

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES /UFMG

Otilia Aparecida Silva Souza

**O CARIRI E OS PROCESSOS
DE VALORIZAÇÃO DA SUA CULTURA POPULAR**



Belo Horizonte

2017

Otilia Aparecida Silva Souza

**O CARIRI E OS PROCESSOS
DE VALORIZAÇÃO DA SUA CULTURA POPULAR**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Artes.

Linha de Pesquisa: Preservação do Patrimônio Cultural

Orientadora: prof.^a. Dra. Maria Regina Emery Quites

Co-orientadora: prof.^a. Dra. Magali Melleu Sehn

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes da UFMG
2017

Aos meus pais, Heleno e Ruth

AGRADECIMENTOS

A realização deste trabalho só foi possível com a ajuda de várias pessoas, que, de certa forma, se esforçaram tanto quanto eu para que fosse concluído.

Inicialmente, quero citar a minha orientadora, professora Dra. Maria Regina Emery Quites e a coorientadora professora Dra. Magali Melleu Sehn, pela colaboração durante todo o percurso.

Agradeço também a equipe do DINTER/URCA, especialmente ao professor Dr. Fábio Rodrigues e a Simone Oliveira, pela atenção e valiosa contribuição que nos deram desde quando essa modalidade ainda não era uma realidade.

Aos funcionários da Secretaria de pós-graduação da Escola de Belas Artes, aos professores do DINTER e aos meus colegas de turma, que compartilharam as angústias e dúvidas durante essa caminhada.

Aos meus colegas do Departamento de Ciências Sociais, da Universidade Regional do Cariri, o meu obrigado pela ajuda especial que tive de todos eles.

Aos gestores do serviço público e das instituições que se colocaram a minha disposição para que eu pudesse entrevistá-los.

Quero registrar um agradecimento especial à professora Dra. Lúcia Gouvêa Pimentel, pela sua eterna disponibilidade em todos os momentos e dificuldades, e aos artistas e artesãos que dividiram comigo as suas experiências, os seus trabalhos e me deixaram adentrar um pouco nas suas vidas.

Por fim, agradeço a minha família e a todas as pessoas que contribuíram para que esta tese fosse realizada: amigos que torceram por mim, alunos que me ajudaram e às pessoas que tiveram paciência de ler um pouco do trabalho, de me ouvir, corrigir e me fazer compreender melhor o que é o Cariri.

RESUMO

Este trabalho analisa as estratégias e os discursos produzidos pelo Estado, centros culturais, academias e intelectuais, no sentido de identificar a região do Cariri cearense (especialmente as cidades de Crato e Juazeiro do Norte) como 'o espaço privilegiado das manifestações da cultura popular' no Ceará. A ideia de realizá-lo surgiu da necessidade de investigar os motivos que propiciaram o surgimento de um sentimento de valorização das manifestações populares dessas cidades por parte do Estado e de algumas instituições, a partir do ano 2003 – período em que um grande número de pesquisadores, artistas, empresários, instituições financeiras e governos (estadual, municipal e federal), passaram a destinar uma atenção especial a esse segmento da cultura na região do Cariri. Para o seu desenvolvimento, o vasto campo das manifestações populares é delimitado e prioriza a arte popular como objeto de investigação que é compreendida aqui como 'os trabalhos artísticos realizados pelo povo no campo das artes plásticas'. A pesquisa identifica, portanto, quais os processos desencadeadores da valorização do popular no Cariri, analisando as relações de poder submersas nos discursos, nas imagens e nas ações políticas engendradas para direcionar a forma de apreensão das manifestações culturais e reafirmar a importância delas em detrimento de outras expressões – culturais, políticas e artísticas – da Região.

PALAVRAS-CHAVES: Cultura Popular, Arte Popular, Cariri cearense, Crato, Juazeiro do Norte, Artes.

ABSTRACT

This work analyzes the strategies and discourses produced by the State, cultural centers, academies and intellectuals, in order to identify the Cariri region of Ceará (especially the cities of Crato and Juazeiro do Norte) as 'the privileged space of manifestations of popular culture' in Ceara. The idea of realizing it arose from the need to investigate the reasons that gave rise to a feeling of appreciation of popular manifestations of these cities by the State and some institutions, from the year 2003 - a period in which a large number of researchers, artists, entrepreneurs, financial institutions and governments (state, municipal and federal), have now given special attention to this segment of culture in the Cariri region. For its development, the vast field of popular manifestations is delimited and prioritizes popular art as an object of investigation which is understood here as 'the artistic works performed by the people in the field of plastic arts'. The research identifies, therefore, which processes trigger the valorization of the popular in Cariri, analyzing the submerged power relations in the discourses, images and political actions engendered to direct the form of apprehension of the cultural manifestations and to reaffirm the importance of them to the detriment of other expressions - cultural, political and artistic – of the Region.

KEYWORDS: Popular Culture, Popular Art, Cariri cearense, Crato, Juazeiro do Norte, **Arts.**

LISTA DE FIGURAS

Figura 1- Localização geográfica do Cariri no mapa do Ceará.....	21
Figura 2 - Mapa do Território do Cariri	22
Figura 3 - Chapada do Araripe	24
Figura 4 - Museu de Paleontologia - Santana do Cariri	25
Figura 5 - Cascata – FLONA.....	26
Figura 6 - Seminário São José	41
Figura 7 - Praça da Sé.....	41
Figura 8 - Centro Cultural da RFFSA – Crato	42
Figura 9 - Colina do Horto– Juazeiro do Norte.....	46
Figura 10 - Manifestação de reisado na colina do Horto.....	47
Figura 11 - Artesanato do Centro de Cultura Mestre Noza.....	49
Figura 12 - Esculturas do Centro Mestre Noza - Juazeiro do Norte.....	50
Figura 13 – Sentinela – técnica mista – Edelson Diniz	59
Figura 14 - Theatro José de Alencar.....	102
Figura 15 - Theatro José de Alencar - Interior	105
Figura 16 - Theatro José de Alencar - Hall	105
Figura 17 - Escultura 1 em madeira (0,67cm) – Racar.....	134
Figura 18 - Escultura 2 em madeira (0,67cm) – Racar.....	135
Figura 19 - Flagrante – Reginaldo Farias	139
Figura 20 - Colina de Fé – Reginaldo Farias.....	140
Figura 21- Xilogravura 1 de Nilo	146
Figura 22 - Xilogravura 2 de Nilo	146
Figura 23 - Escultura de Nilo	147

Figura 24 - José Lourenço e uma de suas xilogravuras	150
Figura 25 - Lira Nordestina	150
Figura 26 – Mosaico - Emerson Monteiro – Colagem	151
Figura 27 - Tabuleiro de xadrez - Reisados e cangaceiros	152
Figura 28 - Jogo de damas – Bumba meu boi	153

LISTA DE ABREVIATURAS

AMAR – Associação dos Amigos da Arte
BNB – Banco do Nordeste do Brasil
CCBNB – Centro Cultural Banco do Nordeste do Brasil
CEART – Central de Artesanato do Ceará
CEC – Conselho Estadual de Cultura
CEF – Caixa Econômica Federal
CONCINE – Conselho Nacional de Cinema
CNPq - Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
EMBRASILME – Empresa Brasileira de Filmes
EMBRATEL – Empresa Brasileira de Telecomunicações S.A
EMBRATUR – Instituto Brasileiro de Turismo
FLONA – Floresta Nacional do Araripe
FUNARTE – Fundação Nacional das Artes
ICC – Instituto Cultural do Cariri
ICMBio – Instituto Chico Mendes de Conservação da Biodiversidade
IDH – Índice de Desenvolvimento Humano
IDHM – Índice de Desenvolvimento Humano Municipal
IPEA – Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada
MDIC – Ministério do Desenvolvimento, da Indústria e do Comércio Exterior
MinC – Ministério da Cultura
MTE – Ministério do Trabalho e Emprego
RADIOBRÁS – Empresa Brasileira de Comunicação
RFFSA – Rede Ferroviária Federal
SEBRAE - Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas
SEC – Secretaria da Economia Criativa
SECULT – Secretaria de Cultura do Estado do Ceará
SENAC – Serviço Social de Aprendizagem Comercial
SENAI – Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial

SESC – Serviço Social do Comércio

SNUC – Sistema Nacional de Unidades de Conservação

TELEBRÁS – Telecomunicações Brasileiras

UECE – Universidade do Estado do Ceará

UFCA – Universidade Federal do Cariri

UNE – União Nacional dos Estudantes

URCA – Universidade Regional do Cariri

UVA – Universidade Vale do Acaraú

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 CARIRI – UNIVERSO HISTÓRICO E GEOGRÁFICO	21
1.1 O povoamento do Cariri e a contribuição indígena	26
1.2 O Cariri e a ocupação do interior cearense	32
1.3 A cidade do Crato – desenvolvimento econômico, político e cultura	37
1.4 Juazeiro do Norte - a fé como ferramenta de trabalho.....	43
2 A CONSTRUÇÃO DE UMA IMAGEM PARA O CARIRI	51
2.1 A diversidade das manifestações culturais no Cariri	58
2.2 As estratégias de afirmação de identidades regionais através da ideia de popular... 62	
3 POLÍTICAS CULTURAIS: UM BREVE RELATO SOBRE A SUA HISTÓRIA	69
3.1 O surgimento das políticas culturais na França e nos Estados Unidos	71
3.2 As políticas culturais no Brasil: uma trajetória de contradições, autoritarismo e descontinuidades.....	75
3.3 As políticas culturais no Brasil a partir de 2003.....	83
4 A ATUAÇÃO DAS POLÍTICAS CULTURAIS NO CEARÁ	98
4.1 A gestão de Claudia Leitão (2003 a 2006)	110
4.2 Projeto de consolidação de um modelo de política cultural para o Cariri.....	120
CONSIDERAÇÕES FINAIS	155
REFERÊNCIAS	160
OUTRAS FONTES	168
APÊNDICE	169

INTRODUÇÃO

Nas últimas décadas, o estudo sobre as manifestações da cultura popular vem ocupando um espaço bastante significativo na produção científica latino-americana. Essa tentativa de supervalorizar o que é produzido pelas camadas populares tornou-se tema frequente não só na academia, também em setores da sociedade que perceberam as produções como objeto de investigação e/ou de vantagem.

Apesar das análises equivocadas que sempre surgem quando os modos de vida dos ‘outros’ são descobertos, o certo é que a cultura popular passou a ser revista e revisitada no Brasil e, conseqüentemente, a arte começou a se destacar e a se constituir também um objeto de curiosidade, seja científica ou comercial.

O Cariri cearense é alvo dessas observações e interesses. A especificidade da sua cultura proporciona um campo vastíssimo para investigações e apreciações em um universo impregnado de significados que são próprios de cada grupo, de cada canto da região.

Localizado ao sul do Estado do Ceará e contornado pela Chapada do Araripe, o Cariri¹ situa-se em um espaço privilegiado, onde se observa que, apesar do clima seco predominante no sertão, extensas áreas verdes despontam, brindando os olhos do observador com uma imensa variedade de tons que são específicos às matas da chapada. A região destaca-se também por possuir uma riqueza cultural ímpar que atribui a cada canto uma característica específica, seja através da religiosidade, do artesanato, da dança do coco, dos reisados, das bandas cabaçais ou das danças de rua, do teatro, dos grafites, das intervenções urbanas etc.

No entanto, apesar da diversidade de manifestações culturais existentes no Cariri, é possível observar que apenas aquelas de cunho popular são evidenciadas, enquanto uma série de eventos significativos que poderiam engrandecer ainda mais o repertório cultural e artístico da região ficam à margem.

A valorização das manifestações populares, tem, entre outras questões, a vantagem de

¹ A denominação “Cariri” é utilizada para designar determinadas localidades pertencentes aos estados do Ceará, Paraíba, Pernambuco e Piauí. Esta tese trata, especificamente, da região do Cariri cearense e, ao longo do texto, o termo usado para denominá-la será apenas “Cariri”.

projetar de uma forma mais ampla uma produção cultural riquíssima que vivia guardada em seus nichos. Oferece também a oportunidade de gerar emprego e renda para populações pobres que sempre tiveram uma produção artística, mas não tinham como inseri-la no mercado. Essa atitude pode servir como uma justificativa para a falta de ações concretas do governo nessa área que, muitas vezes, se utiliza desses mecanismos para substituir as políticas culturais que deveriam ser implantadas pelo Estado.

Nesse sentido, o presente trabalho procura analisar as estratégias e os discursos produzidos pelo Estado e por outras instituições no sentido de identificar as cidades de Crato e Juazeiro do Norte, no Cariri, como o ‘espaço privilegiado’ das manifestações da cultura popular.

A ideia de realizá-lo surgiu da necessidade de investigar os motivos do surgimento de um sentimento de valorização das manifestações, tanto por parte do poder quanto de algumas entidades, a partir de 2003. Nesse período um grande número de pesquisadores, artistas, empresários, sociedades financeiras e governos (estaduais, municipais e federal), destinaram atenção especial a esse segmento da cultura na região.

Paralelamente a esse olhar diferenciado, desenvolveu-se através do Estado uma série de incentivos para a produção, para a pesquisa, como também algumas tentativas de viabilizar um maior escoamento para os objetos confeccionados por artistas e artesãos. Além disso, várias ações foram expandidas com o objetivo de projetar os grupos das tradições, no sentido de mostrar para o restante do Estado e do país a “força da diferença” desses coletivos.

É importante destacar que o conceito de cultura utilizado aqui é compreendido como produto do trabalho e elaboração dos seres humanos, e entendido como uma manifestação simbólica e material do homem, constituindo-se, portanto, em uma produção histórica por contribuir na construção das relações entre conjuntos sociais.

Por sua vez, a noção de cultura popular associa-se às manifestações de grupos que têm modos de vida próprios e buscam formas particulares para representar a sua visão de mundo. Como não estão inseridos no universo dos que dominam, suas manifestações realizam-se à parte. São elaboradas a começar por uma leitura específica da realidade, constantemente ressignificadas por esses grupos.

Neste trabalho, quando utilizo o termo ‘cultura popular’ refiro-me às demonstrações artísticas, religiosas, às festas e a algumas modalidades de ofício e ocupação executadas por essa parcela da população.

Analisando a história do Cariri, é possível identificar uma grande variedade de práticas, que podem ser associadas como exemplos dessas manifestações. Da mesma forma,

existem diversas expressões que se configuram a partir de características distintas, fazendo com que a região seja conhecida através da multiplicidade da sua cultura. No entanto, há uma tendência em priorizar apenas os aspectos relacionados às práticas de cunho popular, o que ocorre em detrimento da imensa variedade de expressões locais.

Essa atitude de valorização do popular é observada em diversas épocas e lugares do mundo e surge sempre em momentos pontuais para atender a interesses específicos, seja do poder público, de intelectuais, da academia ou mesmo da iniciativa privada. Autores como Nestor Garcia Canclini (2006), Renato Ortiz (2003), Carlos Rodrigues Brandão (2002), entre outros, já demonstraram inúmeras possibilidades de compreender o popular a partir dos processos de construção elaborados especificamente para atender a esses propósitos.

Assim, nesta tese, a ideia de popular também será trabalhada como uma edificação, uma vez que surge em momentos precisos, em diversos contextos, para acolher a objetivos específicos.

Nesse sentido, Canclini (2006, p.206) ressalta:

O caráter construído do popular é ainda mais claro quando recorremos às estratégias conceituais com que ele foi sendo formado e as suas relações com as diversas etapas na instauração da hegemonia. Na América Latina, o popular não é o mesmo quando posto em cena pelos folcloristas e antropólogos para os museus (a partir dos anos 20 e 30), pelos comunicólogos para os meios massivos (desde os anos 50), e pelos sociólogos políticos para o Estado ou para os partidos e movimentos de oposição (desde os anos 70).

No Brasil, é possível observar tentativas de valorização do popular em alguns momentos da sua história. No final do século XIX e início do século XX, pesquisas foram realizadas com o intuito de ‘desvendar’ a cultura brasileira, tão ofuscada pelo imperialismo e os consequentes modismos europeus. Naquela época, a elite intelectual brasileira pretendia construir uma identidade nacional, por isso era comum encontrar poetas, escritores e letrados que se preocupavam com a definição de uma cultura popular brasileira e buscavam evidenciar características nossas, antes consideradas um ‘defeito’. No entanto, só a partir da Semana de Arte Moderna é que surge uma preocupação em conhecer o Brasil para mostrá-lo aos brasileiros. Elementos do cotidiano e expressões populares começaram a ser identificados com o jeito de ser do brasileiro, em uma tentativa de romper com a influência europeia, tão presente na nossa cultura (VELOSO, 2000).

Nessa busca muita coisa foi registrada e muitos foram os movimentos que tentaram, cada uma à sua maneira, compreender a arte e a cultura nesse âmbito. O Nordeste passou a ser evidenciado como ‘o lugar’ das manifestações populares e vários discursos foram produzidos por intelectuais, políticos, escritores e artistas para realizar “uma verdadeira idealização do popular, da experiência folclórica, da produção artesanal, tidas sempre como mais próximas da verdade da terra” (ALBUQUERQUE JR, 2001, p.77). No entanto, como será demonstrado, a maioria desses movimentos voltados para o popular concebeu a cultura de forma equivocada, na medida em que as suas análises sempre refletiram os interesses de grupos específicos. Acabaram construindo uma abordagem que nem sempre condiz com a realidade, não contempla fatores como a diversidade étnica, as questões regionais ou a desigualdade social (SOUZA, 2007).

No caso do Cariri, a ideia de popular também deve ser pensada a partir dos processos de construção, elaborados especificamente para atender a propósitos exclusivos, pois em momentos específicos a Região passa a ser apontada através de referenciais e signos movidos essencialmente para este fim.

Portanto, neste trabalho, delimito o vasto campo das manifestações, priorizando a arte popular como objeto de investigação, especificamente nas cidades de Crato e Juazeiro do Norte. Ou seja, a tese se propõe a identificar quais os processos desencadeadores da valorização do popular no Cariri, utilizando como recorte as expressões de artes, compreendidas aqui como os trabalhos artísticos realizados no campo das artes plásticas.

O objetivo é apurar e compreender que jogo de forças atuou ressurgir esse sentimento de valorização, principalmente depois de uma fase em que a indústria cultural conseguiu se afirmar no Brasil e a popular foi minimizada, em detrimento das expressões mais urbanas e da chamada cultura de massa – ambas vinculadas às modernas tecnologias e ao consumo – mais condizentes com as exigências do mercado contemporâneo. Analiso as relações de poder submersas nos discursos, nas imagens e nas ações engendradas pelas instituições para reafirmar a sua importância.

A pesquisa referiu-se a uma época específica, no período relativo de 2003 até 2014. Esse contorno temporal foi escolhido porque naquele ano iniciou-se uma série de mudanças na história das políticas culturais, provocadas, sobretudo, pelas transformações no Ministério da Cultura, com a nomeação de Gilberto Gil para a pasta pelo então presidente Luís Inácio Lula da Silva. A contar desse período, o governo desenvolveu uma sequência de programas no país, alterando o modo de conceber as políticas públicas relacionadas à cultura e provocando diversas inovações nessa área. Configurou-se uma metodologia diferenciada no

sentido de descentralizar tais políticas, para que todo o território brasileiro fosse contemplado com os projetos.

O governo do estado do Ceará também iniciou uma nova etapa das políticas para elaborar o seu Plano Estadual de Cultura, estabelecendo metas, objetivos e programas específicos que seriam cumpridos a partir de um cronograma. Nessa época, o Ceará começa a vivenciar um tempo de grande efervescência cultural provocada por iniciativas que partem da SECULT, capitaneada pela secretária Cláudia Leitão, que, com o apoio do governador e respaldada pelas inovações que vinham ocorrendo no MinC, desenvolve diversos planos que impulsionaram manifestações culturais.

Entre as várias inovações estabelecidas naquele período, é importante destacar o modelo de gestão adotado pela secretária, que tinha como objetivo descentralizar as ações do órgão para que atingissem também o interior do Estado. A descentralização, além de propiciar às pequenas cidades do interior o acesso às políticas do setor, tinha como foco a valorização do patrimônio (material e imaterial) e da cultura regional. Por isso, o marco temporal escolhido para a pesquisa refere-se a esse período. É a partir dele que as ações de incentivo e relevância do popular no Cariri começam a se desenvolver.

Nas questões referentes às políticas culturais no estado do Ceará, utilizei os depoimentos realizados até o ano de 2017, obtidos de artistas, gestores de instituições públicas e privadas. Refletem fragmentos de histórias, fatos e experiências de vida e independem de uma referência temporal precisa e proporcionam a realização de uma abordagem mais ampla sobre o objeto deste trabalho.

Ressalto ainda que não há a intenção de fazer um inventário ou um registro histórico das manifestações culturais do Cariri. Não pretendo também elencar artistas ou grupos de tradição popular para analisar as suas práticas. O que mais interessa é compreender as escolhas, os rótulos e os seus motivos, e assim entender a forma de inserção desses agentes em determinados contextos e descobrir os mecanismos utilizados para projetar os seus nomes e as suas imagens. Daí a razão de trabalhar com a noção de classificações, com a ideia de manipulação de conceitos e de situações. É na intercessão desses campos que se torna possível compreender quais estratégias são utilizadas nessas construções.

Este trabalho segue, prioritariamente, uma abordagem qualitativa e o recurso metodológico nele utilizado consiste na pesquisa bibliográfica e de campo, efetivada através de visitas às instituições que atuam de forma direta com exposições de artes plásticas nas cidades de Crato e Juazeiro do Norte (mais especificamente, o SESC e o CCBNB). Os encontros ocorreram em vários momentos e não obedeciam a critérios pré-estabelecidos,

como a escolha de dias específicos ou de artistas que estavam ocupando as galerias. E embora eu tenha me programado inicialmente para que fossem em momentos que antecedessem a etapa das entrevistas, eles aconteceram durante todo o período em que estive envolvida com a pesquisa, sem obedecer a prazos ou horários determinados previamente. Precisava ter um contato mais próximo com artistas, funcionários e gestores que me desvencilhasse da costumeira formalidade que costuma acompanhar essas ocasiões. E tal qual Malinowski, eu não considerava necessário selecionar apenas os fatos extraordinários ou singulares (MALINOWSKI, In: GUIMARÃES, 1990). Ao contrário, o meu objetivo era obter uma visão mais ampla sobre esses espaços, conhecer a dinâmica e vivenciar um pouco o cotidiano de uma instituição que lida diretamente com a arte e a cultura do Cariri. Nessas oportunidades pude observar não só o dia a dia dos funcionários, também o comportamento do público – a reação diante das exposições e dos artistas nas galerias.

O contato com esses órgãos e com os seus frequentadores foi fundamental para que eu pudesse ter uma noção mais aprofundada sobre o universo da pesquisa. Contribuiu, ainda, para uma melhor sistematização do conteúdo que deveria ser utilizado nas entrevistas com os gestores, secretários de Cultura e artistas.

A tese está dividida em quatro divisões que abordam as seguintes questões:

No **Capítulo 1: Cariri – Universo histórico e geográfico**, faço um relato sobre o processo de ocupação das terras cearenses, situando geograficamente o Cariri e analisando a relação dos colonos e dos missionários responsáveis pelo surgimento dos aldeamentos na Região com os índios Cariris, antigos habitantes. Reflito também sobre a influência indígena na cultura do lugar, nos aspectos relacionados à habitação, à prática com a cultura da mandioca, com o cultivo do algodão, aos utensílios domésticos, ao gosto pela música, ao trabalho artesanal e às manifestações de resistência tão comuns na história do Cariri.

No desenvolvimento desse capítulo utilizo autores que são referência nos estudos sobre a história do Cariri: Irineu Pinheiro (1963), João Brígido (2007, edição reproduzida do Diário de Pernambuco de 1861), J. de Figueiredo Filho (1966), Capistrano de Abreu (1976). Sobre uma abordagem mais recente da história do Ceará e do Cariri, apropriei-me das análises de Ruy Facó (*Cangaceiros e Fanáticos* – 1980), Ralph Della Cava (*Milagre em Joazeiro* – 1985), Sylvia Porto Alegre (*Vaqueiros, Agricultores e Artesãos: Origens do trabalho Livre no Ceará Colonial* – 1989/1990), José Francisco Pinheiro (*Mundos em Confronto* – 2004), Waldemar Arraes de Farias Filho (*Crato – Evolução Urbana e Arquitetura – 1740 / 1960, – 2007*), entre outros autores. A ordem de pesquisa deve-se ao que um determinado assunto pedia uma análise comparativa, uma maior compreensão e conclusão.

Em seguida, detenho-me um pouco na história das cidades de Crato e Juazeiro do Norte, destacando as características ambientais e as especificidades culturais, econômicas, políticas e sociais de cada uma delas. Nesse item respaldo-me nos autores clássicos citados e em estudos e pesquisas mais atuais realizadas por instituições públicas ou por órgãos do governo estadual e dos municípios pesquisados.

No **Capítulo 2: A construção de uma imagem para o Cariri**, analiso os mecanismos utilizados pelo Estado e por outros segmentos sociais como centros culturais, intelectuais e instituições diversas, no sentido de identificar a região do Cariri cearense como ‘o espaço privilegiado das manifestações da cultura popular’.

Examino também as várias possibilidades de pensar a cultura popular, fundamentando-me principalmente nos textos de Marilena Chauí, *Conformismo e Resistência* (1987), Nestor Garcia Canclini, *Culturas Híbridas*(2006) e *As culturas populares no capitalismo* (1983), Michel de Certeau, *A Cultura no Plural* (2005) e Renato Ortiz *Cultura brasileira e Identidade Nacional* (2003).

Para um estudo mais consistente, me reportei a outros momentos históricos em que houve interesse por parte da classe dominante em relação às produções populares. Dessa maneira, destaquei que na Europa do século XVIII, intelectuais manifestaram interesse pelo povo porque acreditavam que a sua produção cultural devia ser valorizada, pois era vista como a guardiã das tradições, sendo autêntica e sem contaminações. Em seguida, procurei identificar no Brasil do século XIX e início do século XX, atitudes semelhantes manifestadas por escritores, poetas e intelectuais que se preocupavam com a definição de uma cultura popular brasileira única e específica, que mostrava a espontaneidade e autenticidade do seu povo. Nesse sentido, busquei no Cariri exemplos de enaltecimento da sua cultura ocorridos anteriormente e obedeciam a interesses específicos. Os movimentos que surgiram com esse propósito no Cariri foram capitaneados, inicialmente, por intelectuais vinculados ao Instituto Cultural do Cariri (ICC), que pretendiam elaborar uma memória para a Região a partir de referenciais que mesclavam as ideias de progresso com a especificidade do seu folclore, das suas tradições. Em seguida, em um movimento semelhante, artistas e intelectuais dos anos de 1970 se imbuíram no propósito de identificá-la através de referenciais cosmopolitas mais contemporâneos que conviviam harmonicamente com as tradições culturais. Tudo isso parecia ser feito com o propósito de demarcar a Região e estabelecer divisas que a definiria como privilegiada e exclusiva.

Para compreender como ocorreu o processo de construção de uma identidade para o Cariri, me reportei ao pensamento de Pierre Bourdieu (2005) sobre os conceitos de região e

regionalismo. Em seguida, trabalhei com as noções de identidade e similaridade cultural baseada, sobretudo, em alguns autores das ciências sociais, como Claude Lévi-Strauss (1981), Roberto Cardoso de Oliveira (1976) e, em uma perspectiva mais contemporânea, com Stuart Hall (2006) e Moacir dos Anjos (2005).

Dessa forma, procurei nas diversas ações desenvolvidas pelas instituições que trabalham com a arte e a cultura do Cariri, posturas que objetivem estabelecer os marcos definidores da Região que a identificam como o lugar da cultura popular no Ceará.

Para entender a lógica desses processos e saber como as instituições agem no intuito de concretizar os seus objetivos, no Capítulo III, intitulado **Políticas culturais, um breve relato sobre a sua história**, fiz um percurso sobre o surgimento das políticas culturais na França e nos Estados Unidos, procurando conhecer suas características em cada uma dessas nações. Em seguida, relatei um pouco da história das políticas no Brasil, mostrando como elas se configuraram desde a década de 1930, período em que ocorre de fato a inserção do Estado no campo da cultura nas terras brasileiras. Getúlio Vargas, presidente da república à época, com o intuito de propiciar o surgimento de um sentimento de nacionalidade, utilizou a educação e a cultura como uma importante ferramenta para a conquista desse objetivo.

Sobre o uso dessa ferramenta como garantia de um princípio de nação, ressaltai que no Brasil esse exercício tornou-se uma marca nos períodos de ditadura, pois com o golpe militar de 1964 a cultura foi utilizada novamente como um dispositivo para essa finalidade. De acordo com Renato Ortiz (2003), nessa época o Estado Nacional realiza projetos, intervenções e cria legislações específicas ao campo cultural que, paradoxalmente, serão articuladas com a repressão e a censura impostas pelo regime. É assim que instituições de apoio à cultura e de valorização do patrimônio são criadas.

O período posterior ao golpe militar se caracterizou por uma série de discontinuidades, pois os governos subsequentes não instituíram políticas públicas na área de forma efetiva.

Antônio Albino C. Rubim (2010) afirmou que contradições, autoritarismos e interrupções sempre definiram as políticas culturais no Brasil. Deixaram essa triste tradição como timbre na sua história. Até o final do ano de 2002 nenhum governo conseguiu estabelecer políticas culturais consistentes, apoiadas em programas sérios e possíveis de serem aplicados.

Esse quadro começou a ser alterado a partir de 2003, quando Luís Inácio Lula da Silva assume a presidência da república e nomeia como ministro da Cultura o cantor e compositor Gilberto Gil, que insere a matéria na agenda do governo federal e propõe uma ampliação no

conceito, que, a partir daquele momento, deveria ser concebido através da sua dimensão antropológica.

O período ficou marcado pela estabilidade na área das políticas públicas, quadro que começou a ser alterado com a entrada de Dilma Rousseff na presidência da república em 2010. As ministras Ana de Holanda e Marta Suplicy não deram continuidade ao modelo implementado na gestão anterior. Juca Ferreira, designado para assumir a pasta, tentou reorganizar o Ministério e recuperar as formulações e propostas, mas o golpe instituído no país com o impeachment da presidenta Dilma Rousseff em 2016, interrompeu todo o processo. Para essas análises, além dos autores citados acima, apoiei-me substancialmente em Isaura Botelho (2007), Lia Calabre (2009) e Alexandre Barbalho (2013).

No **Capítulo 4: A atuação das políticas culturais no Ceará**, faço um pequeno relato sobre o histórico da Secretaria Estadual de Cultura até o ano de 2002. Ao analisar algumas ações do órgão percebi que, apesar do ineditismo de ter sido a primeira Secretaria de Cultura criada no Brasil, os seus objetivos estavam mais voltados a atender os interesses da elite cearense, e sua atuação marcada pelo conservadorismo e por iniciativas que priorizavam apenas a capital do estado.

Após essas avaliações, iniciei um estudo do período 2003 – 2006, referente à atuação da secretária estadual de Cultura, Cláudia Leitão, e das ações desenvolvidas que compartilhavam com as propostas de descentralização e democratização das políticas do ministro Gilberto Gil. Investigo também a postura das instituições que lidam de forma direta com a cultura e a arte popular no Cariri, e estabelecer uma relação com o depoimento dos artistas, com o intuito de compreender como eles se concebem enquanto protagonistas de todo esse processo.

Sobre as entrevistas obtidas com os artistas, considero importante mencionar qual o procedimento que utilizei para a efetivação delas. Foram realizados onze encontros caracterizados como semidirigidos, nos quais estabeleci algumas questões norteadoras que se relacionavam a: 1) identificação do entrevistado – incluindo informações sobre idade, grau de instrução, lugares em que viveu etc.; 2) como a arte passou a fazer parte da vida dele – desde quando trabalha, qual o estilo que desenvolve, que profissões já exerceu ou exerce, se existem outros artistas na família; 3) opinião sobre a arte e a cultura do Cariri, e 4) qual o tipo de relacionamento com instituições que lidam diretamente com a arte e a cultura na Região. A ideia foi usar essas perguntas como balizas para inserir o entrevistado no universo da pesquisa e, assim, à medida em que fosse respondendo, novas informações surgissem.

Entre os artistas entrevistados, seis moram em Juazeiro do Norte e cinco no Crato. O critério empregado para escolhê-los baseou-se, principalmente, no fato de terem se relacionado diretamente com alguma instituição que possui as características citadas. Procurei fazer uma seleção em que houvesse predomínio de artistas populares, mas busquei também artistas que se apropriam da arte de uma maneira mais ampla, para que eu tivesse oportunidade de conhecer mais a fundo a realidade de cada um da Região, sem estar presa a uma única modalidade artística.

Para a realização das entrevistas utilizei gravador de aparelho celular, determinante para um clima bastante descontraído nas conversas. O fato de incentivá-los a contar as suas experiências tornou o nosso contato mais simples e, em alguns momentos foram se transformando em histórias de vida, o que enriqueceu substancialmente os depoimentos.

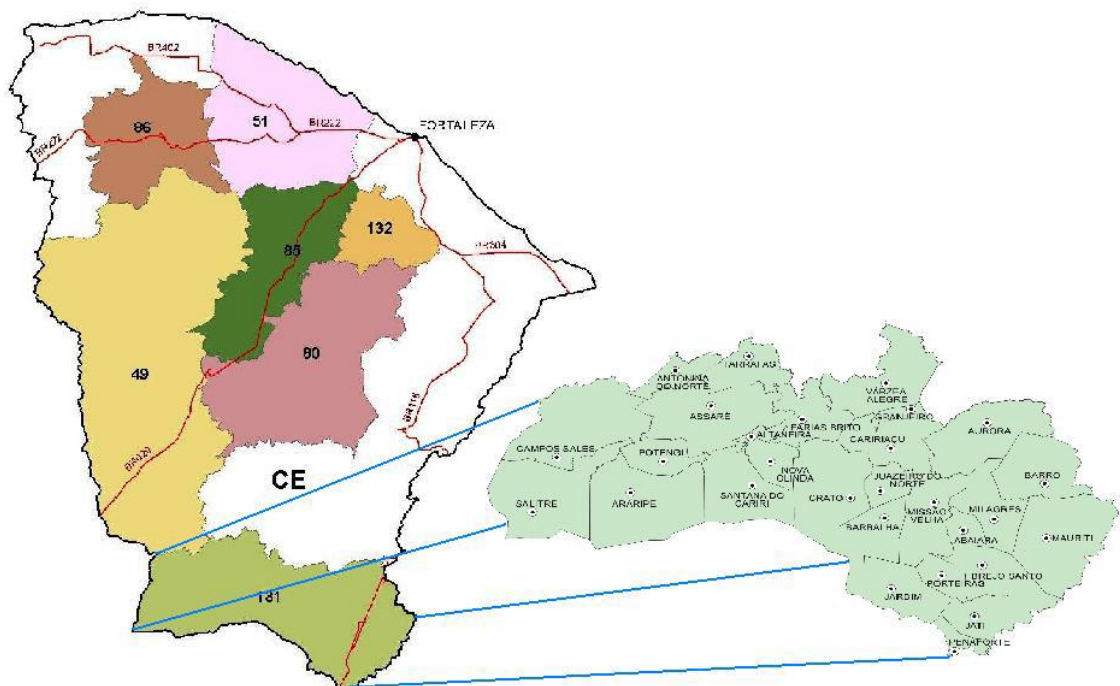
É importante mencionar que neste trabalho não foram incluídas as falas de todos os entrevistados; mesmo assim, o que obtive foi essencial para que pudesse concluir minhas análises. Acrescento ainda que as imagens utilizadas aqui, não seguem uma ordem pré-estabelecida. Por isso, em alguns momentos, elas surgem para ilustrar a fala dos artistas, o texto, ou apenas para convidar o leitor a penetrar um pouco no universo da arte caririense.

1. CARIRI – UNIVERSO HISTÓRICO E GEOGRÁFICO

A região do Cariri localiza-se ao sul do estado do Ceará e sua população foi estimada em 891.578 habitantes (IBGE 2014). Compreende uma área de 16.350,40km² e possui 28 (vinte e oito) municípios que estão divididos em três microterritórios: Cariri Central, Cariri Leste e Cariri Oeste (BRASIL, 2010, p.19).

A distância da região para Fortaleza, capital do estado, é em média 500 km, percorridos por via terrestre ou por via aérea através de um aeroporto localizado na cidade de Juazeiro do Norte.

Figura 1- Localização geográfica do Cariri no mapa do Ceará



Fonte: Plano Territorial de desenvolvimento rural, sustentável e solidário - Território Cariri

Neste trabalho, apenas as cidades de Crato e Juazeiro do Norte (municípios vizinhos, pertencentes ao Microterritório Cariri Central) serão utilizados como objeto de investigação, por serem as cidades com maior desenvolvimento econômico da região, e por constituírem os

espaços que melhor representam as iniciativas de valorização da cultura popular pelo poder público e por outras instituições.

No decorrer do texto, em alguns momentos, o termo Cariri (ou Região do Cariri) será empregado para designar essas cidades. Isso ocorre especialmente por dois motivos: primeiro porque proporciona mais objetividade à compreensão do texto; e segundo porque faz emergir a reflexão sobre as estratégias que habitualmente são utilizadas para designar e classificar determinados espaços. Portanto, a intenção não é reduzir a duas cidades uma denominação e uma realidade pertinente a uma região inteira, mas provocar a discussão sobre as noções de localidade, de popular e de classificação, que no decorrer do trabalho serão devidamente explicitadas.

Figura 2 - Mapa do Território do Cariri



Fonte: Plano Territorial de desenvolvimento rural, sustentável e solidário - Território Cariri

O Microterritório Cariri Central é formado pelos municípios de Abaiara, Barbalha, Caririaçu, Crato, Farias Brito, Granjeiro, Jardim, Juazeiro do Norte, Missão Velha e Várzea Alegre. A atual configuração foi estabelecida em meados da década de 1990, em uma tentativa de atualizar arranjos espaciais anteriores, e leva em conta características relacionadas aos aspectos históricos, físicos e culturais dos lugares (BRASIL, 2010, p. 19).

No caso específico do Cariri Central, observam-se aspectos semelhantes na sua formação histórica, pois a maioria das cidades surgiu nas proximidades de grandes propriedades rurais e de terras pertencentes à igreja católica, doadas pelos fazendeiros para a construção de templos. No entanto, em todo o Cariri a pecuária está registrada como a principal causa da ocupação do território, por isso, na definição da região, é possível falar de uma área geográfico-cultural que possui identidade específica, por ser oriunda das relações estabelecidas entre o trabalho com o gado, a interferência da igreja e os grupos indígenas que aqui viviam.

De acordo com dados do IBGE (2014), as principais atividades desenvolvidas são os serviços, o comércio e a indústria, sendo os municípios de Crato, Juazeiro do Norte e Barbalha, no Cariri Central², considerados os de economias mais dinâmicas. As duas primeiras cidades juntas têm uma população urbana maior do que a de todos os municípios e, em todo o Cariri, o segundo citado é o que gera o maior número de empregos, com maioria no setor da indústria. É também o Juazeiro³ que possui o maior índice da região – 249.939 habitantes (IBGE, 2014) - e o centro comercial de destaque no estado depois de Fortaleza.

No ano de 2009 foi criada a Região Metropolitana do Cariri, formada pelas cidades de Crato, Juazeiro e Barbalha e mais seis municípios limítrofes: Santana do Cariri, Nova Olinda, Farias Brito, Caririáçu, Missão Velha e Jardim, com o intuito de proporcionar uma conjuntura econômica e cultural passível de usufruir dos serviços, equipamentos e investimentos públicos e privados da mesma natureza dos oferecidos à capital (BRASIL, 2010).

A região é conhecida também pelo seu potencial turístico, com ênfase para o excursionismo religioso em Juazeiro do Norte, que durante o ano recebe aproximadamente dois milhões de pessoas para visitar o santuário do Padre Cícero e o centro comercial do município.

O Cariri cearense destaca-se prioritariamente através de dois aspectos: a diversidade da sua cultura e a sua configuração ambiental, e é exatamente a junção dessas características que oferece à região elementos para a transformarem em um espaço tão singular.

Quando cheguei ao sertão do Cariri me deparei com ventos frescos, verdes florestas, água abundante, frutas e mais frutas típicas como pequi, sapoti, imbu, cajá, graviola, pitomba, etc. todas com o vigoroso sabor de uma terra muito fértil. Choveu quase todos os dias das nove semanas que passei em campo. Dois utensílios me fizeram falta nesta viagem: uma blusa de frio e um guarda-chuva. Nem por isso a desconstrução do imaginário nordestino de lugar quente e árido se deu em mim de forma repentina. Ainda imaginava que alguns quilômetros dali me depararia com

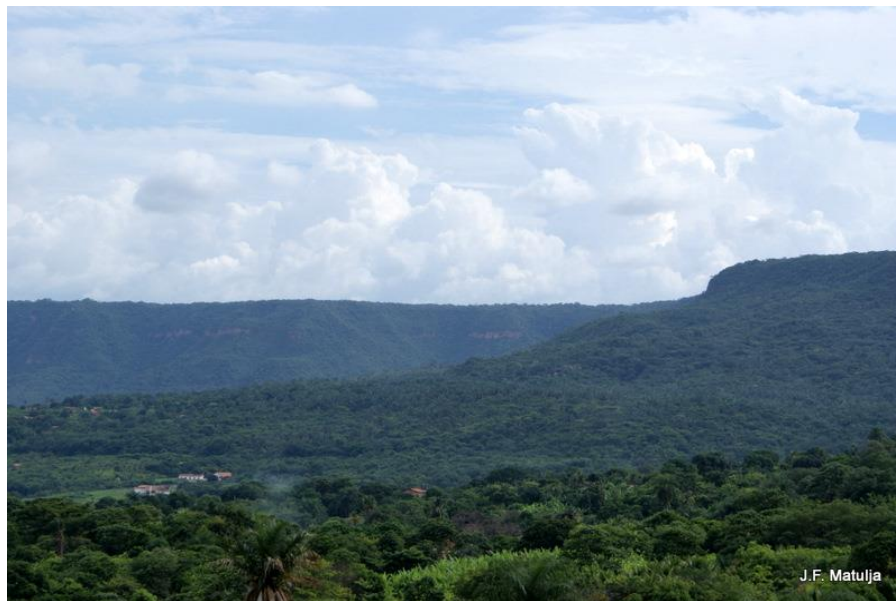
² As cidades de Crato, Juazeiro do Norte e Barbalha compõem o triângulo CRAJUBAR, denominação utilizada informalmente pelas pessoas da Região para designar o espaço ocupado por estas cidades.

³ O termo “o Juazeiro” refere-se, nesta tese, à cidade de Juazeiro do Norte.

terras secas e gados magros e esfomeados. Percorrendo diferentes direções pude realizar visitas às cidades de Assaré, Nova Olinda, Santana do Cariri e Exu-PE. Essas cidades, em um raio de cem quilômetros, mantinham a vegetação ainda verde, embora o clima se esquentasse à medida do distanciamento da Chapada do Araripe. Em parte, a paisagem verde que vi foi reforçada pela época de chuvas denominadas pelos “nativos” de invernada, mas é fato que a Chapada do Araripe atrai chuvas suficientes para não permitir que aconteçam as fortes estiagens que flagelam outras áreas do Nordeste (MENDES, 2012, p. 44 – grifo do autor).

O ecoturismo é praticado especialmente nos municípios de Crato, Barbalha, Jardim, Santana do Cariri e Nova Olinda, que, através de seus atrativos naturais, oferecem ao visitante beleza paisagística e diversas fontes de água localizadas na Chapada do Araripe. Esta, pela sua forma tabular, é capaz de reter umidade e proporcionar o surgimento de uma fauna e uma flora específicas da Floresta Nacional do Araripe – FLONA (NOBRE, 2015). Devido à riqueza da sua diversidade ambiental, foi a primeira floresta a ser criada no país, em 1946.

Figura 3 - Chapada do Araripe



Disponível em <http://www.viajelivre.wordpress.com>. Acesso em 04/09/2015

A Chapada do Araripe é considerada para os moradores do Cariri um verdadeiro tesouro, motivo de orgulho pelo potencial ecológico da Floresta Nacional do Araripe e pela riqueza das suas características ambientais.

Segundo dados obtidos no Plano de Sustentabilidade do Cariri (2010, p. 157):

A Floresta Nacional do Araripe, mais conhecida como Flona Araripe, é uma unidade de conservação brasileira situada na Chapada do Araripe, administrada pelo Instituto Chico Mendes de Conservação da Biodiversidade (ICMBio) e integrante do Sistema

Nacional de Unidades de Conservação - SNUC. Sendo um dos últimos redutos da Mata Atlântica, ocupa uma extensa área que atravessa a fronteira do Ceará com Pernambuco, abrangendo partes dos municípios de Barbalha, Crato, Jardim e Santana do Cariri, numa área total de 39.262,326 ha.

Os solos da FLONA são originários do período Cretáceo, predominando o tipo latossolo. Solos do período Cretáceo costumam apresentar fósseis, não sendo diferente na FLONA Araripe, onde apresenta um vasto sítio arqueológico em sua área e onde foram descobertas algumas espécies de animais somente encontradas na região, como o *Santanaraptor placidus* (em latim - Predador de Santana, dinossauro terópode (carnívoro), bípede e de tamanho modesto que viveu há cerca de 110 milhões de anos no nordeste do Brasil, mais precisamente na formação Santana).

No município de Santana do Cariri localiza-se uma das maiores reservas fossilíferas já encontradas no mundo, atraindo pesquisadores de vários países. É lá onde está situado o Museu de Paleontologia da Universidade Regional do Cariri, responsável por um número de visitas anuais bem intenso: pesquisadores, turistas, cientistas, estudantes e curiosos surgem de várias partes para conhecer as imensas réplicas de pterossauros e dinossauros construídas dentro do Museu, como também o seu vasto acervo de diversos grupos de fósseis.

Figura 4 - Museu de Paleontologia - Santana do Cariri



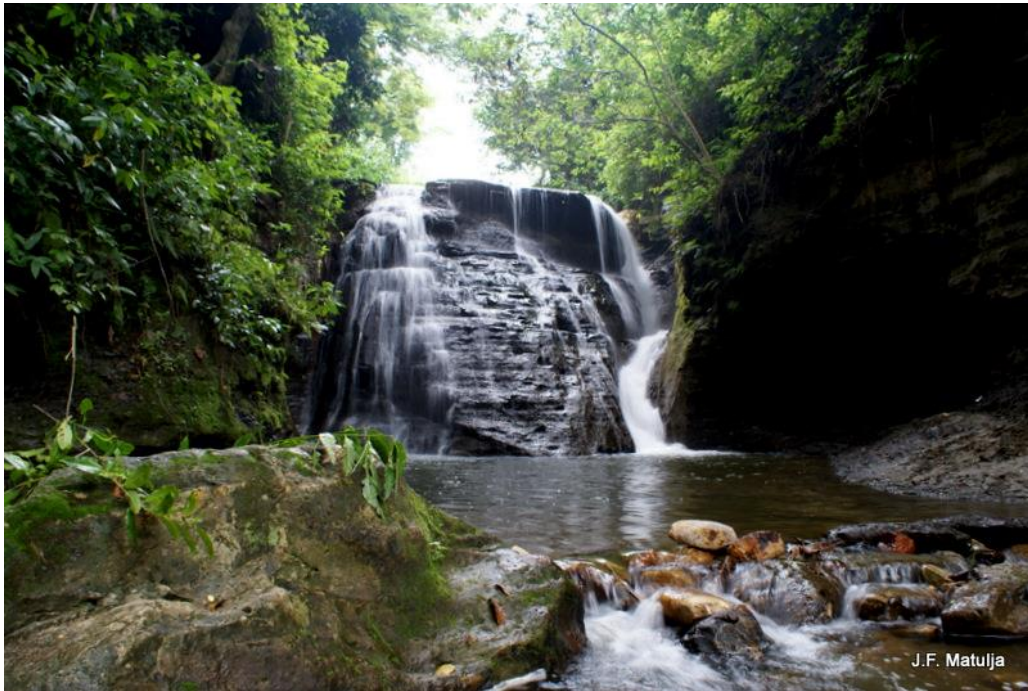
Disponível em: <http://www.crato.org>. Acesso em 04/09/15

O Geopark Araripe é também um grande atrativo para turistas: o primeiro das Américas e se constitui em uma especial riqueza para a região, abrangendo a área de seis municípios e um vasto patrimônio biológico, geológico e paleontológico.

