta com o auxílio de outro neto e de um dos filhos do Mestre. O material comprado para a fabricação dessas alfaias, atualmente, é compensado tipo laminado, prego, cola, couro de bode já curtido e a corda, que pode ser de pé de caruá ou corda de nylon, esta última sendo mais prática para afinar o instrumento (Sr. Roberto Gercino, entrevista, 20/02/2016). Durante o tempo em que utilizaram o recurso da primeira parcela do *Programa Cultura Viva*, o Boi Tira Teima

realizou oficinas de confecção de instrumentos. Entretanto, com o fim do recurso, não puderam mais realizá-lo, sendo essa uma vontade de Sr. Roberto exposta durante a entrevista.

A extinção ambiental, um fenômeno atual e moderno, bem como as leis ambientais que impedem a derrubada de árvores, tem influenciado a fabricação desses instrumentos. O material do qual é feito o pífano está cada vez mais escasso, como dito anteriormente, e a derrubada de árvores como a baraúna ou a aroeira pode configurar crime ambiental. Diante desse elemento moderno, que é reconhecido pelos próprios mestres, as principais saídas são utilizar materiais sintéticos, como o aglomerado, o compensado, couro sintético, cordas comuns reutilizáveis, e cano PVC para fazer o pífano.

A utilização desses materiais, que produzem instrumentos menos duráveis, é uma resposta ao principal hibridismo observado nesta prática, nomeadamente a valorização dos instrumentos feitos artesanalmente e as demandas ambientais atuais referentes à extinção das espécies. Essa questão ficou muito clara nas falas nos integrantes da Banda de Pífanos Zé do Estado, que sempre a enfatizavam. Uma frase que representa bem a compreensão desse hibridismo por parte dos artistas foi dita por Anderson do Pife (entrevista, 13/02/2016): “[com a utilização de materiais sintéticos] ganha-se na questão ambiental, mas perde-se no valor histórico”.

Outra resposta encontrada é a própria compra dos instrumentos pelos grupos, ou seja, a não realização da prática de construção do instrumento. Uma vez que a capacidade de produzi-lo está reduzida, em função da escassez de recursos ambientais para fazê-lo, eles compram instrumentos já prontos, geralmente produzidos com os materiais sintéticos mencionados anteriormente, que não possuem tanta durabilidade quanto os naturais.

Assim como na prática da preparação dos grupos para as apresentações, a linguagem dessa prática é própria, por envolver processos e materiais cuja compreensão de seus significados depende de se estar inserido na prática. Termos como *curtida*, *compensado*, *braúna*, *bojo*, *PVC* não possuem significado claro ou possuem significados diferentes quando inseridos em outras práticas.

Observadas essas questões, é possível afirmar que os agentes humanos dessa prática são os próprios tocadores (no caso da Banda de Pífanos Zé do Estado), os netos e filho do Mestre Gercino (no caso do Boi Tira Teima), mas também as lojas que vendem os instrumentos aos grupos quando estes se veem impossibilitados de fabricá-los. Os agentes não

humanos se referem aos materiais mencionados na fabricação — tanto os naturais, quanto os sintéticos.

5.1.7 Prática das aulas de pífano

A prática das aulas de pífano é comum na cidade de Caruaru. Geralmente elas são ministradas por mestres do pífano, como o mestre João do Pife, que possui uma pequena turma para crianças no seu ateliê, ou o Mestre Antônio, que dá aulas a crianças na sua própria residência. No caso desta pesquisa, por estar próxima da Banda de Pífanos Zé do Estado, trago a discussão dessa prática para esta banda em especial, mas ressalto a existência dessa mesma prática em outros locais e de formas diferentes, a depender de como cada mestre transmite o seu saber.

É nesta prática que ocorre a transmissão de saberes relativos à atividade de tocar o pífano e os outros instrumentos que constituem a banda. Os mestres ensinam, de forma oral, como tocar os instrumentos, guiando seus alunos apenas pelo som que o instrumento emite. Os alunos e alunas aprendem por meio do contato com os instrumentos e da repetição contínua dos mesmos sons, de forma que possam memorizá-los, assim como fizeram os mestres.

As aulas de pífano que acompanhei ao longo da minha inserção em campo aconteceram na Casa do Pife, na antiga Estação Ferroviária da cidade, todos os sábados, das 17h às 18h (sujeito a atraso). Os professores são Anderson do Pife, Mestre Zé Gago, Mestre Sebastião e Mestre Antônio, que recebem um incentivo financeiro da Fundação de Cultura do Município para desenvolver as atividades referentes a essa prática. Os alunos são crianças de um bairro periférico de Caruaru que também dançam em uma das quadrilhas tradicionais — que se apresenta todos os anos no São João da cidade — e não pagam pelas aulas. Outras pessoas também se fazem presentes nessas aulas, como o professor da quadrilha, um rapaz que toca violão e participa de um grupo de capoeira, amigos da Banda de Pífanos Zé do Estado e até transeuntes que param para ver as crianças aprendendo a tocar, pois a Casa do Pife é aberta ao público.

Importante destacar que, apesar de chamada “aula de pífano” pelos próprios integrantes da Banda de Pífanos Zé do Estado, esta prática não se limita apenas a esse instrumento de sopro, mas a todos os instrumentos que compõem uma banda de pífanos, ou seja, os instrumentos de percussão (zabumba, contrassurdo, caixa de guerra), o triângulo, o pandeiro, e outros.

Figura 27 – Aula de pífano



Fonte: Registro da autora.

Na foto acima é possível observar uma aula de pífano, na qual as crianças aprendem a tocar instrumentos de percussão e outros (como é possível visualizar com a criança que toca pandeiro ao fundo), que aconteceu do lado de fora da Casa do Pife por falta de espaço no interior da casa para as crianças fazerem um grande círculo. Anderson do Pife conduz as atividades. Os mestres preparam os instrumentos e dão suporte às crianças quando elas estão com eles em mãos. Identifiquei como principais atividades nessa prática a preparação dos instrumentos (como trocar as cordas e afiná-los), o desmonte dos instrumentos e sua montagem, o apoio às crianças que usam os instrumentos e o registro fotográfico.

Alguns instrumentos são ajustados antes mesmo das aulas, para que fiquem mais acessíveis às crianças. É o caso do barbante para segurar os pratos e do suporte da zabumba, que são ajustados ao tamanho das crianças. Outros instrumentos só sofrem reparos no

decorrer das aulas, quando os mestres percebem que algum deles está desafinado. A afinação dos instrumentos é feita pelos mestres, mas as crianças observam atentamente para aprender. No caso da zabumba, sua afinação se dá pelo ajuste das cordas que a envolvem, apertando-a ou soltando-a.

Os instrumentos (principalmente os de percussão) são recorrentemente desmontados e montados nas aulas, para que os alunos e alunas possam entender seu funcionamento e aprender também como construí-los, o que pode ser uma fonte de renda para quem os produz, como discutido na prática anterior. Cada parte do instrumento — aro, bojo, pele, corda, etc. — é mostrada aos alunos, separadamente e em processo de montagem.

Na atividade de apoio às crianças no uso dos instrumentos, é interessante observar a forma como os mestres ensinam. Eles tentam fazer com que as crianças acompanhem determinado ritmo através do som de suas próprias vozes, que eles ritmizam por meio de sons, como “ta ta tá, ta ta tá”, ou até mesmo por meio do som de palmas. É um processo que está mais associado à capacidade do aprendiz de perceber e sentir o ritmo e conseguir acompanhá-lo do que com a compreensão sistemática de notas e escalas. As crianças tentam várias vezes acompanhar o ritmo, tocando os instrumentos, tendo muitas vezes as próprias mãos guiadas pelas mãos dos mestres (no caso dos instrumentos de percussão e dos pratos), até conseguirem acompanhar sozinhas.

O registro fotográfico é realizado geralmente por Anderson do Pife ou por sua esposa. Entretanto, nas ocasiões em que acompanhei as aulas, como Anderson estava ocupado ministrando os ensinamentos e sua esposa, quando presente, esteve ocupada cuidando da filha, eu acabei assumindo essa atividade e registrando todos os momentos da aula. Os principais momentos registrados são as crianças segurando e tocando os instrumentos, os mestres as acompanhando e a reunião de todos no final.

É possível dizer que essa prática está permeada por outras já discutidas até o momento. Na atividade referente à preparação dos instrumentos, observa-se que a afinação está, também, na prática de preparação para as apresentações. Na atividade de montagem e desmontagem dos instrumentos, é possível observar elementos da prática de construção dos instrumentos, principalmente a questão dos significados compartilhados, pois as crianças começam a entender o valor de construir o próprio instrumento. Na atividade referente ao apoio às crianças, os mestres transmitem o conhecimento que possuem sobre o fazer musical, que serve de base para a prática das apresentações, no caso da banda de pífanos.

Sugiro, portanto, que essa prática possui significados compartilhados já discutidos anteriormente, como a valorização de instrumentos feitos artesanalmente pelos mestres e a compreensão sobre o fazer musical como algo próprio para cada artista em função da aprendizagem por oralidade. Este último significado, em especial, parece justificar a ação desses mestres/professores, que buscam transmitir, por meio da oralidade, o fazer musical que detêm, para que as crianças possam, no futuro, manter a tradição.

A linguagem dessa prática está bastante relacionada aos sons, emitidos oralmente, por meio de gestos (como o bater de palmas) ou pelos instrumentos. Assim, os sons compõem os ritmos e guiam os alunos e alunas nas suas tentativas de tocar os instrumentos. Em outros termos, os sons exprimem a principal forma com a qual os agentes se expressam nessa prática.

É possível dizer que essa prática, por manter costumes — como a aprendizagem via oralidade e a valorização da confecção artesanal dos instrumentos —, possui *ethos* com orientação tradicional. Entretanto, elementos modernos estão presentes, como o uso de tecnologias que permitem registros fotográficos e em vídeo.

Outro elemento moderno que não está tão claramente presente, mas que surge a partir da reflexão sobre essa prática, é a profissionalização. Por mais que os discursos proferidos pelos mestres nessa prática deixem claro que o objetivo das aulas é manter viva a tradição do pífano, é possível identificar uma preocupação com a profissionalização dessas crianças, pois lhes é apresentada a possibilidade de seguir uma carreira profissional como musicistas ou de conseguir remuneração por construir e vender instrumentos. O próprio fato de as aulas acontecerem através de incentivo da Fundação de Cultura do Município e de maneira sistemática, por meio de encontros semanais, reforça esse elemento moderno e de busca por profissionalização dos alunos, pois normatiza e institucionaliza a prática.

Nesse sentido, o hibridismo observado nessa prática diz respeito principalmente ao fato de as aulas terem como objetivo principal ensinar as crianças a tocar nas bandas de pífanos, preservando os costumes associados a essa habilidade, mas também terem um objetivo latente de profissionalizar essas crianças, para que elas possam ter uma fonte de renda por meio do trabalho com o pífano. Vejo como principal resposta a esse hibridismo a capacidade de a Banda de Pífanos Zé do Estado atrelar eses dois objetivos em aulas semanais e sistemáticas nas quais as crianças aprendem por meio da oralidade com os mestres, um fazer cultural que pode lhes garantir um posicionamento no mercado de trabalho no futuro.

Para tornar a discussão realizada neste capítulo de fácil visualização, sintetizo o conteúdo já abordado no quadro 6.

Quadro 6 – Síntese das práticas analisadas

Prática	Atividades	Agentes	Linguagem	Reflexividade	Hibridismos	Resposta
Prática da participação da sociedade civil na construção de políticas públicas de cultura.	-Participar das discussões no Conselho Municipal de Cultura. -Participar das discussões nos fóruns. -Convidar os integrantes da cultura popular para participar dos fóruns setoriais. -Elaborar a pauta dos fóruns. -Elaborar ofícios. -Entregar ofícios aos representantes do poder público.	-Fazedores e artistas da cultura popular (maior destaque para os conselheiros). -Representantes do poder público (no Conselho). -Computadores, <i>data-show</i> , ofícios, leis impressas em papel.	-Predomínio de linguagem técnica e jurídica. -Linguagem lúdica (nos fóruns setoriais).	-Descaso do poder público com as culturas populares. -Necessidade de união/articulação política dos artistas para manter diálogo e pressionar o poder público.	-Predomínio de <i>Ethos</i> com orientação moderna, predominando a ação racional com base em fins (WEBER, 2014). -Elementos modernos usados para a manutenção do fazer artístico, caracterizado por <i>ethos</i> com orientação tradicional, no qual se busca salvaguardar costumes.	Ação dos conselheiros e outros líderes de grupos da cultura popular, que caminha entre vários <i>ethos</i> .
Prática de elaboração de projetos culturais.	-Capacitações para redigir projetos. -Redação do projeto. -Prestação de contas. -Busca de auxílio contábil e jurídico.	-Fazedores da cultura popular. -Representantes do poder público (palestrantes). -Estado e mercado, através dos editais. -Produtores culturais. -Computador, <i>data-show</i> (capacitações), cadernos, modelos de projetos, editais e documentos.	Linguagem técnica e burocrática dos editais.	-Dificuldade na interpretação dos editais e elaboração dos projetos. -Tensão entre artistas da cultura popular e produtores culturais. -Possibilidade de democratização dos recursos destinados à cultura. -Necessidade de conhecimentos tradicionais sobre o fazer artístico.	-Predomínio de <i>Ethos</i> com orientação moderna, na qual predomina a ação racional com base em fins (WEBER, 2014). -Julgamento baseado no mérito do proponente do projeto, cuja preocupação está no desempenho pessoal (HELAL, 2015). -Intertextualidade: discurso moderno, elaborado em contexto empresarial/jurídico/contábil, presente em ambientes informais.	-Formas de fazer projetos marcadas pela informalidade. -Parcerias dos artistas da cultura popular com os produtores culturais. -Crescimento desses profissionais na cultura popular. -Busca por auxílio contábil e jurídico.
Prática de apresentação em locais fixos.	BANDA E PÍFANOS ZÉ DO ESTADO: -Tocar pífano, zabumba, caixa de guerra, contrassurdo, pratos, triângulo.	BANDA DE PÍFANOS ZÉ DO ESTADO: -Filhos e netos de Zé do Estado. -Pífano, zabumba, caixa de guerra, contrassurdo,	Linguagem lúdica por meio da música (no caso das bandas de pífanos e do boi) e também da	BANDA DE PÍFANOS ZÉ DO ESTADO: -A compreensão sobre o fazer musical como algo próprio para cada artista em função da	-Necessidade de recursos financeiros ao longo de todo o ano e necessidade de manter costumes e tradições – como a associação das bandas de pífanos aos	-Inserção das bandas de pífanos em eventos alternativos, religiosos e populares. -Manutenção da