Os parques são territórios com limites definidos que abrigam importantes patrimônios e refletem a memória da terra. No Geopark Araripe é possível conhecer registros de formas de vida fossilizadas (insetos, plantas, répteis voadores, peixes, tartarugas) que viveram na

região há 120 milhões de anos (GOVERNO DO ESTADO DO CEARÁ, 2012). É, portanto, um valioso conjunto de bens, pois abrange aspectos naturais, históricos, culturais, materiais e imateriais da região.

Figura 5 - Cascata – FLONA



Disponível em: <http://www.viajewordpress.org>. Acesso em 04/09/15

Assim, todas as peculiaridades devem ser apreendidas na sua totalidade, pois, associadas às características ambientais e históricas, as manifestações culturais presentes no Cariri vão configurá-lo como uma região diferenciada. Por isso, as manifestações visíveis hoje em suas cidades devem ser consideradas como heranças dos índios que habitavam essas terras antes da chegada dos primeiros colonizadores, que juntamente com o povo negro, deram origem à sociedade da qual fazemos parte.

1.1 O povoamento do Cariri e a contribuição indígena

Era Cariri o nome da tribo dos nossos antepassados. Diz a história que os índios eram robustos, ossos fortes, pele muito morena e cabeça grande e chata. O europeu achou bonito o

nativo e chamou de estranhos os seus hábitos. Mas o índio Cariri não se importou. E como não falava a idioma geral, o branco colonizador disse que esse era um povo de língua travada, de comunicação difícil.

O certo é que a nação dos índios Cariri – antes aqui dominante (senhora do seu destino, dessas matas e dos deuses que nela habitavam) – começou a perder espaço para o europeu invasor, que, juntamente com colonos baianos já aculturados e ‘misturados’ às etnias brancas (BRÍGIDO, 2007), aqui chegaram para impor as suas culturas: branca, católica, excludente. E, à medida que o tempo passava, o homem Cariri absorvia os valores impostos pelos estrangeiros que, pouco a pouco, iam se embrenhando nas matas e se aproximando das aldeias com a ‘missão’ de mudar as suas crenças e os seus deuses.

Foi assim, portanto, que a história registrou a presença de capuchinhos italianos nessas terras. Tal qual os jesuítas no restante do Brasil, formaram no Cariri aldeamentos (reduções) para ensinar aos índios a religião dos brancos, tornando-os assim ‘domesticados’ (PINHEIRO, 1963).

O modo de vida imposto a eles pelos europeus trazia consigo lógicas desconhecidas. Além de impor uma religião diferente, submetia a existência ao trabalho sistemático na lavoura através de uma disciplina totalmente desconhecida (e dispensável) à cultura indígena, e os obrigava a viver uma vida que não era a deles, a assumir valores estranhos e a avaliar o tempo (por eles nunca medido, mas sim compreendido) pelo sino da igreja. A noção de tempo é também modificada (PINHEIRO, 2004) e adquire valores mercantis à medida que a produção e a troca de mercadorias atribuem significados diferentes à vida indígena, alterando as suas relações sociais.

Entretanto, o índio Cariri era corajoso, e, como todo nativo cearense, resistente às guerras – por isso reagiu à imposição da cultura europeia rebelando-se, seja através da luta armada ou da rejeição à sua religião. De acordo com Irineu Pinheiro, esses índios foram os que no Brasil mais repeliram à imposição da cultura do branco:

Foram os Cariris, entre os silvícolas do Brasil, os que, talvez, mais valentemente se opuseram aos invasores brancos. Para domá-los foi preciso que viessem de muitas partes, do norte e do sul, homens que usaram de violência, astúcia e traição. Eram bravos os cariris e temerários, a ponto de jogarem a vida em lances de extrema audácia e sangue frio (PINHEIRO, 1963, p.15).

Mesmo assim, o branco foi vencedor, pois os interesses mercantis prevaleceram e subordinaram os povos indígenas à sua cultura dominante. Entretanto, o índio Cariri aprendeu

um jeito de negar a cultura do branco. Quando foi obrigado a rezar, rezou, mas continuou andando pelas matas, procurando os seus antigos deuses e as plantas que, segundo as suas crenças, realmente curavam os seus males. Comeu também a comida que o branco mandou, mas continuou a plantar o milho, o amendoim e a mandioca para fazer tapioca, aluá, paçoca, pamonha e pipoca. E continuou andando em grupo porque só se compreendia no coletivo. Também aprendeu a cantar as músicas do branco para louvar o Deus dele, mas continuou exercitando a sua música, tirando sons de dentro do mato, ouvindo os bichos e imitando os seus cantos, assoviando e criando tambores, maracás e inventando flautas de ossos. Quando foi obrigado a vestir uma roupa, vestiu, porém, continuou plantando o algodão do qual tirava o fio para fazer seus panos e suas redes.

Foi assim que o índio Cariri aprendeu a viver uma vida que não era a sua – resistindo. Seguindo as próprias leis (que eram as mesmas da natureza), o índio Cariri aprendeu, finalmente, a viver a presença do branco e misturou-se, confundiu-se com ele. Porém, tal qual o animal que se utiliza do mimetismo para mudar de cor e de forma diante de uma possível ameaça, o índio Cariri dissipou-se na região, escondendo as suas marcas mais visíveis; e todos pensavam que eles tinham sido extintos.

Como a resistência é uma marca forte nessa etnia, ele sobreviveu – misturando a sua cor e o seu jeito às cores e jeitos dos homens brancos e negros que aqui viviam também resistindo. Dessa mistura tão rica, tão fértil, surgiu a sociedade do Cariri de hoje.

Não se sabe se por bravura, por cultura ou necessidade, só se sabe que ele lutou. Talvez para mostrar ao mundo que não tinha vindo de tão longe e há tanto tempo em vão: dizia-se que eles haviam vindo do Norte, “[...] de um lago encantado, que bem pode ser o Amazonas” (ABREU, 1976, p.163). Diziam também que seguiram o curso do São Francisco e chegaram ao sul do Ceará ainda nos séculos IX e X (FIGUEIREDO, 1964, p. 07).

Por isso foi tão difícil dominá-los e talvez o motivo do desenvolvimento da região sempre foi marcado por lutas e resistências – contra colonos, religiosos, latifundiários, militares; contra outras tribos indígenas, contra a seca.

Figueiredo Filho (1976, p. 09) ressalta a bravura do índio Cariri e evidencia essa característica nos seus descendentes:

[...] até bandeirantes paulistas tiveram de romper longos e ínvios caminhos a fim de destruir os mais bravos indígenas que encheram as selvas do Brasil. E este destemor, provado em mil lutas e vicissitudes, ficou também em seu descendente, depois do caldeamento com o branco [...]. O mestiço do Cariri, pela sua afoiteza em lutas individuais, de cacete ou de facas, com o nó na camisa, ou nos movimentos épicos da guerra da Independência, dos campos do Paraguai, do desbravamento da Amazônia, nos embates contra a natureza hostil, é autêntico herói nacional.

Mas a resistência não foi só através da luta. Defendeu-se e repeliu também utilizando as suas crenças, e quando conseguiu impedir a catequização, assustando os holandeses “por causa das visões e dos demônios que os atormentavam” (ABREU, 1976, p.163). Foi para se contrapor que narrou histórias e criou lendas sobre as águas em um mundo de tantas secas – falavam sobre uma inundação em todo o Vale caso se retirasse a ‘Pedra da Batateira’ e diziam que essa tragédia deveria ser evitada ou então *o sertão viraria mar*.

A lenda da Pedra da Batateira permeia o imaginário do caririense e serve como uma profecia que anuncia os novos tempos; serve também como medida de controle social, pois sempre foi utilizada para conduzir a vida do homem no Cariri.

De acordo com o escritor e cineasta Rosemberg Cariry:

Os remanescentes da tribo dos índios Cariris, alocados no Vale caririense, trouxeram codificada na sua sensibilidade, intuição e memória, a evocação da imensa Bacia Amazônica, das suas enchentes devastadoras, e não foi difícil à sua fértil imaginação idealizar que todo o Vale Caririense fosse um mar subterrâneo, com imenso caudal represado pela Pedra da Batateira; e precisamente onde hoje está situada a Matriz de Crato fosse a cama da baleia ou “Iara”, a Mãe das Águas, e que, um dia, a Pedra da Batateira rolaria, e todo o Vale Caririense seria inundado, e ninguém conseguiria sobreviver.

Os primeiros missionários que catequizaram os índios Cariris, no primeiro quartel do século XVIII, deixaram como lembrança uma imagem de Nossa Senhora, esculpida em madeira, com 40cm de altura, tendo o Menino Jesus nos braços, a quem deram o nome de ‘Mãe do Belo Amor’ para atenuar os temores fatídicos da lenda e substituir os maus presságios da “Mãe das Águas” pela proteção carinhosa e afetiva da “Mãe do Belo Amor” (CARIRY, 2015).

É essa lenda, criada pelos indígenas da Nação Cariri, um dos mitos fundantes da região. E, à medida que o tempo passava, surgiram novas versões. Uma delas dizia que foram os índios vencidos e expulsos pela ganância do branco, os responsáveis por terem vedado a nascente da Chapada do Araripe com a Pedra da Batateira para impedir da ‘serpente sagrada’, acolhida pelas águas do subsolo, fazer rolar a pedra e inundar todo o Vale. Se isso ocorresse, a serpente devolveria a terra roubada dos índios Cariris e eles voltariam a ser uma nação livre, vivendo na paz e na tranquilidade de um paraíso. Uma outra versão mais recente conta que quando a víbora retirar a Pedra estará anunciando uma nova era, onde os homens maus serão expulsos, e os anjos suspenderão a cidade de Juazeiro do Norte (abençoada pelo Padre Cícero) e as águas passarão por baixo, protegendo todos de lá.

Ainda hoje ela é repetida, ensinada aos mais jovens e conhecida por todos. E mesmo sem que ninguém mencione a sua origem indígena, todos sabem da importância de preservá-

la e de respeitá-la porque para o povo do Cariri ‘é ela que conta a história da região e dos seus legítimos donos’.

No entanto, não é fácil identificar a presença indígena na população do Cariri nos dias de hoje. Mas ela resiste em indícios difusos, ainda fortes, que pouco a pouco contam a história desse povo e a sua influência na cultura da região. E mesmo sem que ninguém os reconheça, posto que diante de tanta perseguição foram se extinguindo, se escondendo e se disfarçando no meio de outros mestiços, todos sabem que é herança desses índios alguns hábitos que os caririenses possuem desde os tempos mais remotos.

Muitos dos utensílios domésticos nos vieram dos habitantes primitivos das selvas. A cerâmica é filha ainda do tosco Cariri. No mato, as populações se servem ainda das cabaças, cuias e coités, tal qual nossos antepassados do mato. O pilão de socar, a urupemba, abano, esteira de palhas de palmeira e mil outras coisas que se integraram à civilização sertaneja e mesmo das capitais, vieram-nos **do selvagem**. [...]. As culturas do milho e do algodão foram também conhecidas do índio. No Cariri, tudo concorria à vida fácil e primitiva, com a natureza a fornecer, em abundância, a macaúba, babaçu, pequi, araçá e outras frutas silvestres, além da caça farta das matas, tudo isso nessa espécie de paraíso terreal, com dezenas e dezenas de córregos, riachos e extensos brejos (FIGUEIREDO FILHO, 1964, p. 08 – grifo meu).

O uso do urucum na culinária, do pequi como prato típico e como planta medicinal (pois dele é extraído um óleo que possui funções anti-inflamatórias e é benéfico ao sistema cardiovascular), o frequente gosto pela música presente nos mais distantes lugarejos, as habilidades artesanais, com destaque para as cestarias em fibras naturais como o Caroá⁴ e o uso da cerâmica (GEOPARK ARARIPE, 2012) são elementos que sinalizam a existência deles na região.

E em meio a tanta mistura – pois o índio Cariri é agora caboclo, mestiço, sertanejo, afro-brasileiro etc. – todo caririense sabe que eles viveram aqui e os seus vestígios não se limitam aos registros oficiais dos colonos, nem dos religiosos que para cá vieram com o intuito de ocupar essas terras e catequizar os seus índios. De tempos em tempos, novas marcas de antigas vidas indígenas são encontradas no Cariri, comprovando que aqui eles habitaram: “restos de urnas funerárias e ossos humanos, pedras lapidadas e registros rupestres em

² Caroá é uma planta nativa da caatinga com ocorrência principalmente nos estados do Piauí, Bahia, Ceará, Paraíba e Pernambuco. Suas flores servem de alimento para insetos e pássaros da caatinga e suas folhas são utilizadas para produção de fibras que são empregadas na fabricação de cordas, barbantes e outros utensílios (Disponível em: <http://www.fatosefotosdacaatinga.blogspot.com.br>. Acesso em 20.08.2015).

cavernas e rochas, inclusive em áreas de grande beleza paisagística, como no sopé da Chapada do Araripe, oriundos de várias épocas” (GEOPARK ARARIPE, 2012, p.15).

Os historiadores relataram que, para os índios Tupi, o significado de Cariri (Kariri) era calado, tristonho, silencioso (PINHEIRO, 1950, p. 11). Talvez seja assim por ele ter manifestado um estranhamento maior com a proximidade do estrangeiro, talvez por medo, ou até porque o som que ouvia nas matas da Chapada levou-o a um comportamento mais introspectivo. O certo é que o índio Cariri aprendeu a silenciar e a ouvir, e assim despertou para a música.

Vivendo em um tempo e espaço onde todos os sons são parte integrante da natureza, ele misturou-se a esse universo e tornou-se parte, porque na Chapada era apenas mais um, entre as inúmeras espécies (animais ou vegetais) que habitavam essas matas. Por isso, interagiu com elas e se compreendeu como parte dos seus mundos.

De acordo com Pablo Assumpção (2000), a vida social do índio Cariri podia ser definida a partir de três características que se relacionavam entre si:

A primeira delas, e que está de alguma forma presente nas outras duas, é o misticismo latente que envolvia o índio em todos os seus atos, ritualizando a vida cotidiana da tribo e dando uma dimensão ainda mais mágica aos rituais extra cotidianos. A segunda característica conta do sustento físico desse indígena: a agricultura e a caça como atividades coletivas, regidas por regras e rituais próprios, movendo as diferentes famílias da tribo. [...]. A terceira característica presente em tudo que se escreveu sobre esse indígena é da ordem de seu espírito musical. De musicalidade dita ingênita, o índio cariri se utilizava de tambores, de gaitas e do canto, em todos os rituais religiosos e profanos da tribo. Doenças eram curadas com canto e fumo, a caça era comemorada com música e dança e a natureza era imitada e louvada em rituais religiosos que envolviam a música como uma ponte entre a realidade e o sagrado (ASSUMPÇÃO, 2000, p. 18).

No entanto, poucas pessoas se reconhecem atualmente como descendentes desses índios. E, mesmo considerando o seu legado, assumir algum parentesco com um ancestral indígena nunca foi fácil numa sociedade hierarquizada e preconceituosa como a brasileira. Assim é possível identificar poucos grupos que se autodenominam Cariris:

[...] por processo de auto reconhecimento, foi identificada apenas uma comunidade de remanescentes de índios, sendo estes descendentes da tribo Kariri, composta por 50 famílias e localizadas acerca de 25 quilômetros do município de Crato, no Sítio Poço Dantas.

Esta comunidade ainda mantém hábitos semelhantes aos de seus ancestrais, eles vivem da pesca tradicional no Açude Thomás Osterne e da agricultura de subsistência, sendo que o milho continua como base da alimentação. Produzem também objetos de cipó (cestos, balaios), utensílios de barro (potes, panelas) e remédios tradicionais utilizados em seu dia-a-dia. Muitos deles, derivados da

imburana, da quinaquina, do alecrim, da malva-corama, da erva cidreira, entre outras espécies (BRASIL, 2010, p. 22).

Além dessa comunidade que se reconhece como descendente dos Cariris, aqui e acolá se encontra uma manifestação da herança no campo da cultural imaterial: são as bandas cabaçais que, espalhadas pela região, dançam e tocam seus instrumentos musicais rudes, atualizando suas práticas culturais a partir de elementos herdados da cultura indígena e dos escravos que para cá vieram.

No Crato, os membros da banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto mostram que é ainda dos Cariris o sangue que corre nas suas veias, pois se reconhecem como descendentes diretos, e procuram nas suas apresentações dar continuidade à tradição.

De acordo com os integrantes da família dos Aniceto, o fundador da banda era filho de pai índio e mãe índia e ensinou todos a tocarem a zabumba (instrumento musical feito pelos índios, utilizando cabaças – daí a origem do nome) e a dançar, imitando o jeito dos animais e os sons que eles emitiam. Por isso, as suas atuações são marcadas por coreografias ricas em gestos e sons onomatopeicos, acompanhados de melodias definidas pelos movimentos dos pés e pelos sons da natureza. Eles atribuem a alegria da banda à herança indígena, como afirmou Sr. Raimundo, um dos integrantes do grupo: “essa bandinha vem de longe, ela já vem dos índios cariris; que os índios daqui do Crato eram assim muito alegres” (ASSUNÇÃO, 2000, p.14) – e sabem da importância de dar continuidade às suas tradições, por isso se mostram no coletivo e procuram inculcar nos membros mais novos da família essa consciência.

1.2 O Cariri e a ocupação do interior cearense

Para os historiadores, o processo de ocupação das terras cearenses pelos colonizadores aconteceu através da pecuária em um período considerado ‘atrasado’ (no final do século XVII), juntamente com os territórios que pertencem hoje aos estados da Paraíba e do Rio Grande do Norte, diferenciando-se do litoral açucareiro, que foi ocupado logo no início do século XVI.

A ocupação tardia deve-se ao fato de os colonos portugueses considerarem as terras do Ceará inviáveis para o empreendimento açucareiro (PORTO ALEGRE, 1990, p.02). Foi através da pecuária, portanto, que o Ceará passou a ser ocupado, e isso só ocorreu porque o

crescimento da atividade açucareira ia tangendo do litoral as atividades subsidiárias a ela, o que provocou a interiorização da colonização brasileira (PINHEIRO, 2004, p.17).

Assim, a ocupação do Estado ocorreu, principalmente, pela facilidade encontrada para o desenvolvimento dessa atividade, que exige pouca mão-de-obra e um investimento de capital reduzido quando comparado à atividade açucareira.

Relegada a uma posição secundária, a pecuária encontrou condições de se expandir nas terras impróprias ao cultivo de cana, na medida em que atendia aos mercados internos, como supridora de carne, animais de transporte e tração e fornecedora de couros e peles. A organização dos currais requeria pouca mão-de-obra e pequeno investimento de capital. As boiadas podiam ser transportadas para os locais de comercialização, superando as largas distâncias e a inexistência de estradas e meios de transporte, que dificultavam o cultivo da cana-de-açúcar no interior, mesmo quando o solo era apropriado (PORTO ALEGRE, 1990, p.03).

A expansão desse trabalho foi incentivada pelo uso do ‘sistema de quartiação’, que consistia no pagamento anual ao vaqueiro de um quarto da produção. O sistema favoreceu o crescimento do rebanho e de uma população livre e pobre, já que na prática da pecuária havia uma efetiva participação da mão-de-obra livre (brancos, índios, mulatos) que se sentia atraída pela perspectiva de crescer a partir da criação de gado (PORTO ALEGRE, 1990, p. 03).

A ocupação da região do Cariri ocorreu de forma semelhante e o fato de localizar-se ao sul do Ceará (fazendo fronteira com o Pernambuco), possuir terras férteis e água em abundância, permitiu também a expansão do cultivo da cana-de-açúcar. A existência da atividade com a cana-de-açúcar na região favorece a criação do gado e a vinda para o Brasil de outros “animais que podiam ser utilizados para auxiliar no trabalho ou servir de alimento como: bois, porcos, cabras, cavalos, burros, carneiros, etc.” (FARIAS FILHO, 2007, p. 25).

Assim, o desenvolvimento da pecuária veio interligar-se ao estabelecimento de relações com outras atividades como a agricultura de subsistência, o trabalho nos engenhos de rapadura e o cultivo do algodão, que já era praticado pelos índios desde o período pré-colonial (FIGUEREDO FILHO, 1966). E, apesar da resistência inicial dos Cariri, em face da ‘invasão’ provocada por todas essas transformações, a região começou lentamente a prosperar, sendo todos os aspectos já mencionados fundamentais para a compreensão do processo de constituição da população.

Como a colonização ocorreu de forma tardia, as suas terras ficaram durante muito tempo com grandes extensões desocupadas ou pouco habitadas. E, apesar da existência do predomínio do latifúndio, o desenvolvimento da pecuária oferecia um certo ‘desprendimento’

nas relações estabelecidas entre patrão e empregado, quando comparadas ao regime de trabalho escravo que predominava na época. Tudo isso contribuiu para a formação de uma sociedade que se caracterizava pelo seu caráter intermediário, que foi estruturada a partir de realidades distintas: de um lado, o modo de vida dos Cariris, a ‘relativa autonomia’ da pecuária e a sensação de viver à parte, isolado, sem ligações com ‘outros mundos; de outro lado, o predomínio do latifúndio, as relações servis, o autoritarismo. Realidades distintas, contraditórias e entrelaçadas configuravam o Cariri do Brasil colônia.

Apesar de pertencer a um estado pobre, devastado por constantes secas, o Cariri era um vale fértil, constituindo-se um reduto para imigrantes que, oriundos de regiões ainda mais comprometidas pela estiagem, buscavam o local para aventurar uma vida melhor. “O Cariri é então o refúgio de levas e levas de miseráveis sem terra e sem trabalho...” (FACÓ, 1980, p.125).

Além de ser visto como uma alternativa de sobrevivência para os refugiados das secas, o Cariri situa-se literalmente em uma região de fronteira: limita-se ao mesmo tempo com os estados do Pernambuco, Paraíba e Piauí e a sua distância para as capitais desses estados é praticamente igual a sua longitude para Fortaleza. Tudo isso contribuiu para configurar a vida das pessoas a partir de características bem peculiares, pois mesmo com as fronteiras o relativo isolamento proporcionava nos moradores um modo de vida específico, próprio.

Assim, durante muito tempo a região abriga, simultaneamente, um grande número de pessoas pobres, livres, mas sem trabalho; agricultores e vaqueiros (brancos, mulatos, mestiços, índios e negros alforriados) que aos poucos se firmaram como pequenos proprietários. Abriga também muitos latifundiários que preservam nas suas terras características semifeudais e através da monocultura são detentores de praticamente toda a riqueza local, exercendo a liderança política e econômica.

Além dessas atividades, o cultivo do algodão, sobretudo, vai se constituir como uma prática intimamente relacionada à cultura da região, conforme enfatiza Figueiredo Filho (1966, p.106): “Os indígenas do Cariri, pertencentes todos ao grupo do mesmo nome, cultivavam milho, feijão, plantavam algodão e fiavam [...] Havia até a cerimônia de iniciação da moça aborígene na profissão de tecer fibras”.

Durante muito tempo o algodão foi cultivado pelos índios, e com a chegada dos missionários religiosos passou a ser utilizado também como ‘instrumento’ para a catequese e domesticação.

A vinda dos religiosos alterou profundamente a vida dos antigos moradores de todo o Ceará, pois a sua relação com a terra, com o trabalho, com as suas crenças, foi modificada e substituída pelo rigor e pela disciplina religiosa.

Os missionários europeus marcaram a sua presença nas terras através de duas vertentes: no litoral e noroeste do estado os jesuítas formaram as aldeias evangelizadoras; e no Cariri, os capuchinhos italianos vieram de Olinda, em Pernambuco, (FIGUEREDO FILHO, 1966) para catequisar e domesticar os nativos.

Chegando às terras cearenses, os religiosos perceberam que não seria fácil desconstruir as tradições culturais e as crenças do que aqui viviam, pois, a autoridade dos seus líderes (pajés ou feiticeiros) era bem mais consistente que a deles. Os seus planos ‘pacíficos’ de atrair as crianças indígenas através de cantos e danças europeias para em seguida conquistar os adultos não funcionaram e, por isso, sentiram-se no dever de dominar os indígenas para em seguida convertê-los à religião católica (HOORNAERT, 1989, p.45). Assim, formaram os aldeamentos que inicialmente tinham a função de ‘amansar índios brabos’ para doutriná-los ao catolicismo. No entanto, perceberam que podiam aproveitar a mão-de-obra dos índios aldeados em diversos trabalhos e passaram a se utilizar fartamente dos seus serviços.

Valendo-se de práticas antigas dos índios no cultivo e fiação do algodão e na tecelagem de redes de dormir, que já serviam ao escambo com os franceses antes mesmo da colonização portuguesa da costa cearense, os jesuítas organizaram o trabalho têxtil e a confecção de rendas e bordados nos aldeamentos, como forma eficaz de “redução” dos índios e uso da mão-de-obra para atender às necessidades da Igreja (PORTO ALEGRE, 1990, p. 23).

Aproveitando as antigas técnicas de fiação praticadas pelas índias na confecção de fios e tecidos grosseiros, os missionários organizaram o trabalho têxtil e a produção de rendas e bordados, descaracterizando as práticas indígenas para utilizar esse feitio nos serviços das igrejas. Portanto, o trabalho desenvolvido passou a sofrer influência portuguesa, não só no que diz respeito à tecelagem do algodão que era utilizado, principalmente, ‘para os índios se cobrirem decentemente’, mas também no que se refere às tarefas com a palha de carnaúba e à confecção de rendas. Posteriormente, essa influência se estendeu (e se impôs) aos ofícios de carpinteiro, ferreiro, sapateiro, pedreiro e ourives que passaram a ser executados pelos índios (PORTO ALEGRE, 1990). Assim, percebe-se que em todo o Ceará a junção da herança indígena da fiação do algodão com as técnicas mais refinadas dos missionários veio propiciar a formação de uma ‘cultura do trabalho manual’.

No Cariri, com o passar do tempo, essa tradição artesanal é incentivada ainda mais pelas precárias condições de vida de uma população que é livre, e também pobre e encontra no artesanato uma forma alternativa de sobrevivência.

Diferenciando-se dos outros estados, no Ceará os artigos manufaturados tiveram uma importância fundamental na economia local, em decorrência da baixa renda monetária das pessoas, que possuíam hábitos simples e eram obrigadas a comprar os artigos produzidos na região. Esse fato impulsionou o comércio de manufaturas caseiras e permitiu a expansão de um modo de vida bem característico, fundamentado, principalmente, na participação do trabalho livre desenvolvido por vaqueiros, agricultores e artesãos (PORTO ALEGRE, 1990).

No Cariri, além dos fatos já mencionados, havia a questão do isolamento, que contribuía ainda mais para tornar o modo de vida da região mais peculiar. As manufaturas produzidas eram vendidas nas feiras das cidades ao lado de frutas, artigos de couro, vestimentas e ferramentas de trabalho (RABELO, 1967). A feira torna-se o espaço das trocas, dos encontros e, principalmente, o lugar onde toda a produção local vai ser mostrada e vendida. Até hoje, a feira tem grande importância para a região, porque nela está representado tudo que envolve a produção, o trabalho, a colheita. É, portanto, o espaço das ilusões, das festas, dos sonhos e do consumo. É também um espaço onde a memória coletiva está registrada através dos artigos confeccionados por seus artesãos, que mostram aos frequentadores os seus modos de vida, as suas crenças, os seus saberes e fazeres, a sua história (SOUZA, 2008).

Com o passar do tempo, ‘a cultura do trabalho manual’ desenvolve-se cada vez mais e começa a se transformar a partir de influências externas, principalmente em Juazeiro do Norte, que, a partir do final do século XIX, começou a se constituir um importante centro de romaria no Nordeste através da figura do Padre Cícero, pároco da cidade, transformado em santo popular.

Segundo Facó (1980), como os sítios locais não podiam absorver a mão-de-obra da grande leva de romeiros que chegavam à cidade, restava a essa gente “como única possibilidade imediata de sobrevivência a confecção de objetos de fabricação tradicional no campo, utilizando os materiais que lhes eram mais acessíveis, como barro, cipós, palhas de palmeiras nativas” (FACÓ, 1980, p.174). Surge em Juazeiro uma verdadeira ‘fábrica de oficinas’ para suprir a demanda desses artigos. No início produziam apenas objetos de uso doméstico e instrumentos de trabalho, depois outros artefatos, abastecendo o incipiente comércio local e as feiras das cidades da região.

A falta ou escassez de numerosos bens de consumo determina o aparecimento de outras oficinas ou de pequenas fábricas: de redes – o leito comum do nordestino e em particular do cearense -, calçados, objetos de cutelaria, espingardas, pólvora, fósforos, artefatos de couro, relógios de parede e de torres de igreja, sinos para os templos católicos, mas principalmente, objetos de ourivesaria, inicialmente ligados ao culto religioso, mais tarde, para fins de adorno (FACÓ, 1980:175).

Dessa forma, Juazeiro do Norte se projeta para o restante do país e torna-se um grande centro comercial, não só para os romeiros, mas também para comerciantes de cidades e estados vizinhos, porque além dos artigos já citados, começa a surgir uma grande produção de produtos artesanais (santos, terços, *souvenir* de diversos estilos) que vão enfeitar as suas ruas e marcar para sempre a história do município.

1.3 A cidade do Crato – desenvolvimento econômico, político e cultural

Impossível descrever o deleite que senti ao entrar nesse distrito, comparativamente rico e risonho, depois de marchar mais de trezentas milhas através de uma região que naquela estação era pouco melhor que um deserto. A tarde era das mais belas que me lembro ter visto, com o sol a sumir-se em grande esplendor por trás da Serra do Araripe, longa cadeia de montanhas a cerca de uma légua para o oeste da Vila do Crato; e o frescor da região parece tirar aos seus raios o ardor que pouco antes do poente é tão opressivo ao viajante nas terras baixas. A beleza da noite, a doçura revigorante da atmosfera, a riqueza da paisagem, tão diferente de quanto, havia pouco, houvera visto, tudo tendia a gerar uma exultação de espírito, que só experimenta o amante da natureza, e que em vão eu desejava que fosse duradoura, porque me sentia não só em harmonia comigo mesmo, mas em paz com tudo em torno (GEORGE GARDNER, Viagem ao Interior do Brasil. In: SOUZA, 2008, p. 05).

Crato, antiga Vila Real do Crato, foi assim denominada em 1764, referência a uma vila portuguesa localizada no Alentejo. O seu povoamento está relacionado à vinda de criadores de gado provenientes da Bahia e de Pernambuco, “atraídos pela fertilidade do solo e pela presença de maiores recursos hídricos” (DINIZ, 1989, p. 64).

A cidade, como tantas outras no Nordeste brasileiro, é também resultado da formação de antigos aldeamentos coordenados por missionários europeus que ocuparam o Cariri cearense com o intuito de ‘domesticar’ os índios para ajudar no processo de ocupação e domínio das terras indígenas pelos colonos.

Os aldeamentos eram “[...] uma espécie de aldeia artificial militarizada sob a autoridade do missionário [...]” (HOONAERT, 1989, p. 45) e no Cariri obedeciam às funções

já estabelecidas anteriormente no Recôncavo Baiano em 1556 ou em São Paulo em 1563 (através do jesuíta José de Anchieta), que designavam trazer os índios para morarem perto da igreja e fazê-los esquecer a sua religião e a sua família. Neles, a disciplina era rigorosa e o ritmo da vida indígena foi completamente alterado, como argumenta Pinheiro (2004, p. 19):

[...] a submissão dos povos indígenas ao modo de vida europeu, que se fazia capitalista, implicava em trabalho sistemático na lavoura, em adoção de uma nova noção de tempo que passa a ser marcado, nas aldeias, pelo sino da igreja; mas, sobretudo, adotar a noção de utilidade no sentido mercantilista era essencial.

A vida do índio Cariri e de tantos outros do Ceará foi guiada a partir dos sinos da igreja, que determinava a hora de tudo: missa para mulheres logo cedo, leitura e doutrina religiosa para os meninos, ‘reunião’ com os homens à noite após o trabalho. Cada aldeamento tinha uma praça na frente da igreja, e “ainda hoje indicam as cidades do Ceará, que antigamente foram aldeamentos” (HOOANAERT, 1989, p. 46).

O aldeamento do Crato estava localizado onde hoje estão edificadas a Catedral e a Praça da Sé e foi ali que a cidade começou a surgir. Seu nome, antes de se tornar uma vila, era Missão do Miranda, em referência aos antigos missionários que viviam na região e ao Sítio do Miranda, local em que eles acamparam provisoriamente os índios convocados para serem catequizados (FIGUEREDO FILHO, 1968, p. 20).

Como foi mencionado, os vales úmidos do Cariri também serviram para o desenvolvimento da lavoura canavieira e isso o configurava como um oásis no meio das grandes extensões de terras secas dos sertões. Com o passar do tempo, em algumas cidades começam a surgir engenhos construídos de madeiras e movidos à tração animal que, no início, produziam apenas aguardente e rapadura. Depois foram substituídos por engenhos de ferro (mais modernos e capazes de atender a uma produção maior), e começam gradativamente a atrair a atenção de pessoas de outros lugares que enxergam na cana-de-açúcar a possibilidade de enriquecer (NOBRE, 2015).

No entorno dos engenhos foram surgindo pequenas vilas e, na sequência, formaram-se as primeiras ruas e pontos comerciais. Crato começou a se destacar na região por causa do surgimento dessas pequenas indústrias e, já no final do século XVIII, era a cidade mais importante do interior cearense.

De acordo com Della Cava (1985, p.27), o município transformou-se em um importante centro comercial da sua época:

Comandando um dos melhores solos do Vale, tornou-se o Crato o principal produtor e, conseqüentemente, fornecedor de excedentes de alimentos para o sertão árido. Transformou-se, cada vez mais, no eixo das atividades comerciais do Vale. Como centro mais importante de distribuição no interior de manufaturas europeias importadas, suas elites agrárias e mercantis ligaram-se, *ipso facto*, mais estritamente com Recife, principal porto atlântico do Nordeste e florescente capital da era colonial, do que com Fortaleza, insignificante sede administrativa portuguesa da capital do Ceará.

Assim, já na metade do século XIX, a cidade crescia a passos largos e, à medida que o comércio se desenvolvia, outros serviços surgiram para beneficiar a população: investiu-se em transportes, em escolas, em atendimento médico. Começou a tomar forma uma cidade de estrutura social hierarquizada, porém mais flexível se comparada a outras áreas de exploração da cana-de-açúcar (DINIZ, 1989). Apesar das hierarquias, Crato influenciava-se politicamente pelos ideais nacionalistas e separatistas de Recife que, por sua vez, tinha como modelo os princípios liberais franceses.

É também importante a participação de líderes locais em vários movimentos revolucionários. Em março de 1817, depois da prisão de alguns liberais acusados de conspiração, ocorreu em Recife a Revolução Liberal Pernambucana. De acordo com Alencar, Capri e Venício (1996, p.104) esse movimento:

[...] é fruto de uma longa fermentação revolucionária, envolvendo muitos setores da sociedade, sob a liderança da pequena burguesia mais esclarecida. São comerciantes, juizes, religiosos, militares e grandes proprietários que se reúnem num governo revolucionário provisório, ‘de todas as classes’, no modelo do Diretório francês de 1795.

Decorrente da onda de insatisfação política e econômica que assolava o Nordeste do país, no Cariri a ‘Revolução’ teve a liderança do seminarista José Martiniano de Alencar, que, acompanhado de sua mãe Bárbara de Alencar, de seu irmão Tristão Gonçalves de Alencar Araripe e com o apoio de outras pessoas da região, dirigiu-se à igreja matriz do Crato, “hasteou a bandeira revolucionária, proclamou a República e decretou o fim do domínio português no Brasil” (CARIRY, 2001, p.05).

A Revolução Pernambucana durou 75 dias e contou com a adesão dos estados da Paraíba e Rio Grande do Norte. Tinha como principais bandeiras de luta a liberdade de imprensa, o fim dos tributos e a garantia de direitos individuais como a propriedade privada. No entanto, esse evento não se constituiu de fato uma revolução, pois não propunha alterações

nas relações de produção e defendia a manutenção da ordem escravocrata. Mesmo assim, é considerado o mais longo e importante movimento precursor da independência brasileira, e no Ceará apenas os carienses (sobretudo os da cidade do Crato) o apoiaram (ALENCAR; CAPRI, VENÍCIO, 1996).

Em 1824 ocorreu a Confederação do Equador, na qual os pernambucanos, inspirados no modelo de estado americano, romperam com o poder central e propuseram um governo representativo e republicano.

No Ceará, Tristão Gonçalves de Alencar Araripe – cognominado como **“a alma afoita da revolução”**, partindo do Crato à frente de um exército rebelde formado por cabras, negros e caboclos, venceu as forças fiéis ao Imperador Pedro I e instalou, em Fortaleza, no dia 28 de abril de 1824, um Governo Revolucionário, inspirado no ideário da revolução francesa. Sonhava-se na época com um país democrático e sem escravidão. Enquanto o presidente Tristão Gonçalves de Alencar Araripe e o Capitão-mor José Pereira Filgueiras, chefe em armas da revolução, combatiam focos contrarrevolucionários no interior do Estado, uma divisão naval comandada pelo mercenário Lord Cochane, desembarcando em Fortaleza, tomou o palácio do Governo e fez hastear novamente a bandeira imperial (CARIRY, 2001, p. 06 – Grifo do autor).

Esses acontecimentos colocam Crato em uma posição diferenciada, pois, considerando a distância da cidade para a sede do Império brasileiro e as limitações econômicas e políticas relacionadas ao contexto, é possível concluir que ali se configurava como um espaço de manifestações políticas que marcaram definitivamente a sua história.

Outro exemplo de iniciativa bastante ousada para a época é o caso da luta (sem êxito) pela sua autonomia em 1828, quando a Câmara Municipal encaminhou ao Governo Provincial em Fortaleza um projeto de criação da Província dos Cariris Novos, que seria formada por municípios da zona sul do Ceará e por outros vizinhos nos estados do Pernambuco, Paraíba e Piauí. A cidade do Crato teria sido a escolhida para ser a capital (PINHEIRO, 1963).

No entanto, a trajetória econômica, política e cultural do país sempre seguiu caminhos incertos e as suas lideranças souberam muito bem se apropriar do recurso das “rebeliões preventivas” (RIBEIRO, 2006 p.22), punindo exemplarmente amotinados ou quem não seguia as normas impostas para tudo permanecer ‘na mais perfeita ordem’, como bem queriam os seguidores do imperador.

As ideias de desenvolvimento e crescimento cultural já tinham sido plantadas no Crato e verificou-se uma constante expansão na cidade nas décadas de 1850 e 1860: na agricultura – através da produção da cana-de-açúcar e do surgimento de diversos engenhos e

no comércio – com a abertura de grandes lojas e farmácias. Foi nessa época também que surgiram o cemitério, as primeiras casas de dois andares e começou-se a investir na melhoria de serviços urbanos como transporte, saúde e escolas (DELLA CAVA, 1985).

Em 1855 foi fundado o semanário “O Araripe”, primeiro jornal do sul cearense. Na década seguinte inaugurou-se a Casa de Caridade do Crato, instituição religiosa que funcionava como orfanato e escola, desempenhando a função de abrigar, dar trabalho e formação religiosa às mulheres e crianças pobres da região que não tinham para onde ir nem o que comer (HOORNAERT, 1981). Eram nelas também que as filhas dos fazendeiros e comerciantes ricos estudavam.

O Seminário São José foi a primeira instituição de ensino médio do interior cearense. A sua criação em 1875 foi determinante para inserir o Crato em uma posição de liderança educacional em todo o Estado (MENEZES, 1984).

Nesse período, a cidade destaca-se também através da produção do algodão que, juntamente com outras cidades do Cariri, exporta o produto para a Europa que necessitava dessa matéria-prima, mas não podia mais comprá-la direto dos Estados Unidos por causa da Guerra Civil (DELLA CAVA, 1985; PINHEIRO, 1963). A cada ano havia um maior número de pessoas de outros lugares procurando o Crato como uma referência para suprir suas necessidades sociais, econômicas e culturais.

Figura 6 - Seminário São José



Fonte: <http://www.wikipedia.org>. Acesso em 04.09.15

Figura 7- Praça da Sé



Fonte: <http://www.wikipedia.org>. Acesso em 04.09.15

Com o passar do tempo e devido às mudanças ocorridas no Brasil, como a promulgação da Lei Áurea e a proclamação da República, o aumento demográfico e o

processo de urbanização do Ceará, Crato cresceu e acompanhou relativamente o desenvolvimento das grandes cidades do país.

A população é estimada em 129.662 habitantes (IBGE, 2016), mais de 80% dos seus moradores reside na zona urbana. A cidade conta com uma expressiva rede educacional que abrange os três níveis de ensino (tanto na esfera pública como na privada). É conhecida historicamente por atrair pessoas de municípios e estados vizinhos que procuram Crato para estudar e tem se destacado nas duas últimas décadas pelos avanços conquistados na área educacional. O seu Índice de Desenvolvimento Humano Municipal (IDHM) subiu consideravelmente entre os anos 2000 e 2010. Este indicador avalia a evolução dos municípios através dos componentes: renda, longevidade e educação. O IDHM – Educação analisa também a escolaridade da população adulta:

Entre 2000 e 2010, esse percentual passou de 38,65% para 56,82%, no município, e de 39,76% para 54,92%, na UF. Em 1991, os percentuais eram de 29,27%, no município, e 30,09%, na UF. Em 2010, considerando-se a população municipal de 25 anos ou mais de idade, 19,29% eram analfabetos, 51,30% tinham o ensino fundamental completo, 37,44% possuíam o ensino médio completo e 10,83%, o superior completo. No Brasil, esses percentuais são, respectivamente, 11,82%, 50,75%, 35,83% e 11,27% (ATLAS DO DESENVOLVIMENTO HUMANO NO BRASIL, disponível em <http://www.atlasbrasil.org.br>. Acesso em 10/02/2017)

Crato se destaca ainda pelo indicador da Expectativa de Anos de Estudo, pois em 2000 era de 8,95 anos e em 2010 passou para 10,47, superando a expectativa nacional do mesmo período, de 8,22 para 9,82 anos.

Figura 8 - Centro Cultural da RFFSA – Crato



Fonte: < <http://wikipedia.org> > Acesso em 04.09.2015

É importante ressaltar também o crescimento da cidade em decorrência dos avanços conquistados através da educação, que proporcionou uma expressiva ascensão do setor imobiliário, comércio e de serviços. Outra importante característica diz respeito aos seus equipamentos culturais. Desde meados do século XX têm definido o Crato como uma cidade que preserva a sua história e a sua cultura – muito embora, na prática, essas referências não sejam tão levadas a sério pelas suas lideranças políticas. A cidade conta com 02 bibliotecas públicas, 04 teatros, 03 museus, 01 banda de música e as seguintes instituições de ensino superior: URCA (Universidade Regional do Cariri), UFCA (Universidade Federal do Cariri – com o Centro de Ciências Agrárias e da Biodiversidade), UVA (Universidade Vale do Acaraú), Faculdade Católica do Cariri e Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia.

1.4 Juazeiro do Norte - a fé como ferramenta de trabalho

Nas últimas décadas do século XIX, um fato ocorrido em Juazeiro do Norte (antigo Tabuleiro Grande, distrito pertencente ao Crato) transformou radicalmente a história da cidade e de todo o Cariri. Trata-se da ida do sacerdote cratense recém-ordenado Cícero Romão ao pequeno povoado, para rezar algumas missas na capela há algum tempo sem sacerdote.

Quando o padre Cícero Romão Batista chegou a Juazeiro em 1872, o lugar era pequeno, possuindo apenas “[...] uma capela, uma escola e 32 prédios com tetos de palha” (DELLA CAVA, 1985, p. 41). A população era formada basicamente por alguns grandes fazendeiros e pelos trabalhadores. O comércio quase não existia e só havia movimento quando mercadores vinham da vizinha Missão Velha para o Crato. Lá paravam em frente à capela para trocar café por produtos.

Os grandes proprietários do lugarejo estavam preocupados com a falta de um religioso devido ao grande número de desordeiros e criminosos que moravam. Logo que chegou, Padre Cícero começou a aconselhar, a punir os baderneiros e a obrigar as prostitutas a fazerem penitência pública, transformando rapidamente a vida do povoado.

No entanto, os planos do Padre Cícero não eram ficar no interior: ele pretendia voltar ao Seminário Diocesano em Fortaleza, onde tinha sido ordenado, para ser professor. Mas certa noite teve um sonho que o fez mudar de ideia: recebia, na escola que lhe servia temporariamente de moradia, a visita de 13 homens com trajes bíblicos. Eles se sentaram em

volta da mesa do professor em uma disposição semelhante à retratada na *Última Ceia* de Leonardo da Vinci, enquanto o Padre Cícero os observava sem que eles percebessem (DELLA CAVA, 1985). De acordo com os relatos do sacerdote, Cristo surgiu na escola em uma imagem semelhante à do Sagrado Coração de Jesus para falar aos seus apóstolos, quando um bando de camponeses maltrapilhos entrou no local.

[...] Davam a impressão de virem de muito longe, de todos os recantos dos sertões nordestinos. Cristo, então, virou-se para eles e falou, lamentando a ruindade do mundo e as inumeráveis ofensas da humanidade ao Sacratíssimo Coração. Prometeu fazer um último esforço ‘para salvar o ‘mundo’, mas, caso os homens não se arrependessem depressa, Ele poria fim ao mundo que Ele mesmo havia criado. Naquele momento, Ele apontou para os pobres e voltando-se, inesperadamente, para o jovem sacerdote estarecido, ordenou: ‘E você, Padre Cícero, tome conta deles’ (DELLA CAVA, 1985. p. 26).

Quando acordou, o Padre decidiu ficar em Juazeiro do Norte e começou a sua vida de clero dedicando-se a ajudar aos pobres, de acordo com a ordem que recebeu em sonho.

Com o trabalho e a dedicação do religioso, a vida no povoado seguiu tranquila. Sua capacidade de organizar e de servir às pessoas através da disciplina e do trabalho, transformou visivelmente o lugar. Além de incentivar homens e mulheres a trabalharem, o Padre criou uma Irmandade religiosa, que abrigava viúvas e solteiras para se ocuparem como professoras ou apenas nos serviços religiosos ou domésticos, dependendo do seu grau de instrução. Juazeiro do Norte começou a ser conhecido como um lugar bom para viver, porque, mesmo com as constantes secas que assolava os sertões, lá sempre havia serviço e a fé era o alimento e a força que movia a todos.

A fama do sacerdote como detentor de inteligência, bondade e uma imensa capacidade de resolver problemas ‘insolúveis’, rapidamente se espalhou no Nordeste. Tudo que ele fazia adquiria um significado diferente naqueles tempos difíceis de seca e miséria. O simples fato de mandar os flagelados para o Vale de Cariri plantar mandioca nas serras para ajudá-los a sobreviver, já significava para uma espécie de premonição do Padre. A notícia de que ele era bom, piedoso e santo se espalhava pelos sertões.

O lugar cresceu através da orientação religiosa e disciplinadora do Padre Cícero. O seu lema “trabalho e oração” (ainda hoje reproduzido na cidade como um objetivo a ser seguido) era difundido e cobrado cotidianamente por ele. Assim, não haveria fome nem miséria, todas as pessoas estariam ocupadas sem tempo para badernas ou pecados.

Mas o que mudou definitivamente a história de Juazeiro do Norte e de todo o Nordeste foi o fato que ficou conhecido como “o milagre da hóstia”. De acordo com relatos da época, uma beata de 28 anos que residia com a família do Padre transformou-se ‘num instrumento da Providência Divina’ passando a ser adorada por uns e estigmatizada por outros.

Em março de 1889, reunido com os fiéis do Apostolado da Oração, como costumeiramente fazia todas as primeiras sextas-feiras de cada mês, padre Cícero celebrou na capela de Nossa Senhora das Dores uma missa em honra ao Sagrado Coração de Jesus para pedir que Deus abrandasse a seca. Ao dar a comunhão a um grupo de mulheres que havia passado a noite em vigília, uma das beatas, Maria de Araújo, ao comungar, entrou em êxtase, momento em que a hóstia teria se transformado em sangue. Este fato se repetiu todas as quartas e sextas-feiras da Quaresma, durante dois meses, sendo que do Domingo de Ramos até o dia da festa da Ascensão do Senhor ocorreu diariamente (PAZ, 2011, p.89).

Daquele momento em diante a história de Juazeiro do Norte foi radicalmente transformada e, se antes algumas pessoas vinham procurar trabalho, moradia e ouvir os conselhos, a partir do “milagre” a cidade tornou-se lugar de peregrinação.

Ao saber do ocorrido, o reitor do Seminário do Crato convidou o povo para participar de uma visita a Juazeiro do Norte a fim de comprovar a dádiva, e ver os lenços utilizados para enxugar a boca da beata manchados com o sangue de Cristo. O povo aceitou o convite e assim ocorreu a primeira romaria a Juazeiro do Norte, com cerca de três mil pessoas.

No entanto, o bispo do Ceará, Dom Joaquim, só ficou sabendo desse fato oito meses depois e achou que a sua autoridade foi desrespeitada. O sacerdote valeu-se da sua obediência e disciplina e humildemente pediu desculpas ao bispo, alegando falta de tempo diante da procura de tanta gente “[...] chove de toda parte uma aluvião de gente, que tudo quer se confessar, e contritos deveras, verdadeiros romeiros, aos quinhentos, aos mil, aos dois mil, uma coisa extraordinária [...]” (Carta de Padre Cícero a Dom Joaquim, s/d. In: PAZ, 2011, p. 90). O bispo prontamente aceitou as desculpas, mas proibiu o Padre de qualificar os eventos como milagrosos e também exigiu a elaboração de um relatório minucioso sobre os fatos.

A partir da ocorrência desses eventos, a história de Juazeiro do Norte e do Padre Cícero parecia tomar um rumo próprio, pois o fato foi definitivamente rejeitado pela hierarquia eclesial da Igreja Católica. O sacerdote passou a ser perseguido sob a suspeita de incentivar a desobediência aos cânones do catolicismo e também por abrigar fanáticos religiosos. O “milagre da hóstia” foi associado a um embuste e o que era para ser

desacreditado e esquecido, assumiu proporções gigantescas, transformando a beata em objeto de devoção e Padre Cícero no santo popular mais querido e admirado do Nordeste.

Até hoje a cidade se desenvolve graças à imagem do Padre Cícero, seja através do comércio que cresce vertiginosamente com a vinda frequente de romeiros, da rede de hotéis e pousadas, do artesanato, ou através do surgimento constante de novas indústrias, entre elas as do polo calçadista, considerado um dos maiores do país. Enfim, Juazeiro do Norte é atualmente o município mais importante do interior cearense. Seu desenvolvimento assumiu características bem específicas, pois interferiu inclusive no processo de aceleração ou desaceleração do crescimento de cidades vizinhas, como é o caso de Crato, antes era considerada ‘a pérola do Cariri’ e hoje ocupa um lugar secundário em relação a Juazeiro, seu antigo distrito.

Figura 9 – Colina do Horto– Juazeiro do Norte⁵



Fonte: disponível em www.geoparkarripe.org.br. Acesso: 10.05.17

⁵ A estátua do Padre Cícero é um monumento de 27 metros que foi construído em 1969 na Serra do Catolé em Juazeiro do Norte. É lá que se localiza o Geossítio Colina do Horto, local que se tornou um importante centro de peregrinação de romeiros. Além da estátua, eles visitam também a Igreja do Senhor Bom Jesus do Horto, o Museu Vivo do Padre Cícero (museu construído em um casarão antigo que abriga uma infinidade de ex-votos e estátuas em tamanho natural representando momentos da vida do padre) e percorrem a trilha do Santo Sepulcro, onde está enterrado um dos beatos contemporâneo do Padre Cícero.

As características da grande cidade e toda a sua história remetem à vida do Padre Cícero, sua atuação como religioso, como político (pois foi o primeiro prefeito da cidade), como empreendedor e como santo. Mas como não é objetivo deste trabalho destacar minuciosamente os aspectos históricos do ‘fenômeno Padre Cícero’, apenas as particularidades vigentes da cidade serão consideradas.

Como já foi mencionado, Juazeiro do Norte é o maior município do Cariri e o seu desenvolvimento é expressivo em diversas áreas: comércio, indústria, setor de serviços, imobiliário. Possui um clima semelhante ao do Crato, no entanto, é visível a diferença de temperatura (ou sensação térmica) entre as duas - o Juazeiro é mais quente e o sistema de meteorologia do estado define o seu clima como: “tropical quente semiárido e tropical quente semiárido brando”⁶.

A cidade, na última década, vem apresentando significativo crescimento também na área educacional e, de acordo com dados oficiais do governo municipal, possui 72 cursos de graduação e 53 de pós-graduação em diversas áreas, sendo considerado um dos mais importantes centros universitários do Nordeste⁷. O município possui também 01 biblioteca pública, 03 teatros, 04 museus, 02 bandas de música e o Centro Cultural Banco do Nordeste do Brasil, aberto de terça a sábado com apresentações gratuitas de espetáculos de teatro e música, galerias de arte e biblioteca.

No entanto, a maior característica da cidade refere-se incontestavelmente à sua religiosidade popular. Por isso, para falar de Juazeiro do Norte e de tudo que a envolve, é necessário mencioná-la através das manifestações da religião, da cultura regional e da riqueza do seu artesanato.

Figura 10 - Manifestação de reisado na colina do Horto⁸

⁶ <http://www.ceara.gov.br>

⁷ www.juazeiro.ce.gov.br.

⁸ Reisado é uma manifestação cultural muito comum no Nordeste que revela expressões de variadas matrizes culturais. Presente na Europa e no Oriente desde a Idade Média, chegou ao Brasil no período colonial. Foi incorporado à cultura brasileira através dos negros e passou a se constituir em uma manifestação de grande complexidade e de uma imensa variedade de estilos. O folguedo se manifesta em praticamente todo o estado do Ceará, enchendo de alegria, música e cores as ruas de algumas localidades durante o ciclo natalino, período em que os grupos de Reisado se apresentam com mais frequência, pois o evento representa a peregrinação dos reis magos a Belém.



Fotografia: André Suliano

Para entender como o artesanato ali se manifesta, é preciso olhar inicialmente para a sua imensa variedade de estilos e formas, marca visível das inúmeras influências que penetram na cidade a partir das romarias e dos visitantes. A história se renova todos os dias, seja através das lembranças levadas (que modificam a vida e a fé das pessoas), ou da presença daqueles que resolvem ficar e passam a fazer parte do lugar. A cidade manifesta-se e mostra-se através da sua arte, pelas heranças culturais que recebe no seu cotidiano. Joaquim Alves reforça essa ideia quando argumenta:

A cidade de Juazeiro do Cariri tornou-se o maior centro de indústrias regionais, em virtude da afluência dos adventícios de todo o sertão, abrangendo representantes de todos os tipos mestiços, operários para todas as artes, de modo que nos produtos de suas pequenas indústrias se encontram traços característicos da influência da cultura afra, ameríndia, portuguesa e colonial, rudimentares, mas bastante distintos (ALVES, 1967 *apud* RABELO, p.72)

Inicialmente, o trabalho artesanal surgiu em Juazeiro do Norte a partir da necessidade de fabricar equipamentos necessários ao uso doméstico, como utensílios de barro, panelas, artigos de couro, chapéus, cordas, esteiras de fibras vegetais etc. Além desses artigos, outros

produtos começaram também a ser manufaturados em decorrência das visitas à terra do Padre Cícero pelos romeiros. Segundo Della Cava (1985, p.145):

Simultaneamente, o influxo constante de “turista-romeiros” (aqueles que regressavam para suas casas após uma breve visita) estimulou a manufatura de fogos de artifício – que eram queimados segundo a tradição, pelo romeiro ao entrar em Juazeiro – e, ainda, a de artigos religiosos e recordações: imagens de madeira e de barro da Virgem, dos santos e, acima de tudo, do Padre Cícero; crucifixos e medalhas de latão, prata e ouro; rosários, escapulários e “santinhos”, toda uma gama de bugigangas que encontravam mercado facilmente através do Nordeste.

Outro aspecto que merece destaque diz respeito à ‘orientação disciplinadora’ do Padre Cícero em relação ao trabalho dos seus fiéis na cidade, é dele o mérito de incentivar o povo a trabalhar e o seu lema principal era ‘trabalho e oração’. Rabelo (1967, p.70) reforça essa ideia quando ressalta a importância do sacerdote para o desenvolvimento do artesanato na cidade:

Este os levou a trabalhar, de início com a própria matéria-prima da terra - o couro, a palha, a fibra, o cipó, o barro. Com pouco, tendas de ferreiro, oficinas de sapateiro, de funileiro e de seleiro abriram-se, dando ocupação aos homens. As mulheres fizeram-se rendeiras, fiandeiras, chapeleiras, oleiras, nos intervalos que as rezas e os benditos lhe deixavam.

Percebe-se que o artesanato em Juazeiro do Norte passou a ser praticado, sobretudo, como uma alternativa de sobrevivência, e não propriamente como desenvolvimento de uma vocação ou de um dom. Assim, a tradição em Juazeiro do Norte manifesta-se a partir da necessidade, e é por causa dela que as práticas se repetem.

Figura 11 - Artesanato do Centro de Cultura Mestre Noza



Fonte: www.juazeiro.ce.gov.br – Acesso em 15/07/15

Reproduzindo estilos em todos os lugares, exalando criatividade ‘por todos os poros’, o juazeirense constrói a história da cidade, tendo como sustentáculo e marca a fé no Padre Cícero, acreditando que é ele quem o inspira e conduz as suas mãos na confecção de tantos engenhos, de tantas ‘artes’.

É a necessidade que transforma o homem em artista na cidade de Juazeiro. Isso pode ser facilmente comprovado por meio do depoimento que um conhecido artesão, já falecido, deu à antropóloga Sylvia Porto Alegre: “Se você me perguntar como foi que eu aprendi essas artes, eu digo assim: foi uma velha quem me ensinou, ‘a precisão’. Porque quem não quer roubar e não quer se empregar, inventa muita coisa” (MESTRE NOZA *apud* PORTO ALEGRE, 1994, p.51).

Figura 12 - Esculturas do Centro Mestre Noza - Juazeiro do Norte



Fonte: www.juazeiro.ce.gov.br – Acesso em 15/07/15

Em Juazeiro do Norte, é o momento que direciona a criatividade e consegue extrair da falta, a beleza, transformando a dureza da vida em possibilidades; tudo isso cultivando o conteúdo simbólico que o misticismo da cidade possui. É oportuno lembrar Canclini (1983) que, ao estudar o artesanato indígena no México, argumentava que para os moradores das grandes cidades capitalistas é complicado perceber a interdependência ainda existente entre o material e o alegórico. Porque para algumas comunidades, “o econômico e o simbólico se mesclam em cada relação social e se disseminam em toda a vida da comunidade” (CANCLINI, 1983, p. 78). Essa reciprocidade de finalidades é claramente observada, tudo que é ligado à produção está vinculado à vida das pessoas de forma bem ampla - o trabalho associa-se aos ritos, às festas, aos mitos, às artes e confunde-se com a vida cotidiana de todos.

2 A CONSTRUÇÃO DE UMA IMAGEM PARA O CARIRI

A denominação ‘cultura popular’ costuma ser associada à produção do povo, dos homens simples e sem um conhecimento mais próximo à cultura erudita, letrada; por isso, geralmente, é delimitada como algo “menor”, de valor subordinado ao conhecimento “melhor” ou mais “elevado”. Ocorre, sobretudo, por se tratar de uma forma de expressão que não se encaixa nos modelos produzidos pela elite ou pelas universidades e academias. Habitualmente, produzem um tipo de pensamento e divulgam um gosto que são “difundidos entre as diversas camadas sociais como os mais belos, os mais corretos, os mais adequados, os mais plausíveis etc.” (ARANTES, 2004, p. 09). Por tais motivos, a cultura popular é concebida como uma forma de expressão comum às classes dominadas, excluídas.

Para compreender a associação dessa cultura como expressão dos submetidos, é necessário fazer um longo recuo na história. Desde a Antiguidade Clássica a produção popular é relegada a um plano secundário. Naquela época, os padrões estéticos eram definidos através de expressões artísticas eruditas e o instrumental utilizado para defini-los relacionava-se exclusivamente à visão de mundo da elite. O povo era visto como rústico, analfabeto, inculto com uma formação de arte considerada inferior, que não se enquadrava nas normas produzidas por um grupo social cativo de suas próprias regras. A transmissão das suas realizações artísticas sempre foi negligenciada. E, mesmo quando houve tentativas de valorizá-las, geralmente ocorria através de atitudes impregnadas de equívocos, nas quais o povo era concebido como o personagem principal do evento, mas na realidade encontrava-se ausente (ORTIZ, 2003, p. 73), pois a sua forma de aparição sempre estava vinculada à estereótipos ou à banalização da sua vida cotidiana (do trabalhador, do estudante, do malandro, do camponês, da dona de casa).

Com o passar do tempo, o termo foi adquirindo novos significados, mas a denominação ‘popular’ continua possuindo uma conotação rebaixada, mesmo que a história registre ao longo dos séculos uma permanente interação entre a produção cultural das classes dominantes e dominadas.

No entanto, foi a partir do século XVIII que os intelectuais europeus começaram a se interessar pelo povo, e, de certa forma, a compreender que as suas manifestações estavam

relacionadas a uma forma específica de assimilar o mundo. Assim, passou a ser caracterizado a partir de uma visão romântica que ressaltava a simplicidade e a pureza. A sua produção cultural valorizou-se porque era vista como a guardiã das tradições, por ser autêntica e sem contaminações.

Esse reconhecimento do popular possui motivos diversos. Um deles consiste em uma tentativa de romper com a racionalidade imposta pelo Iluminismo, que preconizava o uso da razão em detrimento das emoções, acreditando que o povo representava um passado que deveria ser extinto, pois significava tradição e atraso.

Marilena Chauí, ao analisar as diversas formas de conceber o povo e as suas produções culturais ao longo da história ocidental, argumenta:

O povo romântico – sensível, simples, iletrado, comunitário, instintivo, emotivo, irracional, puro, natural, enraizado na tradição - nasce de motivos estéticos, intelectuais e políticos. Esteticamente, é a resposta do Romantismo ao Classicismo, a revolta da Natureza contra a ‘arte’. Intelectualmente, é a resposta dos sentimentos contra o racionalismo Ilustrado, a revolta da tradição contra o progresso das Luzes, do sobrenatural e do maravilhoso contra ‘o desencantamento do mundo’. Politicamente, é a reação contra o império napoleônico, a afirmação da identidade nacional contra o invasor estrangeiro: a cultura popular ou o popular na cultura torna-se alicerce dos nacionalismos emergentes (CHAUÍ, 1987, p. 11).

Essa tentativa de valorização foi importante porque adquiriu um caráter de pesquisa em um momento de descobertas; o conhecimento de outros povos servia de combustível para novas especulações sobre o primitivo, o diferente. A ideia era registrar os costumes dos grupos para preservar a sua memória. Os pesquisadores europeus das tradições começaram a catalogar a produção cultural e artística popular, mas de uma forma que alterava o seu sentido original. O material analisado era transcrito a partir dos valores de quem escrevia. Somente quem tinha acesso ao seu conteúdo era um público privilegiado, que sabia ler e pertencia à mesma classe, possuindo um nível similar de interesse sobre esse tema. Além disso, o registro e a transcrição do material eram feitos de forma que os poemas e as composições eram transformados para tudo se adequar à realidade deles.

De acordo com Tomazi (2000, p.193):

Muitas vezes, os pesquisadores acabavam transformando ou adaptando para a linguagem e para os valores desse outro grupo aquilo tudo que haviam coletado em suas pesquisas. Harmonizavam as composições, modificavam as linhas melódicas que achassem desafinadas (ou seja, fora do padrão musical dominante) e substituíam as letras que achassem inadequadas ou grosseiras. Ao transcreverem estórias e poemas para a língua nacional, também as transformavam, quer seja em termos de forma (a estrutura da métrica, do ritmo, da rima), quer em termos de conteúdo (colocavam finais moralizantes, mudavam as características de personagens etc.).

Assim, boa parte da produção ficou registrada, mas muito do que era original foi modificado e se perdeu no tempo.

Apesar das alterações ocorridas no registro das obras, é interessante notar que muitas canções, brincadeiras, poemas e outras manifestações populares só ficaram conhecidas devido ao trabalho desses intelectuais que, através do material obtido, conseguiram fazer uma espécie de ‘reciclagem da cultura popular’, em uma clara demonstração de que os detentores da cultura erudita se consideram responsáveis pela manutenção e preservação de elementos. Por isso, muitas vezes, constata-se que não é só do povo a responsabilidade sobre a escolha e a preservação das suas tradições.

Sobre a importância do trabalho de registros dos pesquisadores para conhecimento da história dos seus países, e também para uma afirmação da identidade nacional, Tomazi (2000) comenta:

É por essa razão que a descoberta da cultura popular pelos intelectuais europeus ocorre principalmente na Alemanha, na Polônia, em Portugal, na Espanha, na Sérvia, que tinham problemas com relação à sua construção nacional (definição e manutenção de fronteiras, soberania política e questões étnico-culturais). Na Alemanha, por exemplo, publicou-se uma coletânea de canções populares exatamente quando o país foi invadido pela França. O editor do livro queria que ele servisse para estimular a consciência nacional do povo alemão diante das tradições de sua terra [...]. A leitura do livro faria com que os alemães se enxergassem nas canções, se identificassem com elas e se vissem como povo. Essa identidade cultural faria com que o conjunto dos alemães se voltasse contra o elemento estrangeiro, expulsando os franceses de seu país. A partir de exemplos como esse, podemos concluir que, de certo modo, foram os intelectuais que, pesquisando e coletando canções, poemas e histórias populares, criaram e divulgaram entre o povo a ideia de ‘nação’ (TOMAZI, 2000, p. 192).

Nesse sentido, é importante destacar o aspecto positivo das iniciativas – mesmo considerando o fato do registro feito de uma forma por vezes equivocada, com todo o material adequado à visão de mundo de quem pesquisava. Foi exatamente através das ações deles que grande parte da cultura desses países passou a ser conhecida pelos seus habitantes.

O entusiasmo pelo ‘popular’ se manifestou na Europa do final do século XVIII de várias maneiras e por motivos diversos. E, mesmo na França – país que, de certa forma, impulsionou essa atitude em outras nações – tornou-se comum cultivar o que era considerado exótico e rústico. Naquele período, a aristocracia tentou buscar o “retorno a uma pureza original dos campos, símbolo das virtudes preservadas desde os tempos mais antigos” (CERTEAU, 1993, p. 58), com o intuito de retomar uma realidade considerada perdida e que, para os franceses, necessitava ser recuperada.

Ainda segundo Michel de Certeau (1993), esse interesse pelo popular volta a ocorrer na França em meados do século XIX. Nesse período ele surge motivado por questões mais voltadas ao contexto político da época, manifesta-se através de atitudes preventivas contra uma possível ameaça à sociedade. Assim, ao se aproximar dos livros e escritos populares, a elite francesa procurou controlar o conteúdo desse material por acreditar que eles pudessem se constituir um perigo para a ordem vigente. O temor tornou-se explícito em uma circular escrita pelo ministro do Interior da França em 1849:

A característica mais comum dos escritos que se tenta espalhar no momento e aos quais se dá a forma mais popular é dividir a sociedade em duas classes, os ricos e os pobres, representar os primeiros como tiranos, os segundos como vítimas, incitar à inveja e ao ódio uns contra os outros e preparar, desse modo, na nossa sociedade, que tanto se preocupa com a união e a fraternidade, todos os elementos de uma guerra civil (CIRCULAR DE 04 DE JANEIRO DE 1851, In: CERTEAU, 1993, p. 61-62).

Pode-se perceber que essas condutas de valorização ou proteção das práticas populares possuem razões que variam de acordo com a época e o lugar, e na maioria das vezes, os motivos nem sempre estão relacionadas a demandas de seus produtores, e sim, aos interesses de quem se propõe a proteger ou valorizar essas manifestações.

Canclini (2006) confirma esse argumento quando afirma que só a partir de meados da década de 1970, o popular transforma-se em objeto de fascínio por alguns segmentos sociais que se propõem a elaborar um discurso científico sobre essa temática. Segundo o autor, as minuciosas pesquisas sobre folclore realizadas a partir do século XIX, foram importantes porque deram visibilidade aos usos e costumes de uma população que vivia à margem e era discriminada pela sua cultura. No entanto, esses exames “não foram guiados por uma delimitação precisa do objeto de estudo, nem por métodos especializados, mas por interesses ideológicos e políticos” (CANCLINI, 2006, p.208).

No Brasil do século XIX também era comum encontrar poetas, escritores e intelectuais que se preocupavam com a definição de uma cultura popular brasileira, procuravam evidenciar características que antes eram consideradas um ‘defeito’, como o fato de o Brasil possuir origem indígena e africana (TOMAZI, 2000, p. 197). Nesse período, tornou-se comum a prática de autores românticos (Gonçalves Dias e José de Alencar, por exemplo) incluírem nos seus livros personagens e temas ligados à nacionalidade brasileira, muito embora o nativo idealizado por Alencar nos seus romances corresponda a um “modelo de

índio civilizado, despido de suas características reais” (ORTIZ, 2003, p.19), pois era mostrado a partir de uma referência totalmente romantizada, correspondendo mais às peculiaridades de um heroísmo lírico do que às características e autenticidades indígenas.

Intelectuais do porte de Sílvio Romero, Euclides da Cunha e Manuel Bonfim, nas suas tentativas de elaborar um quadro interpretativo sobre o Brasil, procuravam nas suas obras, mostrar um país verdadeiro, genuíno, distante das referências europeias tão comuns nas grandes cidades da época. É assim que Romero se propõe a escrever a primeira história da nossa literatura, catalogando narrativas e contos populares nos mais longínquos cantos da nação. E é também esse impulso que move Euclides da Cunha quando vai à Bahia cobrir a Guerra de Canudos em 1897 e fica extasiado ao conhecer o Nordeste.

Sobre a importância desse livro nas análises em relação ao Brasil e ao seu povo, Albuquerque Júnior (2006, p. 53) afirma: “*Os Sertões* é, sem dúvida, um marco, no sentido de que esboça os elementos com que vai ser pensado o problema de nossa identidade nacional”. A obra passou a ser vista como uma referência para se conhecer a verdadeira origem do nosso povo, como uma ferramenta ideal para se romper com a ideia de que o Brasil precisava se conceber como uma nação europeia. A partir do conhecimento dessa obra, o país é desvendado, as suas entranhas se mostram e começa a ser construída uma dicotomia que vai distinguir o litoral – “espaço que representa o processo colonizador e desnacionalizador” (MUNIZ, 2006, p. 54), do sertão – lugar que remete a verdadeira essência de uma nação, posto que se distancia das influências perniciosas da civilização.

Entretanto, para a realização do projeto de interpretar a cultura brasileira, esses autores buscavam formular teorias explicativas, importando da Europa modelos que nem sempre se adequavam à realidade do país; por isso, a maior parte dos estudos possuía um caráter evolucionista e etnocêntrico. Assim, ao invés de servir para os brasileiros se reconhecerem como um povo detentor de uma cultura diversificada e singular, como uma nação com as suas devidas particularidades, os estudos muitas vezes contribuíam para reforçar os preconceitos já existentes, evidenciavam algumas características que nem sempre eram aceitas pela sociedade que, até então, só se concebia através de referências europeias. Dessa forma, na busca pelas verdadeiras características, os pesquisadores se depararam com o problema da mestiçagem e concluíram que esse seria o principal entrave para o desenvolvimento da nação brasileira. Percebe-se aqui a influência do etnocentrismo europeu.

É visível também o caráter determinista presente nesses estudos que o tempo todo associa o modo de ser do brasileiro a uma possível influência do meio ambiente. O clima e a raça seriam, portanto, elementos essenciais na definição do povo.

De acordo com Renato Ortiz (2003), a análise da sociedade nacional através de uma perspectiva baseada em causas estava presente na obra de vários autores: Sílvio Romero, ao estudar o folclore brasileiro, utilizou como critério uma suposta distinção entre os habitantes das margens dos rios e das praias, das matas, dos sertões e das cidades. Euclides da Cunha, em *Os Sertões*, especula sobre as diferenças existentes entre a neurastenia do habitante do litoral e a rigidez do mestiço do interior. Nina Rodrigues afirma que o mameluco do Amazonas seria incapaz de ser providente e racional devido a sua vivência em um ambiente de clima tropical.

A história brasileira é, desta forma, apreendida em termos deterministas, clima e raça explicando a natureza indolente do brasileiro, as manifestações tífias e inseguras da elite intelectual, o lirismo quente dos poetas da terra, o nervosismo e a sexualidade desenfreada do mulato (ORTIZ, 2003, p. 16).

É também através desse ponto de vista que são formuladas as noções sobre o Nordeste, e estas servirão de balizas para se pensar a ideia de regionalismo que o designarão como um espaço diferenciado na conjuntura brasileira.

Somente a partir da Semana de Arte Moderna começa uma preocupação em conhecer o Brasil para mostrá-lo aos brasileiros. Assim, elementos do cotidiano e expressões populares passaram a ser identificados com o nosso jeito de ser, em uma tentativa de romper com a influência europeia tão presente na cultura do país (VELOSO, 2000).

O movimento comandado pelos modernistas pretendia destacar as características da nossa sociedade do início do século XX, evidenciando o seu caráter moderno, cosmopolita. Naquele momento, o Brasil vivenciava um processo de desenvolvimento provocado pelo crescimento da industrialização e pela urbanização das grandes cidades e o modernismo pretendia exaltar esses avanços, sem, no entanto, desprezar os costumes do povo. Para eles, era exatamente a relação existente entre o moderno e o que existia de mais autêntico (representado aqui pelas tradições populares), que fazia a cultura do país ser tão especial, originalidade que devia ser registrada e exposta em uma vitrine para ser mostrada ao mundo.

O que o modernismo fez foi incorporar o elemento regional a uma visibilidade e dizibilidade que oscilavam entre o cosmopolitismo e o nacionalismo, superando a visão exótica e pitoresca naturalista. Esses elementos são retrabalhados ora para destruir sua diferença, ora para ressaltá-la, apagando aquela distância produzida pelo olhar europeizado. Entrando em empatia com o dado regional para diluí-lo ou integrá-lo a um discurso, a um texto e a uma imagem que se resgatasse como signos livres e soltos de suas antigas espacialidades, dos antigos territórios a que pertenciam. O cacto, por exemplo, passa a ser um signo de brasilidade, do primitivismo, da aspereza de nossa realidade nacional nos quadros de Tarsila do

Amaral, surgindo em paisagens naturais da caatinga nordestina onde é predominante (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2001, p. 56).

Esses movimentos – que podiam ser no campo das artes plásticas, da literatura, da música, ou das ciências sociais – se caracterizavam por uma tentativa constante de mostrar para o Brasil suas reais qualidades.

É importante citar a atuação de escritores e intelectuais nordestinos no intuito de estabelecer marcos definidores, e assim construir uma imagem totalmente delineada através de características concebidas como verdadeiramente regionais.

No entanto, é necessário abrir aqui um parêntese para esclarecer que, embora a ideia de Nordeste seja tão comum para quem é brasileiro – como região demarcada espacial e simbolicamente através das referências conhecidas atualmente – essa configuração só passa a existir a partir do final do século XIX. Ela surgiu como uma reação política e econômica ao declínio das economias do açúcar e do algodão. Por este motivo as oligarquias e as províncias que foram atingidas pela crise começam a elaborar um discurso ‘regionalista e nordestino’ para se afirmar diante do restante do país (e mais especificamente, à frente do Sudeste) e, assim, a região teria a sua imagem associada a uma identidade espacial e cultural. Uma ideia que foi gestada estrategicamente com o objetivo de trazer benefícios para determinados grupos. Portanto, não pode ser pensada como natural ou imutável.

Nas primeiras décadas do século XX, o discurso regionalista e nordestino começa a se estruturar por meio de ações que envolvem a participação de vários segmentos, extrapolando o âmbito político e econômico.

Através do resgate *seletivo* do que individualizaria aquele espaço – permeado, evidentemente, por conflitos de classe, raça, gênero e crença, e mediado pela presença da cultura moderna europeia –, essa variada produção inventa os códigos de compreensão simbólica de uma comunidade e, simultaneamente, a eles se conforma, adquirindo um inequívoco caráter regionalista e fazendo com que o Nordeste se perceba e se apresente como *nordestino*. Ainda que fisicamente dispersos e distintos em quase tudo, os habitantes dos seus mais distantes recantos constroem um lugar simbólico comum e passam, gradualmente, a se imaginar como pertencentes a uma comunidade única (DOS ANJOS, 2005, p. 55. Grifos do autor).

Pesquisadores do porte de Gilberto Freyre e Djacir Menezes, escritores (Raquel de Queiroz, Graciliano Ramos, José Lins do Rêgo, José Américo de Almeida), pintores (Cícero Dias, Lula Cardoso Ayres, Carybé), músicos (Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro) “possuem

em comum esta visão do Nordeste e dela são construtores” (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2001, p. 78).

Os criadores da ideia de Nordeste começaram a elaborar os seus trabalhos com esse intuito a partir da década de 1920 (como é o caso da Escola Tradicionalista de Recife capitaneada por Gilberto Freyre). O propósito estende-se pelos anos 1940 com a música de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, reafirmada na década de 1950 através da obra teatral de Ariano Suassuna (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2001). Diversos políticos brasileiros também se empenharam na tarefa de construir uma ideia de Nordeste através de um legado de imagens, mitos, memórias e sentimentos que serviriam para formular um conjunto de referências que seriam próprios e específicos à região.

As referências utilizadas por esses ‘idealizadores do Nordeste’, embora partissem de origens distintas, possuíam elementos que se assemelhavam no sentido de contribuir para uniformizar e homogeneizar uma realidade, cristalizando como única uma cultura múltipla, diversificada, já que resulta de um acúmulo das influências indígenas, portuguesas, africanas e holandesas, entre outras.

No entanto, a maioria dos ‘construtores do Nordeste’ acabava elaborando uma análise que nem sempre condizia com a realidade dos nordestinos e não contemplava fatores como a diversidade étnica, religiosa e a desigualdade social. Os escritores, músicos e intelectuais, apesar das suas boas intenções, contribuíram para formular um arcabouço teórico que fortalecia a discriminação contra o Nordeste e, querendo ou não, afirmavam a necessidade de uma possível dominação das outras regiões sobre o nordestino.

Essas ações contribuem, lamentavelmente, para reforçar o pensamento manifestado por alguns segmentos sociais de que o povo é incapaz de ser o condutor da sua própria história. Endossam a prática de políticos populistas e desonestos que se utilizam dessa realidade para justificar a inoperância e a omissão diante dos problemas que acometem a região.

2.1 A diversidade das manifestações culturais no Cariri

Na região do Cariri também é possível registrar alguns eventos que caracterizam a mesma atitude de construir uma identidade única e específica. Na década de 1950, é importante citar o trabalho desenvolvido pelos intelectuais do Instituto Cultural do Cariri

(ICC), que, preocupados em construir uma memória, apresentaram as tradições culturais “como algo particular, inalienável a qualquer outra cultura” (MARQUES, 2004, p.54). Dessa forma, procuram reafirmar a especificidade da região através de um discurso que a define como única e ressalta a sua similaridade, estabelecendo uma associação entre as suas tradições artísticas, culturais e o progresso.

De acordo com Ferreira (2004), os intelectuais do ICC consideravam-se porta-vozes da civilização, pretendiam promover uma convivência harmônica entre legado e evolução, entre o arcaico e o novo. Por isso, com a criação do Instituto em 1953 na cidade do Crato, o Cariri passa a ser tipificado a partir de referenciais que mesclam as ideias de progresso com a especificidade do seu folclore, das suas tradições. Tudo isso parecia ser feito com o intuito de demarcar a Região e estabelecer marcos identitários que a definiria como privilegiada e exclusiva.

Figura 13 – Sentinela – técnica mista – Edelson Diniz



Fotografia cedida pelo autor

No entanto, a vida cultural do Brasil a partir da década de 1960 começou a refletir as consequências da indústria moderna que, dia após dia, introduzia no mercado inovações da cultura de massa (NAPOLITANO, 2001). O Cariri também sentiu os reflexos de modernização. O urbano passou a ser priorizado por ser considerado novo, vigente, dinâmico, e as produções populares foram deixadas um pouco de lado porque podiam passar a ideia de atraso e subdesenvolvimento.

Nessa época, a região vivenciava um notável crescimento econômico e, como no restante do país, tornar-se moderno era uma condição essencial para estar no mundo, fazer parte dele. Buscava-se, então, estabelecer uma ligação mais intensa com os grandes centros através de referências que se relacionavam ao avanço, à expansão, e as qualidades associadas ao folclore, ao popular, pouco a pouco esquecidas para dar espaço às ideias de modernização urbana, econômica e cultural.

No entanto, em meados da década de 1970, começaram a se delinear, novamente, movimentos que demonstravam uma preocupação mais consistente com as manifestações populares, que se organizavam com o intuito de divulgar essas práticas. Paralelamente à ideia de modernidade, alguns artistas e intelectuais passaram a trabalhar para construir uma relação entre o Cariri e a sua cultura popular, concebida por eles como autêntica, genuína e específica. A ideia de um povo resistente, bravo e determinado é retomada e relacionada à religiosidade popular – também concebida por eles como exclusiva – e servirão como balizas para a construção de um projeto que ressalta a existência de uma cultura e de uma arte popular únicas.

Era importante, para esses construtores, que alguns aspectos dessa especificidade fossem enfatizados. Eles buscavam na história da região elementos que pudessem comprovar a sua singularidade, divulgando e ressaltando a origem indígena, a diversidade da sua cultura e os líderes políticos e religiosos como o Padre Cícero e o Beato José Lourenço do Caldeirão.⁹

A partir dessa época, o projeto de edificação de signos identitários para o Cariri é trabalhado incessantemente, com a finalidade de referenciá-lo através das características de vanguarda (artísticas e políticas) e de suas tradições. A cultura popular passa a ser utilizada por essas pessoas como demonstrações de resistência, como uma alternativa à cultura da elite:

⁹ O Beato José Lourenço foi um religioso que criou nos arredores da cidade do Crato uma comunidade chamada o Caldeirão da Santa Cruz do Deserto. No Caldeirão do Beato Zé Lourenço, como ficou conhecido o lugar, foi desenvolvida uma espécie de comunidade fundamentada em princípios religiosos que abrigava romeiros e pessoas que vinham de municípios e estados vizinhos fugindo da seca e dos latifundiários a quem serviam anteriormente. Sob a liderança do Beato, os moradores se organizaram em forma de trabalho coletivo, plantando, criando animais e fabricando as próprias vestimentas. O lugar ficou conhecido na época por acolher qualquer pessoa que quisesse se dedicar a vida religiosa e a trabalhar, e tudo era compartilhado igualmente entre os moradores. Isso despertou a ira da elite local e dos governantes que temia o surgimento de ‘uma nova Canudos’. O Caldeirão foi destruído em 1937 pelas tropas do governo federal e pela polícia militar do Ceará. Os seus remanescentes mudaram-se para outro sítio no estado do Pernambuco e depois se dispersaram na cidade do Juazeiro, mantendo o mesmo estilo de vida – rezando e trabalhando – mas sem a configuração anteriormente proposta pelo Beato.

[...] não apenas por simbolizar natividade e apego à terra, como também pelo caráter revolucionário devotado à produção dos artistas populares, sua arte ganha envergadura para ser divulgada pelos modernos canais de deslocamentos de signos: vídeo, cinema, poesia (MARQUES, 2004, p.137).

Era a exposição do Cariri através das suas manifestações, da sua religiosidade e da sua arte.

Ainda conforme Marques (2004), havia no Cariri um projeto modernizador, desenvolvido por artistas e intelectuais, que pretendia integrar a região ao panorama nacional e buscava identificá-la a partir de referenciais culturais cosmopolitas, demonstrando a pretensão de torná-la uma referência em desenvolvimento. Através do rádio e de outros meios de comunicação da época, as pessoas tinham acesso ao que era produzido no restante do país e isso as incentivava a produzir eventos como festivais de música, filmes, jornais e livros alternativos. Todos eles tinham como compromisso mostrar o que era produzido na região, relacionar esse resultado à expressão dos padrões culturais mais modernos e à ideia de universalidade. No entanto, esse procedimento de aparente ruptura com as estruturas tradicionais e conservadoras das cidades interioranas trazia consigo traços contraditórios, pois ao mesmo tempo em que os grupos aderiam ao novo, ao alternativo, também demonstravam proximidade com o passado.

[...] a geração de 70 disponibilizará diversos campos de identificação, passando pelos hippies de então até as mais tradicionais manifestações da cultura popular, investindo no reconhecimento de sua comunidade afetiva ao mesmo tempo em que luta contra a tradição. Identificando-se às mais ousadas expressões artísticas da época e divulgando a poesia de Patativa do Assaré¹⁰ (MARQUES, 2004, p. 105).

Com o passar do tempo, o projeto modernizador tão sonhado para o Cariri começa a perder o fôlego. Ser alternativo, diferente, ou vanguarda, é difícil em um mundo já tão moderno e repleto de tantas novidades. Assim, as suas referências construídas em torno das ideias de vanguardas políticas ou artísticas, são colocadas de lado, guardadas, e outros

¹⁰ Patativa do Assaré é o nome artístico de Antônio Gonçalves da Silva, poeta popular da cidade de Assaré, no Cariri cearense. Conhecido e aclamado no Brasil por pessoas de diversos segmentos sociais, recebeu o pseudônimo porque sua poesia era comparada ao canto dessa ave. A obra de Patativa já foi amplamente estudada em universidades de vários países pela sua complexidade, pois conseguia criar versos tanto na forma clássica quanto nos moldes das poesias populares. Seus poemas são frequentemente utilizados em vários campos da arte (na música, no teatro, nas artes plásticas) e são divulgados frequentemente através de artistas consagrados nacionalmente como Raimundo Fagner, Chico Buarque, Luiz Gonzaga, Rolando Boldrin, Zé Ramalho, Renato Teixeira e Jackson Antunes.

conceitos criados e utilizados para identificar a região, apesar de continuarem as iniciativas artísticas e culturais que se expressam através de diversos estilos e contribuem ainda mais para reforçar o potencial do lugar.

2.2 As estratégias de afirmação de identidades regionais através da ideia de popular

Para conhecer os significados e os sentidos contidos nos processos de gestação da referência do popular como elemento identificador do Cariri, é necessário compreender o que de fato é uma região, como se configuram os espaços e como são elaboradas as ideias de regionalismo.

Assim, os conceitos de região e regionalismo serão definidos aqui e, em seguida, quanto à noção de identidade cultural, para que seja possível compreender como essa reconhecimento foi construída e é permanentemente alimentada para referenciar o Cariri.

O conceito de região já foi estudado por pesquisadores de áreas diversas e, mesmo a Geografia tendo se destacado mais em razão do seu objeto de estudo ser intrinsecamente relacionado à ideia de espaço – categoria fundamental para uma interpretação objetiva do conceito de região – outras ciências se dedicam permanentemente a esse tema. Além de ser estudada por geógrafos, economistas, cientistas sociais, historiadores e matemáticos, entre outros, a noção permeia toda a história do conhecimento humano, sendo, inclusive, objeto de competições no campo científico. Embora as delimitações dos espaços sejam motivos de disputas permanentes, isso reflete também na forma de concebê-las. Um grande número de autores de áreas distintas analisa essa temática a partir de uma abordagem que considera as relações existentes entre espaço/Estado/capital (PENNA, 1992, p. 19), na qual a demarcação está vinculada a interesses econômicos e políticos. Dessa forma, qualquer abordagem sobre esse conceito deve levar em conta os processos histórico-sociais que contribuíram para a configuração da região enquanto espaço real, objetivo.

O sociólogo francês Pierre Bourdieu, no livro *O Poder Simbólico*, dedica um capítulo à análise da ideia de região através das noções de identidade e representação. Nos seus estudos, o autor destaca que o significado está fundamentalmente alusivo às lutas pelo poder de divisão, sendo, portanto, demandas pela afirmação de identidades e, conseqüentemente, de busca pelo recurso de autorizar e instituir fronteiras. É uma noção utilizada para estabelecer

divisões e/ou demarcações dos espaços e, por conseguinte, da sociedade. A definição desse conceito ressalta, sobretudo, a ideia da divisão:

[...] conduz ao princípio da di-visão, acto mágico, quer dizer, propriamente social, de *diacrisis* que introduz por *decreto* uma descontinuidade decisória na continuidade natural (não só entre as regiões do espaço, mas também entre as idades, os sexos, etc). A *regio* e as suas fronteiras (*finis*) não passam do vestígio apagado do acto de autoridade que consiste em circunscrever a região, o território [...], em impor a definição [...] legítima, conhecida e reconhecida, das fronteiras e do território, em suma, o princípio de di-visão legítima do mundo social (BOURDIEU, 2007, p 114).

A região deve ser compreendida, então, como produto de uma construção humana correspondente aos processos histórico-sociais das diversas sociedades. Ou seja, é preciso fundamentalmente, que ela seja concebida como algo que foi construído e não como algo que possui uma existência física própria, com porções de espaços individualizados e ‘personalizados’.

A noção de região, antes de remeter à geografia, remete a uma noção fiscal, administrativa, militar (vem de *regere*, comandar). Longe de nos aproximar de uma divisão natural do espaço econômico ou de produção, a região se liga diretamente às relações de poder e sua espacialização; ela remete a uma visão estratégica do espaço, ao seu esquadrinhamento, ao seu recorte e à sua análise, que produz saber. [...] Ela nos põe diante de uma política de saber, de um recorte espacial das relações de poder (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2001, p. 25).

Essa forma de conceber a região – analisando-a através de uma perspectiva política – amplia o horizonte de possibilidades de refletir sobre as extensões que são impostas pela sociedade civil e pelo Estado, o que ajuda a esclarecer como este atua no sentido de administrar e legitimar essas demarcações – noção essencial para compreender como as políticas públicas atuaram no Cariri para que fosse identificado através da cultura popular.

Como destacado nas definições acima, para que um espaço seja determinado como uma região é necessário que um conjunto de ações seja realizado, e que exista um projeto de institucionalização desse local. Tomando como referência as definições de região, é possível refletir sobre como foi constituída essa ideia no Cariri, de que forma as políticas culturais desenvolvidas nas cidades pesquisadas foram projetadas para reafirmá-la.

No início deste capítulo ressaltei a importância do ICC na década de 1950, como idealizador de um projeto identitário. E, mesmo não sendo o propósito desta tese fazer um relato histórico sobre nenhuma instituição, irei me reportar aqui a alguns fatos referentes ao

Instituto, para entender como eles contribuíram para a construção de uma identidade para o Cariri e como o projeto refletiu no modo das pessoas conceberem a região.

O Instituto Cultural do Cariri foi criado na cidade do Crato em 1953. Surgiu como uma organização de cunho literário que além de Juazeiro do Norte e Barbalha, contava com a participação de mais onze municípios. O seu principal objetivo era a valorização do Cariri, e os seus integrantes acreditavam ser possível conseguir isso através do “estudo das ciências, letras e artes em geral, e especialmente da História e da Geografia Política do Cariri” (ATA, 1955, p. 179).

Para concretizar esse projeto, empenharam-se na promoção de um discurso capaz de legitimar superioridade regional em relação ao restante do estado. Assim, elaboraram um programa abrangente, que contemplava ações estruturantes para o apoio e o desenvolvimento da cultura do Cariri. Essas ações foram explicitadas no Estatuto do ICC como metas a serem cumpridas:

- a) intercâmbio cultural com instituições congêneres, científicas e literárias, nacionais e estrangeiras;
- b) uma Revista, em que se publiquem trabalhos dos sócios e colaborações de estranhos;
- c) uma biblioteca e arquivo em que se guardem e relacionem os papéis, livros, documentos, cartas geográficas, autógrafos etc, obtidos pela Sociedade ou a ela oferecidos;
- d) um museu regional;
- e) o culto, por meio de comemorações adequadas, dos feitos de nossa história, especialmente do Cariri;
- f) a restauração e a conservação de arquivos públicos e particulares, de símbolos e monumentos de qualquer natureza ligados à história, existentes no Cariri e o estudo dos antigos usos, costumes e tradições regionais. (ESTATUTOS, 1955, p. 183).

É visível no Estatuto a intenção de construir uma história e uma memória para a região, partindo do incentivo ao consumo de informações e de bens culturais considerados ‘nobres’ para os integrantes do ICC. O órgão passou a agir como se fosse detentor de um modelo de civilização, que acreditava ser ideal e se propôs a divulgar um enunciado sobre o Cariri, com o intuito de inseri-lo “no panorama dos discursos nacionais, ou seja, capazes de representar a região para o restante da nação, tornando hegemônico um dado conjunto de representações locais” (FERREIRA, 2004, p. 12).