	BOI TIRA TEIMA: - Interpretar os personagens do boi, do Mateus, da Catirina, do cavalo-marinho, da burra, do urubu, da ema, etc. - Dançar ao ritmo do batuque do maracatu. - Tocar o surdo, a alfaia, o tarol (ou caixa de guerra), o reco-reco, o afoxé, o chocalho, o ganzá e o apito. - Coordenar a apresentação.	pratos, pandeiro, triângulo. - Roupas características, chapéu de couro. BOI TIRA TEIMA: - Família do Mestre Gercino e Dona Lindaura, e amigos da família. - Surdo, alfaia, tarol (ou caixa de guerra), reco-reco, afoxé, chocalho, ganzá e apito. - Fantasias e estandartes.	dança (no caso do Boi especialmente).	aprendizagem por oralidade. - Associação entre as apresentações e os festejos religiosos e populares. BOI TIRA TEIMA: - A história da morte e ressurreição do Boi, no qual cada personagem possui um papel.	festejos religiosos e populares. - O São João, evento cuja origem é popular e religiosa, e que por muito tempo foi palco principalmente das bandas de pífanos, assumiu dimensão mercadológica.	banda de pífanos no São João de Caruaru. - Inserção do Boi Tira Teima no palco do São João de Caruaru em 2015.
Prática do cortejo do Boi Tira Teima.	- Interpretar os personagens. - Tocar os instrumentos. - Dançar pelas ruas seguindo em cortejo. - Arrecadar dinheiro. - Realizar reverências. - Deslocar-se entre bairros. - Vender camisas e DVDs. - Prestar apoio. - Carregar crianças no colo. - Coordenar e guiar a apresentação pelas ruas. - Descansos.	- Família do Mestre Gercino e Dona Lindaura e amigos da família. - Surdo, alfaia, tarol, reco-reco, afoxé, chocalho, ganzá e apito. - Fantasias e estandartes. - Moradores das ruas por onde o cortejo passa.	Linguagem lúdica por meio da música e da dança.	- A história da morte e ressurreição do Boi, no qual cada personagem possui um papel. - Pessoas e entidades respeitadas pelo Boi Tira Teima merecem ser reverenciadas. - Importância de manter proximidade do Boi com a população, que doa dinheiro e participa da brincadeira.	- <i>Ethos</i> com orientação tradicional por excelência em função da manutenção de costumes. - Intertextualidade: inserção de roupas e personagens não pertencentes à brincadeira original, mas a outros contextos (como escolas de samba modernas), dando-lhes sentido dentro do conjunto de significados da prática do cortejo.	- Manutenção do cortejo mesmo com crenças distintas daquelas presentes na origem do Boi Tira Teima ou roupas diferentes, não elaboradas pelo grupo.
Prática de preparação para as	BOI TIRA TEIMA: - Confeccionar as fantasias.	BOI TIRA TEIMA: - Família do Mestre Gercino e Dona Lindaura.	Linguagem específica por envolver o	BOI TIRA TEIMA: - A história da morte e ressurreição do Boi, no	- <i>Ethos</i> cuja orientação é predominantemente tradicional.	Utilização de máquina de costura industrial, no caso do

apresentações e os cortejos.	-Enfeitar os estandartes. -Vestir a fantasia do boi, da burra e do cavalo-marinho. -Limpar a sede. -Vestir as roupas das pessoas. -Pintar o rosto e o corpo. BANDA DE PÍFANOS ZÉ DO ESTADO: -Vestir as roupas. -Limpar a sede. -Ensaiai. -Afinar instrumentos.	-Máquina de costura. -Tecido, tinta, lantejoulas, miçangas, linha, agulhas. -Fantasias e roupas prontas. -Vassoura para limpar a sede. BANDA DE PÍFANOS ZÉ DO ESTADO: -Anderson do Pife, Mestre Zé Gago, Mestre Sebastião e Mestre Antônio. -Roupas e chapéu de couro.	conhecimento em costura, o conhecimento de instrumentos e demais objetos que compõem a história de cada grupo (<i>alinhar, cuia, ganzá</i>).	qual cada personagem possui um papel. BANDA DE PÍFANOS ZÉ DO ESTADO: -Figura do cortador de cana e do vaqueiro. -A compreensão sobre o fazer musical como algo próprio de cada pifeiro, que aprende oralmente.	-No caso do Boi Tira Teima, os costumes mantidos se associam, principalmente, ao trabalho de Dona Lindaura na elaboração das fantasias. -Necessidade de tornar o processo da costura mais rápido, no caso do Boi Tira Teima.	Boi Tira Teima.
Prática de construção dos instrumentos	INSTRUMENTOS DE PERCUSSÃO: -Corte do aro, fabricado com madeira de juá, aroeira, baraúna ou aglomerado. -Corte do corpo, ou bojo, feito com madeira de aroeira, baraúna ou aglomerado. -Corte da superfície, feita com pele de bode curtida no cal ou couro sintético. -Corte da corda de cipó, nylon, ou corda comum reutilizável. -Montagem das partes. PIFE:	BOI TIRA TEIMA: -Netos e filho do Mestre Gercino. -Compensado tipo laminado, prego, cola, pele de bode curtida, cal, água, corda de caruá ou corda de nylon. BANDA DE PÍFANOS ZÉ DO ESTADO: -Todos os integrantes do grupo, mas principalmente Mestre Zé Gago. -Madeira de baraúna, aroeira ou juá, aglomerado, pele de bode, cal, água, couro sintético, cipó ou barbante, taboca, taquara ou cano PVC, ferros.	Linguagem específica por envolver processos e materiais cuja compreensão de seus significados depende de estar inserido na prática (<i>curtida, compensado, baraúna, bojo, PVC</i>).	Compreensão de que os instrumentos construídos pelos mestres têm maior valor, avaliado tanto em termos da construção artesanal e única de cada mestre, quanto em função de sua maior durabilidade, e no sentido de que permite a perpetuação dessa manifestação cultural entre as gerações.	Valorização de instrumentos feitos artesanalmente pelos mestres (elemento tradicional), ao mesmo tempo que se dá a extinção das espécies necessárias à fabricação dos instrumentos (elemento moderno).	-Utilização de materiais sintéticos, como aglomerado, compensado, couro sintético, cordas comuns reutilizáveis, e o PVC. -A não realização dessa prática, comprando os instrumentos de terceiros.

	-Corte da taboca, taquara ou do cano PVC. -Aquecimento de ferros. -Realização de furos na madeira ou no cano.					
Prática das aulas de pífano.	-Preparação dos instrumentos (como trocar as cordas e afiná-los). -Desmonte dos instrumentos e sua remontagem. -Apoio às crianças que usam os instrumentos. -Registro fotográfico.	-Anderson do Pife, Mestre Zé Gago, Mestre Sebastião e Mestre Antônio, crianças de bairro periférico de Caruaru. -Pífano, zabumba, caixa de guerra, pratos, triângulo, contrassurdo, pandeiro, as partes dos instrumentos de percussão (aro, bojo, pele, corda), água.	Linguagem relacionada aos sons emitidos por gestos, pela oralidade e pelos instrumentos.	-Valorização de instrumentos feitos artesanalmente pelos mestres. -Compreensão sobre o fazer musical como algo próprio para cada artista em função da aprendizagem por oralidade.	As aulas têm como objetivo principal ensinar as crianças a tocar nas bandas de pifanos, preservando os costumes associados a essa habilidade, mas também tem um objetivo latente de profissionalizar essas crianças, para que elas possam ter uma fonte de renda através do trabalho com o pífano.	-Capacidade de a Banda de Pifanos Zé do Estado atrelar esses dois objetivos em aulas semanais e sistemáticas nas quais as crianças aprendem por meio da oralidade com os mestres, um fazer cultural que pode lhes garantir um posicionamento no mercado de trabalho no futuro.
Prática de negociação direta entre artistas e poder público ou empresa.	-Solicitação de recursos financeiros feita de forma direta pelos artistas ou fazedores da cultura popular ao poder público (política de balcão).	-Artistas ou fazedores da cultura popular e representantes do poder público.	----	-Jogo de interesses, no qual quem apoia o artista espera uma contrapartida deste.	---	---

Fonte: Elaboração própria (2016).

5.2 As relações de trabalho na cultura popular

Tendo em vista as questões discutidas acima, é possível compreender as relações de trabalho com cultura popular como uma rede de práticas diversas, com significados e regras próprias, nas quais vários agentes estão envolvidos, e vários hibridismos e respostas podem ser identificados. Em outras palavras, é por meio das práticas mencionadas que as relações de trabalho da cultura popular no Agreste pernambucano acontecem.

Essas práticas, identificadas durante minhas inserções no campo, entretanto, não esgotam as possibilidades de práticas constituintes das relações de trabalho da cultura popular. Não tive acesso a algumas das práticas possíveis — como a prática das negociações diretas entre os artistas da cultura popular e o poder público (ou empresas) —, o que aponto nas Considerações Finais como uma fragilidade desta pesquisa. Cabe ressaltar nesta discussão que essa prática das negociações diretas, em especial com o poder público, foi por muito tempo predominante no campo da cultura como um todo, principalmente antes da instituição dos editais públicos direcionados à cultura. É a chamada “política de balcão” (SANTOS, 2013), na qual os fazedores e artistas da cultura solicitam verbas diretamente à gestão do município e esta lhes cede ou não, sem critérios bem definidos para a distribuição desse recurso.

Em Caruaru, ainda parece haver vestígios dessa política de balcão, principalmente na fala do Sr. Roberto Gercino (entrevista, 20/02/2016), quando este revela suas tentativas de conseguir recursos junto à Fundação de Cultura e Turismo da cidade para vários fins, entre eles comprar utensílios para a fabricação das fantasias, transportar o grupo do Boi Tira Teima para outras cidades e para bairros afastados, etc. Como não há critérios bem definidos para que o recurso seja concedido ou não, parece haver um jogo de interesses, no qual se espera uma contrapartida da pessoa que recebe o apoio para com a pessoa que a apoia. Entretanto, como não tive acesso direto a essa prática, não pude detalhá-la melhor ao longo desta discussão, limitando-me a identificá-la sem, no entanto, analisá-la mais a fundo.

Para não tornar esta discussão repetitiva, pois as práticas que compõem as relações de trabalho da cultura popular já foram identificadas e analisadas, bem como sintetizadas no quadro 6, trago nesta subseção uma discussão mais próxima das questões discutidas na subseção 2.4.2 e sintetizadas no quadro 1, referente aos principais elementos que caracterizam as relações de trabalho ao longo da história ocidental. Essa discussão se dá no sentido de evidenciar de forma mais clara que a identificação e a análise das relações de

trabalho enquanto práticas situadas nos permitem tocar nos mesmos elementos discutidos pela literatura tradicional sobre relações de trabalho, só que de forma relacional e mais condizente com a realidade da cultura popular do Agreste pernambucano.

O primeiro ponto importante a frisar nesta discussão é o fato de as práticas que constituem as relações de trabalho da cultura popular identificadas nesta pesquisa estarem em rede e não serem caracterizadas como um sistema, conforme propôs Dunlop (1958) em seu modelo de relações de trabalho. Por adotar a perspectiva de práticas em rede, compreendo que elas dialogam entre si, não possuindo fronteiras bem definidas, conforme destaquei na prática das aulas de pífano, cujas atividades que a constituem podem ser observadas, também, em outras práticas, como a da construção de instrumentos ou a da preparação para as apresentações.

Como já dito anteriormente, os agentes identificados nas diversas práticas evidenciadas podem ser humanos e não humanos. Eles também podem estar envolvidos em diversas práticas, como os próprios artistas da cultura popular e líderes de grupos dessa cultura, observados tanto em práticas cuja orientação é mais moderna — como a prática de participação da sociedade civil na elaboração de políticas públicas de cultura — quanto em práticas cuja orientação é mais tradicional — prática de apresentações e de cortejos.

Dessa forma, fica evidente que, diferentemente de Dunlop (1958), que trabalha com a ideia de atores com papéis predeterminados, trago nesta discussão a noção de agentes que podem agir de forma diferenciada, a depender da prática em que se inserem, sendo guiados pelos significados compartilhados em cada uma dessas práticas. Em outras palavras, concluo que os atores não possuem um papel definido ou um *script* a ser seguido, mas agem de acordo com a prática na qual estão engajados, podendo, inclusive, ser contraditórios (por exemplo: eles defendem o uso de editais como um instrumento democrático na prática de participação da sociedade civil, mas o veem como um instrumento de difícil compreensão e não adequado às suas habilidades, na prática de elaboração de projetos). Por meio dessa compreensão, os agentes passam a ser dotados de maior agência social, rompendo uma das limitações do modelo proposto por Dunlop (1958).

Assim, a participação desses agentes em várias práticas pode, inclusive, modificar sua ação em outras. Por exemplo: a participação ativa de Anderson do Pife na prática de participação da sociedade civil na elaboração de políticas públicas de cultura lhe permitiu pressionar o poder público para garantir o espaço denominado Casa do Pife, no qual ele e os

demais integrantes da Banda de Pífanos Zé do Estado puderam realizar a prática das aulas de pífano que ali acontecem com crianças da cidade.