A demarcação do Cariri pelo ICC como espaço privilegiado – por ser detentor de bens e equipamentos culturais distinto de outras regiões – confirma a pretensão de impor a definição de fronteiras e de estabelecer divisões no mundo social, relacionando os limites a uma política de saber, às relações de poder, como argumentaram Bourdieu (2007) e Albuquerque Júnior (2001).

Mas a demarcação de espaços, por si só, não seria suficiente para assegurar à região os atributos que lhe foram impostos através do discurso. Tornava-se necessário então, que a manifestação difundida fosse repleta de imagens, de memórias, de elementos, que se tornassem capazes de resultar um sentimento de pertença em relação àquela região. O discurso precisava ser pensado, como propõe Stuart Hall, como “um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos” (HALL, 2006, p. 50).

Só assim torna-se possível atribuir um sentido para as regiões – através do regionalismo. Esta é a atribuição de significado que é dada pelos grupos sociais a determinados espaços. Ou seja, é ele que torna a região socialmente visível, que cria uma representação para os espaços e lhe impõe um referencial simbólico (PENNA, 1992). Por isso, para que os discursos sobre as regiões sejam realmente eficazes, é preciso que tenham força, sejam consistentes e consigam estabelecer um elo entre o local e os seus habitantes.

De acordo com Bourdieu (2006, p. 116), “o discurso regionalista é um discurso *performativo*, que tem em vista impor como legítima uma nova definição das fronteiras e dar a conhecer e fazer reconhecer a *região* assim delimitada [...]”. Daí a importância do uso de imagens, de símbolos, pois são eles que proporcionam um referencial identitário para os moradores.

Assim, os integrantes do Instituto decidiram selecionar alguns signos que serviriam como marcos identificadores da região e elegeram os elementos que servirão de símbolos para o Cariri. De um lado, a Chapada do Araripe, representando a noção de espaço – e de outro, a cultura popular, vista como a principal referência simbólica da cultura local. A escolha não podia ser aleatória porque um símbolo só faz algum sentido para aqueles que o reconhecem e se identificam. A escolha da Chapada do Araripe é detentora de grande beleza natural, com uma formação geográfica que sugere um limite físico às terras consideradas o lugar de origem dos índios Cariris, motivo de orgulho para os caririenses. A cultura popular representaria a tradição, a originalidade, vista como um diferencial, passando a ser usada como uma afirmação da ‘superioridade’ em relação aos seus vizinhos no Ceará.

Dessa forma, a ideia de região foi construída para o Cariri, para fortalecê-la os intelectuais do ICC associaram a noção de regionalismo. E para que os objetivos desses intelectuais fossem devidamente contemplados, tornava-se necessário que a ideia fosse difundida e assimilada pelas pessoas do lugar, sendo capaz, inclusive, de mudar o comportamento delas. Portanto, para entender como ocorreu a construção de um sentido para

o Cariri, é preciso recorrer às noções de identidade e de identidades regionais, pois são elas que servirão de suporte ou complemento para os significados.

O conceito já foi definido e utilizado por estudiosos de distintos campos da ciência. Filósofos, psicólogos, antropólogos e sociólogos têm se dedicado fartamente ao estudo desse tema, exatamente por ele se constituir como conceito chave para diversos estudos. No entanto, apesar do imenso leque de possibilidades de analisá-lo, a abordagem priorizada neste trabalho aproxima-se mais da área das ciências sociais por ser o universo científico em que atuo. Por isso, irei me reportar a algumas definições elaboradas por clássicos da antropologia e em seguida utilizarei uma definição de identidade cultural proposta por autores contemporâneos para inseri-la em um contexto mais voltado para o campo das políticas culturais.

O antropólogo francês Claude Lévi-Strauss, no encerramento do seminário *La Identidad* (do qual foi diretor nos anos 1974 – 1975), usou o seguinte argumento na sua fala sobre o tema:

[...] a identidade é uma espécie de foco virtual ao qual nos é indispensável referir para explicar certo número de coisas, mas sem que tenha jamais uma existência real. (...) sua existência é puramente teórica: é a existência de um limite ao qual não corresponde, na realidade, nenhuma experiência (LÉVI-STRAUSS, 1981, p. 369).

Assim, considerando o aspecto de “foco virtual” que Lévi-Strauss atribui à identidade, é possível ainda concebê-la como um instrumento que a sociedade se apropria para compreender as pessoas, conceituá-las de acordo com a atuação na vida social ou do papel que representam no mundo.

Outra forma de engendrar a identidade é trabalhada por Roberto Cardoso de Oliveira no livro *Identidade, Etnia e Estrutura Social* (1976). Apesar de ser fortemente influenciado pelo estruturalismo de Lévi-Strauss, o autor define esse conceito considerando o fato de poder ser tratada através de duas dimensões: a identidade pessoal ou individual, que é mais estudada por psicólogos; e a social ou coletiva, que é trabalhada por sociólogos e antropólogos. Oliveira afirma que nos últimos tempos esses estudiosos propõem que a identidade pessoal e a coletiva sejam concebidas como se estivessem em permanente relação e fossem interconectadas “[...] permitindo-nos tomá-las como dimensões de um mesmo e inclusivo fenômeno, situado em diferentes níveis de realização” (OLIVEIRA, 1976, p. 04). Ressalta ainda a importância de considerar a partir da noção de *identificação*, pois reflete a *identidade em processo*, já que ela se manifesta diferentemente de acordo com a situação.

O que chama a atenção nas definições desses antropólogos é o caráter de flexibilidade que caracteriza o conceito. Nesse sentido, é possível concluir que identidades possuem uma maleabilidade que as diferenciam de acordo com o tempo e o espaço, o que inviabiliza a possibilidade de concebê-las de forma monolítica ou estável.

Para que o conceito possa ser aplicado nas sociedades contemporâneas, é necessário que se considerem as mudanças ocorridas através do processo de globalização, responsável pelas alterações econômicas, produtivas, demográficas, políticas e culturais que são observadas no mundo atual. Essas mudanças provocaram uma espécie de fragmentação nas paisagens culturais, alterando as relações sociais e modificando a forma geral de conceber o mundo e dos sujeitos se reconhecerem nele. A globalização passou a ser vista, sobretudo, pelo seu efeito desarticulador, já que a revolução provocada pela tecnologia utilizada na transmissão de informações, ocasionou uma espécie de destruição das fronteiras, aproximando pessoas e realidades distantes através da transnacionalização da produção de mercadorias e da frequente proximidade gerada pelos mercados financeiros contemporâneos (CANCLINI, 2006; DOS ANJOS, 2005).

Outro efeito atribuído às consequências da globalização refere-se ao processo de supressão ou modificação das tradições, provocado pela hegemonia dos grandes blocos econômicos através dos meios tecnológicos de difusão cultural. Este fenômeno, conhecido como homogeneização cultural (DOS ANJOS, 2005; CANCLINI, 2006; HALL, 2006), seria responsável pela extinção das tradições e modificações das identidades culturais, pois teria o poder de suprimir as diferenças locais para colocá-las em um plano uniforme, no qual apenas as culturas hegemônicas seriam reproduzidas.

De acordo com Moacir dos Anjos (2005), para analisar os efeitos desarticuladores da globalização sobre as culturas locais (ou não hegemônicas), é necessário considerar o fato de que cada grupo social organiza formas próprias de reagir às interferências externas, e consegue articular mecanismos de adaptação capazes de resistir às tentativas de anulação das diferenças que a globalização impõe.

Essa forma de se organizar e reagir ao movimento de homogeneização proposto pelas culturas hegemônicas é fundamentada através das identidades culturais que, nesses casos, funcionam como uma espécie de vínculo que une os sujeitos pertencentes a determinados grupos e os torna únicos, sem, no entanto, aprisioná-los a uma realidade estanque.

[...] identidades culturais não são construções atemporais dotadas de um núcleo imutável de crenças e valores que singularizariam, desde e para sempre, um local entre outros quaisquer; são, antes, [...] resultado de expressão humana (discursiva e

performativa) por meio dos quais são estabelecidas e continuamente reelaboradas diferenças entre grupos diversos. E a despeito de desigualdades materiais e estruturas de exploração que existam no interior de cada um desses grupos, os seus membros, ainda que não se conheçam todos uns aos outros, se imaginam, por meio desse legado simbólico partilhado, como fazendo parte de comunidades horizontais e unas (DOS ANJOS, 2005, p.12).

As identidades culturais também são definidas através da relação espaço-tempo, que estando presente em todas as culturas, possui significados específicos a cada uma delas, e as suas dimensões variam de acordo com demandas próprias a cada universo cultural.

Assim, depois desta breve discussão e os processos de interferência da globalização nas culturas locais, torna-se possível analisar as manifestações no Cariri a partir de um contexto mais contemporâneo. Nas próximas páginas faço uma análise sobre a trajetória das políticas culturais no Brasil para entender como elas foram desenvolvidas no Ceará e, finalmente, demonstrar a atuação de governos e instituições com o objetivo de construir um reconhecimento para o Cariri baseado na ideia de popular.

3 POLÍTICAS CULTURAIS: UM BREVE RELATO SOBRE A SUA HISTÓRIA

A existência de políticas direcionadas à cultura no seu sentido mais amplo, é recente no mundo ocidental e pode ser destacada apenas a partir do período pós-guerra. No entanto, o tema é recorrente há bastante tempo. Mesmo antes das políticas do setor existirem de fato, a cultura já se constituía uma preocupação para o Estado no Ocidente.

Apesar de atualmente o assunto ser objeto de estudo em diversas áreas, sua definição não é tão comum, e, dificilmente o tema é explicitado com precisão. No entanto, em 1997 Teixeira Coelho organizou o *Dicionário Crítico de Política Cultural*, e nele define a política cultural como um conjunto de ações (ou intervenções) realizadas pelo Estado ou por instituições privadas com o intuito de:

[...] satisfazer as necessidades culturais da população e promover o desenvolvimento de suas representações simbólicas. Sob esse entendimento imediato, a política cultural apresenta-se assim como o conjunto de iniciativas, tomadas por esses agentes, visando promover a produção, a distribuição e o uso da cultura, a preservação e divulgação do patrimônio histórico e o ordenamento do aparelho burocrático por elas responsável (COELHO, 1997, p. 292).

Essa definição, além de ressaltar a importância dos aspectos simbólicos da sociedade, insere no debate a função das políticas direcionadas à cultura e destaca o papel delas no que diz respeito ao seu compromisso com os bens culturais das populações.

Ainda assim, para falar em políticas culturais, outras questões precisam ser levantadas. Uma delas refere-se à necessidade de elaborar estratégias para selecionar os grupos ou manifestações que devem ser alcançados. É necessário também especificar os objetivos e compreender, acima de tudo, que a organização dos sistemas está inserida em campos de poder, onde há hierarquias e disputas por lideranças, por interesses divergentes. Não se pode esquecer também que em muitas sociedades a história tem registrado tensões entre o campo da política e os segmentos da cultura e da arte, evidenciando as lutas, os conflitos e as contradições que existem, mas nem sempre são percebidos.

Barbalho (2013, p. 11) reforça esse argumento quando faz os seguintes questionamentos: “A definição do ‘quê’, ‘quem’, ‘como’ e ‘para quê’ de uma política cultural depende das estruturas de poder e das relações sociais que vigoram em determinado momento em um espaço específico, seja um município, seja um estado, seja uma nação”.

Assim, é oportuno lembrar a noção de política cultural utilizada por Canclini (2005, p. 78):

Los estudios recientes tienden a incluir bajo este concepto al conjunto de intervenciones realizadas por el estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para un tipo de orden o transformación social. Pero esta manera de caracterizar el ámbito de las políticas culturales necesita ser ampliada teniendo en cuenta el carácter transnacional de los procesos simbólicos y materiales en la actualidad.

Nesse sentido, uma política desenvolvida por qualquer instituição precisa considerar a cultura como um bem simbólico, inerente a todas as sociedades, que deve ser utilizada como um instrumento de valorização, de desenvolvimento dos seres humanos de acordo com as suas respectivas demandas e contextos históricos.

No Brasil, não se pode falar em iniciativas ou projetos políticos voltados para a área da cultura em datas anteriores aos anos 1930. No período colonial, no Segundo Império e na República Velha, ocorreram apenas pequenas incursões do governo nesse âmbito, relacionadas mais ao patrimônio material. Essas investidas, no entanto, estão mais próximas ao que conhecemos hoje por ações culturais do que à noção de políticas utilizadas (RUBIM, 2006).

A república brasileira, caracterizada pelo conservadorismo decorrente da influência das oligarquias agrárias na política, não conseguiu desenvolver, ou implantar, nenhum programa que considerasse a cultura como uma meta, ou mesmo como um projeto a ser desenvolvido pelos governos. As iniciativas relacionadas à intervenção do Estado na área vão acontecer de forma mais efetiva apenas a partir da década de 1930, quando dois eventos, ocorridos quase simultaneamente, deram origem ao que hoje denominamos de políticas culturais: a atuação de Mário de Andrade no Departamento de Cultura na cidade de São Paulo no período de 1935 a 1938 e a nomeação de Gustavo Capanema para assumir o recém-criado Ministério da Educação e Saúde no ano de 1930 (BOTELHO, 2007; RUBIM, 2006).

3.1 O surgimento das políticas culturais na França e nos Estados Unidos

A demora em pensar de forma sistemática a cultura como parte de um projeto para a nação não é privilégio do Brasil. Países da Europa, como a França, que atualmente serve de modelo para diversas nações, também iniciou tardiamente seus programas de políticas culturais. Apenas em 1959 os franceses puderam ver a criação do Ministério da Cultura, sendo o primeiro que se tem registro no mundo. Apesar do pioneirismo, foi um tanto tardio, pois os debates e as reivindicações sobre ações mais efetivas nessa área ocorriam há muito tempo.

Lá, as discussões sobre a necessidade de políticas para o setor sempre estiveram presentes e envolviam segmentos diversos da sociedade como políticos, artistas, intelectuais e o povo em geral. Durante muito tempo a cultura e as ações do Estado nesse campo se constituíram como tema de pauta para os franceses. Livros foram escritos e vendidos aos milhares, os grandes jornais contavam com a colaboração de figuras evidentes no cenário francês – todos envolvidos na missão de criticar ou defender a participação do Estado nos ‘assuntos da cultura’ (COELHO, 2012).

Quando finalmente o Ministério da Cultura surge na França, uma nova luz se acende. A partir dessa ação, outras formas de pensar a cultura se desenvolveram, e desde então o conceito na sociedade passou a ser considerado – institucionalmente – como um direito. A democratização da matéria surgiu como algo inusitado e atribuiu ao Estado novas funções no campo da arte francesa quando determinou, a partir do decreto de 24 de julho de 1959, a sua principal missão:

O ministério encarregado dos assuntos culturais tem a missão de tornar acessíveis as principais obras da humanidade e, primeiro, da França ao maior número possível de franceses; garantir o mais vasto público para nosso patrimônio cultural e favorecer a criação de obras de arte e do pensamento que o enriqueçam (POIRRIER, 2012, p. 19).

O surgimento do Ministério francês destacou-se no cenário mundial. Impulsionou mais ainda os debates e as reivindicações sobre a participação do Estado nos assuntos concernentes às questões. Proporcionou uma espécie de otimismo nos intelectuais, artistas e nos próprios representantes do governo, pois cada manifestação cultural passou a ser vista como uma possibilidade, ou uma saída para o desenvolvimento da sociedade. O próprio André Malraux, primeiro a assumir a pasta, declarava ser essencial que a cultura se tornasse gratuita

para todos no país. Sua política objetivava assegurar aos franceses o direito de poder usufruir e de se beneficiar dos bens culturais da nação, como garantia de crescimento individual e avanço social. Era uma estratégia para reconhecer as novas funções do Estado nesse campo e legitimar a democratização. Para Philippe Poirrier (2012), a proposta de Malraux preocupava-se em oferecer ao povo uma sociedade mais igualitária culturalmente, por isso a sua política associava-se à:

[...] lógica do Estado-previdência, do bem-estar. Trata-se de garantir, para todos a igualdade, não apenas formal, mas real. O Estado do bem-estar, assim, atribui-se como objetivo garantir a todos o mesmo acesso aos bens culturais. Duas políticas confluem para materializar essa vontade: fazer que todos os cidadãos possam chegar até as obras da cultura e estender aos artistas os benefícios da proteção social. Além disso, a política cultural é colocada à frente na lógica da modernização trazida pela República gaullista. O Estado deve representar um papel motor de direção, impulso e regulação. A utilização do Plano a partir de 1959 participa dessa lógica (POIRRIER 2012, p. 19-20).

No entanto, logo as críticas começaram a surgir. O Ministério dos Assuntos Culturais, como era chamado, não conseguiu ser abrangente o suficiente para dar conta da imensa agenda que compõe os ‘assuntos da cultura’.

Dentre as discordâncias mais acirradas estavam as relacionadas à educação popular. Os militantes da causa argumentavam que as ações do ministério não tinham sido capazes de romper de fato com a burocracia do sistema. Criticavam ainda o rigor das normas administrativas do Estado e o pouco envolvimento de outras pastas, que dificultava uma inserção das associações de educação popular no campo da cultura. Outra rejeição frequente era o fato de acusarem André Malraux de elitista, já que o seu principal objetivo no órgão era proporcionar às pessoas um contato direto com a obra de arte e diminuir o provincianismo cultural (POIRRIER, 2012, p. 21).

Mesmo assim, o ministro passou dez anos do governo. Após a sua saída uma forte instabilidade marcou o ministério, e reafirmou-se o fracasso da democratização da cultura iniciada em sua gestão.

De acordo com Botelho (2001), o malogro da democratização da cultura estava baseado em duas premissas:

[...] só a cultura erudita merecia ser difundida; e bastaria o encontro entre o público – considerado de forma indiferenciada – e a obra para que houvesse uma adesão. Ou seja, isso foi feito sem serem considerados o contexto sociológico e as barreiras simbólicas que envolvem as práticas de natureza artística e cultural. Esperava-se que, por meio de uma ação energética, ‘democrática’ e tão bem engendrada o acesso desse público estaria garantido. Entretanto, o problema maior aqui foi o

desconhecimento do que é realmente uma população, de suas aspirações, de suas necessidades reais, de suas motivações. Na verdade, tinha-se um populismo paternalista que acreditava em poder despejar sobre o povo os grandes feitos da cultura erudita, desde que se encontrasse uma pedagogia adequada. A prática redundou numa falsa democratização, pois baseava-se na crença da aptidão natural do ser humano em reconhecer de imediato ‘o belo’ e a ‘verdade’, apenas pela possibilidade de ter acesso às instituições da cultura erudita (BOTELHO, 2001, p. 80).

A ausência de planejamento para conduzir os bens culturais na França era visível. A necessidade de uma solução tornou-se cada vez mais urgente à medida que o governo se defrontava com a falta de informações objetivas sobre as estatísticas que traduziam ‘quem’ era o consumidor de cultura, e ‘do que’ ele gostava. Foi dessa forma que as pesquisas sobre as práticas e os consumos surgiram no país. Elas foram fundamentais para o governo conseguir incluir o desenvolvimento cultural no programa econômico e social, e a partir delas as demandas do setor puderam ser associadas às outras necessidades, tornando-se um bem nacional e não apenas um capricho de uma minoria.

A utilização de pesquisas sobre as práticas culturais teve como modelo o estudo de Pierre Bourdieu sobre os museus em 1964 e passou a ser realizada periodicamente na França, tornando-se comum em outros países desenvolvidos. O advento dos estudos e análises foi paradigmático porque provocou uma reflexão sobre o significado do termo ‘democratização da cultura’, que desde então se tornou ineficaz para dar conta das carências culturais de uma sociedade.

Sobre os resultados das pesquisas, Botelho (2001, p. 81 – 82) afirma:

[...] hoje não se fala mais em democratização da cultura, mas sim em democracia cultural, que, ao contrário da primeira, tem por princípio favorecer a expressão de subculturas particulares e fornecer aos excluídos da cultura tradicional os meios de desenvolvimento para eles mesmos se cultivarem, segundo suas próprias necessidades e exigências. Ela pressupõe a existência não de um público, mas de públicos, no plural.

Dessa forma, as estratégias do governo precisaram ser alteradas. As ações culturais propostas passaram a ter que considerar os diferentes tipos de público e, principalmente, levar em conta que para haver democracia na área é necessário admitir a possibilidade de escolha apreçoada e acessível a todos. Ou seja, o público deve ter liberdade para optar entre o que quer e o que não quer usufruir no campo da cultura.

O modelo de política no setor desenvolvido nos Estados Unidos também é utilizado como referência pelos países ocidentais. Entretanto, se na França há a interferência direta do Estado, determinando as ações e os valores culturais que são desenvolvidos, nos Estados

Unidos prevalece a lógica do mercado e o investimento privado se sobrepõe ao que é investido pelos poderes públicos. A política cultural norte-americana se destaca também porque, apesar do predomínio dos incentivos particulares, o Estado continua exercendo um papel regulador “[...] além de manter uma presença no financiamento direto das atividades artísticas e culturais, cumprindo uma missão de correção das desigualdades econômicas e sociais quer de Estados da federação, quer de minorias étnicas e culturais” (BOTELHO, 2001, p. 77).

O modelo dos Estados Unidos serviu de fomento para outros países que, de certa forma, passaram a ver a sua forma de lidar com a cultura como uma possibilidade de amenizar problemas sociais. Era uma maneira de envolver e ocupar artistas sem inseri-los definitivamente no quadro funcional do Estado.

Segundo Barbalho (2013), a crise econômica desencadeada nos Estados Unidos a partir de 1930 alterou a forma de o governo lidar com a produção dos bens simbólicos dos estadunidenses, pois foi a partir dessa década que algumas ações foram estabelecidas no campo da arte, com o intuito específico de proporcionar ocupação e renda para os artistas que ficaram desempregados no pós-guerra. Essas ações, além de delinear o melhoramento social, pretendiam se contrapor à política cultural desenvolvida pelos países comunistas. E foi com esse objetivo também que em 1965 o presidente Lyndon Johnson criou a Fundação Nacional para as Artes e Humanidades. Com a iniciativa, o surgimento de Fundações e a parceria delas com empresas privadas para administrar ‘os assuntos da cultura’ torna-se comum nos Estados Unidos, transformando-se em uma especificidade do governo.

Além das grandes e conhecidas fundações (Rockfeller, Ford etc.), existem outras 62 mil organizações do gênero atuando nos Estados Unidos. Destas, no mínimo mil intervêm regularmente e segundo seus interesses no campo cultural com um montante de 3,6 milhões de dólares anuais, ocupando a cultura o quarto lugar na preocupação dos filantropos, atrás da educação, saúde e serviços sociais (BARBALHO, 2013, p. 11).

É interessante observar que mesmo havendo investimentos diretos do setor privado, ainda ocorre isenção fiscal, o que transforma a política cultural do país em uma política fiscal. Isso demonstra uma convergência de interesses entre a iniciativa privada e o poder público. O resultado é concebido como satisfatório por ambas as partes, além de atender diretamente as demandas dos segmentos artísticos e culturais.

Através da experiência norte-americana o financiamento tornou-se um dos instrumentos mais eficazes para a execução de políticas públicas na área. Ficou claro também que ele só funciona devidamente quando existe compromisso e, sobretudo, quando está baseado em um planejamento estratégico que considera as metas, os objetivos e as prioridades a serem atingidas em prazos estabelecidos antecipadamente.

Outro fator determinante para o bom êxito das políticas culturais relaciona-se ao envolvimento e à parceria que deve existir entre governo e instituições privadas, no sentido de que as duas partes precisam trabalhar conjuntamente e de forma consciente para obter sucesso nas ações propostas. Ou seja, para haver políticas públicas direcionadas ao setor é necessário que haja disponibilidade e abertura das empresas para utilizar a cultura como um mecanismo de isenção fiscal. É necessário também, que o governo seja capaz de compreender a importância da cultura e da arte em toda a sua complexidade para incentivar a prática e aproveitamento delas. Assim, o elo entre governo, empresas financiadoras, artistas e sociedade se completa.

3.2 As políticas culturais no Brasil: uma trajetória de contradições, autoritarismo e descontinuidades

As políticas culturais desenvolvidas no Brasil se diferenciam do paradigma estadunidense e também do modelo francês. Apesar de haver uma forte presença das leis de incentivo fiscais, não podemos estabelecer uma relação direta com a política cultural dos Estados Unidos. Lá existe uma interação absoluta entre o governo e a iniciativa privada porque o Estado criou mecanismos específicos para estabelecer parcerias com o setor (nos âmbitos municipais e estaduais). A coadjuvação foi realizada através de uma política fiscal bem planejada que atraiu o empresariado, estimulando-o a investir no setor artístico e cultural do país.

As políticas culturais brasileiras também se diferenciam do modelo francês. Não existe aqui o predomínio do Estado assegurando os valores e as manifestações artísticas e culturais, já que há também uma política de incentivos fiscais, o que não ocorre na França.

Na verdade, a trajetória percorrida pelo Estado brasileiro em relação às políticas culturais sempre foi marcada por altos e baixos, dificultando substancialmente uma análise ou interpretação mais objetiva nessa área. Por isso, os estudos sobre o tema são relativamente

recentes e realizados por distintos campos do saber: Sociologia, Antropologia, Comunicação, História e Ciência Política, entre outros. A diversidade de campos de reflexões sobre as políticas culturais brasileiras provocou também o aparecimento de opiniões distintas sobre esse tema, interferindo inclusive, na compreensão do seu conceito e sobre o modo como elas apareceram de fato no Brasil. Neste trabalho, o ponto de partida considerado como ideal para se falar sobre a inclusão de políticas públicas na área é a década de 1930, por causa das transformações econômicas, políticas, administrativas e culturais ocorridas naquele contexto em decorrência da administração governamental instituída por Getúlio Vargas (1930 – 1945). Desse modo, a inserção do Estado no setor só ocorre de fato quando Gustavo Capanema é nomeado ministro da Educação e Saúde (1930) e Mário de Andrade assume o Departamento de Cultura da cidade de São Paulo (1935 a 1938).

O motivo de Mário de Andrade (designado para atuar apenas na Secretaria Municipal de Cultura da cidade de São Paulo) ser frequentemente mencionado quando se fala em políticas culturais no Brasil, é pelo fato da abrangência do trabalho desenvolvido por ele ter ultrapassado a esfera municipal, quando fez um mapeamento detalhado sobre as tradições e a cultura da região amazônica e do Nordeste brasileiro. Segundo Botelho (2007), Andrade inova ao estabelecer um modelo de política pública que até então era inédito no país, pois abrangia a produção amplamente, contemplando segmentos sociais de todas as camadas, até mesmo a infantil e considerando setores antes não vinculados à cultura (turismo, culinária, esporte, designer).

Sobre a atuação de Mário de Andrade no Departamento, Antônio Albino Rubim (2007) argumenta:

Sem pretender esgotar suas contribuições, pode-se afirmar que Mário de Andrade inova em: 1. Estabelecer uma intervenção estatal sistemática abrangendo diferentes áreas da cultura; 2. Pensar a cultura como algo ‘tão vital como o pão’; 3. Propor uma definição ampla de cultura que extrapola as belas artes, sem desconsiderá-las, e que abarca, dentre outras, as culturas populares; 4. Assumir o patrimônio não só como material tangível e possuído pelas elites, mas também como algo imaterial, intangível e pertinente aos diferentes extratos da sociedade; 5. Patrocinar duas missões etnográficas às regiões amazônica e nordestina para pesquisar suas populações, deslocadas do eixo dinâmico do país e da sua jurisdição administrativa, mas possuidoras de significativos acervos culturais (RUBIM, 2007, p. 02).

Como é possível observar, as ações de Mário de Andrade extrapolam o âmbito municipal e inauguram no Brasil uma nova forma de conceber a cultura. O seu modo de trabalhar torna-se inusitado, sobretudo, por dois motivos: primeiro porque rompe as fronteiras

de cidades e estados, mostrando que nos mais distantes rincões do país existe uma cultura rica, diversificada que precisava ser desvendada, conhecida e registrada; segundo porque procura desconstruir a sólida ideia de que o significado do termo cultura refere-se apenas às produções da elite. Assim, a função do Departamento de Cultura era bastante ousada para a época e os seus objetivos eram bem abrangentes:

[...] feito para pesquisar, divulgar e ampliar ao máximo a fruição dos bens culturais – desde o requinte dos quartetos de corda até o incentivo às manifestações folclóricas, desde a pesquisa sociológica e etnográfica até a recreação infantil pedagogicamente orientada (CÂNDIDO, 1977 Apud CALABRE, 2009, p. 18).

A permanência de Mário de Andrade no Departamento de Cultura em São Paulo, associada à gestão de Gustavo Capanema no Ministério da Educação e Saúde, fizeram surgir um novo panorama na cultura brasileira. Até então as iniciativas propostas em governos anteriores não consideravam a cultura como um patrimônio nacional e, muito menos, como algo que devia ser gerido e administrado como um bem público. E, apesar do Ministério de Capanema ter a Educação e a Saúde como prioridade, na sua gestão, ele conseguiu iniciar um processo de institucionalização da cultura, transformando-a em responsabilidade do governo. Fato inédito no Brasil até aquele momento. Ademais, o ministro conseguiu montar uma equipe bem estruturada, composta por nomes já conceituados no país, conforme ressaltou Callabre (2009): “O ministro Capanema contou com nomes consagrados tais como Carlos Drummond de Andrade, Mário de Andrade, Rodrigo Melo Franco de Andrade, Anísio Teixeira, Fernando Azevedo, Heitor Villa-Lobos, Manuel Bandeira, entre outros” (CALABRE, 2009, p. 16). Enfim, o Brasil vivenciava um momento ímpar e, muito embora para grande parte dos políticos o acesso à cultura ainda fosse considerado privilégio de uma minoria, ela finalmente conseguiu ser pensada como uma responsabilidade do poder público.

No entanto, é importante ressaltar que a verdadeira intenção do governo Vargas era propiciar o surgimento de um sentimento de nacionalidade, onde as características ‘mais autênticas’ do país pudessem ser exaltadas. Assim, a educação e a cultura passaram a ser utilizadas como uma importante ferramenta para a construção da nacionalidade brasileira.

Para elaborar essa imagem, o Estado precisa contar com os intelectuais e artistas, conhecedores de nossas manifestações culturais. Tal fato acontece com a “construção institucional” de espaços, físicos ou simbólicos, onde os intelectuais e artistas possam pensar e trabalhar em prol do caráter nacional. [...] Ainda no início da década, surge a Superintendência de Educação Musical e Artística (SEMA), dirigida por Heitor Villa-Lobos, conhecido como o “compositor do regime”. Outras

instituições culturais que aparecem nessa “era das siglas: Serviço Nacional de Teatro (SNT), Instituto Nacional do Livro (INL), Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE), várias bibliotecas, Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), museus (por exemplo, o Museu Nacional de Belas Artes) e cursos de ensino superior. É criado, também, o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) que se encarrega, entre outras coisas, da censura e da propaganda governamental, difundindo a ideologia do Estado Novo junto à população. O órgão tinha sob suas ordens várias áreas: radiodifusão, teatro, cinema, turismo e imprensa (BARBALHO, 2013, p. 14 – 15).

Outro momento paradigmático para a cultura brasileira foi o período do golpe civil-militar em 1964, pois a ditadura imposta pelo regime vigente também utilizou a cultura como um instrumento para garantir a nacionalidade. Sobre isso é importante destacar que no Brasil essa prática tornou-se uma marca nos períodos de ditadura, pois tanto no governo de Getúlio Vargas como no regime de 1964, o Estado Nacional realizou projetos, intervenções e criou legislações específicas ao campo da cultura que, paradoxalmente, foram articuladas com a repressão e a censura imposta pelo golpe. Foi assim que, nessa época, surgiram instituições de apoio à cultura e de valorização do patrimônio.

Renato Ortiz, no livro *Cultura Brasileira e Identidade Nacional* (2003), dedica um capítulo à análise da complicada relação entre a produção e organização da cultura e o regime autoritário instituído na década de 60. Nas suas avaliações, ele reflete sobre as transformações ocorridas no país a partir de uma perspectiva não só política, mas também econômica, que direciona toda a sociedade a um desenvolvimento capitalista bem específico à realidade brasileira daquele momento.

O autor chama a atenção do leitor sobre a quantidade de instituições ligadas, direta ou indiretamente, à cultura que foram criadas: EMBRATEL (Empresa Brasileira de Telecomunicações S.A); Conselho Federal de Cultura, Conselho Nacional de Turismo, EMBRATUR (Instituto Brasileiro de Turismo), Instituto Nacional de Cinema; Ministério das Telecomunicações; EMBRAFILME (Empresa Brasileira de Filmes); Departamento de Assuntos Culturais; TELEBRÁS (Telecomunicações Brasileiras); FUNARTE (Fundação Nacional das Artes), Centro Nacional de Referência Cultural; CONCINE (Conselho Nacional de Cinema), RADIOBRÁS (Empresa Brasileira de Comunicação); Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Fundação Pró-Memória.

Ao listar esses órgãos, Ortiz (2003, p. 87) destaca ainda as atividades desenvolvidas por cada um deles, demonstrando como a política governamental daquele momento pretendia ser abrangente. No entanto, como o projeto de política cultural instituído no regime militar interligava-se aos econômicos e políticos, o país vivenciava uma realidade um tanto quanto

inusitada, pois ao mesmo tempo em que são criados vários órgãos de incentivo à cultura nacional, é montado um aparelho de censura extremamente eficaz que fiscaliza e limita a liberdade de expressão de artistas e da sociedade como um todo.

Nesse sentido, o argumento de Renato Ortiz (2003, p. 89) é esclarecedor:

Durante o período 64-80 a censura não se define tanto pelo veto a todo e qualquer produto cultural, mas age primeiro como repressão seletiva que impossibilita a emergência de determinados tipos de pensamento ou de obras artísticas. São censuradas as peças teatrais, os filmes, os livros, mas não o teatro, o cinema ou a indústria editorial. O ato repressor atinge a especificidade da obra, mas não a generalidade da sua produção. O movimento cultural pós-64 se caracteriza por dois momentos que não são na verdade contraditórios; por um lado ele é um período da história onde mais são produzidos e difundidos os bens culturais, por outro ele se define por uma repressão ideológica e política intensa. Isto se deve ao fato de ser o próprio Estado autoritário o promotor do desenvolvimento capitalista na sua forma mais avançada.

Na ditadura militar o Estado assume esse duplo papel: é o promotor da cultura e ao mesmo tempo o seu principal cerceador. Essa ambiguidade observada na função do Estado ao tratar dos assuntos da cultura justificava-se, entre outros aspectos, pelos diversos acordos econômicos estabelecidos entre o Governo Federal e o setor privado, que, por seu turno, também possuía interesses no mercado cultural. Assim, projetos desenvolvidos na área do turismo pelo Governo estavam associados a um processo de mercantilização da cultura popular porque favoreciam as empresas do setor (ORTIZ, 2003, p. 87). Outros exemplos de parceria entre a esfera pública e a privada podem ser citados, como é o caso da administração das empresas de comunicação de massa que ficaram a cargo de divisões particulares, sendo que toda a infraestrutura tecnológica do sistema de telecomunicações foi implantada pelo Governo. Nesse caso o empresariado das telecomunicações se beneficiava dos lucros, mas o controle sobre o conteúdo que era vinculado ao ar ficava a cargo do Estado.

Esse modo de agir do Governo se repetiu durante praticamente todo o regime militar. Ou seja, a promoção, difusão e consumo dos bens culturais no Brasil sempre foram marcados por contradições e, no geral, estavam atrelados a objetivos que não refletiam as necessidades de seus principais interessados: artistas, produtores, os grupos de tradição popular e o público em geral. Esse tipo de atitude demonstra que a trajetória das políticas públicas no país é definida por altos e baixos, por momentos de envolvimento do governo e do setor privado e por períodos de completo descaso, pelo autoritarismo, por paradoxos e descontinuidades. Isso comprova que Antônio Rubim (2006) acertou ao afirmar que contradições, autoritarismos e

descontinuidades sempre definiram as políticas culturais no Brasil e deixaram como marca na sua história essa “triste tradição”.

A década de 1970 se caracteriza por ações violentas e perseguições políticas aos opositores do regime militar, e, ao mesmo tempo, por ser um período de forte efervescência cultural com uma efetiva participação do governo na criação e no investimento de diversas instituições artísticas. É também um momento de grande desenvolvimento da indústria cultural, de crescimento econômico do país e de fortalecimento das grandes empresas que monopolizam os meios de comunicação de massa.

Esse modelo de atuação do Estado em relação às políticas culturais permanece até o fim da ditadura militar, quando finalmente é criado o Ministério da Cultura em 1985, no Governo de José Sarney.

Segundo Calabre (2009), a ideia de separar a cultura da educação era resultado de reivindicações antigas e refletiam a necessidade da criação de uma nova estrutura ministerial, já que os assuntos da educação eram tão complexos que detinham a atenção da pasta completamente. A criação do Ministério da Cultura justificava-se também pelo notável desenvolvimento econômico e cultural do país. Entretanto, as tentativas de ruptura com o período de ditadura foram utilizadas como argumentos para que grande parte das demandas anteriores não fosse considerada. Assim, uma boa parcela das discussões, dos processos e das políticas que foram desenvolvidas nos tempos do regime foi deixada de lado. Esse tipo de procedimento, além de demonstrar a falta de compromisso dos governos em executar ações que sejam realmente importantes para o país, evidencia a prática da descontinuidade das políticas públicas, tão comum na história do Brasil (CALABRE, 2009, p. 100).

Em 02 de julho de 1986, foi instituída a Lei nº 7.505, que determinava o financiamento da cultura através de incentivos fiscais. Com o advento da Lei Sarney (como ficou conhecida), o financiamento deixava de ser responsabilidade do poder público e passava a ser conseguido no setor privado, só que isso estava associado a um mecanismo de renúncia fiscal. Ou seja, o dinheiro investido acabava sendo público.

Apesar de todos os avanços obtidos com a criação do Ministério, o seu tempo de existência é interrompido com a entrada de Fernando Collor de Melo na presidência da República, o que reafirma mais uma vez a “triste tradição” das políticas culturais no Brasil.

O longo período de transição e construção da democracia (1985-1993), que compreende os governos José Sarney (1985-1989), Collor de Melo (1990-1992) e Itamar Franco (1992-1994), configura a circunstância societária e política, na qual acontece a implantação do ministério. As ambiguidades serão todas. Nestes anos de construção serão nove ou dez

(José Aparecido foi duas vezes ministro de Sarney) os maiores responsáveis pela cultura no país: cinco no governo Sarney, dois no período Collor e três durante o mandato de Itamar. Ou seja, em média, um a cada ano em um processo de instalação institucional do organismo nacional de cultura. A instabilidade não decorre tão somente da mudança quase anual dos responsáveis pela cultura. Collor, no primeiro e tumultuado experimento neoliberal no país, praticamente desmonta a área de cultura no plano federal. Acaba com o ministério, reduz a cultura a uma secretaria e extingue inúmeros órgãos, a exemplo da Funarte, Embrafilme, Pró-Memória, Fundacem, Concine (RUBIM, 2006, p.06).

O período referente ao governo Collor é marcado por forte instabilidade econômica e política. Reflete também as alterações que estão ocorrendo em nível mundial, associadas “ao chamado quadro neoliberal, no qual os governos começaram a cortar seus financiamentos para as áreas sociais e, mais particularmente, para a cultura” (BOTELHO, 2001, p. 77).

Além de extinguir os órgãos citados acima, o governo de Fernando Collor de Melo extingue a Lei Sarney e cria outra da mesma natureza com a proposta de corrigir problemas observados na legislação anterior. A Lei nº 8.813 (conhecida como Lei Rouanet), criada em 23 de dezembro de 1991, continua vigente, mas sofreu diversas alterações nos governos posteriores ao de Fernando Collor.

Em 1992 na gestão de Itamar Franco ocorre a recriação do Ministério da Cultura (MinC). No entanto, o governo investiu pouco na área cultural. Em compensação, as produções foram impulsionadas no país com o advento dos incentivos fiscais. A área do Cinema foi especialmente contemplada com a criação da Lei do Audiovisual (Lei nº 8685), que até a sua aprovação, em 20 de julho de 1993, passou por sérias dificuldades. Com o incremento de 100% proporcionado pelo regulamento, o setor ganha impulso aumentando a sua produção consideravelmente.

O novo modo de financiar a cultura no Brasil ampliou-se para estados e municípios e permanece até os dias de hoje, sendo a principal via de financiamento da produção cultural brasileira (BOTELHO, 2001; CALABRE, 2009 e RUBIM, 2006). Esse modelo foi potencialmente fortalecido no governo de Fernando Henrique Cardoso (1995 – 2002), que durante os dois mandatos teve um único ministro da Cultura: Francisco Correa Weffort.

Na gestão do ministro Weffort, as discussões e propostas de implantação e de elaboração de políticas de cultura praticamente desaparecem da prática governamental. Foi um período dedicado ao aprimoramento das leis de incentivo (Rouanet e do Audiovisual) – ação que esteve em consonância com a política neoliberal implantada pelo presidente Fernando Henrique, cujo principal exemplo foi a política de privatização das empresas estatais das mais diversas áreas (CALABRE, 2009, p. 114).

Durante toda a gestão de Fernando Henrique Cardoso as leis de incentivo foram a principal ferramenta de apoio à cultura brasileira. Para a sua completa e eficaz aplicação ocorreram seminários, foram aprovados decretos, instruções normativas e alterações na lei, com o intuito de aprimorar e fortalecer os mecanismos de financiamento para a cultura através da iniciativa privada. Assim, ao invés de elaborar uma política cultural para o país, o governo transformou as leis na sua política cultural. Excetuando algumas ações na área do patrimônio, a gestão do ministro Weffort ficou definitivamente marcada pela ausência de um projeto significativo.

[...] com exceção de algumas políticas setoriais, como a de bibliotecas e patrimônio (Projeto Monumenta) e a legislação acerca do patrimônio imaterial, o longo período de oito anos de estabilidade da direção do Ministério da Cultura, contraposto ao quadro anterior de instabilidade, pouco colaborou para a consolidação institucional do Ministério. Não aconteceram concursos para a expansão ou substituição do quadro funcional, nem programas significativos para qualificação do pessoal (RUBIM, 2006, p. 10).

A maneira como as leis de financiamento foram utilizadas nesse governo reflete a habitual contradição que marca as políticas culturais no país; ou seja, para proporcionar aos artistas a possibilidade de mostrar o seu trabalho, o governo retira dos cofres públicos e entrega nas mãos da iniciativa privada o recurso que deveria ser repassado diretamente para os artistas. Dessa forma, o mercado é privilegiado com a isenção fiscal, as empresas ganham destaque ao associarem a sua marca a um evento cultural. Usam o dinheiro público, mas o poder que a iniciativa privada adquire sobre a utilização dos recursos elimina totalmente a possibilidade de o Estado intervir nas políticas culturais, isentando-o de qualquer responsabilidade nessa área. Agindo assim, o governo transfere definitivamente a incumbência da sua política para as empresas. Como consequência, os projetos selecionados para receberem o financiamento geralmente vinham de agências de maior porte que trabalhavam com artistas conhecidos nacionalmente e localizadas na região Sudeste. Assim, as leis de estímulo e fomento acentuaram as desigualdades já existentes entre as regiões brasileiras. As empresas patrocinadoras priorizavam projetos com maior visibilidade midiática, transformando em desleal a concorrência para os pequenos produtores, que nem sempre possuíam capital financeiro para contratar assessores e não eram detentores de um capital cultural que os tornasse habilitados a concorrer no mesmo nível com os grandes produtores (BARBALHO, 2013).

No entanto, o panorama das políticas culturais do país começa a ser alterado depois que Luís Inácio Lula da Silva é eleito presidente da República, em 2003, e convida Gilberto Gil para ser o Ministro da Cultura.

3.3 As políticas culturais no Brasil a partir de 2003

O governo do presidente Lula e a nomeação de Gil como ministro iniciam uma nova etapa na história das políticas culturais brasileiras, provocando várias mudanças. A primeira delas e, talvez, a mais importante, é o fato do Governo Federal ter encarado a cultura como uma responsabilidade que exigia uma atenção diferenciada em relação às outras pastas. A partir desse período, uma série de programas começa a se desenvolver no país, alterando o modo de conceber as políticas públicas, pois, excetuando as ações desenvolvidas em determinados momentos históricos (no caso dos períodos ditatoriais citados anteriormente), poucos presidentes incluíram a cultura em seus projetos.

No caso específico da gestão Lula – Gilberto Gil, o Estado brasileiro finalmente começa a desenvolver políticas culturais. As iniciativas se propõem a atender e a contemplar uma imensa demanda dos diversos segmentos ligados à arte e a cultura reprimidas há anos. Foi a primeira vez que um poder executivo se propôs a pensar a cultura democraticamente, procurando estabelecer ações pautadas a partir de um diálogo com a sociedade, em uma tentativa de romper com a marca de autoritarismo que sempre esteve presente na trajetória das políticas culturais do país.

Com o projeto desenvolvido pelo MinC, a cultura passou, finalmente, a ser vista como uma ferramenta que deve ser utilizada para o processo de expansão e crescimento da nação, como argumentou Gilberto Gil no seu discurso de posse:

As políticas públicas para a cultura devem ser encaradas, também, como intervenções, como estradas reais e vicinais, como caminhos necessários, como atalhos urgentes. Em suma, como intervenções criativas no campo do real histórico e social. Daí que a política cultural deste Ministério, a política cultural do Governo Lula, a partir deste momento, deste instante, passa a ser vista como parte do projeto geral de construção de uma nova hegemonia em nosso País. Como parte do projeto geral de construção de uma nação realmente democrática, plural e tolerante. Como parte e essência de um projeto consistente e criativo de radicalidade social. Como parte e essência da construção de um Brasil de todos. (Discurso do ministro da Cultura, Brasília, 2003, p. 04).

Claro que grande parte dos anseios e projetos construídos por essa gestão não foram alcançados e, nem tampouco, o modelo implementado pode ser considerado um exemplo de perfeição, constituindo-se, inclusive, em alvo de frequentes críticas de segmentos diversos da sociedade. É necessário admitir, no entanto, que a atuação desse Ministério inaugurou um novo modo de gerir a política cultural no país. Tornou público o desejo de projetar as suas ações democraticamente, baseado em contínuos diálogos com a sociedade que se concretizaram em forma de seminários, de consultas públicas, conferências, câmaras setoriais e de uma série de atividades que objetivavam a elaboração de um diagnóstico sobre as demandas culturais do país.

O Ministério inaugurou também uma proposta descentralizadora de administrar a cultura através das parcerias com outros órgãos governamentais:

Várias instituições já dialogam com essa nova cultura institucional: o IBGE incorporou a cultura em sua agenda, e a partir de agora teremos pesquisas periódicas sobre o impacto da cultura na economia, no consumo das famílias, na exportação e na importação.

O Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES) criou um Departamento de Economia da Cultura, iniciativa inédita que coincide com a recente aprovação de um programa de Economia da Cultura pelo Ministério do Planejamento.

[...] O Ministério da Educação criou em parceria com o MinC uma câmara interministerial para políticas em comum e desenvolveu um sistema de cooperação entre secretarias e instituições, com escolas, bibliotecas, universidades e proreitorias.

[...] Este cenário mostra a crescente compreensão da cultura como agenda de todos, e uma ação responsável e decisiva para fortalecer a diversidade cultural brasileira no coração de nossas principais instituições.