Essa participação em diversas práticas também pode ser compreendida como uma forma de dar maior visibilidade e reconhecimento ao grupo no campo da cultura popular da região. Mais uma vez, Anderson do Pife e a Banda de Pífanos Zé do Estado, que ele representa, são bons exemplos. Por participar de praticamente todas as práticas (menos a do cortejo do Boi Tira Teima, por ser muito específica deste grupo), eles são um grupo conhecido e reconhecido por todos os agentes que compõem as relações de trabalho da cultura popular no Agreste pernambucano, de forma que recebem muitos convites para participar de diversos eventos.

Nesse sentido, é possível identificar uma espécie de hierarquia entre os agentes que fazem a cultura popular, adotando os termos propostos por Dunlop (1958), mas assumindo o pressuposto das práticas: aqueles agentes que participam das diversas práticas que compõem as relações de trabalho da cultura popular se destacam daqueles que se envolvem em poucas práticas. Esse destaque é observado principalmente pelo reconhecimento que esses agentes recebem dos demais agentes do campo da cultura popular, que podem ser representantes do poder público, empresas da região ou os consumidores da cultura popular que constituem a sociedade civil.

Os agentes que realizam as diversas práticas também podem constituir formações sociais complexas, entre elas o Estado e o mercado, instituições essencialmente modernas, além de famílias e comunidades, que estão no centro das relações tradicionais. Na cultura popular, é possível observar a ação de ambas instituições. Na prática da elaboração de projetos, por exemplo, constatee uma presença forte do Estado, que dita as regras dos editais aos quais os projetos concorrem, ou das empresas, que ditam as regras no caso do patrocínio privado.

A família é uma formação social que tem importante papel, principalmente na prática das apresentações, dos cortejos (no caso do Boi Tira Teima), das preparações para as apresentações. Isso porque ambas as práticas têm no cerne dos seus significados compartilhados as memórias familiares. Tanto é que o aprendizado dos membros dessas práticas acontece principalmente por meio da observação dos familiares mais antigos, ou seja, a aprendizagem se dá por oralidade e é passada entre gerações.

Os próprios membros dos grupos são, geralmente, membros de uma mesma família, ou amigos de uma mesma família, como no caso do Boi Tira Teima e da Banda de Pífanos Zé do Estado. No caso do primeiro, Sr. Roberto Gercino (conversa informal 10/02/2016) diz que Dona Lindaura é a matriarca do grupo, e tudo o que é feito no Boi é feito com o aval dela. Ou seja, a família Gercino é o núcleo do grupo — são eles quem detêm o conhecimento das práticas citadas acima e é a tradição deles de fazer o bumba meu boi que tem sido mantida ao longo dos anos.

Esse caráter familiar que compõe as práticas que constituem a rede de relações de trabalho com cultura popular pode ser compreendido também como um reflexo da formação social no Nordeste e no Agreste pernambucano. Em tempos passados, assim como as famílias de grande poder econômico tinham seus grandes pedaços de terra, onde criavam gado e posteriormente desenvolveram a produção do algodão, famílias de baixo poder econômico desenvolviam trabalhos para esses grandes produtores e muitas vezes viviam realidades nômades em função, principalmente, da seca.

Não poucas vezes, essas famílias desenvolviam outras atividades (não necessariamente econômicas), que fortaleciam a coesão familiar e lhes davam o que fazer nos momentos de lazer (já que eles não tinham acesso a escolas ou leitura, por exemplo). É o caso da família Bianco, que deu origem à Banda de Pífanos de Carurau, primeira banda a tocar na zona urbana de Caruaru (PEDRASSE, 2002) e cuja origem das atividades com pífano está, principalmente, na necessidade de dar às crianças algo para fazer, pois elas não frequentavam a escola (VELHA, 2008).

Ainda hoje é possível observar o fortalecimento da coesão familiar por meio das práticas mencionadas, principalmente aquelas relacionadas à apresentação, ao cortejo e à preparação. No caso do Boi Tira Teima isso é bastante evidente, pois toda a família se une, agregando esforços para que o Boi possa continuar funcionando. Observei ainda a existência de um compartilhamento na tomada de decisões que torna essa união familiar ainda mais evidente, seja no processo de costura, seja no processo de resolução de problemas.

A comunidade também possui um papel fundamental nas práticas mencionadas, pois a participação em grupos de cultura popular é, geralmente, a manifestação de um fazer coletivo, entre pessoas que vivem uma realidade semelhante. Assim, observei que essas práticas possuem forte orientação para a tradição, pois as ações ali desenvolvidas são moldadas, muitas vezes, por questões voltadas para a manutenção de valores, crenças e costumes familiares e comunitários. Tal questão se aproxima do conceito de sociabilidade

primária, posto por Castel (2013), segundo o qual as relações de trabalho são ligadas ao pertencimento a um coletivo, ao costume, à ancestralidade, à reprodução, à realização de papéis preestabelecidos em comunidade.

Essa sociabilidade primária, entretanto, está em relação constante com regras modernas e burocráticas, impostas pelo Estado e pelo mercado, que ditam, por exemplo, a forma que projetos culturais devem ter para que os grupos de cultura popular alcancem recursos, principalmente financeiros. Essas regras são de difícil absorção pelos artistas que compõem as relações de trabalho com cultura popular, pois, ao longo de suas vidas, eles aprendem a brincar e a manter a tradição dos seus ancestrais, mas não aprendem a negociar, a elaborar projetos e orçamentos, a administrar recursos. Essa é uma grande dificuldade para eles, como ficou claro nas oficinas para elaboração de projetos das quais participei.

Assim, é possível perceber que essa burocracia e sua linguagem técnica característica não tem sua origem no campo da cultura, ou seja, não são os artistas e fazedores da cultura que a desenvolvem. Ela parece atender muito mais a interesses de estruturas modernas como o Estado e o mercado, do que às formações familiares e comunitárias dos grupos de cultura popular. Apesar disso, estes últimos precisam se adaptar a tais exigências para ter acesso a recursos, principalmente financeiros.

Daí é possível observar um importante hibridismo entre moderno e tradicional nas relações de trabalho com cultura popular. Apesar de a família e a comunidade serem importantes formações sociais nas relações de trabalho com cultura popular, como dito anteriormente, a individualização, discutida por Beck (2011) como elemento importante da modernidade reflexiva, passa a ser, também, um traço importante dessas relações de trabalho, principalmente com a ascensão da prática da elaboração de projetos. Isso porque elaborar projetos prevê um proponente, que segue as regras impostas pelo Estado ou pelo mercado por meio de edital e que assume toda a responsabilidade pelo fracasso ou sucesso do empreendimento. Nesse sentido, existe um reforço do mérito pessoal (HELAL, 2015), como já discutido na seção da prática de elaboração de projetos.

A não detenção de conhecimentos técnicos necessários à elaboração de projetos pela maioria dos artistas ou fazedores da cultura popular revela a realidade social dessas pessoas em relação aos estratos sociais melhor beneficiados economicamente, ou os setores dominantes, como discutem Canclini (1995; 2013) e Chaui (1989). Por serem de origem humilde e muitas vezes não saberem ler ou escrever, estas pessoas possuem maiores dificuldades em seguir a lógica de elaboração de projetos culturais. Em função dessa relação

com os setores hegemônicos, os fazedores da cultura popular que não possuem tal conhecimento se veem, muitas vezes, em uma relação de dependência daqueles que o detêm, o que pode levar a situações de uso de má fé, como foi colocado na fala de Anderson do Pife (entrevista, 13/02/2016) na discussão sobre a prática de elaboração de projetos culturais.

Essa situação de dependência pode evidenciar que, em certa medida, apesar da existência de um convívio entre elementos modernos e tradicionais, às vezes é possível observar situações de conflito não equilibrado, no qual elementos modernos se sobrepõem aos elementos tradicionais. Em outras palavras, apesar de defender nesta tese que os elementos modernos e tradicionais convivem nas relações de trabalho da cultura popular na realidade agrestina, entendo que conflitos são inerentes à realidade social e que o não equilíbrio entre esses elementos existe, podendo ser identificado em determinadas práticas de forma mais evidente, como na prática de elaboração de projetos culturais.

Por outro lado, conforme pude constatar na minha vivência em campo, as pessoas que exercem papel de gestão e liderança dos grupos Boi Tira Teima e Banda de Pífanos Zé do Estado conseguem fazer com que suas ações caminhem ora em uma orientação mais tradicional, ora em uma mais moderna, permitindo o diálogo entre os vários *ethos*, constituídos por diferentes ações sociais (WEBER, 2014). Suas falas, no contexto de desenvolvimento de manifestações tradicionais (que perpetuam costumes e valores familiares), revelam um discurso moderno, marcado por termos como *empreendedorismo*, *produção*, *venda*, *estratégia*, *planejamento*, ou pela capacidade de vislumbrar metas (como a inserção das bandas de pífanos em outros eventos, além do São João de Caruaru, para garantir-lhes maior visibilidade e, conseqüentemente, recursos) que reflete a racionalidade com base em fins específicos. Isso fica evidente na fala de Anderson do Pife:

[...]Eu ensino a eles [nas aulas de pífano, para crianças] a diferença entre cultura e entretenimento, já pra trazer a questão do empreendedorismo, pra eles saberem como transformar essa história em um produto. Essa é a grande sacada. Como é que eu pego essa história, como é que eu pego uma caravana com Azulão, pifeiros, Zé do Estado e transformo aquilo ali em um produto [...] Nos fóruns, o tempo inteiro, não sei se você percebeu, eu tento transformar a ideia desse movimento em um produto. Eu tento fazer com que eles se sintam parte da engrenagem. Eles são história, eles são um ser social, mas mais que tudo, para que eles façam parte disso, eles têm que se transformar em um produto. Não tem como pegar a história dessa banda e vender a história, porque a história, o povo não compra. O povo quer comprar o produto... a história de Zé do Estado, hoje, se transformou num produto que é um CD que vai ser lançado agora no próximo mês. O povo compra o CD, compra o show (entrevista, 13/02/2016).

Essa fala reforça uma questão já discutida na prática das aulas de pífano: a busca por profissionalização das crianças, para que elas possam, por meio da habilidade de tocar os instrumentos da banda de pífanos ou de construir esses instrumentos, garantir subsistência. Essa busca por profissionalização foi identificada principalmente em função de as aulas de pífanos serem espaços em certa medida formais e institucionalizados, nos quais se trabalha com regras e prazos que visam à formação das crianças. Ao mesmo tempo, essa profissionalização se dá em aulas cujo objetivo principal é fazer com que as crianças compreendam um fazer musical carregado de costumes e transmitido por meio da oralidade.

Dessa forma, é possível observar a existência de uma intertextualidade nos discursos proferidos pelos agentes da cultura popular. Ou seja, discursos elaborados no contexto empresarial, técnico e jurídico (empreendedorismo, planejamento, produto, estratégia) são utilizados no contexto da cultura popular por esses agentes em busca de articular tradição e modernidade, tentando utilizar esta última para garantir a sobrevivência da primeira.

Outra questão importante a ser discutida nas relações de trabalho com cultura popular é que a flexibilidade dos processos de trabalho, os trabalhos em tempo parcial, o trabalho autônomo, estão na natureza do trabalho com cultura popular, e apesar de serem mencionados pela literatura convencional sobre Relações de Trabalho como um elemento característico de um momento pós-fordista (CASTEL, 2013; HARVEY, 1989), é entendido aqui como um elemento inerente ao trabalho com a cultura popular. Em outros termos, é possível afirmar que existe baixa profissionalização das organizações de cultura popular e dos trabalhadores que nelas trabalham, entendendo a profissionalização como uma atuação voltada para empresas e negócios, nos quais a produtividade e a eficiência são incentivadas com o objetivo de competir com outras organizações em busca de recursos (HOLANDA, 2011).

Por atuarem preservando um *ethos* tradicional, relativo à manutenção de costumes antigos, essas organizações são pouco profissionalizadas e, por consequência, conseguem poucos recursos financeiros para a sua manutenção. A remuneração dos trabalhadores da cultura popular é baixa e depende dos cachês pagos para cada apresentação, que muitas vezes não remuneram de forma justa os brincantes, como apresentado na prática das apresentações. Além disso, a possibilidade de receber cachês mais altos é limitada, pois, para recebê-los, é necessário que o grupo apresente comprovante de recebimento de cachês altos anteriormente, o que poucos grupos possuem.

Isso faz com que os agentes que desenvolvem trabalhos nessas organizações de cultura popular precisem dividir seu tempo entre o trabalho com a cultura popular e trabalhos em outros espaços. No caso do Boi Tira Teima, por exemplo, a maior parte dos integrantes da família Gercino desenvolve outros trabalhos além do trabalho com a cultura popular. Sr. Roberto Gercino, por exemplo, é presidente da Associação de Moradores do bairro onde mora, sua irmã Zeza trabalha em uma creche da cidade e Sr. Pelé trabalha em um hospital.

Para alguns integrantes da cultura popular, essa é uma realidade comum, difícil de ser alterada, cabendo apenas a aceitação. Para outros, é mais interessante que se possa sobreviver do próprio trabalho com a cultura, como exposto por Anderson do Pife na ocasião do *I Fórum Setorial de Povos Tradicionais*, ao dizer que trabalhar com a cultura popular é tudo o que ele sabe fazer, e que ele precisa sobreviver disso. Assim, eles buscam ser remunerados por aquilo que gostam e que sabem fazer, desenvolvendo diversas atividades relacionadas à cultura popular que possam lhes render remuneração e sustento. Atualmente, por exemplo, os integrantes da Banda de Pífanos Zé do Estado conseguem garantir sua subsistência apenas por meio do trabalho na banda. Apesar de eles terem trabalhado por muitos anos como auxiliar de obras, eletricitas, pintores, hoje eles conseguem tirar toda a sua subsistência da música, que, como eles próprios dizem, é o que mais gostam de fazer: “A música é que tá dentro do coração, guardada lá dentro mesmo assim, forte” (Mestre Antônio, entrevista, 20/02/2016).