E, finalmente, com o Ministério das Relações Exteriores, o Ministério da Cultura foi capaz de qualificar a presença da cultura brasileira no mundo em eventos como o *Ano do Brasil na França* (BRASIL, 2006, p. 18).

Apesar de nem todas essas ações terem vingado, elas demonstram o ineditismo das propostas do MinC e, sobretudo, sinalizam para a sociedade e para o governo que a cultura deve ser encarada como uma obrigação do Estado Nacional, sendo possível – e necessário – que seja integralmente vinculada aos planos do governo federal, para que o Ministério possa exercer uma interação transversal com as diversas áreas que compõem o executivo e, conseqüentemente, com a sociedade.

Outra característica marcante foi o fato do conceito de cultura ter sido concebido a partir de uma perspectiva antropológica. Essa mudança de concepção sobre a noção é emblemática porque, até então, os dirigentes do país entendiam a cultura como algo restrito, associado às produções dos “grandes homens”, apesar da antropologia ter estabelecido uma

definição para o termo ainda nos anos de 1870 e esta ser considerada ultrapassada e incompleta já em meados do século XX. Por tal motivo, uma grande parcela da sociedade era excluída das políticas culturais, pois mesmo que alguns desses segmentos estivessem inseridos nos programas do governo, na prática quase nada se fazia, simplesmente por haver entraves que se sobrepunham ao aspecto operacional e administrativo, relacionando-se ao campo ideológico. Muitos projetos deixavam de ser realizados simplesmente porque não era atribuída a eles importância alguma, a cultura era habitualmente concebida como um simples acessório.

Assim, a partir da gestão Lula (2003 – 2010) e Gil (2002 – 2008), uma nova forma de compreender e tratar a cultura é colocada em prática, repercutindo, inclusive, em outras áreas do Governo, uma vez que era uma proposta do MinC estabelecer parcerias com outros ministérios. O discurso de Gilberto Gil (2003) na abertura do Seminário Cultura XXI em Fortaleza, ilustra bem a ampliação da noção de cultura proposta por ele:

Cultura não no sentido das concepções acadêmicas ou dos ritos de uma ‘classe artístico-intelectual’. Mas em seu sentido pleno, antropológico. Vale dizer: cultura como a dimensão simbólica da existência social brasileira. Como usina e conjunto de signos de cada comunidade e de toda a nação. Como eixo construtor de nossas identidades, construções continuadas que resultam dos encontros entre as múltiplas representações do sentir, do pensar e do fazer brasileiros e a diversidade cultural planetária. Como espaço de realização da cidadania e de superação da exclusão social, seja pelo reforço da autoestima e do sentimento de pertencimento, seja, também, por conta das potencialidades inscritas no universo das manifestações artístico-culturais com suas múltiplas possibilidades de inclusão socioeconômica. Sim. Cultura, também, como fato econômico, capaz de atrair divisas para o país - e de, aqui dentro, gerar emprego e renda (GIL, 2003, p. 01)

Isaura Botelho (2007), Antonio Albino C. Rubim (2010), Lia Calabre (2015) e Cláudia Leitão (2013), entre outros, destacam a importância de Gilberto Gil ter adotado como ferramenta principal para a realização do seu trabalho, a compreensão de cultura a partir da sua noção antropológica – fato inédito no país até aquele momento. Para eles, foi através da utilização objetiva dessa noção, que se tornou possível a democratização das políticas executadas no MinC.

O modelo de gestão inaugurado no Brasil na era Lula – Gilberto Gil obtém uma envergadura especial, não apenas pela abordagem antropológica do conceito de cultura, mas, sobretudo, porque a aplicação dessa definição confere a atuação dos indivíduos na sociedade como uma manifestação material – concreta, prática e resoluta – do fazer cultural. Portanto, ao reconhecer a necessidade de a cultura ser compreendida em toda a sua complexidade, o

MinC propõe um programa para a sua gestão baseado na práxis, proporcionando à sociedade a possibilidade de se transformar através da cultura.

Essa forma de pensar a cultura rompe com a prática (sempre presente nas instituições) de concebê-la apenas a partir das suas características imateriais, como bens intangíveis, compreendidos no seu sentido literal de algo que não pode ser alterado ou influenciado pelas transformações sociais.

A consequência mais importante da utilização desse conceito na execução de políticas culturais é porque dá visibilidade a um tipo de produção que antes não tinha oportunidade de ser mostrada e, ao mesmo tempo, atribui um significado diferente a uma gama de bens simbólicos que historicamente foram negados como detentores de valor pelo Estado brasileiro e, por conseguinte, pela sociedade. Ao atribuir valor a essas manifestações, o MinC admitia que elas eram detentoras de um capital cultural importante. Isso era uma atitude ousada, uma vez que o capital se insere na vida dos indivíduos “gerando hábitos e práticas, ou seja, gerando a estrutura da nossa vida cotidiana” (CANCLINI, 1983, p.18). Nesse sentido, a democratização das políticas culturais pode fortalecer nesses grupos o reconhecimento das suas identidades, atribuindo-lhes mais autonomia, e, conseqüentemente, despertar um sentimento de consciência de classe e de pertencimento nos seus integrantes. A análise da utilização do conceito antropológico de cultura pelo MinC a partir dessa abordagem torna-se consideravelmente mais densa e capaz de contemplar toda a extensão desse pensamento e definição.

Outras ações executadas nesse período merecem ser elencadas, pois se destacam como inéditas, ainda que tenham ocorrido muito tardiamente no Brasil, tendo em vista a simplicidade na execução e o caráter de urgência dessas ações. Uma delas refere-se à realização, em 2006, do primeiro concurso público do Ministério da Cultura. O certame foi importante porque, além de selecionar pessoas habilitadas para exercer funções específicas à área, serviu para melhor estruturar o órgão, aprimorando sua capacidade de planejamento, formulação e gestão (BRASIL, 2006). A contratação de profissionais concursados para trabalhar em setores definidos previamente, promoveu o fortalecimento institucional e estimulou o surgimento de atuações e políticas mais precisas que respondiam diretamente aos problemas e às demandas do setor.

O Programa de Identidades e Diversidade Cultural do MinC foi criado em 2003 para atender etnias, religiões, grupos sociais e comportamentos culturais historicamente discriminados e desconsiderados pelo poder público. Diversas formas de expressão foram contempladas com programas específicos, extrapolando a noção elitista e conservadora que

elegia apenas alguns segmentos como aptos a serem atendidos pelo governo. Assim, as culturas populares, afro-brasileiras, ciganas, de gênero, de orientação sexual diversas, das mídias, das redes informáticas, das periferias etc. tiveram oportunidade de serem ouvidas e inseridas nas políticas do Ministério. As culturas indígenas, que curiosamente nunca foram contempladas com nenhuma ação do governo nesse âmbito, tiveram pela primeira vez as suas demandas atendidas através das políticas implementadas.

Enfim, o governo do presidente Lula promoveu uma alteração no modo de conceber a política cultural do Brasil, à medida que “redefiniu a missão do Ministério da Cultura como formulador e promotor de políticas de desenvolvimento cultural e ao tratar a cultura como vetor e catalizador do desenvolvimento social e econômico do Brasil” (FERREIRA, 2006, In: BRASIL, p. 05).

Esse governo conseguiu ainda romper com a tradição de instabilidade tão presente nas políticas culturais brasileiras ao convidar Juca Ferreira, que era Secretário Executivo do órgão na gestão de Gilberto Gil, para ocupar o cargo de ministro da Cultura no segundo mandato. Assim, foi possível dar continuidade às ações iniciadas, pois existia compromisso em desenvolver o mesmo projeto político-cultural. Por isso, os programas apresentados ao país através do governo Lula reinventaram a forma de conceber e fazer política cultural no Brasil (RUBIM, 2010).

Apesar de todos os avanços, o governo de Lula, juntamente com a gestão dos ministros Gilberto Gil e Juca Ferreira, também deve ser mencionado por ter apresentado falhas e limites na exequibilidade de alguns projetos e pela não realização de determinadas ações consideradas essenciais para um desenvolvimento mais amplo do país. Entre os diversos problemas ocorridos, é importante mencionar o caso do financiamento à cultura, que ainda permanece subordinado às leis de incentivo fiscal, constituindo-se o principal alvo das críticas ao MinC. O Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais e o Sistema Nacional de Cultura que haviam sido propostos nos anos de 2004 e 2005, respectivamente, não foram efetivados durante os oito anos do governo Lula, assim como a tão sonhada meta da destinação de 1,0% do orçamento da União para o investimento em cultura também não foi atingida (CALABRE, 2015, p. 37).

As dificuldades encontradas por essa gestão nas tentativas de articulação entre as políticas culturais e educacionais foram frequentes e se constituem, no meu ponto de vista, um entrave substancial para qualquer política nesse segmento. Sobretudo pela proximidade e/ou dependência existente entre as duas pastas e as complexas relações que envolvem as mesmas,

seja na esfera do trabalho ou até mesmo pelos problemas decorrentes da falta de compreensão sobre a inter-relação e abrangência desses campos.

Mesmo assim, essa gestão propôs a institucionalização de algumas políticas culturais no Brasil ao tentar construir políticas públicas de Estado e não de governos, pois considerando as dificuldades encontradas para a implantação do Sistema Nacional de Cultura (SNC) juntamente com a elaboração e a consequente aprovação do Plano Nacional de Cultura (PNC), o governo procurou oficializar o compromisso do Estado Nacional em consolidar políticas e estruturas que independam de governos e conjunturas políticas.

3.4 As políticas culturais no Brasil no governo de Dilma Rousseff

No governo da presidenta Dilma Rousseff o panorama das políticas culturais brasileiras é bastante alterado. Após os oito anos de estabilidade que caracterizaram o Ministério da Cultura no governo do presidente Lula, é possível observar diversas mudanças no modo de gestão adotado pelo MinC a partir do primeiro mandato da presidenta.

Apesar deste trabalho não ter a intenção de estabelecer comparações entre os dois modelos de administração, é necessário reconhecer que as mudanças provocaram uma espécie de recuo possível de ser evidenciado de várias formas e por muitos motivos. Inicialmente, destaco os diversos projetos e ações que foram desenvolvidos no período referente aos oito anos de governo de Lula e que não tiveram continuidade no governo da presidenta Dilma. Alguns desses programas não conseguiram ser concluídos no governo anterior, e outros, que não chegaram a ser iniciados, também não foram executados. As razões que provocaram essa alteração no MinC foram as mais diversas e relacionavam-se a fatores que vão desde o modo de atuação da ministra Ana de Hollanda, escolhida para assumir o Ministério na área de gestão pública em cultura, até o pouco interesse demonstrado pelo congresso com os assuntos da pasta.

Dessa forma, o governo Dilma, no que se refere às políticas culturais, se destacou de forma negativa, quando comparado à gestão anterior e foi alvo de muitas críticas. Inicialmente, teve dificuldades em apontar um nome para o Ministério, o que sugere a possibilidade de não haver um projeto pensado antecipadamente de forma específica para o

órgão. A indicação da cantora e compositora Ana de Hollanda não foi vista com bons olhos e a sua atuação também não agradou à classe artística e aos produtores culturais.

Entretanto, a principal mudança observada durante o período em que ela atuou no Ministério, refere-se à ausência de um projeto de política cultural consistente, com uma metodologia possível de ser aplicada em todo o país, que fosse capaz de apresentar programas pertinentes às demandas dos diversos campos que envolvem a política cultural, podendo, inclusive, dar seguimento aos projetos iniciados nas duas gestões anteriores.

No seu discurso de posse, a ministra (2011) afirmou que “continuar é avançar no processo construtivo”, e que pretendia dar seguimento às propostas apresentadas no Ministério durante as gestões passadas, pois jamais abandonaria o que fora realizado, por acreditar nos avanços das ações incrementadas no governo anterior:

A política cultural, no governo do presidente Lula, abriu-se em muitas direções. O que recebemos aqui, hoje, é um legado positivo de avanços democráticos. É a herança de um governo que se compenetrou de sua missão de fomentador, incentivador, financiador e indutor do processo de desenvolvimento cultural do país. [...] Enfim, minha gestão jamais será sinônimo de abandono do que foi ou está sendo feito. Não quero a casa arrumada pela metade. Coisas se desfazendo pelo caminho. Pinturas deixadas no cavalete por falta de tinta (HOLLANDA, 2011).

No entanto, ela não conseguiu executar o que havia planejado. Esse fato provocou uma séria ruptura no ritmo que vinha caracterizando o modelo de condução implantado no MinC durante os últimos oito anos.

Uma das principais críticas direcionadas à ministra deve-se ao fato de ela ter priorizado ações que se caracterizavam pelo aspecto mercadológico, contrapondo-se definitivamente aos oito anos passados, que tinha como bandeira uma concepção de cultura ampliada e voltada essencialmente para o desenvolvimento social através da participação efetiva da sociedade nos programas propostos.

A concepção de cultura e a sua vinculação ao mercado utilizada na gestão Ana de Hollanda, tornou-se explícita em algumas atitudes que configuraram essa fase do Ministério. Lia Calabre (2015) chama a atenção para o surgimento de uma nova divisão de gerenciamento, a Secretaria de Economia Criativa (SEC), que teria como foco a realização de projetos, privilegiando essencialmente a cultura a partir de sua inserção no mercado, sendo dessa maneira uma tentativa da ministra “aprofundar a relação cultura/mercado” (CALABRE, 2015, p. 39).

Essa forma de gerir a cultura proposta pelo novo Ministério diferenciava-se do modelo anterior, como foi explicitado acima, e também do padrão desenvolvido pelo governo de Fernando Henrique Cardoso, que, mesmo priorizando as leis de incentivo, não possuía um programa específico que direcionasse ‘os produtos da cultura’ ao mercado, como estava propondo Ana de Hollanda.

Observa-se na gestão da ministra o destaque direcionado à pasta da economia criativa, que, na sua coordenação foi concebida sob um conceito diferenciado para fugir a tradição anglo-saxã¹¹ e atender as especificidades da cultura brasileira. A atividade baseada em bens e serviços foi definida pela recém-criada Secretaria como:

A economia criativa é, portanto, a economia do intangível, do simbólico. Ela se alimenta dos talentos criativos, que se organizam individual ou coletivamente para produzir bens e serviços criativos. Por se caracterizar pela abundância e não pela escassez, a nova economia possui dinâmica própria e, por isso, desconcerta os modelos econômicos tradicionais, pois seus novos modelos de negócio ainda se encontram em construção, carecendo de marcos legais e de bases conceituais consentâneas com os novos tempos (BRASIL, 2012, p. 24).

Segundo a própria ministra Ana de Hollanda (2012), a criação da Secretaria da Economia Criativa (SEC) tinha como meta a *inclusão produtiva* e esta seria obtida através do compromisso estabelecido pelo Plano Nacional de Cultura (PNC) com o Plano Brasil sem Miséria (PBM). A sua afirmação é bastante contundente, pois assegura a vinculação dos objetivos da Secretaria à proposta – também ousada – de erradicar a pobreza.

Subtendia-se, então, que havia uma determinação em amenizar as desigualdades sociais através do incentivo, do fomento aos estímulos de criação como opção de sobrevivência para o povo brasileiro. O MinC se propunha, a partir daquele momento, a “liderar a formulação, implementação, e monitoramento de políticas públicas para um novo desenvolvimento fundado na inclusão social, na sustentabilidade, na inovação e, especialmente, na diversidade cultural brasileira” (BRASIL, 2012, p. 05).

De acordo com Rui Sardinha Lopes (2015), a ministra reconhecia como haviam sido importantes os avanços que ocorreram no Governo Lula no campo das dimensões simbólica e cidadã, mas lamentava a existência de um descompasso na articulação desses avanços com a esfera econômica, já que a estratégia proposta no PNC de promover um desenvolvimento socioeconômico sustentável, não conseguiu ser efetivada devido à ausência de políticas

¹¹A maioria das publicações sobre esse tema é de origem anglo-saxã e refere-se ao termo ‘creative industries’ para designar os setores criativos. Para fugir das armadilhas da tradução literal, a SEC adotou a denominação ‘economia criativa’ por acreditar que ela se adequa mais à realidade brasileira (BRASIL, 2012).

públicas específicas a esta finalidade. Nesse sentido, a SEC supriria essa carência, efetuando novas diretrizes para o planejamento estratégico da área da cultura. Para a viabilização desses objetivos, a Secretaria elabora o *Plano da Secretaria da Economia Criativa – Políticas, diretrizes e ações – 2011 a 2014*, um documento norteador das políticas que seriam implantadas pela SEC. O Plano se constitui em um documento muito bem preparado que explicita a sistematização do conceito de Economia Criativa para a sua adequação à realidade brasileira, estabelece a missão, objetivos e competências da Secretaria. Designa, também, os setores criativos de acordo com referências estabelecidas pela UNESCO e faz uma análise minuciosa através de gráficos, tabelas e estatísticas dos setores criativos no Brasil, considerando, inclusive, os índices econômicos gerados a partir de empregos, empresas e exportações.

Com a preparação desse documento, ficou estabelecido que para um desenvolvimento satisfatório da economia criativa no país seria necessário incorporar na sua conceituação alguns itens que serviriam de balizas para a atuação da SEC. Assim, a diversidade cultural, a sustentabilidade, a inovação e a inclusão foram designadas como os princípios norteadores do Plano da Economia Criativa – PEC (BRASIL, 2012).

Essa iniciativa do MinC para determinar um modelo de economia voltado para os produtos da cultura, por sua vez, baseava-se em uma definição de *setor criativo* que também fora elaborada para atender a realidade brasileira, diferenciando-o dos setores econômicos convencionais: “os setores criativos são 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” (BRASIL, 2012, p. 22).

A SEC firmou parcerias com diversos órgãos governamentais, como a Caixa Econômica Federal (CEF), o Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), o Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA) e com vários ministérios, como o do Desenvolvimento, da Indústria e do Comércio Exterior (MDIC), e o Ministério do Trabalho e Emprego (MTE). Além desses órgãos, a Secretaria também estabeleceu articulações com a iniciativa privada: Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas (SEBRAE) e o Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial (SENAI). Essa forma de atuação da Secretaria correspondia aos anseios da ministra de realizar uma gestão que pudesse interagir com as outras instâncias do executivo. A ideia era “estar organicamente conectado” com governo e iniciativa privada para que as grandes metas

nacionais de erradicar a miséria, promover a ascensão social e garantir uma presença positiva do Brasil no mundo, fossem alcançadas (HOLLANDA, 2011).

No entanto, apesar de todo esforço da equipe na elaboração das estratégias de ação do MinC e da grandiosidade das propostas sugeridas no Plano, a atuação da ministra não correspondeu ao esperado – principalmente no que se refere a estabilidade vivenciada pelas duas gestões que antecederam à sua. Como já foi afirmado, não houve continuidade daquelas disposições nem efetivação das sugeridas por ela.

A execução das medidas propostas no Plano apresentou falhas, tornando ineficaz a aplicação dos seus princípios norteadores. E a articulação da ministra com os outros ministérios também não ocorreu a contento, em decorrência da falta de interesse e/ou do pouco envolvimento das outras pastas nos assuntos da cultura, problema percebido no governo anterior e em toda a história da política brasileira.

Sobre as dificuldades apresentadas na execução do Plano, a ex-ministra fez o seguinte comentário em uma entrevista para o blog *O cafezinho*:

Registro que enquanto se multiplicavam as discussões para a adequação do Plano, a SEC quase nada avançou em relação à responsabilidade que lhe cabia na gestão do projeto dentro do Ministério da Cultura. Me penitencio por não ter percebido a tempo que estava sendo descumprido o primeiro passo: o fundamental mapeamento de toda cadeia produtiva da cultura que, após ampla pesquisa, seria disponibilizado na página oficial do MinC. Previa-se essa ferramenta para que os interessados buscassem informações sobre a produção cultural na sua diversidade, os meios de produção e distribuição e como ter acesso a elas. (HOLLANDA, 2013).

No depoimento, Ana de Hollanda apontou algumas questões ocorridas na execução do Plano da Economia Criativa e demonstra a ineficiência da SEC para efetivar a realização dos programas. Mesmo sem ser o objetivo da sua fala, ela conseguiu fazer uma análise sobre as formas de gerir as políticas culturais no Brasil, pois o que aconteceu no MinC é apenas uma pequena amostra do que ocorre na maioria dos órgãos ligados ao governo. No geral, seus gestores sempre têm boas ideias, são capazes de sistematizá-las através de projetos bem organizados, promovem eventos, congressos e seminários para discutir os seus programas, mas não conseguem viabilizá-los. Os motivos da não execução e da ineficácia das gestões são os mais diversos e não compete a este trabalho fazer tal análise. Isso ocorre, principalmente, porque não existe empenho – seja dos gestores diretos ou da administração superior – no sentido de contar com um corpo de profissionais capacitados e comprometidos com o trabalho

(mesmo porque grande parte deles está no cargo por indicação política) e, ainda, porque não há fiscalização nas ações dos respectivos órgãos.

No entanto, para que a SEC tivesse o devido êxito seria necessário, sobretudo, que a cultura fosse compreendida no seu sentido pleno. O simples fato de haver políticas públicas que consigam inserir a cultura em um mercado promissor, gerando empregos, não é suficiente para amenizar as desigualdades sociais e mudar a concepção que o brasileiro tem sobre o tema. É preciso, acima de tudo, que a sociedade consiga ser educada para compreender *o que é cultura* e que os próprios agentes (artistas, grupos, empresários e produtores) sejam capazes de apreendê-la na sua acepção e essência.

A então secretária nacional de Economia Criativa, Claudia Leitão, fez a seguinte afirmação no texto de abertura do Plano da Secretaria da Economia Criativa:

[...] para a construção de um novo desenvolvimento é necessário a construção de uma nova mentalidade econômica. Diferentemente da economia tradicional “taylorista”, a economia criativa se caracteriza pela abundância e não pela escassez, pela sustentabilidade social e não pela exploração de recursos naturais e humanos, pela inclusão produtiva e não pela marginalização de indivíduos e comunidades (BRASIL, 2013, p. 09).

O argumento acima reflete o envolvimento da secretária em um projeto que tinha a cultura como principal veículo para o desenvolvimento social. No entanto, é essencial que “construção de uma nova mentalidade econômica” sugerida por ela seja antecedida pela transformação da “mentalidade cultural” do país, pois enquanto os governantes perceberem a importância da cultura apenas como uma estratégia para gerar recursos, corre-se o risco da economia passar a ser utilizada tão somente como uma válvula de escape para o governo solucionar os problemas decorrentes da ausência de políticas efetivas.

Além disso, é necessário reconhecer que o incentivo à economia criativa, por si só, nunca será capaz de reverter o problema da desigualdade social que atinge os milhões de brasileiros ‘criativos’ que vivem trabalhando na informalidade. De acordo com Rui Sardinha Lopes (2015, p. 191), o que falta mesmo é “uma política de inclusão que, ultrapassando a necessária democratização do acesso aos bens culturais, se volte para as formas de distribuição do excedente – material e simbólico – entre aqueles que o produzem”.

Por isso a dificuldade em implantar uma política nesse setor. A dimensão do problema requer o uso de medidas estruturantes que precisam ser aplicadas em longo prazo e, sobretudo, com o envolvimento e o compromisso não só do governo, mas de várias instituições públicas e privadas.

É preciso, acima de tudo, que as políticas implantadas percebam os trabalhadores criativos como indivíduos que possuem as mesmas necessidades de outros profissionais e que, por isso, necessitam ser atendidos como tal. E, apesar do governo ter reconhecido as garantias dos direitos a essa categoria, ainda há um extenso caminho a ser percorrido. A partir do momento que os trabalhadores criativos são concebidos diferentemente, corre-se o risco deles serem mantidos também em segmentos separados da sociedade.

Sobre esse problema, Lopes (2015) argumenta:

Dessa forma, ao se revestir o trabalho neste setor de uma aura centrada nos talentos individuais, na emancipação pessoal e coletiva, no amor à arte, nas características positivas da flexibilidade e associá-lo ao discurso ideológico do empreendedorismo pessoal e do necessário investimento no “capital humano”, contribui-se justamente para a reprodução das estruturas do poder, cuja verdadeira criatividade deveria se contrapor (LOPES, 2015, p. 192).

Assim, ao invés de contribuir para o crescimento individual dos trabalhadores criativos e para o desenvolvimento do país, uma política voltada para a economia criativa administrada indevidamente pode incorrer no risco de aumentar o “subemprego visível” e/ou transformá-lo em “subemprego invisível” (CANCLINI, 1983, p. 64).

Mesmo assim, as inovações propostas nesse período precisam ser destacadas devido à inserção dos projetos do MinC em diversos ministérios e em outros órgãos do governo, o que atribuiu a economia criativa um papel de eixo estruturador das políticas culturais para o Brasil. A proposta de inclusão através da cultura era também inovadora e coincidia com a ideia também difundida pela UNESCO (nos anos 1980 – 1990) de designar à cultura um estatuto de ferramenta essencial para o desenvolvimento dos países. E, neste caso, tinha a vantagem ainda de dar continuidade ao modelo de gestão iniciado nos oito anos que antecederam à condução da ministra Ana de Hollanda.

Por outro lado, não podemos deixar de observar que a gestão Ana de Hollanda também é marcada por processos de finalização (voluntários ou involuntários) de projetos oriundos das gestões anteriores, tais como a elaboração das metas do Plano Nacional de Cultura (PNC). O Plano havia sido aprovado através da Lei nº 12.343, de 12 de dezembro de 2010, e que previa no Artigo 12, parágrafo 2, que tais metas deveriam estar publicadas em até 180 dias da entrada em vigência da lei (CALABRE, 2015, p.38-39).

No entanto, a sua gestão não vingou e ficou marcada por diversos conflitos internos e constantes protestos dos segmentos ligados à cultura. Em setembro de 2012 ela foi substituída pela senadora Marta Suplicy. A indicação foi recebida com ressalvas pela classe artística e por produtores culturais; porém, no âmbito interno do governo, alimentava-se a esperança de que

o seu poder de articulação política pudesse ser utilizado para conseguir a aprovação de alguns projetos que estavam parados no Congresso.

De fato, a nova ministra conseguiu, com a sua influência política, que importantes projetos fossem aprovados e isso proporcionou a execução de algumas ações que estavam emperradas há tempo. Dentre essas propostas, merecem destaque:

[...] a aprovação do Sistema Nacional de Cultura (que ela conduziu para a aprovação ainda como senadora, mas já indicada para o Ministério); o Vale Cultura; a Lei Cultura Viva (da qual ficou faltando a regulação); algumas reformulações na chamada Lei do ECAD, instituindo a fiscalização e novas formas de gestão dos direitos; a lei que estabelece os princípios, garantias, direitos e deveres para o uso da internet no Brasil, que ficou conhecida como o Marco Civil da Internet; e a PEC da Música (CALABRE, 2015, p.41).

No entanto, apesar de ser bem articulada politicamente, Marta Suplicy não demonstrava muita familiaridade com os assuntos da pasta e isso interferiu negativamente na sua gestão. Mesmo assim, conseguiu dar continuidade a algumas ações iniciadas por Ana de Hollanda, como a economia criativa, que continuava sendo vista como prioridade, muito embora sua sucessora tenha feito alterações para adequá-la ao seu modo. Assim, na tentativa de atribuir um novo perfil ao MinC, determinou que a moda seria também atendida pela Lei de Incentivo à Cultura (o que suscitou diversas críticas entre o meio artístico) e redimensionou o papel da Secretaria da Economia Criativa, dando prioridade às pesquisas e levantamentos de dados e implantando projetos como o *Observatórios de Economia da Cultura e Incubadoras Brasil Criativo*.

A gestão de Marta Suplicy se destacou por ter conseguido estabelecer a tão sonhada parceria com a educação. A aproximação do MinC com o Ministério da Educação foi fundamental para a aprovação e a consequente implantação de projetos importantes como o *Mais Cultura nas Escolas*, que repercutiu de forma positiva, constituindo-se uma das ações mais consistentes do governo Dilma.

Importante destacar também a aprovação do *Vale-Cultura* que ocorreu graças à influência da ministra Marta. Elaborado inicialmente nas gestões de Gilberto Gil e Juca Ferreira, o projeto se constitui em uma ferramenta que proporciona aos trabalhadores que ganham até cinco salários mínimos, a possibilidade de ter acesso a serviços, estabelecimentos, produtos e eventos artísticos e culturais. Durante muito tempo o projeto vinha sendo construído, mas não havia nenhum empenho do Congresso na sua aprovação. Com a eleição da presidenta Dilma Rousseff, o Vale-Cultura passa a ocupar um espaço significativo nas discursões do MinC, sendo inclusive citado nos discursos de posse de Ana de Hollanda e

Marta Suplicy, que apelaram publicamente para a sua aprovação ao Congresso Nacional. Com a pressão exercida pela ministra Marta, o projeto finalmente foi aprovado representando uma inovação, pois insere a cultura e os seus produtos na vida do trabalhador brasileiro.

Entretanto, se por um lado esse período ficou marcado por avanços conquistados pela força política da ministra, por outro lado, faltou um engajamento maior da sua parte na busca por programas estruturantes, que contribuísse para a construção de uma política cultural mais consistente. Acostumada a tomar iniciativas pontuais, de resultados rápidos, a ministra optou por ações que atribuíam ao MinC um capital político significativo, e este, por sua vez poderia se transformar em capital político individual (CALABRE, 2015).

No governo Dilma faltou também uma preocupação com políticas específicas para as artes. Esse debate deveria ter ocorrido desde a era Lula – Gil – Juca como uma consequência das mudanças que vinham sendo realizadas no MinC, mas, infelizmente, não houve continuidade e nem amadurecimento suficiente que proporcionasse esses avanços, nem na gestão anterior e nem no período da presidenta Dilma Rousseff. Ao invés de uma política específica para as artes e para os artistas, o que houve foi uma distorção do significado do termo ‘arte’ para o significado do termo ‘cultura’.

Sobre o deslocamento entre os dois termos, George Yúdice (2013), ao analisar a postura do governo nos Estados Unidos em relação à cultura, faz o seguinte comentário:

A arte se dobrou inteiramente a um conceito expandido de cultura que pode resolver problemas, inclusive o de criação de empregos. Seu objetivo é auxiliar na redução das despesas e, ao mesmo tempo, ajudar a manter o nível da intervenção estatal para a estabilidade do capitalismo. Uma vez que todos os atores da esfera cultural se prenderam a essa estratégia, a cultura não é mais valorizada ou compreendida como transcendente (YÚDICE, 2013, p.29).

A citação, embora relacionada a um problema norte-americano, reflete também a realidade brasileira: a opção do MinC e dos diversos órgãos do governo pelo uso de um ‘conceito expandido de cultura’ em substituição ao ‘conceito de arte’, reduz a complexidade do problema e compromete o posicionamento do governo federal em relação às políticas culturais, que, habituado a não conseguir enxergar ‘qual o lugar da arte na sociedade’, preferiu a posição mais confortável de não resolver o impasse.

Por outro lado, o investimento na economia criativa – concebido como eixo estruturador de desenvolvimento para o governo Dilma – pode permitir o surgimento de uma nova distorção conceitual, que é o deslocamento da noção do termo ‘cultura’ para a ideia de ‘criatividade’. Esse desvio de significados propicia o surgimento de um discurso oficial que

naturaliza as manifestações culturais como se elas se constituíssem em um recurso econômico inesgotável, possível de ser localizado em qualquer região do planeta (LOPES, 2015). Por isso, a necessidade de uma transformação no modo de conceber a cultura no Brasil. Somente assim pode haver um desenvolvimento social mais digno e a cultura pode, finalmente, ser utilizada como um instrumento para o crescimento do país.

Enfim, lacunas já existentes nas gestões anteriores foram acentuadas devido às imprecisões e aos dilemas que se tornaram comuns no MinC durante o governo Dilma, nas gestões de Ana de Holanda e Marta Suplicy. O que preocupa de fato, é exatamente a possibilidade de que as conquistas obtidas anteriormente através de intensos diálogos com a sociedade civil, não sejam consideradas pelas gestões seguintes.

Como foi mencionado, o período referente ao segundo mandato da presidenta Dilma Rousseff não será abordado neste trabalho, devido às várias intercorrências que marcaram a conjuntura política do país provocadas pelo golpe que instituiu o seu impeachment em 2016.

Portanto, o próximo capítulo trata especialmente da trajetória da Secretaria de Cultura do Ceará, as ações engendradas por este órgão e por algumas instituições para vincular ao Cariri a designação de Região caracterizada pelas manifestações da cultura popular.

4 A ATUAÇÃO DAS POLÍTICAS CULTURAIS NO CEARÁ

A trajetória das políticas públicas no Ceará não se diferencia muito do restante do país, refletindo períodos de instabilidade e insegurança devido aos projetos dos governos locais que dificilmente inserem a cultura nos seus programas.

No entanto, é importante mencionar um fato ocorrido que o diferenciou dos demais estados brasileiros, em relação às políticas culturais implementadas. Trata-se do surgimento da primeira Secretaria Estadual de Cultura do Brasil que ocorreu no ano de 1966, em plena ditadura militar. Esse ato atendia a uma demanda feita ainda em 1946, no I Congresso Cearense de Escritores, através do discurso do historiador Raimundo Girão, que incentivou os seus ouvintes a exigirem a criação de um Departamento ou Secretaria de Cultura no Ceará. Na sua fala ele conclama:

[...] O Estado bem poderia, e estamos certos que poderá criar [...] uma Secretaria de Cultura, que compreendesse, num conjunto único, a Biblioteca, o Arquivo Público, o Museu Histórico, o Serviço da Cultura, Divulgação e Diversões Populares, o Teatro e a Imprensa Oficial, todos devidamente entrosados numa estrutura bem pensada e melhor realizada [...] Proponho então que o Congresso, pelo modo que julgar mais acertado, sugira ao Governo Estadual [...] a criação de uma Secretaria da Cultura (DOS SANTOS; GUEDES, 2006b, Apud LEITÃO, 2014, p. 32).

Naquele momento, a solicitação de Girão não foi atendida, mas vinte anos depois o governador Virgílio Távora, que era também coronel do Exército, resolve desmembrar o setor de cultura da Secretaria de Educação criando a Secretaria Estadual de Cultura do Estado do Ceará.

Antes disso, em 1961, foi criado o Conselho Estadual de Cultura (CEC), que era composto das seguintes áreas: Ciências Naturais, Ciências Sociais, Literatura, Artes Plásticas, Artes de Movimento (Cinema, Teatro e Balé) e Música¹². No entanto, o Conselho só começou a atuar de fato em 1966, com a criação da Secretaria. Os integrantes do Conselho foram escolhidos em instituições que representavam o pensamento da elite intelectual cearense (BARBALHO, 2008) e a sua criação, juntamente com o surgimento da Secretaria, darão

¹² Disponível em <http://www.secult.ce.gov.br>. Acesso em 08.08.2016

suporte para a manutenção dessa classe no domínio sobre a cultura cearense, assegurando o acesso e a circulação dos bens em espaços específicos.

A fundação desses órgãos atendeu às demandas dos intelectuais, que pretendiam controlar a produção cultural através de iniciativas respaldadas oficialmente pelo Estado. Nesse sentido, a atuação dos integrantes – tanto do CEC, como da Secretaria – estava totalmente atrelada aos interesses do poder público, estabelecendo uma relação de dependência daqueles em relação a estes, que, ao criar os dois órgãos, favoreceu apenas o estímulo e a divulgação da produção cultural dessa elite (BARBALHO, 2008).

A parceria entre o Estado e a intelectualidade contribuiu para garantir o monopólio do controle dos bens simbólicos. À medida que o incentivo à produção privilegiava apenas um único segmento da sociedade, a cultura passava a ser concebida como privilégio de uma elite e apenas os seus valores eram considerados. E como, na maioria das vezes, artistas e representantes do Estado partilhavam a mesma classe social, a cultura só era promovida, difundida e divulgada entre eles.

De acordo com Barbalho (2008), o próprio governador Plácido Aderaldo Castelo, que substituiu Virgílio Távora e concretizou a lei de criação da Secretaria de Cultura, desenvolvia pesquisas sobre temas regionais e era integrante do Instituto Histórico e Geográfico do Ceará (IHGC). Portanto, os interesses do governo estadual estavam afinados com o pensamento dos intelectuais e representavam a mesma visão de mundo.

Ainda conforme Barbalho (2008), Plácido Castelo, em um discurso como candidato ao governo, afirmou seu compromisso com a intelectualidade cearense, comprometendo-se a manter – e compartilhar com essa categoria – o controle e o monopólio do capital simbólico do Estado.

O próximo governo dará aos homens de cultura do Ceará o máximo que puder, a fim de que tenham meios e modos de realizar seus estudos e pesquisas, editar seus livros, manter seu intercâmbio de ideias, sem as peias das carências, porque povo culto é povo feliz e eufórico. A cultura do espírito, ao lado do poderio econômico, é básica na projeção e prestígio de um povo no conserto dos outros povos. E quando falo de cultura, refiro-me à cultura integral – a cultura científica, envolvendo a técnica, a cultura literária, a filosófica e a artística (Plácido Aderaldo Castelo *apud* NOBRE, 1979, p. 18 - 19).

A partir dessa fala, é possível perceber que o governo cearense concebia a cultura como se ela fosse um privilégio para poucos. É visível também o caráter elitista,

preconceituoso e excludente que determina ‘aos homens cultos’ a missão de ‘consertar a cultura do outro; atitude que denuncia quais propósitos o governo possuía para a área.

É importante lembrar que a relação entre Estado autoritário, intelectuais e artistas já havia ocorrido no Brasil no período do Estado Novo e se repetiu na ditadura militar a partir de 1964, como foi explicitado anteriormente. A parceria entre esses segmentos era relevante não só porque atendia aos interesses da elite e produtores culturais, mas porque ajudava ao Estado brasileiro na busca incessante pela construção da integração nacional. Por isso, ele utiliza tais instituições para legitimar a unidade cultural do país e apoia-se nas redes de comunicação da indústria do setor, proporcionando a uniformidade das informações (BARBALHO 2008; NAPOLITANO, 2001).

O projeto político de unidade nacional inseria a valorização das características regionais como um elemento imprescindível para fundamentar a integração. Entretanto, todas as ações desenvolvidas com esse propósito deveriam estar alinhadas a um projeto mais amplo que era o da unidade cultural do país. Esta, por sua vez, tinha que ser absolutamente comprometida com a ideologia da Segurança Nacional (ORTIZ, 2003).

Da mesma forma que ocorreu em outros momentos da história brasileira – final do século XIX (quando escritores e intelectuais se empenharam na busca das características ‘reais’ do Brasil), na Semana de Arte Moderna e em alguns movimentos de cunho regionalista – repetia-se a pretensão de construir a ideia de uma cultura autêntica, que preserva os valores, as tradições e encontra no Estado o apoio necessário para a consolidação desse projeto. E, mesmo quando o Estado aprova empreendimentos mais ousados ou de vanguarda, ele mantém a sua postura autoritária através do que Renato Ortiz (2003, p. 85) denomina de “estímulo controlado da cultura”. Ou seja, era mais seguro para o governo atender a algumas necessidades na área da cultura, pois dessa forma ficava mais fácil manter toda a classe sob sua vigilância e controle.

O fato do Ceará ter inovado ao criar a primeira Secretaria de Cultura do país não proporcionou nenhuma alteração ou inovação na forma de conceber a cultura. Ao contrário, apenas reproduziu a velha prática do trato com a cultura no Brasil: os governos respondem aos apelos de uma elite cativa de suas próprias demandas que apreendem a arte e a cultura como domínio de uma classe e as utiliza unicamente para o seu deleite.

A criação no Ceará de uma Secretaria de Cultura em plena ditadura militar é também um exemplo das contradições apontadas por Rubim (2006), pois, nos anos seguintes, foi possível observar períodos de completo descaso na área serem alternados com outros de incentivo e estímulo às atividades artísticas e culturais. Isso só demonstra a dificuldade dos

governantes de entender a cultura como um bem simbólico que precisa ser gerido e administrado pelo poder público em prol do desenvolvimento da sociedade. Por isso, a história registra esse descompasso e essa marca de ausência, autoritarismo e descontinuidades.

No caso do Ceará, observa-se que o ineditismo da criação da SECULT correspondia a uma reivindicação específica que atendia apenas aos interesses de um segmento – os escritores e os intelectuais cearenses. Por esse motivo, a atuação do órgão foi bastante limitada nos primeiros anos de sua gestão, tendo como uma das principais atividades a criação da *Revista Aspectos*, publicada durante o período de 1967 a 1986, constituindo-se um importante instrumento de divulgação da Secretaria (SECULT, 2006, p. 17).

Os objetivos em mostrar e orientar o pensamento e os valores culturais do Estado eram bem claros e foram explicitados no editorial no primeiro número da revista:

É esta revista que nós, os da Secretaria de Cultura do Ceará, entregamos ao público, aos homens de cultura, aos estudiosos do Ceará e do Brasil, convencidos de que, no plano nacional – por vezes tão carente de uma visão de conjunto das virtudes e possibilidades que se concentram em determinadas áreas geográficas do País - , possa, uma publicação desta natureza, atuar como elemento não só divulgador, mais ainda, por assim dizer, unificador do caráter brasileiro em matéria de cultura (Revista Aspectos Nº 1, 1967, p. 8 e 9. In: SECULT, Memória e documentos históricos, 2006, p. 17).

Como a *Revista Aspectos* era um veículo de divulgação, é possível identificar no editorial uma total interação entre os objetivos das duas (Secretaria e Revista). Fica claro também a intenção em utilizar a cultura como instrumento para a solidificação do projeto de integração nacional (ORTIZ, 2003), demonstrando que a Secretaria Estadual de Cultura do Ceará compactuava com a mesma política do governo autoritário brasileiro: ou seja, era importante integrar para melhor controlar.

Neste sentido, a SECULT, como órgão pertencente ao executivo estadual e de nomeação oficial, reproduz e reforça a ideologia de Segurança Nacional através do princípio de unidade, de uniformidade cultural. Mesmo quando atua a partir de objetivos pontuais, dá continuidade ao projeto de política desenvolvido pelo governo federal e confirma a sua intenção em pensar o tema como um projeto político para o Estado Nacional.

Considero importante mencionar aqui algumas ações realizadas pela Secretaria ao longo da sua existência, para que seja possível obter uma melhor compreensão das políticas culturais desenvolvidas no Estado a partir de 2003 (ano em que se inicia o recorte temporal das minhas análises). Para isso, tomarei como base alguns dados obtidos na “Coleção Nossa

Cultura – Série Documenta” lançada pela Secretaria de Cultura do Ceará em 2006, em comemoração aos seus quarenta anos de existência, mais especificamente, no volume “SECULT – 40 anos: Memória e Documentos Históricos” (2006).

De acordo com Guedes e Santos (SECULT, 2006, p. 28), as atividades desenvolvidas pela Secretaria nas décadas de 1970 e 1980 relacionavam-se, na maioria das vezes, a alguns eventos comemorativos, como é o caso do Sesquicentenário da Independência em 1972, do sesquicentenário de nascimento do escritor José de Alencar em 1979 e de algumas comemorações referentes ‘aos grandes nomes’ do teatro e da música cearense. No geral, o Theatro José de Alencar era o espaço escolhido para esses acontecimentos.

Figura 14 - Theatro José de Alencar



Disponível em <[http: www.ceara.gov.br](http://www.ceara.gov.br)> Acesso em 20.05.2017

Em 1983 o 1º Centenário da Libertação dos Escravos no Ceará também foi comemorado pela SECULT. O projeto desenvolvido pelo Conselho Estadual de Cultura, teve uma programação mais ampla, com palestras, seminários, conferências, encontros literários e científicos. O Arquivo Público Estadual publicou livros, artigos e documentos para divulgar e informar a sociedade sobre a importância do evento, pois o estado libertou seus escravos em 1884, e na cidade de Redenção, na região Norte, eles já eram livres desde o ano anterior, enquanto no restante do país a emancipação só ocorreu em 1888.

Na década de 1980, a Secretaria executou algumas iniciativas voltadas à divulgação e promoção das artes plásticas. Para isso, estabeleceu uma agenda que oferecia cursos de iniciação para jornalistas da Associação Cearense de Imprensa, e para crianças aulas de modelagem e comunicação visual, no Setor Infantil da Biblioteca Pública Menezes Pimentel, ministradas por conceituados artistas da cidade. O objetivo naquele momento era formar um

público apreciador das artes plásticas cearenses, capaz de perceber “a essência da estética, da liberdade de criação e a disciplina nas artes plásticas” (SECULT – Memória e documentos históricos, 2006, p. 29).

Em 1980 foi inaugurada a Pinacoteca do Estado e nesse mesmo ano ocorreu o VII Salão Nacional de Artes Plásticas do Ceará – uma mostra competitiva que teve artistas renomados como Aldemir Martins na comissão julgadora e envolveu os principais meios de comunicação da época na premiação dos trabalhos nas categorias pintura, gravura, tapeçaria e escultura.

Outras ações no campo das artes plásticas foram desenvolvidas nessa década: Exposição de Cerâmica Utilitária, Oficina de Gravura, exposições individuais de artistas cearenses e o Salão de Abril (importante mostra que até hoje acontece em Fortaleza).

Ainda nos anos de 1980, a cidade foi palco de diversos eventos culturais: Feira de Cordel, Festival de Fortaleza do Cinema Brasileiro, recitais, espetáculos teatrais. Nesse mesmo período foram concluídos alguns processos de tombamento e restauro de prédios históricos. No entanto, apenas uma cidade do interior do estado foi contemplada nesse projeto. Em Icó, o Teatro da Ribeira – o mais antigo do Ceará, construído em 1860 – foi reformado através da parceria entre os governos estadual e federal e a prefeitura. É interessante observar que, habitualmente, os programas da Secretaria não contemplavam outros municípios. Excetuando alguns eventos comemorativos e ações relacionadas à preservação do patrimônio – como no caso dos reparos em construções antigas de Icó, Sobral e Guaramiranga (SECULT – Memória e documentos históricos, 2006) – a maioria das realizações da Secretaria foi executada na capital do Estado.

No final na década de 1980 o governador do estado (1987 – 1991) deu início a um projeto de divulgação do Ceará que associava a cultura à promoção turística. Assim, investiu no patrimônio criando o Museu da Imagem e do Som, que teve seu acervo formado a partir de fotografias, discos, entrevistas e gravações de programas de rádio, para registrar as memórias e histórias de vida de personalidades ilustres. A SECULT também se empenhou no sentido de atrair o público, desenvolvendo um projeto específico para ampliar o número de visitantes ao Museu Histórico e Antropológico do Ceará. A ideia era despertar o interesse didático sobre a instituição que habitualmente era visitada apenas por estudantes de algumas escolas.

Como parte do programa de divulgação, a Secretaria comprometeu-se em fortalecer a associação entre turismo e cultura local. Assim, deu início a uma campanha de *marketing* produzida em São Paulo que contou com a colaboração de diversos órgãos do governo e envolvia, inclusive, alguns pontos turísticos do interior, o que acentuava mais ainda o seu

ineditismo. O objetivo era mostrar para o restante do Brasil as características naturais, as praias, as serras e a beleza da sua gente:

[...] atrelar cultura ao clima quente, ao vasto litoral. Visando assim as demandas externas. Valorizando a gente hospitaleira e as cidades hoteleiras. Vislumbrou profissionais qualificados no ofício do turismo, ‘do bem mostrar’ o que o Ceará tinha de bom. O desafio era incentivar o turista, ou melhor, sensibilizá-lo diante dos atrativos naturais da capital do Sol (SECULT, 2006, p. 42).