Foi na busca de sobreviver do próprio trabalho com cultura popular que percebi um elemento moderno existente no trabalho com essa cultura: a reivindicação por estabilidade, no sentido de se ter garantias sociais. Falas durante os fóruns setoriais, relativas à falta de aposentadoria para trabalhadores da cultura popular refletem essa preocupação. Isso demonstra que a cultura popular é uma área que ainda não experimentou a estabilidade vivenciada por organizações formais, como as empresas, tratada pela literatura sobre relações de trabalho em um momento “fordista” (CASTEL, 2013; HARVEY, 1989) e que é algo ansiado pelos agentes.

Interpreto essa reivindicação como mais uma marca interessante do hibridismo existente nas relações de trabalho em questão, pois os agentes reivindicam garantias sociais para manter costumes e crenças antigos “vivos”. Como dito anteriormente, é uma tentativa de garantir que elementos modernos sejam utilizados para a manutenção da tradição, que os líderes dos grupos culturais estudados compreendem e tentam realizar.

Como respostas aos hibridismos observados nas relações de trabalho com cultura popular, identifiquei a existência de certa concorrência entre os grupos da cultura popular, mesmo que latente e pouco expressa, porque, com a imposição de uma lógica moderna, por meio de editais e projetos, concorre-se pelos recursos financeiros, pela aprovação dos projetos, pela visibilidade nos festivais e demais eventos na região, pela visibilidade na mídia, pelos convites para participar de eventos fora da cidade, do estado, do País.

A concorrência para participar de grandes eventos, como o São João de Caruaru, me pareceu a mais evidente. Conforme discutido anteriormente, esse evento possui uma singularidade interessante, dada a sua origem popular e religiosa e sua transformação em um evento cujo *ethos* predominante é o moderno, pois interesses políticos e de mercado estão em jogo. Dessa forma, a própria inserção dos grupos de cultura popular no palco desse grande evento também foi interpretada como uma resposta ao hibridismo de garantir que a manifestação cultural aconteça, garantindo também a sua visibilidade e subsistência financeira.

Apesar de essa concorrência latente existir, observei também uma tentativa de amenizá-la por meio daquilo que Almeida e Pais (2012) chamam de “autorias colaborativas”. Como ficou evidente na fala dos mestres da Banda de Pífanos Zé do Estado, existe uma tentativa de reunir toda a cultura popular, a fim de torná-la “mais forte” (Mestre Zé Gago, entrevista, 20/02/2016). Essa tentativa, entretanto, ainda se mostra pouco efetiva. Mestre Zé Gago diz, em entrevista, que apesar de a Casa do Pife existir para todas as bandas de pífanos da cidade desenvolverem seu trabalho, poucas a frequentam. Algumas falas de Anderson do Pife revelam sua percepção de que as bandas que não frequentam o espaço possuem certo “ressentimento” com o poder público, que lhes deu pouco apoio ao longo dos anos. Como esse espaço foi cedido pelo poder público, eles não se envolvem, assim como não se envolvem nos fóruns setoriais, nas reuniões de conselho, etc.

Outro ponto que merece destaque nessa discussão são os vários significados atribuídos ao trabalho com cultura popular, não existindo uma metanarrativa, como existiu para o trabalho no contexto europeu, à época do início da industrialização e durante o seu desenvolvimento (BENDASSOLI, 2007). O trabalho com cultura popular é visto como a própria vida dos membros, como algo prazeroso, espontâneo, que envolve vontade e amor, como dito por Sr. Roberto Gercino (TV Jornal Meio Dia, 21/03/2014; TV Asa Branca, 11/02/2016; Quadro Coisas da terra, 10/10/2009). Além disso, é visto como uma diversão

para quem faz a brincadeira e para quem a vê, como dito por Sr. Josinaldo (Documentário *O boi que encanta, teima e sobrevive*).

Em relação ao pífano, Anderson do Pife se refere a este instrumento como:

muito mais do que um instrumento, é uma filosofia de vida, eu creio que o pife hoje, pra mim, é minha religião, o pife eu tenho ele como um ser iluminado, que mudou a minha vida, mudou a história da minha vida, o âmago da minha vida de uma forma tremenda [...] Esse instrumento, ele é uma chave de uma porta que não existe outra cópia igual a essa, não. Essa chave que o pife representa na mão de um músico, na mão de um tocador, na mão de um mestre, é uma coisa muito importante porque traz uma história muito grande (entrevista, 13/02/2016).

Já nas palavras do Mestre Zé Gago, trabalhar na Banda de Pífanos Zé do Estado “[...] é tudo. Pra mim é um sonho, amor, desejo, vontade e prazer [...] a gente trabalha com amor” (Mestre Zé Gago, entrevista, 20/02/2016).

Por meio dessas falas, é possível observar forte proximidade entre o trabalho com cultura popular e a vida privada dessas pessoas. Além disso, existe certa orientação para as emoções em seus discursos, pois eles dizem amar o trabalho que desenvolvem, indicando uma orientação para os costumes, e veem a manifestação do pífano como uma religião e algo que possui uma história que deve ser perpetuada.

Há forte identificação das próprias pessoas que desenvolvem o bumba meu boi e o pífano com essas manifestações. Assim, sua identidade é formada pelo desenvolvimento delas — as pessoas são o próprio Boi e o pífano, referindo-se aos grupos dos quais fazem parte usando a primeira pessoa do singular. Entendo que isso os leva a uma compreensão singular de sua história, sua realidade e sua condição social — enquanto nordestinos, pernambucanos e caruaruenses —, que se mescla com a brincadeira que eles desenvolvem. Em outras palavras, o Boi e o pífano constituem a realidade nordestina brasileira e agrestina pernambucana, e ao incorporar esse fazer artístico, as pessoas que o fazem afirmam sua realidade e posição social, o que fica evidente na fala de Anderson do Pife:

o pífano está além da questão musical, é uma questão social, é uma questão antropológica, é uma questão que tem muito mais do que a música. O pífano é um instrumento que identifica uma identidade de uma cidade, de um povo, de uma região, a vida de um pessoal que aprendeu a fazer seu instrumento pra se ocupar nos intervalos de suas obrigações, dentro dos sítios, gente da fazenda, da zona rural, no seu trabalho geralmente desenvolvido dentro do campo [...] o pífano exerceu [influência] sobre a vida e o cotidiano do povo e do homem do Nordeste brasileiro.

O pífono quer dizer muito mais que simplesmente música (Anderson do Pife, entrevista, 13/02/2016).

Desse modo, entendo que as relações de trabalho com a cultura popular possuem significados muito específicos para cada grupo, pois cada um interpreta sua realidade à sua maneira, atribuindo-lhe significados próprios, por meio de linguagens também próprias. No caso do Boi Tira Teima e da Banda de Pífanos Zé do Estado, foi possível observar essas questões e perceber que as relações de trabalho que ali se instituem constituem mecanismos complexos entre o moderno e o tradicional, evidenciando que a modernidade não suprimiu as culturas populares tradicionais e que estas, na verdade, se desenvolveram e se transformaram, interagindo com as forças da modernidade, conforme afirma Canclini (2013).

5.3 O Agreste e o Nordeste nas relações de trabalho da cultura popular

Uma vez que nas seções anteriores trabalhei principalmente com o pressuposto 3 desta tese, nesta seção busco encerrar o capítulo de discussão discorrendo de forma mais específica sobre os pressupostos 1 e 2 apresentados na introdução desta pesquisa, a saber: A relação entre o moderno e o tradicional, característica da realidade do Agreste pernambucano, constitui as relações sociais que ali se estabelecem, como no caso das relações de trabalho da cultura popular; e a dinâmica de trabalho com cultura popular é, por natureza, caracterizada pelo convívio entre o tradicional e o moderno, dado que está inserida e se relaciona com setores economicamente mais favorecidos.

Nesse sentido, espero esclarecer, nesta reflexão final, que o convívio e conflito entre os elementos modernos e tradicionais identificados são característicos da formação social do Agreste pernambucano, do Nordeste brasileiro e do próprio Brasil. Além disso, também busco resgatar discussão teórica feita sobre a cultura popular para evidenciar a singularidade do trabalho da Banda de Pífanos Zé do Estado e do Boi Tira Teima.

De início, é interessante observar que a cultura popular se relaciona diretamente à construção da “ideia do Agreste” e da “ideia de Caruaru”. Falar de Caruaru e região é falar das bandas de pífanos, do baião, das quadrilhas juninas. Assim como falar sobre essas manifestações é lembrar dessa região. As feiras, identificadas no referencial teórico como a

principal atividade econômica dessa região, também compõem esse discurso identitário sobre o Agreste e se relacionam diretamente com as manifestações da cultura popular da região, como pode ser observado nas falas dos integrantes da Banda de Pífanos Zé do Estado sobre como gostam de tocar na feira.

A própria configuração da feira e de seus trabalhadores, ajuda a compreender outras realidades que também existem na região Agreste. Como mencionado por Sá (2013), a condição dupla do feirante ilustra o confronto característico de realidades periféricas, “entre ter vindo ao mundo configurado de determinado modo [informal, improvisado] e ser projetado para um ‘outro’ [moderno, formal] com distinta configuração e noção de temporalidade” (SÁ, 2013, p. 109).

Nesse sentido, também é possível ver o artista ou fazedor de cultura popular como vindo de uma condição na qual prevalecem modelos informais de trabalho e de aprendizagem (pois eles encaram o trabalho como uma brincadeira, aprendem por meio da oralidade, não possuem normas racionais de organização do trabalho, etc.), mas sendo projetados para práticas nas quais prevalecem elementos modernos e formais (como a prática de elaboração de projetos, por exemplo).

Essa condição dupla não se dá somente por meio de convívio harmonioso, como discutido anteriormente. Por vezes, existe um conflito ou um convívio não equilibrado, no qual uma configuração se sobrepõe a outra, geralmente a moderna se sobrepondo à tradicional. Assim, é possível observar que a exigência por escrever projetos nos moldes burocráticos e formais tem se sobreposto à realização de solicitação informal de recursos, por exemplo.

Como discutido por Vêras de Oliveira (2013), o caráter historicamente tradicional, marcado pela informalidade do trabalho no Agreste pernambucano vem passando por modernizações com a questão da profissionalização. Apesar de o foco do autor ser as atividades relacionadas à feira e ao comércio de produtos têxteis, é possível observar que essa busca por profissionalização tem sido uma constante em outras realidades de trabalho na região, como no trabalho com cultura popular, conforme observado na prática das aulas de pífano. Nesse caso, é possível observar aquilo que Almeida e Pais (2012) denominam “profissionalização da criatividade”, ou seja, a atribuição de uma envergadura profissional, característica das organizações empresariais, para atividades criativas [e culturais].

As falas do Sr. Roberto Gercino (conversa informal, 17/12/2015) também reforçam essa busca por profissionalização no trabalho com cultura popular e apontam para uma necessidade de institucionalização de suas atividades. Para ele, é importante que os grupos de cultura popular virem empresas e tenham CNPJ. Entendo que essa “empresarização” se refere à necessidade de formalização dos grupos, para que possam participar de editais ou possam receber concessões financeiras do município, e não à adoção de forma empresarial, com suas estruturas e lógica mercadológica, pois a preocupação dos agentes não é a promoção do lucro, mas de seus costumes e tradições.

Também foi observado que elementos tradicionais da formação do Nordeste brasileiro, discutidos por autores como Araújo (2004), Bernardes (2007) e Albuquerque Jr. (2011), se fazem presentes ainda hoje nas relações sociais e relações de trabalho que se estabelecem nessa região, configurando-as de forma singular. É o caso de traços das antigas estruturas produtivas — com sua peculiar apropriação e utilização do espaço e dos recursos naturais —, nas quais grandes latifundiários detinham poder em função das terras que possuíam. Ainda hoje em Caruaru existem abismos sociais construídos desde aquela época, nos quais poucas pessoas detêm grandes propriedades e capital financeiro, reforçando desigualdades sociais, o que acaba interferindo nas dinâmicas da cultura popular como um todo.

É o caso, por exemplo, dos grandes empresários da região que, por patrocinarem o São João de Caruaru, exercem influência na definição da programação do evento, que tem dado pouco espaço e incentivo para manifestações como do bumba meu boi (observações feitas no *I Fórum Setorial de Cultura Popular* e em entrevista com Sr. Roberto Gercino em 20/02/2016). Também é o caso de pessoas que possuem poder econômico para comprar imóveis antigos da cidade que deveriam ser patrimônio de Caruaru — por terem abrigado importantes personagens — mas que não preservam essa memória, considerada importante para os fazedores da cultura popular (observações feitas no *I Fórum Setorial de Povos Tradicionais*).

A identificação da existência de relações de dependência, como a percebida na fala do Sr. Roberto Gercino (entrevista, 20/02/2016), na qual ele solicita recursos a pessoas que detêm poder político e econômico na cidade, também expressa essa característica do Nordeste e do Agreste pernambucano, relacionada à retenção de poder nas mãos de poucos em função da grande quantidade de propriedades ou de recursos financeiros que possuem. Comumente esses “poucos” são constituídos pelos membros de uma mesma família, de

prestígio quase intocável e que, em tempos passados, foi detentora de grandes latifúndios, como exposto por Freyre (2004) ao analisar o Nordeste da época dos engenhos de açúcar.

É interessante destacar aqui que a compreensão do que é riqueza é distinta para ambos os grupos presentes em Caruaru, nomeadamente aqueles que possuem poder em função de recursos financeiros e os fazedores da cultura popular de origem mais humilde. Como identificado na prática de apresentações em locais fixos, os integrantes da Banda de Pífanos Zé do Estado expõem em seu discurso que o conhecimento relativo à cultura constitui sua riqueza, diferentemente do que é entendido como riqueza por aqueles que constituem os estratos mais favorecidos economicamente.