As empresas de turismo foram incentivadas a divulgar cartazes mostrando o que o Ceará tinha de melhor, incluindo as mulheres, que sempre eram mostradas como se fizessem parte dos pacotes turísticos.

A partir do trabalho desenvolvido pelo governo estadual, o Ceará projeta-se como roteiro para o restante do Brasil e os governos seguintes dão continuidade à proposta de associar cultura e turismo.

Na década seguinte, o governo cearense (1991 - 1993) lançou o Programa de Dinamização, Produção, Preservação da Memória e dos Equipamentos Culturais. Entre as ações desenvolvidas, destacam-se: a criação dos Centros de Ativação Cultural (CACs) nos bairros de Fortaleza e interior, a elaboração do Atlas Cultural do Estado (que incluía dados sobre festas e folguedos populares) e a preservação do patrimônio histórico, através da redefinição e restauro de alguns equipamentos culturais, destacando-se a conclusão da reforma do Teatro José de Alencar¹³.

Na área da literatura promoveu a editoração e publicação de obras raras, de livros de arte, teses, dissertações e proporcionou assessoramento técnico e atendimento qualificado aos usuários de setenta e quatro Bibliotecas Públicas Municipais (SECULT, 2006, p. 46).

De acordo com a mensagem proferida na Assembleia Legislativa pelo governador do período referente a 1994 – 2002, a política cultural desenvolvida pelo seu governo se propunha a investir na consolidação da identidade cultural do povo cearense. Para ele, era importante considerar os avanços obtidos pela sociedade na democratização do conhecimento e a promoção da conscientização dos valores culturais da sociedade era imprescindível. No programa do referido governo “Desenvolvimento Institucional, Preservação do Patrimônio,

¹³ O Teatro José de Alencar foi inaugurado em 1910 e foi reformado diversas vezes. A reforma mencionada acima teve início em 1989 e concluída em 1991. Foi executada por uma empresa de engenharia de São Paulo contratada pela SECULT para adequá-lo às “necessidades práticas de conforto e eficiência contemporâneos” e contou com a ajuda de uma equipe de técnicos do curso de Arquitetura da Universidade Federal do Ceará, que realizou uma intensa pesquisa para preservar a autenticidade histórica do prédio e manter a sua funcionalidade, incluindo na parte externa que possui um palco ao ar livre e um jardim projetado por Burle Marx (SECULT - Os equipamentos Culturais, 2006, p. 146).

Criação, Difusão e Animação Cultural” algumas realizações merecem destaque: o projeto arquitetônico e a criação do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura em 1994, a Bienal Internacional do Livro do Ceará, o Mercosul Cultural, e o apoio técnico e financeiro destinado a reforma, ampliação e recuperação de alguns museus, inclusive em cidades do interior.

É importante mencionar que até o início dos anos 1990, o governo não possuía projetos específicos da Secretaria de Cultura. E, de acordo com o material investigado para esta tese, as ações implementadas surgiram a partir de demandas pontuais que podiam relacionar-se aos anseios de uma determinada categoria, ou a questões mais circunstanciais como reformas de equipamentos culturais, comemorações de datas importantes no calendário cearense, publicação de livros e apoio a espetáculos teatrais e musicais.

E, excetuando o projeto desenvolvido no período referente ao governo estadual de 1987 – 1991, que associava cultura ao turismo, a SECULT só apresentou um programa exclusivo em 1990, depois de quase trinta anos de existência.

De acordo com o que foi exposto sobre a atuação da SECULT no item anterior, é possível fazer uma análise da instituição a partir de algumas características que lhes foram peculiares desde o seu surgimento.

Apesar do ineditismo, a primeira Secretaria Estadual de Cultura do país teve uma atuação obsoleta. Reproduziu e desenvolveu práticas antigas, velhas conhecidas no campo da política brasileira, já que priorizou uma série de ações relacionadas apenas às demandas da elite política e intelectual do Ceará.

Figura 15 - Theatro José de Alencar - Interior



Fotografia disponível em: <<http://www.ceara.gov.br>>

Figura 16 - Theatro José de Alencar - Hall



Fotografia disponível em:<<http://www.ceara.gov.br>>

Nesse sentido, é possível observar que dos anos 1960 até 1990 há um predomínio, nas ações realizadas pela Secretaria, da valorização das bibliotecas e do patrimônio histórico. Pouco se falava em artes plásticas e prevalecia ainda a noção conservadora e elitista da arte ser considerada um privilégio para poucas pessoas.

Assim, a preservação, ampliação e o restauro do patrimônio histórico cearense foi incluído como meta de trabalho em todas as gestões da SECULT. Nesse caso, isso demonstra que a cultura é concebida como algo associado apenas às edificações e registros arquitetônicos, já que a ideia de patrimônio histórico sempre foi relacionada às obras dos ‘grandes homens’ e aos conhecidos monumentos ‘de pedra e cal’.

É possível perceber que a noção de patrimônio histórico subjacente nesse tipo de atitude, representa um entendimento sobre o tema decorrente ainda da primeira legislação patrimonial do país formulada em 1937, que assim explicitou o conceito:

Constitui o patrimônio histórico e artístico nacional o conjunto de bens móveis e imóveis existentes no país e cuja conservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da História do Brasil, quer por seu especial valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico (BRASIL. Decreto-lei nº 25, de 30 de novembro de 1937 – Organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional. Disponível em <<http://www.senado.gov.br>>. Acesso em: 12 de novembro de 2016).

Essa definição considera patrimônio apenas os bens materiais da sociedade brasileira, sem levar em conta a participação na construção, como também na preservação e escolha desses monumentos.

O fato de o Estado brasileiro conceber como patrimônio apenas os bens referentes aos setores dominantes da sociedade, revelava a sua pretensão em designar como relevantes o acervo edificado e arquitetônico que representavam, em geral, o catolicismo, a cultura europeia e a sociedade escravocrata – por isso o destaque nas igrejas barrocas, nos sobrados coloniais e nos fortes militares. As vilas operárias, as senzalas, as comunidades quilombolas e os cortiços, que representam a vida de segmentos sociais tão representativos na construção da história do Brasil, foram totalmente esquecidos nessa definição, demonstrando que, para os dirigentes do país, a história deve ser concebida a partir de uma memória homogênea, sem conflitos ou contradições.

A SECULT, ao executar em diversas gestões a prática do tombamento de prédios, reproduz fielmente a noção de patrimônio histórico e artístico definida no Estado Novo, deixando à margem da história do Ceará uma série de outros bens simbólicos igualmente importantes. E, ironicamente, o orgulho de ter libertado os escravos antes do restante do país, não se concretiza na prática, pois as memórias históricas e culturais dos povos negros no

Ceará, em nenhum momento foram respeitadas pelos programas desenvolvidos por essa Secretaria, já que não executou nenhuma ação relativa à categoria.

Esse tipo de ação reflete o caráter elitista e excludente que caracteriza o modo de gerir a cultura no Brasil e manifesta-se cotidianamente, como argumenta Rubim (2013):

Este elitismo se expressa em um plano macrossocial, no desconhecimento, perseguição e aniquilamento de culturas e na exclusão cultural a que é submetida parte significativa da população. Ele está entranhado em quase todos os poros da sociedade brasileira. Por exemplo, nas visões de cultura subjacentes às políticas culturais empreendidas (RUBIM, 2013, 228).

Expressa ainda o autoritarismo que habitualmente acompanha as políticas culturais no país, já que designa um único segmento da cultura como prioridade de trabalho do governo, destituindo de valor os outros bens simbólicos da sociedade e impondo uma visão de mundo única.

Nestor Garcia Canclini (2006) afirma que o patrimônio é usado como força política e destaca que para isso ocorrer é necessário que as tradições sejam colocadas em cena, que sejam teatralizadas.

A teatralização do patrimônio é o esforço para simular que há uma origem, uma substância fundadora, em relação à qual deveríamos atuar hoje. Essa é a base das políticas culturais autoritárias. O mundo é um palco, mas o que deve ser representado já está prescrito. As práticas e os objetos valiosos se encontram catalogados em um repertório fixo. Ser culto implica conhecer esse repertório e intervir corretamente nos rituais que o reproduzem (CANCLINI, 2006, p. 162).

Ao estabelecer como patrimônio cultural apenas igrejas católicas, monumentos históricos e palácios, o Estado impede que outras manifestações sejam reconhecidas e respeitadas, como é o caso das culturas indígenas, afro-brasileiras e populares, que sempre foram negligenciadas e, habitualmente, não eram contempladas com políticas, sendo muitas vezes reprimidas e aviltadas socialmente. É uma manifestação clara do uso da violência simbólica legítima, posto que é executada oficialmente pelo Estado (BOURDIEU, 2007).

As artes cênicas também mereceram a atenção da SECULT, pois algumas gestões desenvolveram ações direcionadas a esse segmento artístico. Em 1981, por ocasião da comemoração dos 100 de nascimento de Carlos Câmara (dramaturgo, considerado o maior comediógrafo cearense), a Secretaria promoveu a circulação de um de seus melhores espetáculos em vários teatros de Fortaleza, no Teatro Cacilda Becker no Rio de Janeiro e no

Teatro Eugênio Kusnet em São Paulo. É importante registrar também o apoio do órgão em espetáculos encenados nos anos de 1980 que se destacavam pelo tom reflexivo e questionador em relação ao contexto social, político e econômico do momento. Como exemplo, é possível citar: *A farsa do Cangaceiro Astucioso*, de Eduardo Campos, *Salve a Zebra Tupiniquim*, de Geraldo Markan e *Cantochão por uma esperança demorada*, de B. de Paiva; na época, todos considerados “Teatro de Conjuntura” (SECULT, 2006, p. 35). O suporte da Secretaria a espetáculos de cunho político em um momento ainda de restabelecimento da liberdade de expressão, confirma o caráter contraditório que sempre caracterizou as políticas culturais no Brasil e repete uma prática comum no regime militar que se traduzia na execução simultânea da repressão e da promoção à cultura (BARBALHO, 1998; NAPOLITANO, 2001; ORTIZ, 2003). A postura da Secretaria representa muito bem esse tipo de atitude em relação à política cultural.

Entretanto, é necessário mencionar um dado que, de certa forma, serve para identificar a Secretaria de Cultura do Ceará: desde o seu surgimento tem investido na área da literatura e das bibliotecas – seja em apoio e incentivos a publicações, em realizações de feiras, em reformas ou construções de bibliotecas, em organizações de prêmios literários ou até na realização da Bienal Internacional do Livro do Ceará. Isso pode se constituir em uma marca da SECULT-CE porque todas as gestões realizaram ações nessa área e, como foi relatado, durante anos a publicação da *Revista Aspectos* tornou-se uma das principais atividades da Secretaria, servindo, inclusive, como órgão oficial de divulgação, que, coincidentemente, teve o seu surgimento associado a um Congresso de Escritores.

Nas gestões seguintes, a prática se repetiu através de algumas das ações citadas acima, e no período de Cláudia Leitão (secretária estadual de Cultura no governo 2003 – 2006), vários programas foram criados nessa área, alguns deles em consonância com as políticas desenvolvidas pelo governo federal, como é o caso do Plano Nacional do Livro, que impulsionou a criação no Ceará da Coordenadoria de Políticas de Livros e Acervos e, posteriormente, a Política Estadual do Livro, regulamentada através da Lei 13.549 / 2004. O projeto Agentes de Leitura, inclusive, teve repercussão nacional como exemplo de democratização do acesso ao livro e formação de novos leitores, passando a fazer parte do Ministério da Cultura a partir de 2009 (SANTOS, In: LEITÃO, 2013, p. 98).

Os temas referentes a livros, literatura e bibliotecas continuam a fazer parte da agenda da SECULT, como é possível comprovar na entrevista que me foi concedida por Fabiano dos Santos¹⁴ sobre os sucessores de Cláudia Leitão:

[...] o Auto Filho também imprimiu algumas questões marcadamente voltadas para as bibliotecas e o livro. Depois veio o Pinheiro, numa curta temporada, que apresentou um projeto de reforma de alguns equipamentos. O Paulo Mamede também deu ênfase a reforma desses equipamentos; por exemplo, agora estamos com a reforma da biblioteca [...] São projetos que foram concebidos e licitados que agora estão sendo tocados (DOS SANTOS, 2016).

Reforçando o argumento da continuidade de investimento da SECULT nessa área, o secretário fez a seguinte afirmação sobre as principais metas da sua gestão:

Dentro de alguns projetos pontuais eu destacaria a reforma da Biblioteca Pública do Estado do Ceará [...]. Mas, sobretudo é importante que a gente faça uma reforma do conceito da biblioteca como um Centro Cultural. A gente vai explorar mais a proposta de interligar a biblioteca com o Dragão [...] (DOS SANTOS, 2016).

Outra característica comum em quase todas as gestões da Secretaria é a falta de ações especificamente direcionadas ao interior do Estado. Com exceção de algumas reformas, ampliações e restauros de museus e teatros nas cidades de Aquiraz, Assaré, Sobral, Icó e a criação do Museu de Acaraú (SECULT, 2006), a Secretaria, ao longo de quase quarenta anos, atuou muito pouco no interior.

Aqui, cabe o argumento de Renato Ortiz (2003) sobre as maneiras de pensar os espaços culturais no Brasil:

É bem verdade que o espaço cultural se limita, numa sociedade periférica como o Brasil, aos grandes centros urbanos. Isto, porém, não deve ser atribuído a qualquer distorção social, mas corresponde à consolidação de um mercado interno de bens materiais que tem como característica básica a concentração da riqueza. A distribuição e a criação dos produtos culturais reproduzem as contradições do próprio modelo capitalista brasileiro, que acentua a diferença entre as regiões e reforça a divisão de trabalho entre cidade e campo (2003, p. 84).

¹⁴ Fabiano dos Santos, atual Secretário de Cultura do Estado do Ceará, assumiu a pasta em fevereiro de 2016 em substituição a Guilherme Sampaio, que atuou no período de janeiro de 2015 a janeiro de 2016.

Nesse sentido, o Estado atua como um elemento fundamental sobre a forma de apreensão da importância da cultura pela sociedade, e, conseqüentemente, das políticas relacionadas a ela. Pois, na medida em que é responsável pela organização e direcionamento, ele interfere diretamente na dinamização e no desenvolvimento do mercado cultural, priorizando espaços, regiões e segmentos sociais.

4.1 A gestão de Claudia Leitão (2003 a 2006)

Esse quadro começou a ser modificado quando Lúcio Alcântara, governador do Ceará do período referente ao governo 2003 – 2006, deu início a uma nova etapa nas políticas culturais. Pela primeira vez o governo elaborou um Plano Estadual de Cultura e estabeleceu metas, objetivos e programas específicos que seriam cumpridos a partir de um cronograma. Ao lançá-lo, o governador assumia o compromisso de proporcionar ao Ceará uma política cultural consistente, capaz de criar núcleos geradores de ideias e formar gestores culturais para dar suporte às ações do governo (SECULT, 2003). O Plano deveria orientar as ações da Secretaria que passariam a ser desenvolvidas a partir das seguintes diretrizes: “geração do conhecimento na área cultural, valorização das culturas regionais, preservação do patrimônio material e imaterial, apoio à criação artística e cultural e gestão eficaz e compartilhada” (SECULT, 2003, p. 20).

Para assumir a pasta da Cultura, o governador convidou Claudia Leitão, que se diferenciou, em sua atuação, das gestões anteriores em vários aspectos. Coincidiu, também, com um período em que o país passava por uma transformação substancial na área das políticas culturais. Com a entrada de Luís Inácio Lula da Silva na Presidência da República e o projeto desenvolvido pelo ministro Gilberto Gil, a cultura adquiriu um significado diferente para o governo federal, e isso, naturalmente, repercutiu em todos os estados brasileiros, tendo o Ceará se destacado consideravelmente através das ações desenvolvidas naquele contexto.

De acordo com relatos da secretária (LEITÃO, 2014), assumir essa pasta tornou-se um grande desafio para ela, pois considerava-se sem experiência ou habilidade para a gestão cultural. E, além da insegurança ocasionada pela falta de bagagem, tinha consciência que enfrentaria diversos problemas que eram específicos à relação entre a pasta estadual da cultura e o campo cultural. Nesse sentido, ela afirma:

[...] diferentemente das outras pastas, as gestões na área da Cultura carregavam o nome dos secretários, de uma forma bastante personalista! Embora dotadas de recursos humanos e financeiros escassos, as secretarias de cultura foram historicamente disputadas por intelectuais e/ou profissionais das indústrias culturais. Se, em alguns casos, seus protagonistas simbolizaram a imagem inovadora de alguns governos, em outros, não passaram de ‘vitrines’ para o embate irracional de egos (LEITÃO, 2014, p.33).

Dos problemas encontrados pela secretária, os que pareciam mais incomodá-la eram exatamente as questões relacionadas à forma como a cultura era concebida pelos gestores públicos. Causava-lhe estranheza o fato do Ceará ter sido o primeiro estado brasileiro a criar uma Secretaria de Cultura com autonomia e os problemas encontrados por ela, naquele momento, serem praticamente os mesmos que existiam antes da criação do órgão.

Ao mesmo tempo, ela percebia que, assim “como as pastas de cultura nunca foram reconhecidas como organizações estratégicas para o desenvolvimento do País, o nível de cobrança dos governos e da opinião pública sobre os gestores culturais é menor do que sobre os gestores das pastas consideradas *estratégicas*” (LEITÃO, 2014, p.33, grifo da autora). Ou seja, a secretária compreendia que os campos de produção cultural (BOURDIEU, 2005) estão submetidos aos campos do poder, sejam eles político ou econômico. Esse fato tinha que ser considerado em toda a sua complexidade, pois ao gerir a pasta ela iria se relacionar com todas as áreas do governo e também com os diversos segmentos sociais, tendo em vista que a gestão compreendia a cultura como pertencente a um campo bem mais amplo que envolvia não só intelectuais, artistas e produtores culturais, mas também outros detentores dos bens simbólicos da sociedade. Assim, ela propôs estratégias e ações diferenciadas, buscando atender às diferentes demandas culturais do estado. Para isso estabeleceu parcerias, não só com órgãos do governo estadual e municipal, mas também com o governo federal e com organizações públicas e privadas (com ou sem fins lucrativos). O seu objetivo era transformar a noção de cultura e política cultural vigentes no estado em uma noção mais ampla, que pudesse ser apreendida como possibilidade de crescimento econômico e desenvolvimento social.

A sua gestão inova também porque procurou se integrar à política cultural que estava sendo realizada no âmbito federal e isso refletiu positivamente no seu trabalho. O fato de o Brasil estar desenvolvendo um projeto de política cultural ousado, amplo e com relativa autonomia, quando comparado a períodos anteriores, favoreceu o surgimento de novas ideias no campo da gestão e propiciou a abertura de caminhos inusitados para a secretária que,

inclusive, mantinha uma boa relação com o ministro Gilberto Gil e, em muitos projetos, contou com o apoio direto dele.

O fato de ela ter fácil acesso ao ministro contribuiu substancialmente para o bom êxito da sua gestão e favoreceu a implantação e realização de muitos programas no Ceará; Gil enxergou em Cláudia a vontade e a capacidade que considerava ideais para trabalhar com a cultura:

[...] a sua presença pessoal e a desmedida contribuição dos seus fazeres como Secretária de Cultura sempre foram permanentes fontes de inspiração para mim e para toda a nossa equipe no MinC. Uma parte considerável do novo repertório de propostas e ações ministeriais surgida naqueles laboriosos corredores de Brasília, decorreu daquilo que Cláudia Leitão e sua Secretaria vinham propondo e buscando realizar no Ceará, ou simples e felizes coincidências, sincronicidades da leitura em comum para fenômenos da vida cultural brasileira e mundial, que nos punham em estreita sintonia e nos levavam a compreender a necessidade irrecusável da colaboração (GIL In: LEITÃO, 2014, p.12).

Cláudia Leitão trabalhou ainda para criar uma legislação específica à área, com o intuito de institucionalizar algumas ações para assegurar o compromisso do Estado com a cultura.

Fabiano dos Santos, atual Secretário de Cultura do Ceará, ao ser questionado sobre as políticas culturais do Estado, fez a seguinte análise sobre a gestão de Claudia Leitão:

[...] a Claudia também imprimiu coisas muito importantes na política cultural e teve a inteligência de articular com o que estava se passando em nível nacional, ela teve a percepção que era o Gilberto Gil que estava no Ministério da Cultura, então ela conseguiu fazer essa integração e essa articulação nacional. Ela estabeleceu uma conexão muito produtiva, criativa. Estabeleceu também uma revisão da Legislação cultural, quando instituiu a Lei do Sistema Estadual de Cultura onde a lei que era específica de financiamento (a Lei Jereissati) ficou como um capítulo do Sistema Estadual de Cultura; dentre outros componentes de legislação cultural, mas também numa *pegada* que era a do Sistema Nacional de Cultura. Então o Estado do Ceará foi o primeiro estado a aderir ao Sistema Nacional de Cultura com 100% dos municípios e começou a desenvolver uma política de interiorização das políticas culturais por meio do programa Cultura em Movimento que era o SECULT Itinerante que tinha alguns eixos que era a institucionalização da política, a importância de os municípios criarem seus planos municipais, a formação de gestores, de uma difusão e circulação no Estado [...]. (DOS SANTOS. 2016).

Nesse depoimento, o secretário relatou sucintamente como ocorreu a gestão de Cláudia Leitão e quais as suas mais importantes realizações. Entre elas, considero importante destacar os programas de interiorização das políticas culturais, que conseguiram fazer com que a secretaria chegasse a todos os municípios, muito embora isso não se traduza em ações efetivas em todos eles. Mas ela inseriu a cultura na agenda do governo e descentralizou a atuação da Secretaria, ao trabalhar de forma compartilhada com o Estado e com os municípios.

Considerando trajetória da SECULT como instituição que historicamente privilegiou uma cultura elitista e intelectualizada, e o momento político e econômico que o país vivenciava naquele momento, é possível identificar, na postura da secretária, uma nítida pretensão de democratizar as políticas culturais no Estado. É visível também a sua intenção – atitude observada na gestão do ministro Gilberto Gil – em conquistar a autonomização do campo da cultura. Como ressaltou Calabre (2015, p. 46):

Uma das questões norteadoras da gestão Gil era a da autonomização do campo da cultura, a partir do projeto de obtenção de poder e autonomia para a fração dominada da classe dominante, que, dito de outra maneira, significa colocar a cultura no mesmo patamar de outras áreas no campo das políticas públicas (com os mesmos atores que ali estavam).

Era um projeto ousado para um Estado considerado conservador no que se refere às políticas culturais, mas ela resolveu investir nele. Ao ampliar as ações da Secretaria para os mais longínquos lugares do interior, a secretária estava oferecendo a possibilidade aos artistas e aos diversos grupos da tradição popular de mostrar o seu trabalho, os seus saberes, as suas práticas e tradições culturais para o restante do Ceará. E, o que era mais importante, estava contribuindo para um considerável processo de registro, conhecimento e autoconhecimento das identidades culturais e territoriais cearenses através do Programa Cultura em Movimento, que visitou e fotografou os municípios para fazer um diagnóstico do repertório de todo o estado.

É importante perceber que o projeto de gestão executado por Cláudia Leitão se assemelha, em muitos aspectos, ao modelo proposto por Gilberto Gil, principalmente pelo seu plano de democratizar as políticas culturais no Ceará através da ampliação da área de atuação. Prática exercida e potencialmente requisitada pelo ministro Gil durante a sua gestão.

Assim, tendo em mãos um empreendimento bem estruturado de apoio e valorização aos bens culturais, a secretária iniciou o seu trabalho contando com o apoio de uma equipe formada por alguns servidores concursados e outros com cargos comissionados. O objetivo principal do grupo era assumir o compromisso de promover a cultura para contribuir com a valorização do homem e desenvolver políticas de inclusão social através da cidadania.

Entre ações, programas, projetos, capacitações e seminários, ela propôs, ainda, a criação de Secretarias de Cultura e de Conselhos Municipais de Cultura nos municípios que não possuíam.

A sua atuação como secretária alcança os mais distantes municípios, fazendo com que prefeitos, vereadores e os demais servidores públicos se sentissem convidados a participar do seu projeto de promoção da cidadania cultural. Por isso visitou pessoalmente as cidades, procurando convencê-los da importância da valorização e dos possíveis retornos que a cultura poderia gerar não só para a sociedade, de uma forma geral, mas também para quem a administrava e para a iniciativa privada. Trabalhava no sentido de mostrar que os produtos culturais tinham a vantagem de gerar ‘a circularidade de resultados’, pois as empresas seriam beneficiadas sem interferir diretamente no processo de produção. Essa iniciativa foi importante também porque ela e boa parte de sua equipe viajaram pelo Ceará inteiro através de um projeto denominado *SECULT Itinerante*, cujo principal objetivo era mapear o patrimônio material e imaterial do Estado.

Idealizado em formato de expedição, o Projeto estruturou-se em torno de um roteiro de viagens, lógica essa construída a partir do calendário estadual de eventos artístico-culturais realizados ou apoiados pela SECULT nas 10 macrorregiões cearenses, os chamados Eventos Estruturantes (LEITÃO, 2014, p.192).

A equipe percorreu todo o interior, diagramando as diversas regiões, fotografando povoados, estradas, serras, sertões e litoral, entrevistando doceiras, artistas, pescadores, agricultores e vaqueiros, na tentativa de conhecer as ‘peculiaridades da cultura cearense’. A ideia era registrar tudo: culinária, artes, ofícios, narrativas, arquiteturas, comportamentos, festas, folguedos, costumes, ritos religiosos e depois construir uma história baseada na memória do seu povo para mostrar ao mundo a diversidade cultural do Ceará (BARROSO, 2006). Das memórias e vivências obtidas nessas viagens surgiu um livro em 2006 – *Memórias do Caminho*, da autoria de Oswald Barroso – relatando o percurso e mostrando os lugares através de fotografias.

Mas para entender como ocorreu de fato a atuação de Cláudia Leitão na pasta da Cultura, é importante conhecer um pouco da estratégia política desenvolvida por ela através das diretrizes estabelecidas no Plano Estadual de Cultura.

De acordo com a secretária, a intervenção do estado no domínio da cultura deve se basear nas seguintes premissas (LEITÃO, 2003, p. 09):

1. “A cultura deve ser planejada e gerida estrategicamente” – Por isso propunha que as organizações culturais utilizassem instrumentos de gestão como planejamento, gestão de pessoas, legislação e *marketing* para se tornarem mais competitivas.
2. “A cultura deve promover a autoestima e a diversidade de expressão entre comunidades e povos” – Nesse sentido, ela argumentava que a globalização, pelo seu caráter excludente, devia ser menos agressiva em países e blocos econômicos capazes de utilizar o seu potencial humano em atividades culturais que valorizassem a diversidade, os valores culturais e a capacidade criativa dos povos. Sugeria então, que esses países apostassem no capital humano e assegurassem a inclusão dos grupos historicamente excluídos para conseguir reverter os efeitos negativos da globalização.
3. “A cultura deve ser um instrumento de empregabilidade e de redistribuição de renda” – Baseada nisso, afirmava que, devido ao quadro educacional e à falta de mão-de-obra qualificada, o brasileiro sente-se incapaz diante de um mercado cada vez mais competitivo e a expansão do mercado interno é também prejudicada. Nesse sentido, assegurava que é do Estado a responsabilidade de educar a sua comunidade e também de propiciar a capacitação de profissionais para o desenvolvimento das artes e da cultura.
4. “A cultura deve ser um instrumento privilegiado de inclusão social e de consolidação da cidadania”. A secretária argumentava que a promoção da cidadania cultural deve ser incentivada para que todos tenham acesso aos bens e serviços e assim impedir que possa ser utilizada como um instrumento de poder e de controle, definindo quem deve ou não ser legitimado socialmente. Afirmava ainda que a política daquele governo pretendia ter como diferencial a consolidação de uma cidadania cultural que, segundo ela, se caracteriza por possuir duas vocações: a primeira relacionada a afirmação dos direitos e deveres dos indivíduos diante da sua cultura e da cultura do outro, a segunda seria a determinação das garantias e obrigações de uma comunidade cultural perante as demais (LEITÃO, 2003). Para Cláudia era necessário que essa noção fosse o princípio norteador das políticas culturais, e estas deveriam ter como base a ideia de respeito mútuo, de consciência sobre benefícios e compromissos dos cidadãos e preservação da liberdade de expressão. Só assim os indivíduos

poderiam usufruir os “recursos que lhe são disponíveis para alcançar seus objetivos a partir de suas crenças e valores” (LEITÃO, 2003, p.10).

Através das premissas formuladas no Plano Estadual de Cultura, é possível identificar algumas questões que possibilitam uma melhor compreensão sobre a gestão de Cláudia Leitão na SECULT. Por isso, considero importante destacar determinados elementos que caracterizaram a sua forma de atuação. Inicialmente, ressalto o fato de a secretária ter fundamentado o seu modo de trabalhar como gestora pública, baseada em uma visão administrativa, provavelmente por influência da experiência obtida com a função que exercia antes como gerente do Serviço Social de Aprendizagem Comercial (SENAC). Assim, desenvolveu seu plano de atividades por meio de planejamentos estratégicos – com organogramas, planilhas, tabelas, gráficos, diretrizes e metas, – de forma compartilhada, atribuindo funções específicas às pessoas da sua equipe e reforçando a importância do trabalho em grupo.

A coordenação de Cláudia Leitão foi baseada em um Plano de Ação elaborado por ela e sua equipe. O programa seria o instrumento norteador das ações da SECULT, por isso era fundamental a participação e o envolvimento dos responsáveis, pois só assim as propostas poderiam ser executadas. Dessa forma, elaborou uma planilha que deveria servir de modelo para cada projeto, reajustada de acordo com as demandas surgidas. Acreditava que “planos bem-sucedidos servem como ‘bússolas’ para os gestores e suas equipes” (LEITÃO, 2014, p. 53). Para a devida efetivação das ações, programas e projetos sugeridos pela Secretaria, deveria haver um Plano de Ação baseado nas respostas das seguintes perguntas contidas no formulário: O que precisa ser feito? / Por quem será feito? / Como será feito? Quanto esta ação custará? Até quando estas ações serão concluídas?

Essa forma de pensar a gestão pública no âmbito da cultura era inédita no Ceará. Serviu para estimular os funcionários a executarem as suas funções com mais ânimo, mais perseverança diante dos obstáculos encontrados na Secretaria de Cultura. Foi eficaz também porque impulsionou os trabalhos e ela pode utilizar esse mecanismo como exemplo para conseguir a adesão de prefeitos, secretários e representantes de instituições públicas ou privadas que resistiam em aceitar suas propostas. No entanto, organizar a logística da cultura de maneira tão pragmática pode alterar o modo de compreendê-la em toda a sua dimensão. Nem sempre as realidades culturais se encaixam ou se adequam a modelos pré-concebidos e, no caso específico da SECULT, grande parte das ações não conseguiu ser executada, devido às dificuldades encontradas na aplicação das premissas.

A sua visão administrativa também pode ser percebida no primeiro argumento do Plano Estadual, quando, ao determinar que a cultura deva ser planejada e gerida estrategicamente, ressaltava a necessidade de “desenvolver a competência gerencial nas organizações culturais, de sorte a torná-las mais competitivas” (LEITÃO, 2003, p. 09). Nesse sentido, a cultura é concebida como um negócio ou como uma empresa, pois, mesmo considerando o fato da Secretaria reconhecer e procurar garantir o respeito à liberdade de expressão, às crenças e aos valores das manifestações, parece ser aprendida como um produto que pode ser manipulado estrategicamente para que a sua inserção em um mercado consumidor e competitivo seja realizada com sucesso.

A terceira premissa do Plano determina que a cultura seja utilizada como um veículo para a geração de empregos e de redistribuição de rendas, afirma a necessidade de reverter o quadro educacional do país e qualificar melhor a mão-de-obra dos brasileiros para que eles sejam capazes na área de concorrência. A secretária enfatizava a importância do crescimento do mercado interno para a manutenção das relações com outros países e afirmava:

[...] a falta de capacitação esvazia a possibilidade de expansão do mercado interno, mercado este necessário à manutenção de vínculos satisfatórios com a comunidade internacional de modo geral, sejam eles de ordem econômica, cultural ou comercial, comprometendo nossa própria existência como povo ou nação (LEITÃO, 2003, p. 10).

Cláudia Leitão argumentava ainda que a formação e a educação dos indivíduos são responsabilidades do Estado, como também a habilitação de profissionais para os “arranjos produtivos das artes e da cultura”.

No entanto, considero importante atentar para o fato de que a tentativa de incluir as manifestações artísticas e culturais no rol dos arranjos produtivos, pode alterar ou modificar o valor simbólico que elas possuem para os seus produtores e para a sociedade em geral. Por isso, os gestores devem ter a compreensão de que a cultura não pode ser vista como um produto, passível de ser submetido às leis do mercado, como apregoa a política neoliberal. É necessário que as políticas para o setor sejam elaboradas com o intuito de incentivar a criatividade, a fruição e o acesso aos bens culturais.

George Yúdice, no livro *A conveniência da cultura* (2013), argumenta que se verifica nos Estados Unidos e na Europa uma tendência em conceber a cultura como catalizadora de desenvolvimento humano. Instituições como o Banco Mundial, seguida por outras Fundações Internacionais como a União Europeia e o Banco Interamericano de Desenvolvimento, passaram a pensar o assunto como um potencial investimento, demonstrando a cada dia que

pode ser compreendido como um recurso. É importante lembrar a fala do presidente do Banco Mundial em um encontro internacional sobre o tema cujo título da conferência de abertura era *As contas da cultura: financiamento, recursos, e a economia da cultura em desenvolvimento sustentável*:

Existem dimensões de desenvolvimento da cultura. A cultura material e expressiva é um recurso subvalorizado nos países em desenvolvimento. Ela pode gerar renda através do turismo, do artesanato, e outros empreendimentos culturais. [...] **O patrimônio gera valor.** Parte do nosso desafio mútuo é analisar os retornos locais e nacionais dos investimentos que restauram e extraem valor do patrimônio cultural – **não importando se a expressão é construída ou natural**, tais como a música indígena, o teatro, as artes (WOLFENSOHN, 1999 apud YÚDICE, p. 31. Grifos meus).

Por isso, o Estado precisa, acima de tudo, ser capaz de criar mecanismos para equalizar a complicada relação existente entre a valorização dos bens culturais e a mercantilização da cultura para que princípios e riquezas simbólicas não sejam sucumbidas em detrimento de interesses financeiros. É de suma importância que os gestores tenham a devida habilidade e maturidade para administrar os diversos segmentos que compõem uma pasta como a da cultura, pois como argumenta Micheu de Certeau:

Mais do que um conjunto de “valores” que devem ser defendidos ou ideias que devem ser promovidas, a cultura tem hoje a conotação de um trabalho que deve ser realizado em toda a extensão da vida social. Por este motivo, impõe-se uma operação preliminar que vise a determinar, no fluxo fecundo da cultura: um funcionamento social, uma topografia de questões ou tópica, um campo de possibilidades estratégicas e das implicações políticas (CERTEAU, 2005, p. 192).

É possível observar, ainda, nas propostas da SECULT, a ausência de uma reflexão sobre a necessidade de o Estado educar a sociedade com o objetivo de torná-la apta a perceber a importância da cultura para o desenvolvimento da humanidade. Essa atitude, sim, seria a utilização mais ampla do conceito antropológico.

Abro um parêntese para mostrar um pouco da experiência de Marilena Chauí, na Secretaria Municipal de Cultura da cidade de São Paulo, em 1989, a qual considero um exemplo interessante para a discussão. Ao assumir a pasta, Chauí afirmou que estava apresentando ao município um sistema que analisava a cultura a partir da sua inserção em uma sociedade de classes. Com base nesse argumento, estabeleceu as definições que iriam determinar a sua proposta de ‘cidadania cultural’, que situava “a cultura como direito dos cidadãos e como trabalho de criação” (CHAUÍ, 2010, p. 67).

Cito duas das quatro definições utilizadas na gestão de Marilena Chauí, por considerá-las fundamentais para uma melhor apreensão do conceito de cultura pela gestão pública:

[...] uma definição alargada de cultura, que não a identificasse com as belas-artes, mas a apanhasse em seu miolo antropológico de elaboração coletiva e socialmente diferenciada de símbolos, valores, ideias, objetos, práticas e comportamentos pelos quais uma sociedade internamente dividida e sob hegemonia de uma classe social, define para si mesma as relações com o espaço, o tempo, a natureza e os humanos;
 [...] uma definição conceitual da cultura como trabalho da criação: trabalho da sensibilidade, da imaginação e da inteligência na criatividade das obras de arte; trabalho de reflexão, da memória e da crítica na criação de obras de pensamento. Trabalho no sentido dialético de negação das condições e dos significados imediatos da experiência por meio de práticas e descobertas de novas significações e da abertura do tempo para o novo, cuja primeira expressão é a obra de arte ou a obra de pensamento enraizadas na mudança do que está dado e cristalizado; (CHAUÍ, 2010, p. 72).

Através das noções estabelecidas por Chauí (2010), é possível afirmar que o uso do conceito antropológico de cultura pelo Estado precisa ser concebido, sobretudo, na sua dimensão política – compreendendo as manifestações também como expressões de resistência, de consciência de pertencimento e de territorialidade, de trabalho, de afirmação de identidades (sejam elas de origem religiosa, étnica, econômica, de gênero ou artística). Dessa forma, fica mais fácil elaborar políticas para atender aos mais diversos segmentos culturais.

O fato de o Estado não possuir uma visão mais abrangente sobre as várias possibilidades de conceber a noção de cultura, compromete a atuação dos gestores e interfere definitivamente no processo de educação das pessoas sobre esse tema. Isso comprova-se através da fala de todos os gestores (de órgãos públicos ou privados) entrevistados nesta pesquisa, que apontaram a falta de entendimento ou de interesse sobre a importância da cultura para a sociedade, como a maior dificuldade encontrada para o exercício das suas funções.

A seguir reproduzo trechos onde Dane de Jade, Pautilha Ferraz e Fabiano do Santos, Secretários de Cultura dos Municípios de Crato, Juazeiro do Norte e do Estado do Ceará, respectivamente, abordam o problema:

Quando comecei a trabalhar na Secretaria, me deparei com uma série de dificuldades relacionadas ao repasse dos recursos e a falta de compromisso do legislativo em relação à pasta da cultura. Há empecilhos de toda forma e a cultura continua sendo o último item nas prioridades do município (DE JADE, 2016).

A primeira dificuldade é porque a cultura vem sempre à revelia e isso escamoteia a própria cultura e o reconhecimento dela. Enquanto eu enxergar a cultura como produto e não a entender como processo, estarei negando o papel dela. Ela vai estar submissa a algo e isso provoca um desacerto. Acho que ela fica andando num compasso muito mais lento do que ela poderia. Acho que se a gente entendesse isso, iria entender que turismo, romaria, tudo que está atrelado a desenvolvimento, está

atrelado à cultura. A gente teria a expressão cultural como produto de um processo contínuo. Outra dificuldade é também o próprio entendimento das pessoas de reconhecer que a cultura é uma riqueza, mas isso é um processo educativo que a gente tem que atrelar a educação formal. É um grande desafio [...] É uma luta constante você mostrar que a cultura tem um papel importante (FERRAZ, 2016).

Dificuldade geral, não do Estado, é inserir a cultura na agenda do Governo. Tem uma dificuldade em nível nacional, União, Estados e Municípios que é a percepção do lugar da cultura e da política cultural para o desenvolvimento local, econômico e social, sustentável e humano. Esse é um debate constante que a gente tem que ter no governo, junto à Secretaria de Planejamento, da Fazenda, da Casa Civil e com as outras secretarias dentro de uma política interssetorial, educação, turismo, desenvolvimento social – qual é o lugar da cultura e da política cultural para o desenvolvimento, considerando a cultura como um direito, mas considerando também como um vetor de desenvolvimento. Mas que dificuldade! É um desafio e acho que todos que passaram por aqui viveram esse desafio (DOS SANTOS, 2016).

Diante do que foi exposto, conclui-se que um dos maiores entraves para o bom êxito das políticas culturais reside exatamente na falta de compreensão sobre o que, de fato, é a cultura. Talvez seja esse o principal obstáculo para os gestores idealizarem um programa e executá-lo coerentemente. Sobretudo porque o Estado (nas suas instâncias federal, estadual e municipal), responsável direto sobre todas as políticas públicas implantadas no seu governo, nem sempre reconhece a necessidade de ampliar a sua noção sobre o conceito de cultura. Deixa-se, então, para os secretários a responsabilidade de administrar uma pasta que raramente é prioridade para o governo e que, em geral, está inserida em ambientes nada favoráveis para os gestores.

4.2 Projeto de consolidação de um modelo de política cultural para o Cariri

Como foi abordado, a partir dos anos 1980 o Cariri passou a ser conhecido e referenciado apenas através das características que remetiam à ideia de popular. Todas as referências que associavam a região às noções de vanguarda (sejam artísticas ou políticas) e de desenvolvimento cultural foram deixadas de lado, esquecidas, substituídas por elementos simbólicos que faziam alusão à religiosidade, ao artesanato, às festas populares.

No entanto, para ocorrer essa mudança na forma de classificar a região, foi necessária a junção de vários fatores relacionados a uma série de questões dos campos político, econômico, ideológico e cultural. Por isso, é importante identificar as estratégias de

construção das referências populares como marcos identificadores do Cariri a partir do ano 2003, e, assim, compreender como se deu esse processo e que jogo de forças foi engendrado para consolidar a ideia.

Inicialmente, me reportarei a alguns programas e iniciativas da SECULT que considero fundamentais na elaboração de uma análise sobre a instituição. Em seguida, analisarei a postura de outros órgãos que contribuíram para reafirmar essa construção.

A gestão de Cláudia Leitão como secretária, ao descentralizar as políticas de cultura no Ceará, destinou uma atenção especial ao Cariri. Talvez isso tenha ocorrido pela sua familiaridade com a região, já que nasceu em Jardim (cidade também pertencente ao Microterritório Cariri Central, indo morar em Fortaleza ainda muito jovem). Mas o fato é que grande parte das suas ações foi executada no sentido de projetar a região como um dos berços da cultura popular no Ceará. Um dado interessante a ser observado é que nem sempre as ações realizadas deixavam explícita essa pretensão, mas, através de um olhar mais atento torna-se possível reconhecer a intenção, por parte da SECULT, de manter a região em uma espécie de patamar diferenciado diante das outras do Estado. Nesse sentido, citarei alguns programas efetivados por essa gestão e destacarei os feitos que tiveram no Cariri um enfoque maior, mesmo sendo direcionadas a várias outras cidades e regiões.

Entre as atividades desenvolvidas pela secretária, algumas delas foram denominadas Projetos de Referência. Esses programas, que se referiam a diversas diretrizes e proposições estabelecidas pela Secretaria, deveriam ser cumpridos a longo prazo e versavam sobre as mais diferentes áreas. Entre eles é importante citar: Proposta de Reestruturação da SECULT, Selo de Responsabilidade Cultural (premiava empresas públicas e privadas que investiam em projetos culturais), Agentes de Leitura (semelhante ao modelo dos Agentes de Saúde, faziam visitas domiciliares emprestando livros e realizando quinzenalmente rodas de leitura em quinze municípios e cinco bairros da capital com baixo Índice de Desenvolvimento Humano - IDH) e o registro dos Mestres da Cultura Tradicional Popular (que garantia benefício financeiro vitalício de um salário mínimo ao mestre, considerado detentor de um saber ancestral).

Devido ao nível de abrangência e a estrutura necessária para a realização dos Projetos, que ultrapassava os limites do órgão, a secretária buscou parcerias e estabeleceu acordos externos, reproduzindo a ideia proposta por Gilberto Gil no Ministério de descentralizar as ações do Governo.

Alguns desses projetos se destacaram mais, seja pela repercussão, pelo nível de abrangência ou pelos resultados obtidos. No entanto, para ela o mais importante foi o dos Mestres da Cultura Tradicional Popular:

Com o passar do tempo, e o necessário distanciamento da minha experiência na gestão pública cultural, percebo que, dentre todas as políticas públicas, os mestres da Cultura **simbolizaram nossa intervenção mais significativa**. Eles me restituíram a esperança. Através de penitentes, carpinteiros, aboiadores, rezadeiras, profetas, artesãos, brincantes, poetas, músicos, dançarinos, xilógrafos, durante quatro anos, conheci o Ceará, mas, especialmente, me reconheci, enquanto cearense. Entendi, de uma vez por todas, que territórios que são muitas vezes tratados como bolsões de pobreza, são, pelo contrário espaços de grande riqueza (LEITÃO, 2014, p. 166 – Grifo meu).

Com a implantação da Lei nº 13.351 no dia 22 de agosto de 2003, ficou instituído no Ceará, no âmbito da Administração Pública, o registro dos Mestres da Cultura Tradicional Popular. No ano de 2005, o I Festival dos Mestres do Mundo, reuniu nas cidades Limoeiro do Norte, Jaguaribara e São João do Jaguaribe, artífices da América do Sul, América do Norte, Ásia e Europa). Foram ‘diplomados’ os primeiros 12 (doze) Mestres. A partir de então, passaram a receber uma ajuda financeira mensal e vitalícia de um salário mínimo (no caso dos grupos, apenas o mestre é beneficiado). O recebimento do título atribuiu a eles a importante função de repassar os seus conhecimentos às novas gerações, reconhecendo-os como detentores de saberes e práticas que deveriam ser encarados como referência para a cultura cearense.

O evento (que em 2016 entrou na sua décima edição) tem como objetivo proporcionar o encontro de Mestres de Artes e Ofícios, do Sagrado, de Brincantes, dos Sons e de artistas populares dos mais diversos segmentos, para que possam trocar experiências e conhecer outras formas de expressões culturais (BARROSO, 2008). É um momento que integra também centenas de pesquisadores e estudiosos da cultura do Brasil e do exterior para discutir, problematizar e compreender as várias linguagens que o povo utiliza para representar os seus modos de vida (SOUZA, 2011).

Algumas iniciativas de revitalização da cultura popular implementadas na administração anterior tiveram continuidade no governo seguinte. O registro dos Mestres da Cultura foi ampliado para que grupos e comunidades tradicionais fossem também contemplados, e durante o IV Encontro Mestres do Mundo realizado em 2008 em Crato e Juazeiro do Norte, ocorreu também o Seminário Nacional de Culturas Populares,

demonstrando que existe ainda entre os gestores estaduais a pretensão de valorizar os saberes e fazeres do povo.

De acordo com Auto Filho, secretário de Cultura do Estado do Ceará que ocupou a pasta no período 2007 a 2010, o Cariri foi escolhido para sediar a IV edição do Encontro “[...] por ser talvez o maior centro da cultura popular brasileira” (FILHO, apud BARROSO, 2008). O fato de, em 2008, o Encontro ter o Cariri como sede, depois de três edições na Região do Jaguaribe, revela a intenção de referenciar o local como a representante da cultura popular do Estado e do país.