A partir das minhas observações em campo, também ficaram claros traços constituintes da “ideia do Nordeste”, ou da “construção imagético-discursiva” que se tem sobre essa região, conforme discute Albuquerque Jr. (2011). Esses traços estão muitas vezes apoiados em estereótipos, como a ideia do cangaço, da bravura e da dedicação ao trabalho duro do homem nordestino, como mencionado na prática da preparação para apresentações no caso da Banda de Pífanos Zé do Estado. A antiga Estação Ferroviária da cidade, onde estão localizadas a Casa do Pife e a Casa do Boi Tira Teima, está organizada em formato de réplica de uma vila antiga, o que demonstra uma tentativa de resgatar o passado rural e pré-capitalista caruaruense, de forma saudosista, como também é observável nas obras saudosas sobre Caruaru, elaborada por autores como os irmãos Condé (SANTOS, 2006).

Ao mesmo tempo que há uma busca por manter essas ideias que constituem a noção do que é o Nordeste, e que se opera pela ação das manifestações populares, parece haver uma manutenção também de certa subalternidade. Com isso, não digo que os agentes que fazem a cultura popular queiram estar em situação subalterna, mas a posição em que se inserem na hierarquia social os leva a tal situação. Como dito em outros momentos desta pesquisa, os agentes que compõem a cultura popular são pessoas em situação de desvantagem no que se refere à condição econômica, muitas vezes são analfabetas e pouco profissionalizadas.

O próprio discurso tradicionalista folclórico, em defesa da autenticidade regional, como o divulgado pela gestão municipal (no caso da divulgação do São João de Caruaru, por exemplo) ou por autores de obras saudosistas sobre Caruaru, tem em si função disciplinadora, de manutenção de uma ordem social, que visa à manutenção da subalternidade de certos grupos sociais. Como mencionado na discussão teórica, é através da ideia de “amor pela tradição rural”, da exaltação de tipos humanos honrosos, bravos, ingênuos, da preservação da

“alma brincalhona e pungente das festas e dos engenhos nordestino” que esse folclore mascara conflitos de poder, injustiças, misérias e discriminações (ALBUQUERQUE JR., 2011).

Souza (2000), ao discutir a modernização brasileira, fala sobre uma modernização seletiva, no sentido de que ao mesmo tempo que valores racionais foram incorporados pela sociedade brasileira, houve a prevalência de uma lógica sadomasoquista (porque cruel com os escravos e institucionalizada por um reconhecimento legitimado da opressão). Partindo dessa compreensão, é possível perceber reflexos dessa seleção ao discutirmos os meandros da cultura popular, pois as manifestações e os agentes que realizam essa cultura não experimentam a modernização no sentido pleno, tendo sido, por muito tempo, excluídos desse processo de modernização.

Quando a cultura popular experimenta a modernização (mesmo que apenas em alguns aspectos), como no caso da distribuição de recursos financeiros por meio de editais, ela pode acabar beneficiando poucas pessoas do campo da cultura popular. Nomeadamente, são beneficiados aqueles que detêm os conhecimentos técnicos e administrativos necessários à elaboração de um projeto cultural, como ficou claro na fala de Anderson do Pife ao mencionar que as mesmas pessoas acabam aprovando projetos culturais no caso da cultura popular.

Apesar desse caráter conflitivo apresentado, essa modernização pode conviver com elementos tradicionais, como mostrado na maioria das práticas, por meio dos hibridismos evidenciados e das respostas dadas a eles. Um caso ilustrativo é o das aulas de pífano, nas quais costumes são mantidos na construção dos instrumentos e na aprendizagem sobre como tocá-los, mas existe um objetivo de profissionalização das crianças por trás dos discursos proferidos.

Outro exemplo é o da “plasticidade” do Boi Tira Teima, que adota roupas e personagens não pertencentes à brincadeira original, mas a outros contextos (como escolas de samba modernas), dando-lhes sentido dentro do conjunto de significados da prática do cortejo. Essa “plasticidade” é, inclusive, mencionada por Gilberto Freyre e trabalhada por Souza (2000) como um importante elemento na análise da formação social brasileira. Para esses autores, o Brasil teria adotado elementos de outras culturas (como a africana e a moura), ressignificando-as no contexto brasileiro.

Outro caso bastante significativo desse convívio entre elementos modernos e tradicionais é o *Programa Cultura Viva*, do qual o Boi Tira Teima foi beneficiário, ou o

Funcultura, que garantiu recursos para a Banda de Pífanos Zé do Estado para a realização de um projeto relacionado à divulgação de um CD. Isso porque a elaboração de projetos e a prestação de contas, por exemplo, são elementos essencialmente modernos que essas iniciativas inserem na lógica da cultura popular, mas os elementos tradicionais permitem que um valor seja atribuído a elas.

Em outras palavras, é por saber que essas iniciativas modernas podem ajudar a manter a tradição da cultura popular, como do pífano ou do bumba meu boi, que os agentes que constituem essa cultura legitimam tais iniciativas. Essa legitimação se dá, por exemplo, na valorização que esses agentes dão à política de editais (observação feita no *I Fórum Setorial de Povos Tradicionais* e na *Capacitação Regionalizada do Funcultura 2016*) como forma de democratização de recursos para o campo da cultura, ou na ação orientada para a profissionalização nas aulas de pífano. Ou seja, o elemento moderno é visto como valioso e importante para a cultura popular em função do elemento tradicional que mantém vivo.

Dessa forma, é possível afirmar que os elementos tradicionais que constituem as relações de trabalho da cultura popular no Agreste pernambucano são a base dos elementos modernos, servindo como uma espécie de “liga” para o convívio com esses últimos. Assim, os elementos modernos existentes nesse contexto existem em função dos elementos tradicionais, e os elementos tradicionais, para não se extinguir, se relacionam de forma interdependente com os elementos modernos. Logo, compreender as relações de trabalho analisadas nesta tese depende essencialmente da compreensão dessa interdependência, característica dos fenômenos híbridos.

No que se refere mais especificamente à singularidade da cultura popular em relação à sua dinâmica com os setores dominantes, ficou claro no decorrer da descrição sobre as práticas do Boi Tira Teima e da Banda de Pífanos Zé do Estado que a cultura popular se configura como uma apropriação desigual de capital cultural específico que permite uma realização e elaboração própria das condições de vida dos brincantes, conforme afirma Canclini (2013). Esse capital, detido pelos fazedores e artistas da cultura popular, se refere aos conhecimentos passados entre gerações sobre o fazer cultural que, nos casos em análise, diz respeito ao pífano e à brincadeira do bumba meu boi.

Apesar de ser compreendido como cultural, esse capital se diferencia daquele detido pelas chamadas “elites” ou setores dominantes, pois não é reconhecido por instituições legitimadoras, como o Estado ou as universidades. Nesse sentido, é possível observar uma luta dos fazedores de cultura popular em busca de tal reconhecimento, principalmente por

meio da institucionalização do notório saber, que, conforme discutido anteriormente, possibilita que os conhecimentos e saberes dos mestres da cultura popular sejam aceitos em instituições de ensino de forma equiparada aos conhecimentos de professores licenciados.

A partir dessa questão e de outras observadas nas descrições sobre as práticas do Boi Tira Teima e da Banda de Pífanos Zé do Estado, é possível observar o “jogo interno do conformismo, do inconformismo e da resistência” que constituem a cultura popular de acordo com Chaui (1989). Em busca de terem seus saberes reconhecidos, o que lhes garantiria poder no jogo social com as “elites”, os fazedores e artistas da cultura popular operam principalmente no sentido da resistência. Em outras palavras, eles buscam manter seus saberes e dar-lhes reconhecimento, mesmo diante de estruturas sociais mais amplas que definem que o que é legítimo é o conhecimento científico ou aquele feito e divulgado por quem possui capital financeiro.

O poder de voz em Caruaru esteve geralmente associado às pessoas que detinham capital econômico-financeiro e/ou conhecimento reconhecido por grandes instituições, como no caso dos irmãos Condé e de historiadores da época. Foram eles quem construíram a identidade caruaruense e agrestina associada à cultura popular e a alguns de seus fazedores. Parece existir, portanto, certa “dependência” da cultura popular em relação a essas pessoas que detêm capital financeiro ou conhecimentos legítimos, pois precisam do reconhecimento dessas para ter espaço e voz.

Essa “dependência” também foi vista anteriormente na relação dos fazedores da cultura popular com os produtores culturais — que detêm conhecimento técnico, importante para garantir recursos financeiros por meio de editais — e com pessoas representantes do poder público ou de empresas, que podem ceder recursos financeiros aos artistas. Ou seja, a cultura popular em Caruaru precisa recorrentemente do reconhecimento de pessoas que possuem posição privilegiada na estrutura social por deterem capital financeiro e capital cultural legítimo, para realizar seu trabalho.

Isso reforça dois pontos. Primeiro, que existe uma relação clara entre cultura popular e setores favorecidos economicamente ou que possuem capital cultural legitimado. Logo, não é possível compreender a cultura popular como um grupo isolado ou romantizado, pois ela dialoga com os setores dominantes, como busquei evidenciar na discussão teórica empreendida nesta tese. Em segundo lugar, existe um conflito latente entre a cultura popular e estes setores mencionados, porque ela busca reconhecimento, a fim de superar a dependência em que se encontra no contexto da cidade de Caruaru.

Essa relação de diálogo e conflito entre a cultura popular caruaruense e os setores dominantes dessa região (dominantes no sentido de que detêm capital financeiro e conhecimento legítimo) ajuda a compreender algumas questões discutidas anteriormente na apresentação das práticas, como a realização de pressão dos artistas e fazedores da cultura popular junto ao poder público, a reivindicação de espaços com maior visibilidade (que geralmente estão direcionados para grandes *shows* patrocinados por pessoas que detêm capital financeiro na região) e até mesmo a busca por conhecimento formal e técnico, ou seja, moderno.

Assim, compreendo que os agentes que compõem a cultura popular buscam superar as dependências que possuem em relação aos setores dominantes por meio de resistências, mantendo conhecimentos e saberes tradicionais e buscando dar reconhecimento a eles. Para tanto, esses agentes utilizam elementos modernos, como a profissionalização, a elaboração de projetos culturais, de projetos de lei, etc. Essa constatação reforça a interdependência entre os elementos modernos e tradicionais discutida anteriormente.

Esclarecidas essas questões, acredito ter evidenciado que as relações de trabalho da cultura popular no Agreste pernambucano são constituídas por práticas situadas marcadas pelo hibridismo entre o moderno e o tradicional, característico da própria natureza desse trabalho e do contexto no qual ele é desenvolvido. A seguir, teço as considerações finais desta pesquisa.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta tese me debrucei sobre três temas principais: a cultura popular, as relações de trabalho e as práticas situadas. Perpassando esses três temas, esteve a noção da existência de hibridismos entre o moderno e o tradicional, que considero ser uma das principais marcas da região do Agreste pernambucano enquanto construção social, bem como uma característica do trabalho com cultura popular por se relacionar com setores economicamente favorecidos.

A escolha por esses temas não se deu de forma aleatória e diz muito sobre minha trajetória acadêmica. Desde o mestrado estive envolvida em discussões referentes à realidade da cultura popular e passei a me interessar fortemente por esse campo de estudos. As relações de trabalho, entretanto, sempre foram um desafio para mim enquanto pesquisadora, pois, por estar tão próxima dos estudos sobre cultura popular sentia que precisava de uma compreensão mais ampla sobre essas relações, que envolvesse as especificidades do trabalho com cultura popular. Foi nesse sentido que o tema das práticas situadas se mostrou uma saída a essa necessidade, tema com o qual só tive contato no decorrer do curso de doutorado.

Nesse sentido, nesta pesquisa me propus a responder como se configuram as relações de trabalho da cultura popular no Agreste pernambucano, contexto no qual estou inserida e que possui grande profusão cultural. Para responder tal questionamento, defendi o argumento de que as relações de trabalho da cultura popular no Agreste pernambucano são constituídas por práticas situadas marcadas pelo hibridismo entre o moderno e o tradicional, característico da própria natureza desse trabalho e do contexto no qual ele é desenvolvido.

Como objetivos da pesquisa, me propus a caracterizar as práticas que compõem as relações de trabalho da cultura popular no Agreste pernambucano; identificar os hibridismos entre elementos modernos e tradicionais que compõem as práticas constituintes das relações de trabalho da cultura popular no Agreste pernambucano (considerando os hibridismos da realidade agrestina e do trabalho com cultura popular); e evidenciar as respostas dadas pelos agentes na prática aos hibridismos identificados.

Para tanto, me aproximei de dois grupos de cultura popular na cidade de Caruaru, nomeadamente o Boi Tira Teima e a Banda de Pifanos Zé do Estado. Por meio de observação participante, entrevistas e conversas informais, registros visuais e análise com orientação etnometodológica, identifiquei sete práticas principais: a prática da participação da sociedade civil na construção de políticas públicas de cultura, a prática de elaboração de projetos

culturais, a prática de apresentação em locais fixos, a prática do cortejo do Boi Tira Teima, a prática de preparação para as apresentações e os cortejos, a prática de construção dos instrumentos e a prática das aulas de pífano.

Cada uma dessas práticas foi analisada em termos das atividades e dos agentes que a compõem, dos significados compartilhados pelos sujeitos e de sua linguagem. Os hibridismos existentes em cada uma das práticas também foram discutidos — o que foi possível por meio da análise sociológica do discurso, na qual utilizei como base para a interpretação a noção de *ethos*, embasada nos conceitos de ação social de Weber (2014). As respostas dadas a esses hibridismos também foram analisadas para cada prática. Todas essas questões estão sintetizadas no quadro 6.

Concluo que as relações de trabalho na cultura popular no Agreste pernambucano se dão por meio das práticas identificadas, que constituem uma verdadeira rede de interações entre os diferentes agentes identificados (para os grupos estudados): familiares e amigos do Mestre Gercino, os filhos de Zé do Estado, representantes do poder público (municipal e estatal), produtores culturais, artistas e fazedores da cultura popular em geral e crianças que assistem às aulas de pífano. Esses agentes, muitas vezes, permeiam diferentes práticas, que possuem significados diversos, que vão desde questões políticas (como a compreensão de que os artistas da cultura popular precisam se unir para manter diálogo e realizar pressão junto ao poder público) até questões mais tradicionais (como a compreensão da história da morte e ressurreição do Boi, em que cada personagem possui um papel, significado que molda toda a brincadeira do bumba meu boi).

Os agentes não humanos também se mostraram importantes para a compreensão das práticas, principalmente os instrumentos tocados, que permitem que a prática das apresentações e dos cortejos aconteça, tanto para o Boi Tira Teima quanto para a Banda de Pífanos Zé do Estado. As leis impressas em papel, o computador, o *data-show*, também se mostraram importantes na caracterização de práticas cujo *ethos* possui orientação moderna, como a prática da participação da sociedade civil na elaboração de políticas públicas de cultura e a prática de elaboração de projetos culturais.

Vários hibridismos foram identificados, principalmente em função de as práticas das apresentações, dos cortejos e dos preparativos para esses acontecimentos possuírem *ethos* cuja orientação é essencialmente tradicional (por predominarem costumes e crenças familiares antigos). Mas recursos financeiros se fazem necessários para a manutenção dessas práticas (o que já evidencia orientação moderna, pois o elemento financeiro se torna crucial para a

sobrevivência do grupo) e, para isso, projetos culturais, ofícios, leis, etc., são desenvolvidos visando a fins específicos, caracterizando uma ação racional com base em fins (WEBER, 2014). Questões modernas, como o desmatamento e a necessidade de acelerar o processo de costura, também se fazem presentes nas práticas, convivendo com os elementos tradicionais expostos.

As várias respostas observadas dadas a esses hibridismos foram: a ação dos conselheiros municipais de cultura e outros líderes de grupos da cultura popular, como Sr. Roberto Gercino, que caminham entre vários *ethos*; a existência de formas de fazer projetos marcadas pela informalidade; as parcerias dos artistas da cultura popular com os produtores culturais, bem como o crescimento desses profissionais na cultura popular; a busca por auxílio contábil e jurídico; a inserção das bandas de pífanos em eventos alternativos aos religiosos e populares; a própria manutenção da banda de pífanos no São João de Caruaru e a inserção do Boi Tira Teima no palco desse mesmo evento no ano de 2015; a manutenção do cortejo do Boi Tira Teima mesmo com crenças distintas daquelas presentes em sua origem, ou roupas diversas, não elaboradas pelo grupo; utilização de máquinas industriais na produção das roupas para adiantar o processo de costura; a utilização de materiais industrializados, como o aglomerado, o compensado, o couro sintético, cordas comuns reutilizáveis e cano PVC para a construção de instrumentos; a não construção de instrumentos, optando-se pela compra desses a terceiros.

Percebo, portanto, que existe um convívio entre elementos modernos e tradicionais nessas práticas que constituem as relações de trabalho com cultura popular. Esse convívio pode ser marcado por conflitos, como no caso da relação entre artistas e produtores culturais, e da possível dependência dos fazedores da cultura popular em relação a estes últimos, revelando o não equilíbrio entre os elementos modernos e os tradicionais. A discussão aqui realizada mostra que os sujeitos envolvidos nessas práticas possuem um poder de agência que os faz responder a esses hibridismos, mantendo o diálogo entre um *ethos* tradicional e um *ethos* orientado para a modernidade em suas ações.

Questões relativas à formação social do Nordeste, do Agreste e do Brasil se mostraram constituintes dessa convivência entre elementos modernos e tradicionais nas relações de trabalho com cultura popular. Isso foi observado principalmente no fato de reflexos de uma modernidade seletiva ainda se fazerem presentes nas relações sociais e de trabalho, excluindo alguns sujeitos dos processos de modernização (como aqueles que não possuem conhecimentos técnicos para a elaboração de projetos culturais). Assim, cheguei à

conclusão de que os elementos tradicionais que compõem as relações de trabalho com cultura popular possuem uma interdependência com os elementos modernos, pois uns precisam dos outros. Nesse sentido, para profissionalizar pessoas a atuarem como tocadores de pífanos é necessário recorrer aos costumes de mestres do pífano; projetos culturais só existem em função de manifestações culturais que precisam acontecer; ofícios e projetos de lei voltados para a cultura popular são criados para garantir que as expressões tradicionais continuem existindo, etc.

As relações de diálogo e conflito entre a cultura popular e os setores dominantes, detentores de capital financeiro e de capital cultural legitimado por instituições como o Estado e as universidades, também foram evidenciadas. Ficou claro que a cultura popular de Caruaru por vezes depende desses setores dominantes para ter voz e espaço e que os fazedores da cultura popular agem no sentido de desfazer essa dependência, por meio da resistência de suas práticas e saberes, associando a isso conhecimentos modernos.

Apresentadas estas questões, entendo que tais achados apontam para a necessidade de construção de políticas públicas que atentem para tais especificidades do trabalho com cultura popular no Agreste pernambucano. Políticas voltadas para a área da cultura popular, como o *Programa Cultura Viva*, ou os editais de fomento a projetos culturais, como o Funcultura, por vezes não consideram a pouca ou nenhuma familiaridade que os agentes que fazem cultura popular possuem em relação aos conhecimentos técnicos necessários à prestação de contas, elaboração de projeto, elaboração de orçamento, etc.

Nesse sentido, fica clara a necessidade da construção de políticas que partam das demandas específicas desses trabalhadores da cultura popular, pois entendo que só eles podem dizer, com propriedade, como uma política precisa ser pensada, formulada, e aplicada, a fim de gerar resultados efetivos em suas realidades. Compreendo que isso exige um esforço dos formuladores de políticas públicas no sentido de irem a campo, ouvirem os fazedores da cultura, vivenciarem o que é o trabalho com cultura popular, perceberem seus desafios e oportunidades. Para isso, é necessária ampla sensibilidade e respeito ao conhecimento popular, que os mestres e seus discípulos detêm. Acredito que esta tese contribui em certa medida para se pensar os elementos locais cruciais para a construção de políticas públicas voltadas aos agentes da cultura popular do Agreste pernambucano.

Outro ponto que gostaria de destacar nestas considerações finais são as limitações da pesquisa. A primeira delas diz respeito à falta de oportunidade, no período em que estive em campo, de acompanhar atividades/práticas que eu soube que existem no trabalho com

cultura popular, mas que não aconteceram entre dezembro de 2015 e março de 2016. Foi o caso, principalmente, das rodas de diálogo com mestres da cultura popular e das negociações diretas entre artistas e representantes do poder público ou de empresas. Em relação à primeira, soube da sua ocorrência já nas minhas últimas idas a campo, por meio de comentário na reunião do Conselho Municipal de Cultura. Em relação à segunda, essas negociações acontecem de forma bastante reservada e não aberta ao público, pois não parecem existir critérios bem definidos e claros à população para a distribuição de recursos, o que impossibilitou melhores esclarecimentos sobre esta prática.

Outra limitação diz respeito à impossibilidade, dentro do período definido para a confecção desta tese, de pesquisar a realidade de outros grupos de cultura popular, o que, creio eu, possibilitaria uma visão mais ampla e rica das relações de trabalho da cultura popular no Agreste pernambucano. Acredito que este é um trabalho para além do curso do doutorado, pois exige um acompanhamento das atividades de cada grupo de forma detalhada e sistemática. Nesse sentido, parto do princípio de que a tese de doutoramento é um “abridor de portas” para pesquisas futuras. Ou seja, a pesquisa aqui proposta foi uma espécie de pontapé inicial para uma agenda de pesquisa mais ampla, que envolva mais grupos a serem estudados e mais pesquisadores interessados nesse tema.

Como recomendações para estudos futuros, proponho que a estrutura de referência teórica proposta nesta tese possa ser utilizada para entender as relações instituídas em outros trabalhos, que não o da cultura popular, e em outros contextos, com formações sociais, econômicas e culturais diferentes do Agreste pernambucano ou do Nordeste brasileiro. Creio que uma replicação nesse sentido permitirá “ver com outros olhos” as relações de trabalho, dando maior foco às atividades cotidianas e às ordens construídas pelos agentes sociais na prática. Acredito, também, que somente por meio dessa utilização em outras realidades será possível compreender as limitações do modelo e propor melhoramentos e aprofundamentos.

Por fim, gostaria de apresentar, de forma breve, minhas impressões gerais sobre a realização desta pesquisa, que talvez torne mais claro ao leitor algumas das minhas escolhas. Acompanhar o trabalho dos mestres e artistas da cultura popular foi uma das experiências mais ricas que tive ao longo da minha trajetória acadêmica, pois creio que eles são pessoas que têm muito a ensinar sobre o trabalho e sobre tantas outras questões.

Possuo grande respeito e admiração pelo trabalho dessas pessoas e acredito que esse meu sentimento deveria estar registrado nesta tese, mesmo que no final dela. O fato de serem pessoas, em sua maioria, humildes, semianalfabetas, que não desistem de fazer aquilo

que amam, envolvendo outras pessoas e dando-lhes a possibilidade de aprender mais sobre quem são, de ter orgulho de suas raízes e, conseqüentemente, de empoderá-las em certa medida, é algo que me inspira continuamente.

A simplicidade dessas pessoas, sua capacidade de enfrentar tantas adversidades impostas por sua condição social e a disposição em manter viva a cultura popular me fazem acreditar que precisamos, cada vez mais, contribuir de alguma forma para a manutenção daquilo que eles acreditam (e que eu também acredito, ou seja, que a cultura é libertadora) e que é tão pouco reconhecido por aqueles que detêm o poder político e financeiro. Assim, espero que esta pesquisa contribua no trabalho desses agentes, como colocado na introdução e justificativa. Espero que os mestres e seus seguidores possam se ver nesta tese e, principalmente, compreender que, por meio de algumas práticas, como a participação na elaboração das políticas públicas, podem se tornar mais fortes do que já são.

Gostaria de destacar, também, que, uma vez que me inseri no campo da cultura popular na cidade de Caruaru, pretendo manter os acompanhamentos que já vinha realizando nas reuniões dos conselhos, nos fóruns setoriais, nas aulas de pífano, etc. Pretendo me engajar mais nesse campo e, de forma gradual, trazer contribuições que estejam ao meu alcance enquanto pesquisadora e professora.

Em Caruaru, desde 2006 existe o curso de administração do Centro Acadêmico do Agreste da Universidade Federal de Pernambuco (CAA/UFPE), no qual estudei, fui professora substituta e atualmente (2016) me tornei professora adjunta. Apesar de o curso possuir foco empresarial, vejo possibilidades de inserir discussões que fujam desse foco, que abordem cada vez mais a realidade de organizações (*organizing*) culturais, no sentido de entendê-las e de dar contribuições efetivas.

Penso que é extremamente necessário que um curso de administração se volte para a realidade na qual se insere o Agreste pernambucano, não se limitando às teorias de administração importadas de outras realidades, mas criando formas de compreensão da realidade que se encaixem às especificidades locais e situadas. Nesse sentido, vislumbro algumas possibilidades de atuação para mim, enquanto pesquisadora e professora do curso de Administração do CAA/UFPE. Uma delas é a realização de projetos de pesquisa que busquem compreender a realidade dos grupos culturais enquanto *organizing*, seus principais desafios e demandas; estudos no sentido de levantar a história de vida e de trabalho dos trabalhadores da cultura, a fim de compreender o que eles podem ensinar para o campo de estudos da administração; projetos de extensão que levem alunos e professores universitários até a

realidade de trabalho dos agentes culturais para ouvi-los e pensar, junto com eles, formas efetivas de intervenção e contribuição da universidade.

Vislumbro, ainda, a necessidade e emergência de formar jovens administradores capacitados e sensibilizados com a causa de pessoas e organizações que trabalham com costumes, crenças, e valores que têm se tornado cada dia mais frágeis na contemporaneidade. Assim, acredito ser de extrema importância aproximar os alunos e as alunas em formação na área de administração da realidade desses trabalhadores, seja através de palestras e diálogos pontuais entre fazedores da cultura popular e comunidade acadêmica, seja por meio da análise, em sala de aula, de dilemas que envolvem a cultura popular. Para a realização deste último, a construção de casos para o ensino se mostra uma possibilidade interessante.

A possibilidade de criar um programa de pós-graduação em administração no CAA/UFPE, com linha de pesquisa voltada para as organizações, pode incentivar pesquisas no sentido de estudar organizações inseridas no Agreste e organizações como as culturais. Uma ênfase específica poderia ser criada dentro de uma linha de pesquisa mais geral, como Organizações, no sentido de contribuir para a compreensão e intervenção nessas organizações tipicamente agrestinas e que não têm como objetivo principal o lucro. São essas possibilidades de ação que visam tornar esta tese útil, principalmente para a comunidade que desenvolve a cultura popular em Caruaru e no Agreste pernambucano.

REFERÊNCIAS

ACORDE – BANDA DE PÍFANOS ZÉ DO ESTADO PT1. Vittrine TV, 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=11IaYXIDX_o>. Acesso em: 11 mar. 2016.

ACORDE – BANDA DE PÍFANOS ZÉ DO ESTADO PT2. Vittrine TV, 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=BigzPD83I7s>>. Acesso em 11 mar. 2016.

ADAMOGLU DE OLIVEIRA, S.; MONTENEGRO, L. M. Etnometodologia: desvelando a alquimia da vivência cotidiana. In: **Cadernos EBAPE.BR**, v. 10, n. 1, art. 7, Rio de Janeiro, mar., 2012.

ALBUQUERQUE JR., D. M. Fragmentos do discurso cultural: por uma análise crítica do discurso sobre a cultura no Brasil. In: NUSSBAUMER, Gisele Marchiori (Org.). **Teorias e políticas de cultura: visões multidisciplinares**. Salvador: EDUFBA, 2007.