Para substanciar esse argumento, é importante mencionar que na primeira nomeação dos 12 Mestres, 09 (nove) eram do Cariri. O fato torna-se relevante porque trata-se de um estado com 184 municípios, dividido em 07 mesorregiões que, segundo dados do Instituto de Pesquisa e Estratégia Econômica do Ceará (IPECE), foram “formadas de acordo com aspectos físicos, geográficos, e de estrutura produtiva”¹⁵ Acrescento a esses aspectos os de caráter cultural que oferecem expressividade e singularidade a cada uma das mesorregiões.

Diante da forma como as instituições determinaram essas ações, torna-se possível identificar a intenção de escolher o Cariri como o espaço identificador da cultura popular no Ceará; intenção que pode ser denunciadora de uma luta pelo poder de nomear, de classificar. Pierre Bourdieu (2007) denomina esse tipo de atitude de “lutas das classificações”:

[...] lutas pelo monopólio de fazer ver e crer, de dar a conhecer e de fazer reconhecer, de impor a definição legítima das divisões do mundo social e, por esse meio, de fazer e desfazer grupos. Com efeito, o que nelas está em jogo é o poder de impor uma visão do mundo social através dos princípios de di-visão que, quando se impõem ao conjunto do grupo, realizam o sentido e o consenso sobre o sentido e, em particular, sobre a identidade e a unidade do grupo, que fazem a realidade da unidade e da identidade do grupo (BOURDIEU, 2007, p. 113).

É possível perceber que, no caso do Cariri, as lutas das classificações são estruturadas com o intuito de construir a ideia de uma região que possa ser consagrada como a detentora da cultura popular e, por isso, vários discursos são produzidos com o intuito de estabelecer signos e símbolos identificadores dessa realidade.

O Cariri transformou-se em ponto de pauta de debates acadêmicos, de conversas em mesas de bares, em temas de exposições e de desfiles de modas; tornou-se, enfim, em um

¹⁵ Disponível em <<http://www.ipece.ce.gov.br>>. Acesso em 27/10/15.

sonho de consumo que alimenta os anseios daqueles que ainda acreditam em um mundo mais autêntico, menos contaminado pelas ‘impurezas’ das grandes cidades. E o Estado contribuía, direta ou indiretamente, com esse processo, através de incentivos financeiros, na divulgação, ou na disponibilidade de espaços e infraestrutura necessária para a realização dos eventos.

Assim, a luta pelo poder de identificar o Cariri como o lugar que representa a cultura popular no país torna-se visível em eventos culturais, comerciais, políticos e acadêmicos ocorridos na região e até em outros estados. Como exemplo disso, podemos mencionar algumas ocasiões em que o nome do Cariri foi utilizado para atribuir um significado mais consistente a determinados eventos.

Em 31 de julho de 2007, foi inaugurado o Sobrado José Lourenço, um prédio do século XIX, no centro de Fortaleza, restaurado pelo governo estadual para ser utilizado como galeria de artes visuais. Na solenidade, que contou com a presença do governador, autoridades políticas e intelectuais, ocorreu também a abertura da exposição *O Cariri Aqui!*, uma coletiva de artistas da região, realizada através do executivo cearense com o patrocínio da Avon, empresa multinacional de cosméticos com sede em vários estados brasileiros. A ideia era associar um acontecimento político com características culturais ao colorido e à diversidade da arte do Cariri.

Em abril de 2008, a exposição *O Cariri Aqui!* mostrou, no Espaço Furnas Cultural (galeria de uma central de energia elétrica do Rio de Janeiro), trabalhos de artistas da Associação dos Artesãos do Padre Cícero de Juazeiro do Norte.

É possível perceber que a disputa para eleger a região do Cariri como o lugar da cultura e da arte popular, reflete uma realidade em que outras intenções estão submersas. Isso pode ser uma consequência do “arbitrário cultural” – expressão cunhada por Bourdieu (2005, p. 272) para designar a autoridade da família e da escola em consagrar objetos como dignos de serem admirados e degustados. No caso do Cariri, a “imposição do arbitrário cultural”, no que diz respeito à arte popular, pode ser resultado de um trabalho desenvolvido por algumas instituições, no sentido de construir uma representação voltada essencialmente para o universo da arte popular.

Essas instituições atuam no sentido de desvincular o significado de funcional que sempre foi atribuído às produções populares e passam a ressaltar o caráter estético delas, conferindo a essas peças a denominação de obra de arte. Tal atitude é semelhante ao procedimento utilizado pelo museu (espaço definidor do campo artístico) quando quer sacralizar alguns objetos como criação artística e passa a exigir “o olhar propriamente estético capaz de aplicar-se a qualquer coisa designada como digna de ser apreendida esteticamente,

ou seja, capaz de exercitar-se mesmo diante de objetos que não tenham sido produzidos a fim de suscitar tal apreensão” (BOURDIEU, 2005, p.275).

No entanto, o tratamento que é dado aos autores das obras de arte popular não coincide com o tratamento destinado a outros artistas, uma vez que as instituições não concebem esses trabalhos de forma individualizada, mas sempre como produto realizado em série. Por isso, a sua interpretação vai ocorrer a partir de uma análise que ora as classifica de forma paternalista (supervalorizando a criação pelo seu valor primitivo ou exótico), ora as ignora, reproduzindo a noção de que o artista popular não tem nome, é apenas um artesão. A análise através de uma postura condescendente está relacionada à necessidade política de legitimar a hegemonia da classe dominante (que produz a arte de elite), com base da valorização da arte popular, deixando bem claro que existe uma distinção, uma separação entre as duas formas de produção artística.

Nesse sentido, é importante mencionar o relato que um artista plástico de Juazeiro do Norte fez sobre a abertura da exposição *O Cariri Aqui!* em Fortaleza:

Quando o Sobrado foi inaugurado, todos os artistas do Crato e do Juazeiro estavam lá. As prefeituras dos dois municípios disponibilizaram transporte e a organização do evento se responsabilizou pela acomodação. Mas logo percebemos que a homenagem era não para nós: os ônibus eram péssimos, a viagem foi horrível e a festa foi feita exclusivamente para os políticos, que encheram o Sobrado e ficaram lá sendo homenageados. Eles simplesmente nem notaram a nossa existência e nem muito menos o pessoal que nos convidou. Para falar a verdade, lá não cabia mais ninguém de tão cheio, por isso a maioria dos artistas ficou do lado de fora, na calçada. E só lembraram da gente quando um advogado veio pedir a nossa assinatura em um documento para oficializar a ação da organização do evento. Naquele dia ficou claro que o nosso trabalho só servia para valorizar o deles (da organização) e para fazê-los crescer cada vez mais (PETRÔNIO ALENCAR, artista plástico de Juazeiro do Norte – Depoimento pessoal).

A partir desse testemunho, pode-se compreender como o Estado concebe a arte e o artista do Cariri. Ou seja, a forma como os artistas participaram do evento mostrou como a categoria foi utilizada para atender a fins específicos em momentos também específicos.

Como atração econômica e de lazer, como instrumento ideológico, a cultura popular tradicional serve à reprodução do capital e da cultura hegemônica. Esta a admite e dela necessita, como uma adversária que a consolida, que evidencia a sua ‘superioridade’, como um lugar onde se vai para obter lucro fácil, [...] (CANCLINI, 1983, p. 69).

No caso da inauguração em Fortaleza, os artistas convidados eram todos muito bem-conceituados na região, com uma produção que se relacionava a várias modalidades, o que tornava mais extraordinário ainda a presença deles no evento.

No entanto, ficou claro que o artista do Cariri (seja ele rotulado ou não de popular) passou a ser visto nesse momento como o outro, o excluído, “aqueles que não têm patrimônio ou não conseguem que ele seja reconhecido e conservado; os artesãos que não chegam a ser artistas, a individualizar-se, nem a participar do mercado de bens simbólicos legítimos [...]” (CANCLINI, 2006, p. 205). E, mesmo sendo considerado dessa forma, é importante para as instituições manter contato ou demonstrar proximidade, pois em alguns momentos o outro – nesse caso, o artista do Cariri – pode se transformar em algo bastante valioso.

4.3 A contribuição de instituições e artistas na construção de uma identidade para o Cariri

As demarcações de espaços e identidades são gestadas historicamente a fim de atender a demandas específicas. São construções. E, havendo ou não motivos para tais processos – elas são elaboradas e configuradas para dar sentido a alguma coisa ou lugar. É dessa forma que surgem em determinados locais as áreas de diversão e entretenimento (como os parques temáticos), de turismo (ecológico, religioso, sexual), os centros culturais e uma imensa variedade de opções que existem para referenciar outras áreas, estejam elas nas grandes metrópoles ou nos mais longínquos municípios do mundo.

Quando essas demarcações são baseadas em características já existentes como a riqueza natural, os registros históricos e arqueológicos ou a singularidade da cultura de alguns lugares, o trabalho se torna menos complicado pois não há gastos com a matéria-prima, ela está lá, pronta para ser conhecida e desbravada. Falta apenas estabelecer os marcos definidores: escolher as imagens, os ícones que darão corpo e sentido a esses espaços, para enfim, nomeá-los, classificá-los.

O Cariri é um desses lugares propensos a demarcações. A sua configuração espacial e cultural vem despertando a atenção de visitantes há muito tempo: o viajante inglês George Gardner já exaltava as suas qualidades em 1838, como foi destacado no início deste texto: “Impossível descrever o deleite que senti ao entrar nesse distrito, [...] A tarde era das mais belas que me lembro de ter visto, com o sol a sumir-se em grande esplendor por trás da Serra

do Araripe, longa cadeia de montanhas a cerca de uma légua para o oeste da Vila do Crato” (GARDNER, In SOUZA, 2008).

Euclides da Cunha (1902) também mencionou a região em *Os Sertões*, mas não no item referente à Terra, onde descreveu o Nordeste a partir das suas características físicas e geográficas. O Cariri está presente na sua obra quando define o Homem. O autor usa a religiosidade para inserir a região no rol das suas análises sobre o sertanejo, relatando a ida de um grupo de penitentes ao Crato durante um período de seca:

Em 1850, os sertões de Cariri foram alvorotados pelas depredações dos serenos, exercitando o roubo em larga escala. Aquela denominação indicava *companhias de penitentes* que à noite, nas encruzilhadas ermas, em torno das cruzes, misteriosas se agrupavam, adoidadamente, numa agitação macabra de flagelantes, impondo-se o cilício dos espinhos, das urtigas e outros duros tratos de penitência. Ora, aqueles agitados saíram certo dia, repentinamente, da matriz do Crato, dispersos, em desalinho – mulheres em prantos, homens apreensivos, crianças trementes – em procura dos flagícios duramente impostos. Dentro da igreja, missionários recém-vindos haviam profetizado próximo fim do mundo. Deus o dissera – em mau português, em mau italiano e em mau latim – estava farto dos desmandos da terra ... (CUNHA, 2003, p. 142 - 143).

Os exemplos acima demonstram formas de descrever o Cariri baseadas em aspectos distintos, mas que revelavam impressões bem contundentes sobre o lugar.

Os espaços situados em locais de fácil definição, com características geográficas e culturais peculiares, favorecem o surgimento de interesses em classificá-los a partir de uma referência que possa cristalizar não só as impressões sobre o aspecto físico da região, mas também sobre as características das suas manifestações. É a partir desses processos que as identidades nacionais ou regionais são criadas. Quando institucionalizadas – através da educação, das tradições, das relações sociais, da política, da economia – elas ganham força, e passam a ser legitimadas pelo senso comum. As identidades regionais são, portanto, construções definidas a partir de critérios pré-estabelecidos para atribuir significado e sentido a determinados lugares.

No caso do Cariri, a reprodução dessa forma de designá-lo, de classificá-lo, encontra-se já entranhada na mentalidade de moradores e visitantes da região que, querendo ou não, reproduzem no seu cotidiano o mesmo modo de concebê-la. Mas, como os artistas encaram a ideia de serem concebidos como protagonistas de um lugar tão especial?

Para entender como essa realidade se configura para eles, faço a seguir uma análise de seus depoimentos para identificar a apreensão que possuem sobre o lugar em que vivem, como compreendem a atitude dos governos (municipal, estadual e federal) em relação à

cultura do lugar e aos próprios artistas. Analiso também a postura dos gestores das instituições que lidam diretamente com a arte e a cultura para entender como eles vêem o Cariri e de que forma contribuem (ou não) para reafirmar a ideia de que a região deve ser concebida como um lugar diferenciado.

Inicialmente, devo destacar que nas entrevistas obtidas para esta tese, pude observar que todas as pessoas (artistas, secretários de cultura e gestores de instituições) compreendem o Cariri como um lugar especial – seja por causa das suas características naturais, como o clima, a vegetação e a sua formação geográfica ou pela pujança da sua cultura. E todas fizeram referência a especificidade da sua cultura. Essa admiração foi demonstrada espontaneamente, sem reservas, sobretudo pelos dirigentes de instituições que não são do Cariri, mas, em geral, têm um conhecimento relativamente amplo sobre a diversidade cultural da região.

A partir desses depoimentos foi possível constatar como parte das classificações e nomeações foram gestadas para designar o Cariri, não só como um celeiro cultural, mas, essencialmente, como um lugar que se sobressai pela especificidade da sua cultura popular.

O depoimento do atual gestor do CCBNB é bem elucidativo nesse aspecto:

[...] o Cariri sempre foi um ícone da produção artística e cultural para mim. Existia uma identidade específica do Cariri, para nós de Fortaleza, não só pelo sotaque, como também, pela produção artesanal, reisados, banda Cabaçal que em outras partes do Estado já tínhamos perdido, no Cariri isso tudo ainda continuava muito forte. A primeira vez que vim ao Cariri foi para fazer um documentário sobre a romaria de finados e a religiosidade era muito pujante e foi muito impactante. Mas na minha adolescência, quando comecei a me envolver com música, aqui em Juazeiro e principalmente no Crato tinha um movimento artístico-cultural que era muito forte do ponto de vista atual, de produção contemporânea, da música contemporânea. Então tinha essa mescla do contemporâneo com o tradicional, de vanguarda. Não só na parte de música, mas também nas artes visuais. Todo o 'boom' que houve na música cearense tinha uma participação muito forte do Cariri. No movimento musical foi de grande referência pra mim, por conta de Abidoral Jamaru, João do Crato, Manoel de Jardim. Era um oásis no interior juntando com a capital. Então, o Cariri tem um peso enorme para qualquer instituição que venha a trabalhar com cultura. Por isso nós temos o Centro Cultural aqui no Cariri, depois de Fortaleza o primeiro lugar que foi pensado foi o Cariri. O banco sabe da importância do Cariri neste cenário cultural e obviamente a gente tenta trabalhar com questões que sejam muito específicas da cultura popular, a gente tem um programa que é o Cordel do Cariri, na área da tradição a gente tem grupos de folgado popular, sempre tentando trazer na área expositiva a produção local. Aliás em todas as linguagens a gente tenta trazer a produção local, entre outras coisas, fazendo um intercâmbio entre os centros e com pessoas de fora também (PINTO, 2016 – Grifos meus).

O curioso nessa fala é que mesmo reconhecendo a diversidade e impotência da cultura do Cariri, o CCBNB, enquanto instituição, elabora programas que priorizam apenas um

segmento da ampla variedade de opções existentes na Região. Isso demonstra que essas iniciativas fazem parte de um esquema gestado anteriormente para demarcá-la através de referências particulares. E mesmo considerando que não há uma intenção deliberada em atingir esse propósito, o gestor contribui para legitimar essas ações quando afirma: “O banco sabe da importância do Cariri neste cenário cultural e obviamente a gente tenta trabalhar com questões que sejam muito específicas da cultura popular” (PINTO, 2016).

Nesse sentido, recorro mais uma vez a Albuquerque Júnior quando afirma que a escolha de determinados elementos no meio de uma multiplicidade de outros fatos para dar uma cara ou materialidade a uma região não é aleatória; “[...] é dirigida pelos interesses em jogo, tanto no interior da região que se forma, como na relação com outras regiões” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2001, p. 49).

Assim, depois de estabelecida a escolha que atribui um sentido e uma configuração a determinados espaços, fica complicado desconstruir essa identidade que lhe foi conferida. É como se houvesse uma instância superior orientando o pensamento das pessoas para que elas percebam a realidade a partir de uma análise homogeneizante, onde as diferenças são suprimidas em prol de uma única afinidade. Vale lembrar, é o mesmo exercício que foi utilizado na construção de uma identidade nacional-popular para o Brasil, quando escritores, artistas plásticos e intelectuais destacavam nas suas obras as características mais autênticas do povo brasileiro para atribuir uma cara ao país. Esse procedimento foi também usado pelos intelectuais que criaram o Instituto Cultural do Cariri na década de 1950 e pelos criadores da Secretaria Estadual de Cultura do Ceará, no ano de 1966.

No entanto, para que essas construções tenham consistência, é necessário que sejam alimentadas com novos ingredientes, com elementos discursivos ou imagéticos que possam fortalecer e reafirmar a classificação que lhe foi dada. Por isso é importante o uso de símbolos para designar determinados lugares. A repetição de festas ou a comemoração de algumas datas também são parte do ritual de construção das identidades regionais.

Essas figuras, signos, temas que são destacados para preencher a imagem da região, impõem-se como verdades pela repetição, o que lhes dá consistência interna e faz com que tal arquivo de imagens e textos possa ser agenciado e vir a compor discursos que partem de paradigmas teóricos os mais diferenciados (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2001, p. 49).

É interessante observar que, no caso específico da região do Cariri, esse processo começou a partir de iniciativas locais, inicialmente pelos integrantes do ICC e em seguida pelos artistas e intelectuais dos anos de 1970 que, naquele momento, estavam imbuídos no

propósito de identificá-la através de referenciais cosmopolitas que conviviam harmonicamente com as tradições culturais. Depois dessa época, parece ter havido uma pausa nesses processos de construção de uma identificação para o Cariri. Naquele período ocorreram apenas ações que davam continuidade e alimentavam essas referências, sem que fossem criados novos fatos para fortalecê-las. Essas ações geralmente partiam do comércio e do setor empresarial, que, no intuito de aumentar suas vendas e atrair turistas durante as romarias de Juazeiro do Norte e as festas que ocorriam no Crato, promoviam eventos e os divulgavam a partir de imagens e símbolos associados à cultura e à religiosidade popular.

A partir de 2003, o projeto de identificação do Cariri é retomado, mas através de ações que partiram de fora da região. Surgiram, principalmente, do governo estadual, como mencionado anteriormente, e de instituições como o SESC e o CCBNB.

Esses órgãos possuem sedes nas cidades de Juazeiro do Norte e Crato – CCBNB e SESC, respectivamente. Mas seguem um programa desenvolvido por uma administração superior localizada, o primeiro em Fortaleza, e no Rio de Janeiro o segundo. De acordo com os gestores, a programação é adaptada segundo as demandas específicas de cada unidade, desde que obedeça aos princípios norteadores do gerenciamento central.

É interessante observar que, mesmo contribuindo para associar a imagem do Cariri às manifestações da cultura popular, as instituições se posicionam diferentemente em relação ao tratamento que é direcionado à arte popular e aos artistas da região.

O CCBNB, desde a sua inauguração em Juazeiro do Norte no ano de 2006 e seguindo até 2014, lançava anualmente editais de seleção para várias linguagens artísticas. Nesses concursos eram selecionados projetos de exposições de artes visuais para ocupar as galerias dos Centros Culturais de Fortaleza, do Cariri e da cidade de Sousa, na Paraíba. Os editais eram abertos a participantes de todos os estados brasileiros e a seleção realizada por uma equipe formada pelos coordenadores de cada Centro e por outros integrantes da administração do CCBNB.

De acordo com os depoimentos obtidos com os gestores da instituição, não havia nenhuma determinação por parte da administração superior sobre a prevalência de um estilo ou de artistas na escolha dos projetos. Ao questioná-los sobre esse assunto, obtive as seguintes respostas:

Não. A administração nos deixa muito à vontade em relação a isso. O que existe é uma preocupação em relação a quantidade de projetos para que ocupe o Centro durante o ano inteiro e também que não sejam selecionados só projetos de R\$

15.000,00¹⁶ para que o orçamento não seja comprometido. Aqui no Juazeiro a gente tem a preocupação de selecionar uma quantidade significativa de projetos locais e dentro desses projetos a gente procura selecionar os melhores e atender as diferentes tendências. A gente escolhe o que acha que vai atender melhor ao público (BRAGA, 2009).

No edital a gente coloca que é a qualidade artística, mas não tem nenhuma restrição em relação à estilos, arte popular ou arte contemporânea, é aberto, livre. [...] Inclusive no edital, uma das questões é que os projetos dialoguem com a tradição e o contemporâneo. Não existe nenhuma interferência da gerência neste sentido (MEDEIROS, 2016).

Não. Nós estamos em um processo de reestruturação da área cultural. Estamos discutindo internamente sobre o real objetivo da área cultural do banco. Um dos pilares é a cultura como promoção do desenvolvimento, a valorização da cultura regional, que seja feita por nordestinos e que carregue as características nordestinas, sem rigidez. Aí essa seleção fica a critério da sensibilidade da equipe que analisa esses projetos (PINTO, 2016).

No entanto, ao examinar o material com a programação mensal do CCBNB – Cariri¹⁷, percebi que entre 71 agendas analisadas, 48 delas anunciavam exposições de artistas do Cariri, sendo que 29 estavam relacionadas a temas que refletiam características da cultura popular da região, o que é considerado uma quantidade bem expressiva, visto que representa mais de cinquenta por cento das exposições dos artistas caririenses.

O que chama atenção nesses números é o fato de que os três coordenadores do CCBNB que foram entrevistados (sendo dois da unidade do Cariri e uma da de Fortaleza) atestaram ter conhecimento da diversidade da arte do Cariri e que não havia intenção por parte deles em priorizar nenhum estilo artístico. E, tanto o gestor atual, quanto o que assumiu a direção na abertura do CCBNB – Cariri em 2006, afirmaram haver uma grande oferta de projetos mais voltados para a arte contemporânea.

A predominância de exposições de artistas populares nas galerias do Centro Cultural ocorre desde a inauguração do CCBNB – Cariri, que abriu suas portas para o público com três exposições. A primeira delas intitulada *Mestres do Artesanato* é uma exposição de trabalhos de artistas populares de Juazeiro do Norte (alguns já falecidos), cujas obras fazem parte do acervo do Banco do Nordeste e estão expostas permanentemente no Centro Cultural. A exposição *Invenção da Paisagem Cearense* (uma coletânea de oitenta pintores modernistas e contemporâneos do Ceará) ocupou a galeria principal e no “corredor-galeria” ficou a

¹⁶ Os editais de artes visuais do CCBNB contemplavam projetos apresentados pelos próprios artistas e projetos com curadoria. Estes podiam ser orçamentados em até R\$ 15.000,00, enquanto os primeiros deviam ter valores mais baixos, que variavam de acordo com a proposta do artista.

¹⁷ O CCBNB – Cariri divulga a sua programação através do site da instituição e de uma agenda impressa que é distribuída ao público gratuitamente. Para esta tese foram analisadas setenta e uma agendas impressas, nas quais considerei apenas as exposições de artes visuais, observando a cidade de origem do artista, o estilo das obras e o trabalho selecionado para a capa da agenda.

exposição *Padre Cícero – As marcas da madeira*, mostra coletiva de xilogravuras de dez artistas do Cariri.

As exposições selecionadas para a abertura, que, segundo os coordenadores do Centro, ocorreram por meio de edital, provocaram uma reação entre os artistas contemporâneos do Cariri, que se manifestaram através de uma carta enviada à administração em Fortaleza, ao presidente do Banco do Nordeste e ao então ministro da Cultura, Gilberto Gil.

O documento, que foi escrito por alguns artistas e assinado por outros 123, questionava o fato do Centro Cultural ter selecionado muitos de fora, enquanto do Cariri, apenas artistas populares iam compor as exposições de abertura de um espaço que já vinha sendo reivindicado por esta classe há tanto tempo. Na carta, os autores destacavam a importância de a arte popular estar sendo bem representada, mas afirmavam que a ausência de outros estilos na inauguração de um Centro Cultural localizado em uma região que congrega tantas modalidades artísticas, deixava uma lacuna muito grande e isso, definitivamente, não traduzia a realidade da arte local.

A carta ocasionou uma resposta imediata da administração do CCBNB que, prontamente, convocou toda a classe artística do Cariri para uma reunião. O objetivo era discutir o conteúdo do documento, mostrando a lisura do processo de seleção. O encontro ocorreu dias antes da abertura e foi conduzido pelo administrador do Ambiente de Gestão da Cultura do BNB, juntamente com o futuro gerente do Centro Cultural do Cariri. No entanto, o ponto principal da reunião parecia ser mais o descontentamento deles em relação ao fato de estarem sendo questionados pelas suas ações e expostos aos seus superiores, do que apresentar uma justificativa coerente para a escolha das exposições. No final, ficou acordado que nos próximos editais a solicitação dos artistas seria considerada.

O fato relatado acima demonstra como as instituições atuam no sentido de priorizar a arte popular do Cariri. Essa prática vem se repetindo ao longo dos anos e, na maioria das vezes, ela se manifesta mesmo quando não há uma intenção deliberada em alcançar esse objetivo. Isso ficou claro no depoimento do atual gerente do Centro Cultural, que demonstrou muita segurança ao falar sobre a importância dos movimentos artísticos-culturais do Cariri, mas ao mesmo tempo afirmou que o BNB tem essa consciência e por isso se preocupa em promover ações “que sejam muito específicas da cultura popular”.

É possível perceber que essas atitudes são frequentes e conseguem se impor como determinantes. No entanto, os motivos podem variar de acordo com as instituições. O CCBNB, que tem o propósito de valorizar a cultura regional, parece acreditar que está agindo assim quando evidencia apenas os aspectos populares presentes na cultura da Região e não

atenta para o fato que outras expressões artísticas existentes no Cariri também representam a cultura local.

As iniciativas demonstram também um certo paternalismo, como se o fato das instituições estarem expondo a produção dos artistas populares atribuísse a elas o estatuto de protetora e guardiã da cultura dos lugares em que estão situadas. Assim, ao invés de impulsionarem o trabalho e a carreira dos artistas, acabam provocando o inverso, pois, muitas vezes, eles se sentem acomodados e passam a produzir apenas a partir das demandas desses espaços.

Aqui, é oportuno citar o depoimento de Racar, um artista popular do Juazeiro do Norte:

No começo as peças que eu fiz, foram rejeitadas aqui, mas ela (Dona Lourdes)¹⁸ me orientou: faça Padre Cícero. Inclusive uma vez eu fiz uma Nossa Senhora do Livramento muito bonita e trouxe para cá, mas ela não quis, só queria Pe. Cícero. Aí eu saí e um homem me viu com a santa, perguntou quanto era e eu botei um preço cinco vezes maior do que eu tinha oferecido aqui no M. Noza e ele pagou logo. Mas no começo era só o Pe. Cícero. Mas eu não gostava de fazer só santo. Aí uma vez teve uma exposição no Rio de Janeiro e levaram umas peças minhas que não era de santo. As peças venderam e então Dona Lourdes me liberou. Eu já fazia outras peças; eu criava muito e ela disse: faça o que quiser (RACAR, 2008)¹⁹.

No entanto, é preciso atentar para outras questões que envolvem a relação entre artistas e instituições. Muitas vezes os seus representantes agem como se fosse necessário manter os artistas populares sob o seu domínio, como um bem que deve ser visto e apreciado, mas que deve permanecer inerte, intocável, como um patrimônio material. Nesses casos, é comum haver uma espécie de superproteção em relação ao artista e às suas obras. Geralmente isso ocorre exatamente para que o artista se sinta dependente e incapaz de agir sozinho. Jaqueline Medeiros, coordenadora do programa de Artes Visuais do CCBNB de Fortaleza, demonstrou a sua inquietação em relação a esse tipo de atitude:

[...] o que me incomodou na primeira vez que eu tive um contato mais próximo com essas produções no Juazeiro e no Crato é que essas pessoas não tinham voz própria, eram os grandes descobridores que de uma certa forma compravam e mantinham minimamente aquelas pessoas para elas ficarem lá mesmo naquele lugar e eles lançando livros, vendendo a arte e quando você olhava, eles não tinham dinheiro

¹⁸ A Dona Lourdes mencionada por Racar, é Maria de Lourdes Batista, antiga administradora do Centro de Cultura Mestre Noza (importante local de exposição e venda de artesanato do Juazeiro do Norte) e responsável por grande parte da divulgação e comercialização das peças dos artesãos da cidade para várias partes do Brasil.

¹⁹ A entrevista de Racar faz parte de uma pesquisa que venho desenvolvendo sobre a arte do Cariri desde 2008.

nem para pagar a conta da luz. Eu acho que foi um mal muito grande que eles fizeram. Eu considero uma prática coronelista; de ficar com as matrizes. Eles não têm nenhum critério de numeração das gravuras, de limite de tiragem e eu acho que a produção deles ficou muito em torno do que os outros pediam e encomendavam pra eles e acho que isso direcionou muito a produção deles pela encomenda dessas pessoas que diziam o que eles deviam produzir para poder vender e limitou muito a capacidade criativa deles (MEDEIROS, 2016).

O relato acima parece referir-se a uma prática do passado, mas ainda é bem comum nos dias de hoje. E, embora muitas vezes o oportunismo subjacente nessas ações venha travestido de boas intenções, a prática é mais frequente do que se imagina.

Outro dado interessante sobre os editais do CCBNB é que a grande maioria dos artistas do Cariri dificilmente conseguiam ter projetos aprovados para expor nas galerias do Centro Cultural de Fortaleza, enquanto artistas de outros estados, geralmente, conseguiam ser selecionados para os três Centros Culturais. E, apesar dos gestores afirmarem que no processo de seleção eles procuravam atender as mais diferentes demandas, o que se observava quando saíam os resultados dos editais era que a maioria dos artistas do Cariri continuaria mostrando seus trabalhos para os mesmos observadores. Dessa forma, o autor perdia a chance de ver a sua obra circulando, apreciada e avaliada por um público diferente. Perdia também a oportunidade de vivenciar experiências novas, dialogar com outras expressões artísticas que poderiam, inclusive, servir como uma reflexão sobre o próprio trabalho.

Figura 17 – Escultura 1 em madeira (0,67cm) – Racar



Fonte: <<http://mestrenoza.blogspot.com.br>>

Figura 18 – Escultura 2 em madeira (0,67cm) – Racar



Fonte: <<http://mestrenoza.blogspot.com.br>>

Essas instituições que trabalham com a arte e a cultura parecem agir como se o seu objetivo principal fosse contribuir para a manutenção de uma realidade em que tudo permaneça no mesmo lugar, sem alterações. Assim, artistas populares e contemporâneos podem continuar trabalhando, que a eles será dada a oportunidade de crescer através da arte, mas desde que continuem produzindo aquilo que, para esses órgãos, representam o modo de ser das pessoas do interior do Nordeste. Por isso, a xilogravura, o cordel e os temas como a seca, a religiosidade e as festas populares sempre estarão presentes nesses espaços.

O SESC, a outra instituição pesquisada que trabalha com exposições de artes visuais, possui uma postura diferente em relação a que foi observada no CCBNB. Lá, geralmente, as exposições são selecionadas através das propostas que os próprios artistas levam para serem apreciadas pelo Setor de Cultura, que, por sua vez, segue alguns parâmetros norteadores estabelecidos pela administração nacional da instituição. De acordo com o Supervisor de Cultura do SESC em Juazeiro, cada unidade deve observar nas propostas “[...] a qualidade, inovação, criatividade, a trajetória do artista e como o trabalho vai impactar nas pessoas, nos usuários do SESC, que são os comerciários. Esses parâmetros são feitos pelo SESC Nacional. Então esses parâmetros são seguidos e vai muito de cada técnico” (MAGALHÃES, 2017).

No SESC Crato, o procedimento é basicamente o mesmo, mas, segundo George Belisário, Supervisor de Cultura da unidade, atualmente é feita uma chamada pública através da *internet* no início do ano. Os artistas levam seus projetos que são avaliados pela equipe do

Setor de Cultura e distribuído na programação anual. Para cada exposição é disponibilizado um cachê de R\$ 800,00. Geralmente, ocorrem seis exposições durante o ano, mas algumas delas estão circulando nacionalmente e a administração manda incluir nas agendas de diversos locais.

Além do processo de seleção das exposições, outros aspectos diferenciam o CCBNB e o SESC. O primeiro deles refere-se à natureza dos dois órgãos. O CCBNB é uma instituição pública e é um Centro Cultural, ou seja, o seu propósito é trabalhar exclusivamente com a cultura, enquanto o SESC possui caráter privado e surgiu para atender às demandas específicas de uma categoria: os comerciários. Por isso, a sua área de atuação é bem mais ampla porque compreende também educação, saúde, lazer e assistência. O fato de não trabalhar exclusivamente com a cultura, por si só, já define o perfil e o propósito da instituição, que, por não a ter como prioridade nos seus programas, não conta com um orçamento que contemple às diversas demandas que o setor exige.

Nesse sentido, as atividades culturais são apenas uma ação, entre tantas outras desenvolvidas pela instituição. Isso interfere sobremaneira no trabalho dos responsáveis por essa área, pois eles têm que lidar com recursos limitados para cumprir uma agenda proposta em vários estados e ainda atender às necessidades específicas das suas unidades. E, apesar de existir uma dotação orçamentária para cada um dos segmentos citados anteriormente, o setor financeiro parece não entender que determinadas ações têm que ser executadas para que as exposições possam ocorrer a contento. A fala do Supervisor de Cultura do SESC Crato é bem elucidativa:

Para realizar uma exposição, fazemos um relatório, pois todos fazem parte de um projeto maior chamado “Arte Sesc”. Nesse relatório deve constar que temos que pintar o prédio para se adequar ao contexto daquele trabalho, então a infraestrutura solicita ao setor de engenharia, que não entende que cada exposição pede uma coisa diferente e o setor de engenharia só consegue entender como reforma do prédio e não como uma estratégia de desenvolvimento de uma linguagem, mas não é uma reforma, é apenas uma adequação às obras que serão expostas. Aí temos que fazer todo um esforço e contar com a infraestrutura para convencer o setor de engenharia. (BELISÁRIO, 2016).

A falta de compreensão sobre o que significa trabalhar com a arte e a cultura surge novamente como um complicador, tal qual ocorre no setor público citado anteriormente em relação às secretarias. No caso desses dois órgãos, o problema é bem mais grave pois a cultura, em alguns momentos, parece ser tratada como uma mercadoria que não dá lucro e não oferece retorno financeiro.

Os depoimentos da Coordenadora do programa de artes visuais do CCBNB de Fortaleza, do gerente do CCBNB Cariri e do supervisor de cultura do SESC Crato, listados a seguir, confirmam esse argumento:

A maior dificuldade é porque a gente é bancário e pelo fato daqui ser um banco o perfil de atuação é diferente e tem essa dificuldade de a burocracia bancária entender como funciona a parte artística (MEDEIROS, 2016).

A maior dificuldade é que sou de uma área cultural dentro de uma instituição financeira. Existe um distanciamento grande. Apesar do BNB ter sido criado para trazer o desenvolvimento para a região, se torna difícil trazer o conceito de cultura como vetor de desenvolvimento, pois praticamente não existe um retorno financeiro. Então, usamos o argumento do benefício da mídia de que gastamos três vezes menos do que se fôssemos anunciar nossos eventos numa página da área cultural de um jornal. Aqui é uma mídia espontânea, gratuita. Tentamos sempre lembrar isso apesar de ser um absurdo, pois não é por isso que se justifica a área cultural, pelo valor financeiro. A área cultural tem que ser vista pelo valor dos benefícios que ela promove. Isso é um problema, pois ficamos o tempo todo nos justificando. E em consequência disso, outro problema é a questão orçamentária. Tenho um orçamento limitado, onde não me permito trazer grandes nomes, reduzindo assim as possibilidades de boas ofertas e boa qualidade no que é apresentado, para que eu atraia as pessoas (PINTO, 2016).

A maior dificuldade encontrada por mim diz respeito à visão da arte em geral, embora a instituição nacionalmente tenha todo um trabalho que se projetou em cima disso, os outros regionais não têm a mesma dinâmica como São Paulo ou Rio de Janeiro, que é outra realidade. Nos outros regionais ainda há aquela mística da receita; tem até uma brincadeira, de que o esporte trabalha para bancar a cultura. Eles acham que tudo tem que gerar uma receita e a cultura não gera uma receita de forma direta. Ainda é muito difícil eles compreenderem que a cultura, a educação e a arte é um bem. A visão da arte e da cultura como um bem não é compreendido. É muito difícil eu explicar para meu gerente financeiro que gastei 3.000 reais em uma exposição e ele dizer: “Pra que tudo isso, em uma exposição?” O gerente financeiro trabalha tecnicamente, então só consegue ver tudo com retorno financeiro. Então, eu tenho esta dificuldade como gestor porque eles vêm de instituições privadas que trabalham em torno de uma meta e essa meta tem que ser cumprida para gerar um retorno. Não existe uma compreensão acerca da importância da arte e da cultura (BELISÁRIO, 2016).

O problema encontrado por esses gestores em relação à forma das instituições conceberem a arte, induz a uma série de reflexões sobre a temática. Inicialmente, é necessário entender que, para algumas pessoas que trabalham nesses órgãos, a arte ainda se constitui em uma novidade, como se fosse um objeto desconhecido que passou a ocupar um espaço vazio, mas que até então ninguém tinha percebido a necessidade de ele ser preenchido.

Mas, a arte chegou lá, e chegou para ficar. No século XXI, mais do que em qualquer outro período da história, a cultura se transformou em uma ferramenta ideal para ser utilizada como meio de desenvolvimento social e econômico. E foi muito bem aproveitada para isso.

George Yúdice (2013) chama a atenção para o protagonismo assumido pela esfera cultural e como ela está sendo concebida como um recurso para a melhoria social, política e econômica. No entanto, percebo que essa participação, apesar de presente em vários âmbitos da sociedade, ainda não foi assimilada por todos, embora, muitas vezes o retorno seja visivelmente percebido.

No caso de instituições como as que foram pesquisadas para esta tese, a arte e a cultura estão integradas aos seus objetivos e metas, entretanto, nem sempre a sua estrutura organizacional está preparada para lidar com esses campos. Por isso, é importante saber como elas se organizam para sistematizar os seus organogramas e orçar os seus gastos, dividindo-os por setores ou por nível de importância e/ou urgência para aquele órgão. Ocorre, que, geralmente, pessoas ligadas aos recursos humanos dessas instituições, recrutam profissionais da área da economia ou da administração para realizar esse tipo de trabalho, que, teoricamente, seriam as pessoas mais habilitadas para exercer tal função. Os setores que lidam com o assunto, por sua vez, trabalham em parceria com aqueles profissionais e ficam submetidos a uma metodologia desenvolvida por eles que é bem específica e resolve a maioria dos problemas através de planilhas, gráficos e cronogramas que nem sempre coincidem com a dinâmica exigida no trato com a arte. Assim, em vez de serem tratadas como bens simbólicos, elas são concebidas como recurso, como um meio de gerar lucro ou retorno financeiro.

No entanto, ao promoverem ações ou programas ligados à arte e à cultura, esses espaços atuam no sentido de projetar artistas e grupos, mas as suas iniciativas nem sempre resultam em uma promoção de fato. Geralmente, os caminhos utilizados por eles não atendem plenamente as demandas dos principais interessados, resultando em uma inversão de valores, pois compreendem essas aptidões e conhecimentos como recurso, posto que servem para promover, divulgar e reduzir os impostos desses órgãos. Ao mesmo tempo, não percebem a importância de repassar um pouco das vantagens para os principais protagonistas dessas ações, que são os artistas e os grupos envolvidos no processo. A fala de Reginaldo Farias, artista de Juazeiro do Norte, reforça esse argumento:

O que eu vejo dessas instituições é que elas estão abertas para que você chegue com sua exposição e monte lá, não tem empecilho nenhum, são pessoas ótimas pra isso. Mas o que eu acho que é uma lamentação antiga era a questão da falta de espaço e hoje a gente tem o CCBNB, mas a política de editais dele acabou, não tem mais. E agora tem um investimento pequeno e você chega lá pra montar uma exposição e tem que fazer tudo, tem que chegar com tudo pronto, emoldurado, é igual ao SESC. Você tem que ter a grana pra ajeitar praticamente tudo (FARIAS, 2017).

No que se refere à temática das exposições que ocupam a galeria do SESC do Crato e do Juazeiro do Norte, há também uma diferença em relação ao CCBNB. O fato do SESC não trabalhar com o sistema de editais, faz com que o processo de seleção das propostas que chegam às unidades seja mais flexível, pois não obedece aos trâmites exigidos para tal finalidade. Nesse sentido, há mais liberdade no ato das escolhas feitas pelos gestores, que podem priorizar artistas ou estilos de acordo com as preferências ou propostas de trabalho das suas unidades.

Assim, ao pesquisar o material de registro das exposições que me foi disponibilizado pelo SESC (unidades Crato e Juazeiro do Norte), percebi que não há preocupação por parte da instituição em priorizar algum estilo artístico, como também não há em manter um registro mais sistematizado sobre as exposições. Através do material a que tive acesso, foi possível perceber que a arte popular está bem representada, em relação à quantidade de exposições que ocupam a galeria anualmente.

Figura 19 - Flagrante – Reginaldo Farias



Fotografia do artista

Figura 20 - Colina de Fé – Reginaldo Farias

Fotografia: Acervo do artista

A ausência dos editais no SESC reduz a quantidade de projetos que concorrem à ocupação das galerias. Suponho que isso ocorra devido ao fato da instituição não trabalhar com um orçamento que inclui um valor destinado ao cachê do artista, o que limita o envio de propostas de trabalho. Sérgio Magalhães, Supervisor de Cultura do SESC Juazeiro do Norte, explicou a forma como as exposições são realizadas na sua Unidade:

Como não tem cachê especificamente para as artes visuais (que eu tenho batalhado no SESC para conseguir), temos uma ajuda de custo para a montagem da exposição. O artista é responsável pela curadoria e o SESC entra com a parte de divulgação, impressão de texto, convite. O próprio artista é responsável pela montagem e material. Ele já tem que trazer o trabalho todo pronto, com moldura e tudo. Isso não é uma política do SESC nacional, cada unidade tem autonomia para decidir. Só é uma política do Nacional se for uma exposição que venha através deles. Aí vem toda uma orientação para a gente seguir – como a climatização da sala, distribuição das obras e a contratação de montadores (MAGALHÃES, 2016).

Nesse depoimento é possível destacar algumas questões que servem para melhor definir como o SESC trabalha com a arte do Cariri. A primeira delas refere-se ao fato da unidade de Juazeiro do Norte não ter um cachê específico para as artes visuais, mesmo possuindo uma galeria e disponibilizando a infraestrutura necessária para a divulgação da exposição, enquanto representantes das demais linguagens artísticas (música, teatro e dança)

recebem um pagamento quando se apresentam. Outras unidades do SESC pagam um pró-labore ao artista que expõe nas suas galerias (como no caso da unidade de Crato).

Em relação ao processo de seleção das exposições realizadas no SESC Juazeiro do Norte, Sérgio Magalhães fez o seguinte comentário:

O SESC não trabalha com edital, apenas no caso da Mostra Cariri de Cultura que envolve todas as linguagens, é aberto um edital para todo o Brasil. Quem quiser se inscrever pode fazer pela internet. Os outros projetos nós recebemos propostas dos próprios artistas. Eles deixam seus materiais e a gente vai selecionando. Se tiver a ver com a nossa proposta e dialogar com ela, então selecionamos (MAGALHÃES, 2016).

A Mostra Cariri de Cultura é vista pelo SESC como a sua principal atividade dessa área no Ceará. O evento que em 2017 vai realizar a 19ª edição, começou na cidade de Crato apenas como uma mostra de teatro. Atualmente, além de peças, ocorrem apresentações de dança, *performances* poéticas, exposições, shows com grandes nomes do cenário nacional, rodas literárias, mostras de cinema e vídeo e o Seminário Arte e Pensamento, onde são discutidos temas voltados à arte e à cultura, em uma abordagem multidisciplinar. A Mostra acontece em mais de vinte cidades do Cariri e faz parte do calendário anual de atividades do SESC nacional, que providencia toda uma logística para a sua realização. Como o edital de seleção é aberto para o país inteiro, a instituição providencia passagens, hospedagem e transporte local para os artistas selecionados. Por isso, o período do evento mobiliza o comércio, a rede de hotéis, de restaurantes, o setor de transporte, os clubes e todos os espaços turísticos e de lazer das cidades envolvidas.

Em 2016 a Mostra apresentou aos seus espectadores 105 grupos da tradição popular vindos de várias partes do Brasil que encheram de cor, brilho e alegria as ruas das cidades. A organização também selecionou 71 grupos de vários segmentos artísticos, dos quais 29 eram do Ceará. Esses números chamam a atenção porque, de acordo com a proposta do evento, a sua missão é promover a valorização dos talentos locais, no entanto, a quantidade de apresentações do Ceará não chega nem a 50%. A prática de aprovar mais projetos de outros estados é recorrente na Mostra e, por diversas vezes, foi motivo de reclamações dos artistas locais, que para se referir ao evento, o chamam ironicamente de “república dos cariocas nas terras caririenses”. A crítica refere-se ao tratamento que é direcionado aos artistas “de fora”, a quem é destinada uma excelente estrutura para as suas apresentações e recebem os melhores

cachês. Criticam também o fato de haver discriminação por parte da organização em relação aos grupos do Cariri, que frequentemente são prejudicados no momento de se apresentarem. A produção não disponibiliza o aparato técnico solicitado, chegando, inclusive, ao ponto de terem o som desligado para não atrapalhar espetáculos “de fora” que iam ocorrer no mesmo horário. O depoimento a seguir, do professor e ator Luís Benuei Taveira, comprova essa afirmação:

A minha crítica não é ao SESC como instituição, mas ao evento que, em sua 10ª edição, demonstra não respeitar o Cariri e sua gente, especialmente os artistas. Uma das provas disso foi uma tal pré-mostra a que foram sujeitados os grupos teatrais da região, em condições precárias e humilhantes. A magnífica dramaturgia do Grupo Humanos em Espaço-Tempo, [...] não pode ser apreciada pelo grande público, pois a produção incompetente não disponibilizou aparato técnico para que a peça *Rizo Machadiano* fosse apresentada. [...]. Outro episódio constrangedor aconteceu com a *Trupe do Bulaxinha*, núcleo da ONG Tio Bibi & Cia.: repetindo a prática de outras edições, fomos discriminados e a *Trupe do Bulaxinha* [...] foi desautorizada a se apresentar no Overdoze, tendo seu som desligado porque estava “atrapalhando” outro espetáculo (de fora). [...]. Sugiro que a Coordenação Geral da Mostra SESC Cariri de Cultura repense suas ações e retome o diálogo e o respeito com os artistas e produtores caririenses. Chega de maus tratos e de esmolas. O Cariri é muito rico em sua cultura e não merece ficar com as sobras da “república dos cariocas”. Espero que, em 2009, o potencial da nossa região não sirva apenas para ilustrar a justificativa de captação de recursos públicos, mas efetivamente ocupe o lugar de destaque que merece. (TAVEIRA, 2008).