_____. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2011.

ALCADIPANI, R.; KHAN, F. R.; GANTMAN, E.; NKOMO, S. Southern voices in management and organization knowledge. **Organization**, London, v. 19, p. 131-143, 2012.

ALLAN, K. Authority and Racionality – Max Weber (German, 1864-1920). In: ALLAN, K. **Explorations in classical sociological theory: seeing the social world**, 2004. Disponível em: <[http://www.sagepub.com/sites/default/files/upm-binaries/6109_Allen_Chapter_5\[1\]__Authority_and_Rationality__Max_Weber.pdf](http://www.sagepub.com/sites/default/files/upm-binaries/6109_Allen_Chapter_5[1]__Authority_and_Rationality__Max_Weber.pdf)>. Acesso em: 26 nov. 2015.

ALMEIDA, A. M. Demiurgos de si: o trabalho artesão no Alto do Moura e os desafios do contemporâneo. In: SÁ, M. G.; HELAL, D. H.; FERRAZ, A.; SILVA, J. P. **Trabalho: questões no Brasil e no Agreste Pernambucano**. Recife: EDUFPE, 2013.

ALMEIDA, M. I. M.; PAIS, J. M. **Criatividade, juventude e novos horizontes profissionais**. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

ALVES, E. P. M. **Políticas culturais para as culturas populares no Brasil contemporâneo**. Maceió: EDUFAL, 2011.

ALVES JR., E. G.; GUIMARÃES, R. G.; CARVALHO, C. A. P. A participação nas políticas públicas culturais em Pernambuco a partir do Sistema Nacional de Cultura: uma alternativa ao modelo Gerencial de Administração Pública? In: **V Encontro de Estudos Organizacionais da ANPAD (EnEO)**. Belo Horizonte, 2008.

ALVES-MAZZOTTI, A. J.; GEWANDSZNAJDER, F. **Os métodos nas ciências naturais e sociais: pesquisa quantitativa e qualitativa**. São Paulo: Thompson, 1999.

ANDRADE, M. M. **Introdução à Metodologia do Trabalho Científico**. 9. ed. São Paulo: Atlas, 2009.

ANDRADE, T. S. **A estrutura institucional do APL de Confeções do Agreste Pernambucano e seus reflexos sobre a cooperação e a inovação: o caso do município de**

Toritama. Dissertação (Mestrado em Economia) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2008.

ANGROSINO, M. **Etnografia e observação participante**. Porto Alegre: Artmed, 2009.

ARAÚJO, T. B. Northeast, Northeast: what northeast? In: **Latin American Perspectives**, v. 31, n. 2, 2004, p. 16-41.

BANKS, M. **Dados visuais para pesquisa qualitativa**. Porto alegre: Artmed, 2009.

BARBOSA FILHO, B. L. **Agreste Central de Pernambuco: uma visão sobre a viabilidade de sua metropolização**. Dissertação (Mestrado em Administração Pública). Escola Brasileira de Administração Pública e de Empresas. Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2010.

BECK, U. **A sociedade de risco: rumo a uma outra modernidade**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2011.

BENDASSOLLI, P. F. **Trabalho e identidade em tempos sombrios: insegurança ontológica e experiência atual com o trabalho**. São Paulo: Ideias e Letras, 2007.

BERNARDES, D. M. Notas sobre a formação social do Nordeste. In: **Lua Nova**, São Paulo, v. 71, p. 41-79, 2007.

BISPO, M. **O processo de aprendizagem coletiva e o uso da tecnologia em agências de viagens: contribuições dos estudos baseados em prática e da etnometodologia**. Tese (Doutorado em administração). Universidade Presbiteriana Mackenzie. Programa de Pós-Graduação em Administração de Empresas. São Paulo, 2011.

BISPO, M. Estudos Baseados em Prática: conceitos, história e perspectivas. In: **RIGS - Revista Interdisciplinar de Gestão Social**. v. 2, n. 1, p. 13-33, jan/abr, 2013.

BISPO, M. Methodological Reflections on Practice-Based Research in Organization Studies. In: **BAR – Brazilian Administration Review**, Rio de Janeiro, v. 12, n. 3, art. 5, p. 309-323, jul/ set. 2015.

BISPO, M. S.; GODOY, A. S. Etnometodologia: uma proposta para pesquisa em estudos organizacionais. **Revista de Administração da Unimep**, v. 12, n. 2, p. 108-135, 2014.

BLASS, L. M. S. **Desfile na avenida, trabalho na escola de samba: a dupla face do Carnaval**. São Paulo: Annablume, 2007.

BOI TIRA TEIMA. Quadro Coisas da Terra. TV Asa Branca, 2016.

BOITO JR. Neoliberalismo e relações de classe no Brasil. In: **Neoliberalismo e lutas sociais no Brasil**. Unicamp. Idéias. Ano 9(1). 2002.

BOLTANSKI, L.; CHIAPELLO, È. **O novo espírito do capitalismo**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BOURDIEU, P. **Les trois états du capital culturel**. Actes de La recherche em sciences sociales. v. 30, nov., p. 3-6, 1979.

_____. **O poder simbólico**. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

_____. **Razões práticas**: sobre a teoria da ação. 8. ed. São Paulo: Papirus, 2007.

BOURDIEU, P.; CHAMBOREDON, J.; PASSERON, J. **Ofícios do sociólogo**: metodologia da pesquisa na sociologia. Petrópolis: Vozes, 2007.

CALDAS, W. **Cultura**. 5. ed. São Paulo: Global, 2008.

CANCLINI, N. G. **As culturas populares no capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1995.

_____. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. 4. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

CASTEL, R. **As metamorfoses da questão social**. 11. ed. Petrópolis: Vozes, 2013.

CHAUÍ, M. **Conformismo e resistência**: Aspectos da cultura popular no Brasil. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

CHAVES, J. C.; RIBEIRO, D. R. Arte em Herbert Marcuse: formação e resistência à sociedade unidimensional. In: **Psicologia & Sociedade**, v. 26, n. 1, p. 12-21, 2014.

COELHO, J. R. **Pifanos do Agreste**. Recife: Página 21, 2014.

COLI, J. Precarização do trabalho imaterial: o caso do cantor do espetáculo lírico. In: ANTUNES, R. **Riqueza e miséria do trabalho no Brasil**. São Paulo: Boitempo, 2006.

CONHEÇA A HISTÓRIA DO BOI TIRA TEIMA. TV Jornal Meio Dia. TV Jornal, 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cW6sr9pWv_4>. Acesso em: 11 mar. 2016.

CORLEY, K. G; GIOIA, D. A. Building Theory about Theory Building: What Constitutes a Theoretical Contribution? In: **Academy of Management Review**, v. 36, n. 1, p. 12-32, 2011.

CULTURA.PE. Introdução ao Funcultura. Disponível em: <<http://www.cultura.pe.gov.br/pagina/funcultura/sobre/introducao-ao-funcultura/>> Acesso em: 01 mar. 2016.

CZARNIAWSKA, B. Organizing: how to study it and how to write about it. **Qualitative Research in Organizations and Management: An International Journal**, v. 3, n. 1, p. 4-20, 2008.

_____. Organizations as obstacles to organizing. In: ROBICHAUD, Daniel; COOREN, François (eds.) **Organizations and organizing**: Materiality, agency, and discourse. New York: Routledge, p. 3-22, 2013.

DESFILE DOS BOIS PELAS LADEIRAS DE OLINDA ANIMA QUARTA-FEIRA DE CINZAS EM PERNAMBUCO. Programa Bom Dia Brasil. TV Globo, 2016. Disponível em: <<http://globoplay.globo.com/v/4803554/>>. Acesso em: 12 mar. 2016.

DOURADO, D. C. P.; HOLANDA, L. A.; SILVA, M. M. M.; BISPO, D. A. Sobre o sentido do trabalho fora do enclave de mercado. In: **Cadernos EBAPE.BR**. v.7, n. 2, artigo 10, Rio de Janeiro, jun., 2009.

DUARTE, M. F.; ALCADIPANI, R. Contribuições do organizar para os estudos organizacionais. In: **O&S** – Salvador, v. 23, n. 76, p. 57-72, jan/ mar. 2016.

DUARTE, M. F.; SILVA, A. L. A experimentação do risco na carreira criativa: o caso dos mestres da cultura do artesanato cearense. In: **RECADM – Revista Eletrônica de Ciência Administrativa**. v. 12, n. 2, p. 22-38, 2013.

DUNLOP, J. T. **Industrial relations systems**. Boston: Harvard Business School Press classic, 1958.

ELSTER, J. Marxismo, Funcionalismo e Teoria dos Jogos: argumentos em favor do individualismo metodológico. In: **Lua Nova**, n. 17, São Paulo, jun., 1989.

ENTREVISTA COM O “MATEUS” DO BOI TIRA TEIMA (LUIZ GERCINO DA SILVA). Canal Philosopharte, 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=IPbnWlkX8Mo>>. Acesso em: 11 mar. 2016.

FELDMAN, M. S.; ORLIKOWSKI, W. J. Theorizing practice and practicing theory. In: **Organization Science**, v. 22, n. 5, p. 1240-1253, 2011.

FISCHER, E. **A necessidade da arte**. 9. ed. São Paulo: Editora Guanabara, 1987.

FLICK, U. **Introdução à pesquisa qualitativa**. 3. ed. Porto Alegre: Artmed Editora Bookman, 2009.

FOLIAS EM BAIRROS DE CARUARU RESISTEM AO TEMPO. Programa AB TV 1ª Edição. TV Asa Branca, 2016 Disponível em: <<http://g1.globo.com/pe/caruaru-regiao/abtv-1edicao/videos/t/edicoes/v/folia-em-bairros-de-caruaru-resistem-ao-tempo/4799149/>>. Acesso em: 11 mar. 2016.

FOX, S. From management education and development to the study of management learning. In: BURGOYNE, J.; REYNOLDS, M. **Management learning: integrating perspectives in theory and practice**. London: Sage Publications, 1997.

FREYRE, G. **Nordeste: Aspectos da influência da cana sobre a vida e a paisagem do Nordeste do Brasil**. 7. ed. São Paulo: Global, 2004.

GALVÃO, A. O sistema de relações de trabalho em xeque: uma nota conceitual. In: **Anais do XXVI Encontro Anual da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais (Anpocs)**, Caxambu, MG, 2002.

GAMEIRO, R.; MENEZES, M. F.; CARVALHO, C. A. Maracatu pernambucano: resistência e adaptação na Era da Cultura Mundializada. In: CARVALHO, C. A.; VIEIRA, M. M. F. **Organizações, cultura e desenvolvimento local: a agenda de pesquisa do Observatório da Realidade Organizacional**. Recife: EDUFEPE, 2003.

GASPAR, L. **Bandas de pífano**. Fundação Joaquim Nabuco. Recife, 2009. Disponível em: <<http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar>>. Acesso em: 17 nov. 2015.

_____. **São João em Caruaru, Pernambuco**. Fundação Joaquim Nabuco. Recife, 2011. Disponível em: <<http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/>>. Acesso em: 11 fev. 2015.

GODOI, C. K.; COELHO, A. L. A. L.; SERRANO, A. Elementos epistemológicos e metodológicos da análise sociológica do discurso: Abrindo possibilidades para os estudos organizacionais. In: **Organizações & Sociedade**, Salvador, v. 21, n. 70, p. 509-536, jul /set, 2014.

GONÇALVES, F. A.; ALMEIDA, A. M. A reestruturação produtiva e as implicações no trabalho do artesão no Alto do Moura, em Caruaru-PE. In: **XXIX Congresso da Associação Latino-americana de Sociologia**. Chile, 2013.

GORDO, A. Análisis Del discurso: los jóvenes y las tecnologías sociales. In: GORDO, A. J.; SERRANO, A. **Estrategias y Prácticas Cualitativas de Investigacion Social**. Madrid: Pearson, 2008.

GORDO, A. J.; SERRANO, A. **Estrategias y Prácticas Cualitativas de Investigacion Social**. Madrid: Pearson, 2008.

GOUNET, T. **Fordismo e toyotismo na civilização do automóvel**. São Paulo: Boitempo, 1999.

GRAY, D. E. **Pesquisa no mundo real**. 2. ed. Porto Alegre: Penso, 2012.

GREENWOOD, R.; RAYNARD, M.; KODEIH, F.; MICELOTTA, E. R.; LOUNSBURY, M. Institutional Complexity and Organizational Responses. In: **The Academy of Management Annals**, v. 5, n. 1, p. 317-371, jun., 2011.

GUBERT, A.; KROEFF, L. R. Versões sobre o trabalho na rua: significações na relação do retratista com a sua arte. In: **Psicologia: ciência e profissão**. v. 21, n.1, Brasília, Mar. 2001.

GUETZKOW, J.; LAMONT, M.; MALLARD, G. What is Originality in the Humanities and the Social Sciences? In: **American Sociological Review**, v. 69, n. 2, p. 190-212, April, 2004.

HARVEY, D. **Condição pós-moderna**. São Paulo: Edições Loyola, 1989.

HELAL, D. H. Mérito, reprodução social e estratificação social: apontamentos e contribuições para os estudos organizacionais. In: **O&S**, v. 22, n. 73, p. 251-267, abr./ jun., 2015.

HIRSCHMAN, A. O. **As paixões e os interesses: argumentos políticos a favor do capitalismo antes de seu triunfo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

HOLANDA, L. A. **Resistência e apropriação de práticas do management no organizar de coletivos da cultura popular**. Tese (Doutorado em Administração). Universidade Federal de Pernambuco. Departamento de Ciências Administrativas. Recife, 2011.

HORN, C. H.; COTANDA, F. C.; PICHLER, W. A. John T. Dunlop e os 50 anos do Industrial Relations Systems. In: **Dados** – Revista de Ciências Sociais, Rio de Janeiro, v. 52, n. 4, p. 1047-1070, 2009.

IBARRA-COLADO, E. Organization studies and epistemic coloniality in Latin America: thinking otherness from the margins. In: **Organization**. London, v. 13, n. 4, p. 463-488, 2006.

IBGE. Síntese de indicadores sociais: uma análise das condições de vida da população brasileira 2013. In: **Estudos e pesquisas: informação demográfica e socioeconômica**, n. 32, Rio de Janeiro, 2013.

IBGE. **Perfil dos estados e municípios brasileiros 2014: Cultura**. Rio de Janeiro: IBGE, 2015.

IMAS, J. M.; WESTON, A. From Harare to Rio de Janeiro: Kukiya-Favela organization of the excluded. **Organization**, London, v. 19, n. 2, p.205-227, 2012.

LARAIA, R. B. **Cultura: um conceito antropológico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

MADEIRO, Gustavo; CARVALHO, Cristina. Da origem pagã às micaretas. In: CARVALHO, C., VIEIRA M. **Organizações, cultura e desenvolvimento local**. Recife: EDUFEPE, 2003.

MAYNARD, D.; CLAYMAN, S. E.; The diversity of ethnomethodology. In: **Annual Review of Sociology**, v. 17, p.385-418, 1991.

MENGER, P. M. **Retrato do artista enquanto trabalhador: Metamorfoses do capitalismo**. Lisboa: Roma Editora, 2005.

MERRIAM, S. B. **Qualitative Research: a guide to design and interpretation**. San Francisco: Jossey-Bass, 2009.

MINISTÉRIO DA CULTURA. **Plano da Secretaria da Economia Criativa: políticas, diretrizes e ações**, 2011 – 2014. Brasília, Ministério da Cultura, 2012.

NASCIMENTO, F. J.; FERRAZ, A. S. A condição (des)humana: o trabalho no Agreste Pernambucano a partir de Hannah Arendt. In: SÁ, M. G.; HELAL, D. H.; FERRAZ, A.; SILVA, J. P. **Trabalho: questões no Brasil e no Agreste Pernambucano**. Recife: ED UFPE, 2013.

NICOLINI, D. Zooming In and Out: Practices by Switching Theoretical Lenses and Trailing Connections. **Organizations Studies**, n. 30, v. 12, p. 1391-1418, p. 185-215, 2009.

_____. **Practice Theory, Work, & Organization: an introduction**. Oxford: Oxford University Press, 2013.

NICOLINI, D.; MONTEIRO, P. The Practice Approach: For a Praxeology of Organisational and Management Studies. To appear in: TSOUKAS, H.; LANGLEY, A. (eds). **The SAGE Handbook of Process Organization Studies**. London: SAGE, 2016. Disponível em: <http://www.researchgate.net/publication/282334669_The_Practice_Approach_For_a_Praxeology_of_Organisational_and_Management_Studies_%282016%29>. Acesso em: 13 nov. 2015.

NOSSA ARTE ACORDOU. Produção de Anderson do Pife. Caruaru, 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qFEfMxW5Ug8>>. Acesso em: 11 mar. 2016.

O BOI QUE ENCANTA, TEIMA E SOBREVIVE. Produção de Carlos Plácido e Thomás Alves. Caruaru, 2010. Documentário em DVD.

OLIVEIRA, L. L. A invenção do Nordeste e do nordestino: roteiro de pesquisa. In: **Anais do XIII Congresso Brasileiro de Sociologia**. Recife, 2007.

PEDRASSE, C. E. **Banda de Pífanos de Caruaru**: uma análise musical. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. Campinas, 2002.

PICHONERI, D. F. M. **Relações de trabalho em música**: a desestabilização da harmonia. Tese (Doutorado). Universidade Estadual de Campinas. Pós-Graduação da Faculdade de Educação. Campinas, 2011.

POLANYI, Karl. **A grande transformação**: as origens de nossa época. 2. ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 2000.

PREFEITURA DE CARUARU. **Sobre Caruaru**. Disponível em: <<http://www.caruaru.pe.gov.br/sobre-caruaru>>. Acesso em: 10 fev. 2015.

RAMOS, A. G. **A nova ciência das organizações**: uma reconceituação da riqueza das nações. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1989.

RAWLS, A. W. Harold Garfinkel, Ethnomethodology and Workplace Studies. In: **Organization Studies**, v. 29, n. 05, p.701-732, 2008.

RECKVITZ, A. Toward a theory of social practices: a development in culturalist theorizing. In: **European Journal of Social Theory**, v. 5, n. 2, p. 243-263, 2002.

REPORTAGEM DO TIRA TEIMA NA TV ASA BRANCA. Quadro Coisas da Terra. TV Asa Branca, 2009. Disponível em: <<http://boitirateima.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 11 mar. 2016.

RODRIGUES, A. D.; BRAGA, A. A. Análises do discurso e abordagem etnometodológica do discurso. In: **MATRIZES**, v. 8, n. 2, p. 117-134, 2014.

ROMERO, J. J. C. Etnometodologia: una explicación de la construcción social de la realidad. In: **Revista Española de Investigaciones Sociológicas**, v. 56, p.83-114, 1991.

ROSA, A. R.; ALCADIPANI, R. A terceira margem do rio dos estudos críticos sobre administração e organizações no Brasil: (re)pensando a crítica a partir do pós-colonialismo. In: **Revista de Administração Mackenzie**, v. 14, n. 6, Edição Especial. São Paulo, SP, nov/dez. 2013.

RUIZ, J. R. Análisis sociológico del discurso: métodos y lógicas. In: **Forum Qualitative Sozialforschung/ Forum: Qualitative Social Research**. v. 10, n. 2, art. 26, 2009. Disponível em: <http://digital.csic.es/bitstream/10261/64955/1/Art%C3%ADculo%20FQS%20%28espa%C3%B1ol%29.pdf>. Acessado em: 19 nov. 2015.

SÁ, M. G. **Feirantes**: quem são e como administram seus negócios. Recife: ED UFPE, 2011.

_____. Feirantes: possíveis contribuições. In: SÁ, M. G.; HELAL, D. H.; FERRAZ, A.; SILVA, J. P. **Trabalho**: questões no Brasil e no Agreste Pernambucano. Recife: ED UFPE, 2013.

_____. **Os filhos das feiras e o campo de negócios do Agreste**. Tese (Doutorado em sociologia). Universidade do Minho. Instituto de Ciências Sociais. Braga, 2015.

SANTOS, E. **O homem de negócios capitalista em perspectiva histórica**. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em administração). Universidade Federal de Pernambuco. Centro Acadêmico do Agreste. Caruaru, 2010.

_____. **O produtor da cultura popular de Pernambuco frente às transformações das políticas culturais em 2003**: uma abordagem relacional e disposicional. Dissertação (Mestrado em administração). Universidade Federal de Pernambuco. Departamento de Ciências Administrativas. Recife, 2013.

SANTOS, E. C.; ALMEIDA, M. F.; HELAL, D. H. Representações como práticas organizativas da cidade de Caruaru/PE. In: **II Congresso Brasileiro de Estudos Organizacionais (II CBEO)**. Uberlândia, 2014.

SANTOS, E. C.; COSTA, M. Reflexões teóricas sobre o regime de acumulação flexível e a mercantilização da cultura. In: **XI Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (ENECULT)**. Salvador, 2015.

SANTOS, J. V. **Falas da cidade**: um estudo sobre as estratégias discursivas que constituíram historicamente a cidade de Caruaru. Dissertação (mestrado em história). Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História. Recife, 2006.

SARAIVA, E. V.; CARRIERI, A. P.; AGUIAR, A. R. C.; BRITO, V. G. P. Um “Pas de Deux” da Estratégia com a arte: as práticas do grupo Corpo de Balé. In: **RAC**, v. 15, n. 6, p. 1016-1039, nov./ dez., 2011.

SCHATZKI, T. R. Introduction: practice theory. In: SCHATZKI, T. R., KNORR CETINA, K., VON SAVIGNY, E., (eds.) **The Practice Turn in Contemporary Theory**. New York: Routledge, 2001.

SCHATZKI, T. R. Organizations as they happen. In: **Organization Studies**, v. 27, n. 12, p. 1863-1873, 2006.

SEBRAE. **Estudo Econômico do Arranjo Produtivo Local de Confeções do Agreste Pernambucano, 2012**. Relatório Final. Recife, 2013.

SEGNINI, L. R. P. Acordes dissonantes: assalariamento e relações de gênero em orquestras. In: ANTUNES, R. **Riqueza e miséria do trabalho no Brasil**. São Paulo: Boitempo, 2006.

SERRANO, A. El análisis de materiales visuales en la investigación social: el caso de la publicidad. In: GORDO, A. J.; SERRANO, A. **Estrategias y Prácticas Cualitativas de Investigación Social**. Madrid: Pearson, 2008.

SILVA, A. S. **A liderança como relação social**: uma proposta de abordagem interpretativa a partir da Teoria da Ação Social e das Estruturas Típicas de Dominação Weberianas. Tese (Doutorado em administração). Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Administração. Belo Horizonte, 2015.

SILVA JR., L. H.; SOBRAL, E. F. M.; SANTANA, O. M. S. Notas sobre a infraestrutura social e econômica do Agreste Pernambucano. In: **Economia e desenvolvimento**, v. 11, n. 1, Recife, 2012.

SOUZA, A. M. **“A gente trabalha onde a gente vive” – A vida social das relações econômicas**: parentesco, “conhecimento” e as estratégias econômicas no agreste das confeções. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Sociologia e Antropologia. Rio de Janeiro, 2012.

SOUZA, C. L. C. **Panis et ars**: artistas e gestores nas indústrias criativas. Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica. Administração. Rio de Janeiro, 2011.

SOUZA, J. **A modernização seletiva**: uma reinterpretação do dilema brasileiro. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2000.

SOUZA, M. M. P.; CARRIERI, A. P. Racionalidades no fazer artístico: estudando a perspectiva de um grupo de teatro. In: **RAE**, v. 51, n. 4, p. 382-395, jul/ago, 2011.

THIRY-CHERQUES, H. R. Max Weber: o processo de racionalização e o desencantamento do trabalho nas organizações contemporâneas. **RAP – Revista de Administração Pública**. Rio de Janeiro, v. 43, n. 4, p. 897-918, jul/ ago, 2009.

TRADIÇÃO DO BOI TIRA TEIMA COMPLETA 93 ANOS. AB TV 2ª edição. TV Asa Branca, 2016. Disponível em: <<http://g1.globo.com/pe/caruaru-regiao/abtv-2edicao/videos/v/tradicao-do-boi-tira-teima-completa-93-anos/4580769/>>. Acesso em: 12/02/2016.

TURETA, C. **Práticas organizativas em escolas de samba**: o setor da harmonia na produção do desfile do Vai-Vai. Tese (Doutorado em administração). Fundação Getúlio Vargas. Escola de Administração de Empresas. São Paulo, 2011.

VASCONCELOS, C. P. A construção da imagem do nordestino/sertanejo na constituição da identidade nacional. In: **Anais do II Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (Enecult)**. Salvador, BA, 2006.

VELHA, C. E. **Significações sociais, culturais e simbólicas na trajetória da Banda de Pífanos de Caruaru e a problemática histórica do estudo da cultura de tradição oral no Brasil (1924-2006)**. Dissertação (mestrado em história). Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História Social. São Paulo, 2008.

VÉRAS DE OLIVEIRA, R. O Pólo de Confeções do Agreste de Pernambuco: elementos para uma visão panorâmica. In: VÉRAS DE OLIVEIRA, R.; SANTANA, M. A. (orgs.). **Trabalho em territórios produtivos reconfigurados no Brasil**. João Pessoa: Editora UFPB, 2013.

VIEIRA, M. M. F. Por uma boa pesquisa (qualitativa) em administração. In: VIEIRA, M. M. F.; ZOUAIN, D. M. **Pesquisa qualitativa em administração**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

WEBER, M. **A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo**. São Paulo: Martin Claret, 2005.

_____. **Economia e sociedade: fundamentos da sociologia compreensiva**. 4. ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2014.

XAVIER, M. G. P. **O processo de produção do espaço urbano em Economia Retardatária: a aglomeração produtiva de Santa Cruz do Capibaribe**. Tese (Doutorado em Desenvolvimento Urbano) – Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2006.

APÊNDICE A – Roteiro para a observação participante

Tópicos a serem observados:

- Ambiente(s) de trabalho, sujeitos e objetos que os compõem.
- Processos de trabalho e objetos utilizados.
- Atividades realizadas.
- Papéis desenvolvidos (pelos trabalhadores, pelo público, e pelos demais agentes).
- Comportamento dos sujeitos em relação à atividade desenvolvida.
- Relacionamento entre os diferentes agentes que participam do trabalho da cultura popular.

APÊNDICE B – Estrutura do Diário de Campo

O diário de campo deverá conter:

- Dia e data da observação.
- Horário de início e de fim da observação.
- Identificação e descrição do ambiente em que se deu a observação, bem como dos objetos que o compõem.
- Descrição dos sujeitos observados.
- Descrição do comportamento dos sujeitos observados.
- Descrição das interações ocorridas entre os sujeitos no dia da observação.
- Descrição das atividades e processos de trabalho realizados e dos objetos utilizados.
- Atividades desenvolvidas pela pesquisadora.
- Impressões gerais da pesquisadora.
- Possíveis associações com a teoria estudada.
- Em caso de entrevista, uma descrição da situação e impressões da pesquisadora.

APÊNDICE C – Tópicos para entrevista

Entrevista informal considerando as seguintes questões-chave:

- Qual a história do grupo de cultura popular?
- Qual o objetivo/propósito do grupo?
- Como é o dia a dia de trabalho do grupo?
- Quem são as figuras-chave dos trabalhos desenvolvidos pelo grupo?
- Qual a importância do trabalho desenvolvido pelo grupo?
- Como o sujeito começou a trabalhar no grupo? O que o motivou no início?
- O que motiva o sujeito a trabalhar no grupo hoje?

- Quais as atividades desenvolvidas pelo sujeito no grupo?
- Quais os principais desafios enfrentados pelo grupo e pelo sujeito no trabalho com a cultura popular?
- Como o sujeito lida com esses desafios?