A postura da Mostra com as artes visuais do Cariri é semelhante. Os principais espaços de exposição durante o evento – as galerias das unidades do SESC Juazeiro e Crato, onde acontece o maior número de espetáculos – em vez de mostrarem trabalhos de artistas locais, são habitualmente ocupados com exposições que vêm de outros estados, enquanto para os do Cariri são destinados espaços improvisados ou com pouca visitação.

O fato de espetáculos e artistas de outros lugares terem prioridade em detrimento aos da região é semelhante a atitude denunciada por Ulpiano T. Bezerra de Menezes, ao se referir a um cartum francês (2002):

A imagem – de que me tenho valido em várias ocasiões, tal sua força e clareza – vem de um cartum publicado há muitos anos numa revista francesa, Paris-Match. No interior sombrio e hierático de uma catedral gótica (provavelmente Chartres), banhada de luz quase imaterial que atravessa os vitrais, está uma velhinha, ajoelhada diante do altar-mor, orando, imersa em profunda concentração. Atrás dela, porém, em semicírculo, um magote de turistas japoneses (que, nos anos 1970 invadiram a Europa, sequiosos de cultura), todos deslumbrados com a cena. Junto da velhinha e

tocando-lhe o ombro, aparece um guia, que lhe diz: - “Minha senhora, a senhora está perturbando a visitação!” (MENEZES, 2002, p.01).

Tanto no cartum citado quanto no caso da Mostra Cariri de Cultura, prevalece uma lógica invertida: os bens culturais de determinados espaços são valorizados e exaltados para que visitantes – apreciadores externos à realidade do lugar que detém esses bens – possam se deleitar com eles. No entanto, as instituições promotoras dessa valorização não incluem nos seus projetos as demandas internas, pertinentes à vida dos moradores daqueles lugares.

Outro fato que chama a atenção é que artistas e grupos de outros estados, geralmente retornam ao Cariri para se apresentarem novamente nas unidades do SESC, enquanto os artistas locais dificilmente são convidados para qualquer evento fora da região. Excetuando para alguns grupos da tradição popular que frequentemente participam da programação da instituição em outras cidades, o intercâmbio divulgado como um dos objetivos da Mostra, não se processa como troca, como uma via de mão dupla que leva e traz as pessoas de forma indiscriminada, sem escolhas. A Mostra parece se constituir em um evento que o SESC nacional utiliza como palco e cenário para exhibir espetáculos e agraciar artistas, presenteando-lhes com a oportunidade de conhecer um lugar agradável e possuidor de uma cultura exuberante, onde podem se divertir e se inspirar para realizar os seus projetos artísticos. “Os artistas que chegam de todas as regiões do Brasil veem no projeto uma forma de fortalecer as múltiplas linguagens artísticas, bem como promover o intercâmbio e beber na rica fonte cultural caririense” (18 anos de Mostra SESC Cariri de Culturas – disponível em <http://www.mostracariri.sesc-ce.com.br>. Acesso em 05.12.16).

Portanto, a arte e a cultura do Cariri são difundidas como se existisse um lugar único e específico para elas se mostrarem e esse lugar não foi designado por seus produtores, mas por pessoas que os agenciam, que se propõem a delimitar o local e o momento certo para elas aparecerem. Por isso, artistas demonstram um sentimento de decepção em relação ao modo como são tratados pelas instituições. Muitos deles acreditam que são usados por elas apenas para projetá-las. Reginaldo Farias expressou o seu descontentamento a respeito dos órgãos que trabalham com a arte e a cultura no Cariri:

Eu acho que não existe uma valorização, uma fomentação. Digamos que elas não tenham dinheiro pra pagar, mas deviam chegar e dizer, ‘vamos, o que você está precisando? Vamos tentar?’ Não existe isso. Eu tenho que estar com meu trabalho pronto e sair oferecendo. A gente é grato por ter espaços mas não existe uma preocupação com a valorização do artista como pessoa, e por aquilo que ele representa dentro da sociedade. Acho que falta o respeito pelo próximo, de ver que a

pessoa está com um trabalho interessante e que não pode ser desrespeitado, que faz uma coisa que lhe faz bem e é importante para nossa região...
Acaba que quando uma instituição dessa vem dar um financiamento mesmo, é pra ela se mostrar. O que a gente vê muito aqui são as pessoas dizendo que nossa cultura é rica mas ela só aparece quando vem gente de fora. Eles contratam os grupos disso e daquilo e os investimentos que eles dão são ocasionais [...]. (FARIAS, 2017).

O fato do Cariri ser reconhecido como um lugar de uma cultura e uma arte específica pelos seus artistas é recorrente e manifesta-se em cada trabalho produzido por eles. Daí ser comum alguns manifestarem uma certa revolta ao falar sobre o assunto. Reginaldo Farias, Edelson Diniz e Paulo Bento afirmaram:

Eu sempre vi nos artistas daqui, em todos que eu conheço, a questão de não se acomodar, [...] no caso da xilogravura, que é muito comum aqui, de não se acostumar com aquele traço, ou só com aquela ferramenta; de brincar com as texturas (FARIAS, 2017).

A nossa cidade tem muitos artistas, [...] nos bairros periféricos tem artesãos, músicos, muita gente boa. No meu trabalho na escola eu percebo muito potencial nas crianças, na dança, na música... Mas aonde lançar essas pessoas?
A gente tem o privilégio de ter um Museu Histórico, no centro da cidade, mas as condições são de abandono. E a gente só ouve desculpas, de que falta verbas [...] A gente já está perdendo todo o nosso patrimônio arquitetônico. E a gente não tem políticas que se preocupe com isso, em agraciar o povo. Quando agracia o povo o pacote das artes, o pacote do lazer está incluído. Não é só fazer uma rua nem fazer um mercado. (BENTO, 2017).

O artista daqui é inquieto. Existe uma diferença sim, porque a cultura daqui pra ali se transforma. A cultura daqui tem outra atmosfera, um diferencial, é diferente. Tem que ter outra organização, equipamento e recurso. Nós temos uma galeria que não funciona, um teatro que não é teatro, um museu que não é museu, um centro de convenções que ninguém sabe pra que serve. É só uma questão política. (DINIZ, 2017).

O que chama a atenção nesses depoimentos é o fato dos artistas terem completa consciência da posição que ocupam em toda essa cadeia produtiva. Se a arte e a cultura do Cariri são percebidas pelo Estado e pelas instituições como um recurso – pois servem para reduzir impostos e diminuir as suas obrigações sociais perante a sociedade – os artistas, mesmo sem querer, são utilizados como uma peça fundamental nessa ‘transação econômica’.

Incomoda também a eles a ideia de verem frequentemente os seus trabalhos tratados como simples mercadoria, pois sabem que possuem um significado bem maior, que extrapola o âmbito do visível, do concreto.

Mas falando dessas instituições que não têm investimento público, são apenas locais pra a gente expor, o que eu posso falar é da burocratização da arte no sentido de que, por exemplo, a gente está trabalhando com cinema ou com uma exposição e eles agem da mesma maneira de uma construção ou uma obra. Tipo assim, eu quero montar uma exposição e convidar alguns artistas que cabem nessa exposição e eles dizem: faça um orçamento com tal artista e tal artista. [...]. Como é que eu posso fazer um orçamento dizendo que o valor daquele artista é menor? Como é que eu posso trabalhar com arte dessa forma? (FARIAS, 2017).

Eles percebem ainda que muitas vezes as instituições agem como se quisessem interferir nas suas produções, induzindo-os a fazer apenas trabalhos que os aproxime das tradições culturais e reflitam uma realidade que não pertence a todas as pessoas da região. Reginaldo Farias e Nilo demonstraram suas inquietações sobre a interferência do Estado nas produções dos artistas do Cariri:

Às vezes tem uma intervenção negativa do Estado. Às vezes eles estão procurando uma coisa mais tradicional e ficam dizendo “não usa essas coisas não, faz isso, faz aquilo” e acabam interferindo nos trabalhos e provocando uma mudança, e no lugar de ser uma mudança natural é uma mudança forçando pra que seja tradicional (FARIAS, 2017).

O governo tem a sua contrapartida através do CEART mas só prioriza o artesão, inclusive eu acho que a situação mais difícil é para o artista que tem o seu trabalho diferenciado, porque se você tem uma linha que está dentro do pacote que o CEART quer, tudo bem, mas se você tem um trabalho diferenciado, você não se encaixa. Então você tem que partir do seguinte princípio: se você quer algum ganho, mas faz um trabalho diferenciado, você tem que entrar numa linha de produção para ganhar um extra numa coisa mais viável. (NILO, 2017).

A Central de Artesanato do Ceará (CEART) é uma espécie de galeria a céu aberto, mantida e administrada pelo governo estadual. Lá são expostos e vendidos artesanato de todas as partes do Estado e é o principal ponto de comércio dessas peças para turistas, por isso habitualmente, os artesãos participam de cursos para melhor atender a essa demanda. De acordo com informação obtida no *site* do governo do Estado: “Com o intuito de fortalecer as entidades artesanais e colaborar para o avanço da política no Estado, são realizadas ações de capacitações de gestão empreendedora e tecnológica para o desenvolvimento de novos produtos, [...] gerando assim uma renda maior para o setor”²⁰.

O fato da CEART capacitar os artesãos cadastrados é importante porque oferece a eles a oportunidade de aprimorar as suas técnicas de trabalho e desenvolver formas de melhor escoar as suas obras no mercado. No entanto, a crítica que os artistas fazem é porque a

²⁰ Disponível em <http://www.stds.ce.gov.br>. Acesso em 25.02.2017.

CEART passa a exigir que eles produzam apenas o que é vendável e isso limita consideravelmente a sua capacidade criativa.

Figura 21 – Xilogravura 1 de Nilo



Fotografia do autor

Figura 22 – Xilogravura 2 de Nilo



Fotografia do autor

É possível perceber que ao direcionar a produção do artista para um único estilo, a CEART está trabalhando com o intuito de induzir a sociedade a percebê-lo de uma forma específica, relacionada a uma leitura da realidade retratada de uma só maneira. Esse tipo de atitude remete ao ato de classificar, de nomear.

Maura Penna (1994, p. 64) afirma que “a classificação, ao direcionar a forma de apreensão da realidade, promove a sua organização significativa, através de um ordenamento [...] e de uma qualificação [...]”. Podendo ser compreendida, portanto, como um instrumento capaz de ser utilizado para ordenar e dar sentido ao mundo. E essa tentativa de classificar, de promover uma visão de mundo, faz com que a sociedade compreenda a realidade a partir dos interesses de quem a classifica. Portanto, é conveniente para o governo manter artistas e artesãos produzindo a sua arte sempre da mesma forma, pois assim eles serão concebidos como se essa fosse a única maneira de retratarem o mundo que o cerca – através do exótico, do diferente e do lúdico – elementos comuns em peças vendidas para turistas. É importante também porque produzindo para órgãos ligados ao Estado conseguem permanecer inseridos na linha produtiva, sem participar formalmente do mercado de trabalho; e ainda contribuem

para diminuir a responsabilidade do poder público de resolver os problemas sociais provocados pelo desemprego.

Figura 23 - Escultura de Nilo



Fotografia do autor

Outro ponto que merece ser destacado refere-se ao fato da instituição associar a capacitação dos artesãos ao “avanço da política no Estado”, como se isso fosse uma atribuição do artista, e não do próprio governo, que, nesse caso, além de limitar o potencial criativo, divide com eles uma responsabilidade que é só sua.

Carlos Henrique, xilógrafo de Crato, fez o seguinte comentário sobre a CEART:

Eles não respeitam o artista. Principalmente o Governo do Estado. A CEART é a pior roubada. Eu fiz a primeira carteirainha porque pra vender lá tem que ter, mas eles nunca pediram meus trabalhos, porque eles priorizam aqueles que já vendem muito lá. Eles visam o lucro e nem eu visou lucro no meu trabalho. Eles pediram para eu fazer uma carteirainha. Achei bom, porque demonstrava que eu estava trabalhando, ia

poder ter uma nota fiscal e tudo, mas depois precisou trocar a carteira. Quando fui trocar, eles pediram para eu fazer dois trabalhos pra eles verem a gente fazer. Ou seja, eles julgaram meu trabalho e eu disse “quem é você para julgar o meu trabalho?”. Não fiz e rasguei a minha. Um total desrespeito com o artista (HENRIQUE, 2017).

Os artistas criticam a postura do poder público por compreenderem que a sua função, como instituição que existe para promover o bem-estar da sociedade, não está sendo cumprida. Para eles, a arte deve ser considerada com a devida importância que tem.

Acho que a questão é que o poder público tem que sair dessa ignorância. A cidade precisa de uma linguagem visual urbana para se distrair, mas a distração está só na economia. A arte higieniza, faz a pessoa se voltar pra dentro dela e se reconhecer no seu lugar (BENTO, 2017).

Esse sentimento de insatisfação é bem visível nos depoimentos que obtive para esta tese. E eles se intensificam mais à medida que as questões econômicas surgem como uma possível justificativa para a falta de políticas efetivas para a arte e a cultura. Os artistas sabem da inexistência de um projeto específico, que as considerem como um bem, para que todos cresçam com isso. Sobre esse assunto, Reginaldo Farias comenta:

Então a gente vê esse respeito fora e dá certo então por que não daria certo aqui? Porque quem é daqui sabe que tem um valor, que tem potencial e a gente não entende porque só precisa aparecer quando tem gente de fora. Então é isso, a necessidade e o prazer que eu sinto de arte, eu sei que isso tem um efeito positivo na minha pessoa porque eu me coloco no papel do outro e isso torna a pessoa melhor. A gente trabalha as emoções, do jeito que a gente questiona o nosso trabalho, o mundo, a política... então se isso faz bem pra gente como artista vai fazer bem pra qualquer pessoa (FARIAS, 2017).

O que ficou claro através da pesquisa é que tanto o Estado quanto as instituições entendem a cultura e a arte do Cariri como um patrimônio, mas também como objetos materializados. Por isso, o exótico, o diferente, devem ser cristalizados através de tradições, também vistas por eles como bens inalienáveis e inalteráveis, e, assim, tudo pode permanecer como sempre foi, para o deleite dos bons apreciadores.

O caso da Lira Nordestina sintetiza bem a postura das instituições públicas em relação aos bens culturais do Estado. A Lira (que até o ano de 1980 chamava-se Tipografia São Francisco) é uma editora de folhetos de cordel que existe em Juazeiro do Norte desde 1932. Nos anos de 1950 foi considerada a mais importante do Brasil, devido à quantidade de cordéis

que editava e a distribuição deles por todo o país. No entanto, a produção começou a declinar em meados dos anos de 1960. Em 1982 foi comprada pelo Governo do Estado do Ceará e a partir do ano de 1988 passou a ser administrada pela URCA (MELO, 2003). Atualmente funciona em um prédio do governo que abriga outros órgãos, depois de passar por várias sedes na cidade de Juazeiro do Norte.

A Lira Nordestina é conhecida e visitada anualmente por diversos pesquisadores e instituições de todo o país, devido à sua importância no campo das gráficas, do registro da literatura de cordel e da xilogravura. Os xilógrafos que ainda hoje frequentam a editora para imprimir os seus trabalhos continuam sendo convidados para representá-la em eventos da área em vários estados brasileiros, o que faz com que a Lira seja concebida pela maioria dos moradores da cidade como um verdadeiro patrimônio.

No entanto, a gráfica sobrevive com muita dificuldade, sem recursos e com uma produção bastante limitada, pois o fato de pertencer a uma instituição pública impede que os seus integrantes comercializem os seus trabalhos dentro da Lira. E, o que torna a situação pior, não existe, por parte da URCA, do governo estadual ou municipal, nenhum orçamento definido para a sua manutenção.

José Lourenço, xilógrafo e atual diretor da Lira Nordestina, deu um depoimento que sintetiza bem esse tipo de postura das instituições do Estado:

Elas têm deficiência na forma de tratar com o artista, mas não sei por quê. No caso da Lira, numa cidade como Juazeiro, as escolas (professores, diretores) não sabem o que é a Lira, a maioria nunca veio aqui. Mostra que o município não tem compromisso com o seu próprio lugar. Se a gente não valoriza, acaba. É muito descaso. A gente sabe que o dinheiro é pouco, mas dava pra distribuir. [...] Em relação à Lira fazer parte da Universidade eu vejo de duas formas: por um lado foi bom, porque preservou o maquinário e os móveis e foi um momento bom porque a gente conseguiu o Ponto de Cultura e a gente pensava que ia deslanchar. Nessa parte da Universidade ela mantém o convênio, e foi bom porque a função dela no convênio era manter o maquinário. Mas na parte comercial foi ruim porque a Lira não pode fazer produções para comercializar já que está ligada a Universidade que é uma instituição de ensino público. Quando acabou o convênio (do Ponto de Cultura), ficou tudo mais difícil e todo mundo foi embora. Ficou só eu e Ailton. A gente pode imprimir aqui e vender lá fora, mas pra gente, e todo material é por nossa conta. Foi ruim porque a gente não recebe salário de ninguém, porque nem a URCA nem a prefeitura paga (LOURENÇO, 2017).

Este depoimento mostra a prática habitualmente utilizada pelo Estado na preservação de seus bens culturais. No caso da Lira, especificamente, a omissão do poder público é bastante comprometedor, considerando a importância da gráfica para a história do Ceará.

Figura 24 - José Lourenço e uma de suas xilogravuras



Fotografia: Acervo do artista

Figura 25 - Lira Nordestina



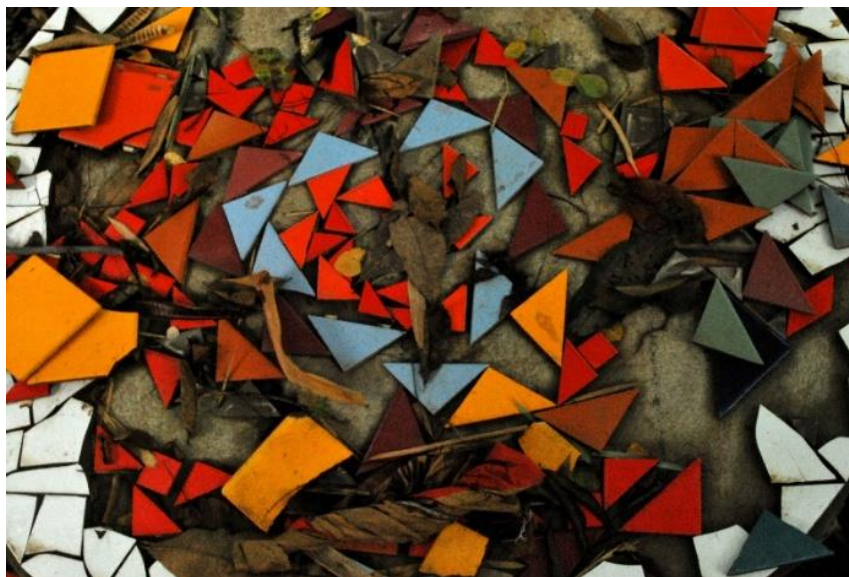
Fotografia: Acervo José Lourenço

Em relação à valorização da cultura e da arte popular no Cariri, a fala de Emerson Monteiro, resume um pouco o modo como os artistas pensam a esse respeito:

[...] sempre existe aquela coisa da vitrine, da manipulação dos poderosos. É como se fosse uma esmola que se dá à preservação dos valores eternos, mas a gente sabe que esses valores têm muito mais poder do que toda essa administração pública decadente que a gente vê. Então esse fingimento cultural é como se fosse um verniz, porque a intenção verdadeira é para atrair o turismo. É uma intenção manipuladora. Mas essa cultura é muito mais poderosa do que a gente pode imaginar. Ela tem uma

mística e existe apesar das pessoas que se dizem cultas, apesar das academias. Porque o povo tem a sua própria cultura. E ela tem força (MONTEIRO, 2017).

Figura 26 – Mosaico - Emerson Monteiro – Colagem



Fotografia: Acervo do artista

No entanto, artistas populares também contribuem, por meio do seu trabalho, para propagar a ideia de que o Cariri deve ser concebido apenas através de características que remetem ao popular. A participação deles nesse processo ocorre de várias maneiras, seja através do estilo que desenvolvem nas suas obras ou do que é representado nelas.

Alguns se empenham cotidianamente para reproduzir uma realidade e vendê-la nas feiras e mostras do Brasil, retratando uma existência que nunca fez parte da vida deles, como a seca, a miséria, os problemas decorrentes do latifúndio, entre outras questões que simbolizam o Nordeste há tanto tempo. Todos esses elementos são traduzidos e propagados pelas mãos habilidosas de quem utiliza a arte sem pensar que ela pode, também, servir para cristalizar conceitos tão antigos e ultrapassados.

Do outro lado dessa história, estão aqueles que acreditam na pureza e integridade de quem é vítima de mazelas. Por isso, surgem obras de todo o Cariri para mostrar a região de um jeito ‘singular’. Diferenciando-o dos outros lugares, eles exaltam as suas tradições como se elas representassem o que existe de mais autêntico e verdadeiro sobre o lugar. Nesse processo de reviver os valores a partir do fazer artístico, novas tradições vão surgindo para alimentar as já existentes. É assim que os tabuleiros de xadrez produzidos por Lusyennir Lacerda (com uma massa desenvolvida por ela e seu esposo, a base de goma de mandioca),

ganham o mundo contando a história de personagens nordestinos como Lampião e Antônio Conselheiro.

Figura 27 - Tabuleiro de xadrez - Reisados e cangaceiros



Fotografia: Acervo Lusyennir Lacerda

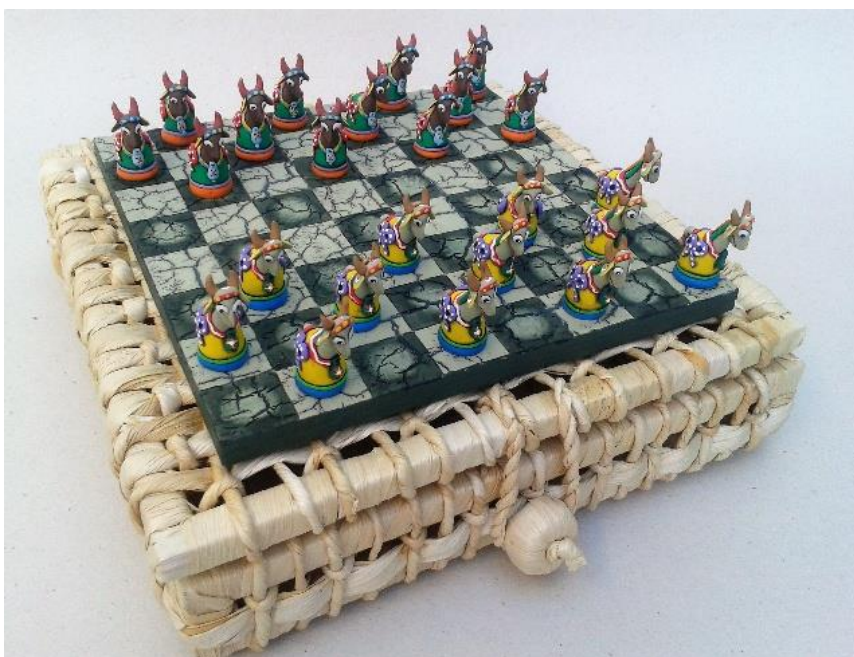
No contato com essa artista plástica, pude perceber que foi através da CEART que o seu trabalho se expandiu para o mundo, proporcionando a ela e ao seu esposo a chance de viverem e sobreviverem fazendo o que gostam, que é trabalhar com arte:

A arte é uma força que me move e sempre me moveu, nunca me vi distante dela. [...]. Acredito que o trabalho que desenvolvo tem um papel importante, tanto na representação do Cariri em outros estados e até em outros países. O jogo de xadrez com tema nordestino faz com que as pessoas por aí fora saibam que há artesanatos criativos, que conheçam um pouco da nossa história, já que os jogos têm temas variados que abordam a Guerra de Canudos, o Cangaço, as bandas cabaçais, reisados e outros. Vejo assim também com o trabalho de outros artistas, vivemos um momento interessante no que diz respeito ao "feito à mão". Principalmente fora do país tem sido bastante valorizado tudo que não é industrializado, valorização da cultura local. (LACERDA, 2017).

Esses artistas materializam através de suas obras aquilo que governos e instituições já vinham construindo por meio de discursos, programas e políticas públicas. As imagens gestadas pelas suas mãos são tão necessárias ao processo de construção da identidade para o Cariri, como as ações concretas realizadas pelos citados órgãos.

No entanto, os objetivos de artistas e instituições nem sempre são os mesmos, pois os artistas, muitas vezes, buscam nas tradições uma possibilidade de se reconhecerem no lugar que sempre viveram e que agora se apresenta tão diferente para eles. Por isso, apoiam-se nas tradições para retratar a realidade e, assim, reafirmam a sua identidade regional e garantem a sua sobrevivência.

Figura 28 - Jogo de damas – Bumba meu boi



Fotografia: Acervo Lusyennir Lacerda

Albuquerque Júnior relaciona a busca por uma identidade regional a uma reação às consequências do processo de globalização:

A procura por uma identidade regional nasce da reação a dois processos de universalização que se cruzam: a globalização do mundo pelas relações sociais e econômicas capitalistas, pelos fluxos culturais globais, provenientes da modernidade, e a nacionalização das relações de poder, sua centralização nas mãos de um Estado cada vez mais burocratizado. A identidade regional permite costurar uma memória, inventar tradições, encontrar uma origem que religa os homens do presente a um passado [...] (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2001, p.77).

A identidade do Cariri é construída por muitas mãos que se apoiam em motivos diferentes para conquistar os seus objetivos. Dessa forma, as suas tradições, sejam elas inventadas ou não, vão pouco a pouco camuflando o que surge de novo e que também

representa a região. Como mostrou Paulo Bento (artista plástico de Crato): “A arte popular daqui é muito forte, acaba sobrepujando as outras expressões. Temos uma região que tem suas características artísticas. Temos uma arte não padronizada, que é própria da arte. Ela é solta, ela é rebelde, ela vai pra onde tiver espaço”.

As políticas culturais implantadas no Cariri devem considerar a possibilidade de estabelecer um equilíbrio, para que a tradição e a modernidade possam disputar o mesmo espaço, sem prejuízo para nenhum dos lados, porque “[...] a arte do povo expressa algo que é comum a muitos e reflete, assim; as ideias da comunidade; porém isso é verdadeiro não só para a arte do povo como para toda arte” (FISCHER, 2007, p.74).

Considero que a arte popular possui um valor inestimável e que deve ser vista, apreciada e apreendida como tal. E também que as manifestações artísticas e culturais devem ser apoiadas e incentivadas através de ações concretas do governo, nas quais a liberdade de expressão possa ser exercida em benefício da arte. O que habitualmente ocorre é que o governo, ao elaborar seus programas de políticas públicas culturais, não consegue pensá-la em toda a sua amplitude, através da sua dimensão simbólica. A consequência mais grave de tudo isso é que a cultura, além de ser vista como um recurso pelo governo do Estado, é também segmentada, compartimentada, para que possa atender as suas mais diferentes necessidades.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho me proporcionou a oportunidade de entrar em um universo que até então considerava familiar. Dessa forma, preparei-me para realizar a pesquisa consciente que parte dos resultados que obteria não seriam novidades para mim. Acreditava que deveria encará-los com estranhamento, como se fossem alheios, para poder depois desvendá-los sem pré-noções e preconceitos. Entretanto, deparei-me com situações e fatos inusitados que pouco a pouco deixaram de ser familiares e, naturalmente, foram se transformando em estranhos e desconhecidos.

O primeiro aspecto a ser destacado refere-se a etapa da pesquisa bibliográfica, pois os estudos teóricos sempre levam a novos caminhos, que abrem fronteiras e desvendam realidades que até então eram obscuras. Assim, deparei-me com um universo de significados que ia aumentando cada vez mais, à medida que conhecia mais autores e teorias, pois funcionavam como ‘tradutores’ para a realidade que estava estudando. Dessa forma, conheci um pouco mais a história da região em que nasci. Através da pesquisa pude também ter um contato mais próximo com alguns artistas e integrantes de grupos populares que durante tantos anos enfeitaram com cores, músicas e alegria as ruas, festas e praças em que andei.

Foi também por meio deste trabalho que adentrei nos significados das políticas culturais desenvolvidas no Brasil desde o período do Estado Novo. Nesse momento pude compreender que uma série de ações implementadas no campo da cultura atualmente, refletem ainda as influências herdadas daquela época.

Programas implantados no Ceará e no Cariri de proteção ao patrimônio cultural, especialmente, se revelaram como tentativas de instituir divisões e separações, já que foram impostos para designar alguns espaços ou períodos históricos como mais dignos de serem apreciados do que outros, os quais também refletiam a vida das pessoas que aqui sempre viveram.

Compreendi que grande parte das ações e programas desenvolvidos a partir de 2003 pelo ministro Gilberto Gil e depois pelo também ministro Juca Ferreira, só tiveram êxito porque ampliaram o conceito de cultura, considerando-o através da sua dimensão antropológica. As experiências que conseguiram realizar programas efetivos de acesso à cultura só deram certo porque descentralizaram e democratizaram as políticas culturais, proporcionando às pessoas dos mais distantes municípios do centro do país a possibilidade de

se exerceram enquanto indivíduos, detentores de saberes e experiências que precisam ser mostrados. Foi a partir da gestão desses dois ministros que as políticas públicas na nessa área começaram a fazer parte da agenda do governo federal e tiveram continuidade, pois se respaldaram em programas sólidos e bem elaborados. Esse modo de gerir a cultura rompeu com a instabilidade que sempre marcou as gestões anteriores. Mas, infelizmente, não teve continuidade com o governo de Dilma Rousseff. As ministras nomeadas por ela no primeiro mandato não conseguiram levar à frente os projetos anteriores e nem tiveram força e determinação para concluir os próprios programas.

O estado do Ceará, no período referente aos anos 2003 – 2006, também viveu uma experiência inusitada no que se refere às políticas culturais. A titular que assumiu a Secretaria de Cultura procurou agir de forma semelhante ao ministério, descentralizando e democratizando as ações culturais. A sua permanência na pasta proporcionou mudanças substanciais, uma vez que conseguiu implantar secretarias de cultura em todos os municípios e fez um mapeamento das diversas manifestações, através do programa Cultura Itinerante. A gestão de Cláudia Leitão foi inovadora. Estabeleceu parcerias com outros órgãos dos governos estadual, municipal, federal e com organizações públicas e privadas. O seu principal objetivo foi transformar a noção de cultura e política cultural vigentes no Estado, para que pudesse ser apreendida como possibilidade de crescimento econômico e desenvolvimento social.

No entanto, os objetivos não foram plenamente alcançados devido ao pouco envolvimento de prefeitos e demais profissionais envolvidos. Obstáculos de outras naturezas também impediram o êxito na sua gestão, como o inchaço na máquina do Estado provocado pela quantidade de pessoas que foram contratadas para desenvolver alguns projetos da Secretaria e os altos custos das ações propostas que culminavam na falta de continuidade dos programas. Ao final, a Secretaria ficou com um belo acervo sobre as manifestações culturais do Ceará. Entretanto, esse material não pôde ser devidamente aproveitado, pois a sua divulgação foi restrita e apenas o pessoal diretamente envolvido com a instituição pôde ter acesso e usufruir da riqueza de informações nele contidas.

Para que os projetos realizados tivessem resultados satisfatórios, seria necessário que o Estado e as instituições que trabalham diretamente com a cultura, compreendessem como é amplo o seu conceito e como é importante ter noção sobre a imensa possibilidade de opções existentes para utilizá-la devidamente em benefício da sociedade. A cultura e a arte podem proporcionar o bem-estar e o desenvolvimento necessário para todos, pois como afirmou Paulo Bento, “a arte higieniza, faz a pessoa se voltar pra dentro dela e se reconhecer no seu

lugar”

Através deste trabalho, pude ainda observar que o modelo de política cultural inaugurado pela secretária Cláudia Leitão tinha como marca a valorização das tradições culturais e várias ações desenvolvidas por ela eram pautadas nessa ideia. Por isso, diversos programas foram implantados com esse intuito. Percebi também que esse projeto precisava ter uma identidade, um símbolo. E o Cariri foi escolhido por ser uma região que agrega os elementos necessários para defini-lo como o lugar que poderia representar a cultura popular no Ceará. Possui autonomia, uma cultura exuberante, e tradições muito fortes que atribuem um significado especial às suas cidades. Além de tudo, essas cidades se alimentam cotidianamente com as influências que recebem através do processo de romarias em Juazeiro do Norte.

Ao conhecer mais a fundo as políticas culturais do Ceará, entendi que o modelo de política cultural elaborado para o Cariri se configura na prática quando governos (estadual, federal e municipais), instituições públicas e privadas percebem suas tradições como inalteradas e assim as tratam, sem considerar que as mudanças ocorridas com o passar do tempo também deixaram marcas nesses grupos, que, para manterem vivas as suas tradições, tiveram que mudar. Mas foi mudando que eles se fortaleceram.

Esse modelo pensou a cultura como possibilidade de desenvolvimento social quando criou programas pautados na ideia da Economia Criativa, favorecendo o surgimento de uma rede de comércio e de serviços relacionados aos produtos culturais. Ao mesmo tempo, incentivou os “arranjos produtivos das artes e da cultura”, mas não considerou o fato de que a tentativa de introduzir as manifestações artísticas e culturais no rol dos ‘arranjos produtivos’ pode alterar ou modificar o valor simbólico que elas possuem para os seus produtores e para a sociedade em geral. Demonstrando que, nesse caso, a cultura não estava sendo pensada na sua dimensão antropológica, mas, apenas como um recurso.

A pesquisa me proporcionou também a chance de ver os bons frutos colhidos com a imposição desse modelo, para reafirmar a ideia já percebida por mim antes, de que o fazer artístico se sobrepõe às mais duras adversidades, e se exerce. E mesmo quando os artistas se apropriam do que há de mais penoso na sua vida como a seca, a miséria, a opressão, eles imprimem a sua marca com beleza e poesia. É assim que os cordéis produzidos no Cariri se proliferam cotidianamente pelo Brasil afora. E é assim também, que os tabuleiros de xadrez feitos por Lusyennir Lacerda e seu esposo – vendidos até para outros continentes – reafirmam a ideia de que é mais fácil falar sobre o Cariri através de temas regionais, por isso alguns artistas são também parceiros desse padrão e ajudam a fortalecê-lo.

Com este trabalho foi possível constatar que os editais para seleção de projetos artísticos e culturais, criados pelo poder público e instituições do Brasil inteiro, são também parte do modelo de políticas culturais elaborado para o Cariri. Vi que, entre onze artistas entrevistados por mim, apenas dois elaboram os próprios projetos para concorrer aos editais, o restante pede ou paga a alguém para fazer isso. E, mesmo sem a aprovação dos artistas, percebi que todos eles já se utilizaram, direta ou indiretamente, desse mecanismo para fazerem circular os seus trabalhos.

As iniciativas de valorização da arte e da cultura popular no Cariri me fizeram compreender que, muitas vezes, o valor atribuído aos produtos confeccionados por artistas e artesãos, são percebidos pelo poder público e por instituições como se estivesse embutido nas coisas, nos objetos produzidos pelas mãos dos artistas e nas apresentações dos grupos populares. E mesmo conhecendo quem os produz, a atitude manifestada pelos representantes desses órgãos, comprova que, em determinados momentos, não importa quem são os sujeitos da história, e sim, quem detém o poder de contá-la. Por isso, muitos artesãos do Cariri que têm suas obras espalhadas pelo Brasil afora, continuam vivendo no anonimato, tendo que produzir incansavelmente para sobreviver, porque nesse processo o que prevalece é o acontecimento que transformará o objeto produzido em algo vendável, que lhe garanta o pão de cada dia.

Os projetos que dinamizam ‘o mercado dos bens culturais’ no Cariri – como as exposições de artistas e grupos da tradição popular em eventos, mostras ou feiras – concebem a arte e a cultura como um recurso inesgotável e propiciam maneiras de exibi-las agraciando protagonistas e apreciadores. No entanto, quando o evento acaba, tudo volta a ser como sempre foi. “É a cultura-cólica, intensa, mas espasmódica, com um instante de grande concentração que se resolve, depois, num anticlímax conformado, tudo se desfazendo e voltando à normalidade opaca e incolor” (MENEZES, 2002, p. 03).

Por isso é necessário que as possibilidades de investimento no desenvolvimento cultural em regiões que se destacam nessa área, não concebam a arte e a cultura apenas como um recurso ou uma oportunidade de crescimento econômico e político, mas que as concebam em toda sua complexidade, considerando, principalmente, os seus produtores e os seus valores, levando em conta o fato deles estarem situados em um tempo e em um espaço específicos, e que a produção é resultado de uma forma de representação da realidade de um determinado grupo social – por isso deve ser respeitada enquanto tal.

A pesquisa me fez, enfim, o entender o Cariri de forma mais intensa, para comprovar que ele se renova todo dia nas suas próprias tradições, nas suas raízes, através das influências

que recebe. Por isso, não pode ser visto como se possuísse uma cultura estável e engessada, pertencente a um tempo pretérito e que foi cristalizada num presente inalterado, porque no Cariri tudo é processado pelos seus moradores e é assim que surge tanta beleza e tanta inventividade.

REFERÊNCIAS

ABREU, João Capistrano de. **O Descobrimento do Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

ARANTES, Antonio Augusto. **O que é cultura popular**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. Recife/São Pulo: FJN/Ed. Massangana/Cortez 2001.

ALENCAR, Chico & CAPRI, Lucia & VENICIO, Marcos. **História da Sociedade Brasileira**. Rio de Janeiro: LTC, 1996.,

ASSUMPCÃO, Pablo. **Irmãos Aniceto**. Fortaleza: Ed. Demócrito Rocha, 2000.

ATA da Sessão de Fundação e Instalação do Instituto Cultural do Cariri e de Eleição de Sua Primeira Diretoria. In: **Itaytera**, Ano I, nº 1. Crato: Instituto Cultural do Cariri, 1955. pp. 179-180.

BARBALHO, Alexandre. Política Cultural: Um debate contemporâneo. In: RUBIM, Linda (Org.) **Organização e Produção da Cultura**. EDUFBA, 2005.

Orientando a Cultura: o Conselho de Cultura do Ceará nos anos 1960 – 70. Políticas Culturais em Revista, 2008 www.politicasculturaisemrevista.ufba.br. Disponível em <<http://www.conselhosdecultura.ufba.br>>. Acesso em 15/08/16.

Política Cultural – Coleção Política e Gestão Culturais. Secretaria de Cultura do Estado da Bahia. Salvador: P55 Edições, 2013

BARROSO, Oswald. In: **Encontro Mestres do Mundo (IV)**. Fortaleza: SECULT, 2008.

Reisado: um patrimônio da humanidade. In: COOPAT, Carmen Maria Saenz e MATTOS, Márcio (Orgs). **Agrupamentos da música tradicional do Cariri cearense**. Juazeiro do Norte: Quadricolor, 2012.

Memória do Caminho. Fortaleza: Terra da Luz Editorial, 2006.

BONI, Valdete e QUARESMA, Sylvia Jurema. **Aprendendo a entrevistar: como fazer entrevista em Ciências Sociais**. Revista Eletrônica dos Pós-Graduandos em Sociologia

Política da UFSC. Vol. 2 nº 1/2005. Disponível em: <<http://www.emtese.ufsc.br>>. Acesso em 19/11/2015.

BOTELHO, Isaura. **Dimensões da cultura e políticas públicas**. São Paulo em Perspectiva. São Paulo 2001. Disponível em: <<http://www.guiacultural.unicamp.br>>. Acesso em: 13/03/2016.

A política cultural e o plano das ideias. Trabalho apresentado no III Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Faculdade de Comunicação – Salvador, UFBA: 2007.

BOURDIEU, Pierre. **A Distinção** – Crítica social do julgamento. Porto Alegre: Zouk, 2011.

_____. **A Economia das Trocas Simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. **Coisas ditas**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

_____. **O amor pela arte** – os museus de arte na Europa e seu público. São Paulo: EDUSP, 2003.

_____. **O Poder Simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **A educação como cultura**. Campinas: Mercado de Letras, 2002.

BRASIL. [Constituição (1988)]. **Constituição da República Federativa do Brasil**: texto constitucional promulgado em 5 de outubro de 1988, com as alterações adotadas pelas Emendas Constitucionais nos 1/1992 a 68/2011, pelo Decreto Legislativo nº 186/2008 e pelas Emendas Constitucionais de Revisão nos 1 a 6/1994. – 35. ed. – Brasília: Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2012.

BRASIL. Ministério da Cultura. **Metas do Plano Nacional de Cultura**. Brasília, 2012.

BRASIL. Ministério da Cultura. III Conferência Nacional de Cultura. Texto-Base. 2013b. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br>. Acesso em: 09.03.2017.

BRASIL. Ministério da Cultura. **Plano da Secretaria da Economia Criativa: políticas, diretrizes e ações, 2011-2014**. Brasília: Ministério da Cultura, 2011. Disponível em: <<http://www2.cultura.gov.br>>. Acesso em: 09.03.2017

BRASIL Ministério da Cultura. **Primeira Conferência Nacional de Cultura**. Eixos Temáticos. 2005. Disponível em: <http://www.ipea.gov.br>. Acesso em 31.08.2016.

BRASIL. Ministério da Cultura. **Programa Cultural para o Desenvolvimento do Brasil**. Brasília, 2006.

BRASIL. Ministério da Cultura. **Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas Populares**. Brasília, 2005.

BRASIL. Ministério do Desenvolvimento Agrário. **Plano Territorial de Desenvolvimento Rural Sustentável: Território Cidadania do Cariri** – MDA/SDT/AGROPOLOS. Fortaleza: Instituto Agropolos do Ceará, 2010.

BRÍGIDO, João. **Apontamentos para a História do Cariri**. Fortaleza. Expressão Gráfica e Editora Ltda., 2007.

CALABRE, Lia. **Políticas culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.

Notas sobre os rumos das políticas culturais no Brasil nos anos 2011 -2014 In: **As políticas culturais no governo Dilma**. RUBIM, Antonio A. Canelas; BARBALHO, Alexandre e CALABRE, Lia (Org). Salvador: EDUFBA, 2015.

CANCLINI, Nestor Garcia. **As culturas populares no capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

Culturas híbridas. São Paulo: Edusp, 2006.

Definiciones en transición. In: MATO, Daniel (org.). **Cultura, política y sociedad**. Buenos Aires: Clasco Libros, 2005, pp. 69-81.

CARIRY, Rosemberg. **Cariri - A Nação das Utopias**. Mimeo. Fortaleza, 2001.

A lenda da Pedra da Batateira. Disponível em: <<http://agoracariri.blogspot.com.br>>. Acesso em 29/08/15.

CARVALHO, Gilmar de. **Artes da tradição: mestres do povo**. Fortaleza: Ed. LEO, 2005.

CARVALHO, Jairo Dias. **A invenção criadora dos objetos técnicos: um estudo sobre Simondon**. Disponível em <http://www.fafich.ufmg.br>. Acesso em 08 de maio de 2014.

CEARÁ. Governo do Estado. **Geopark Araripe: Histórias da Terra, do Meio Ambiente e da Cultura**. Secretarias das Cidades. Projeto Cidades do Ceará – Cariri Central. Crato-CE, 2012.

CEARÁ. Governo do Estado. **Plano Estadual da Cultura – 2003 a 2006 – Valorizando a diversidade e promovendo a cidadania cultural**. Secretaria da Cultura. Fortaleza, 2003.

CERTEAU, Michel de. **A cultura no plural**. Campinas, SP.: Papyrus, 2005.

CHAUÍ, Marilena. **Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

Cidadania cultural: o direito à cultura. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2010.

COELHO, Teixeira. **Dicionário Crítico de Política Cultural**. Cultura e Imaginário. São Paulo: Iluminuras, 1997.

CUNHA, Euclides da. **Os Sertões**. São Paulo: Martin Claret, 2003.

DAMATTA, Roberto. “O ofício do etnógrafo, ou como ter anthropological blues”. In NUNES, E. (org.). **A aventura sociológica**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

BRASIL. Decreto-lei nº 25, de 30 de novembro de 1937 – Organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional. Disponível em <<http://www.senado.gov.br>>. Acesso em: 12 de novembro de 2016.

DELLA CAVA, Ralph. **Milagre em Joazeiro**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

DINIZ, José Alexandre Felizola. **Sub-sistema urbano-regional de Crato / Juazeiro do Norte**. Recife, SUDENE – DPG - / PSU – SER, 1989.

DOS ANJOS, Moacir. **Local/global: arte em trânsito**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

ENREDO: REVISTA DA CULTURA. Fortaleza: nº. 2, fev. 2009. Instituto de Arte e Cultura do Ceará.

ESTATUTOS do Instituto Cultural do Cariri. In: **Itaytera**, Ano I, nº 1, Crato: Instituto Cultural do Cariri, 1955, pp. 181-188.

FACÓ, Rui. **Cangaceiros e Fanáticos**. 6ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

FARIAS FILHO, Waldemar Arraes de. **Crato: Evolução Urbana e Arquitetura 1740 – 1960**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2007.

FERREIRA, Marieta de Moraes. Apresentação. In: MARQUES, Roberto. **Contracultura, tradição e oralidade: (Re)inventando o sertão nordestino na década de 70**. São Paulo: Annablume, 2004, pp. 11-15.

FIGUEREDO FILHO, J. **História do Cariri**. Vol. I. Crato-CE: Faculdade de Filosofia do Crato, 1964.

_____. **História do Cariri**. Vol.III. Crato-CE: Faculdade de Filosofia do Crato, 1966.

FILHO, Auto. In: **Encontro Mestres do Mundo (IV)**. Fortaleza: SECULT, 2008.

FISCHER, Ernest. **A necessidade da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2007.

GUEDES, Mardônio e Silva, SANTOS, Fabiano dos (Org.). **SECULT – 40 anos da Secretaria da Cultura: memória e documentos históricos**. Fortaleza: SECULT, 2006.

GEERTZ, Clifford. A arte como um sistema cultural. In: **O saber local - novos ensaios em antropologia interpretativa**. Petrópolis: Ed. Vozes, 2003.

GOLDENBERG, Mirian. **A arte de pesquisar: como fazer pesquisa qualitativa em Ciências Sociais**. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2004.

HALL, Stuart: **As Identidades Culturais na Pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOLLANDA, A. **Discurso de posse**. 2011. Disponível em <http://www.cultura.gov.br>. Acesso em 14.03.2017.

_____. **Economia criativa: um belo projeto que não saiu do papel**. 2013. Disponível em: <http://www.ocafezinho.com/2013/08/10/>. Acesso em: 15.02.2017.

HOORNAERT, Eduardo. Catequese e Aldeamento. In: **História do Ceará**. Fortaleza: UFC, 1989.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA. **IBGE**, 2014. Disponível em: <http://ibge.org.br/cidades>>. Acesso em 10/07/2015.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA. **IBGE**, 2016. Disponível em: <<http://ibge.org.br/cidades>>. Acesso em 15/08/2017.

INSTITUTO DE PESQUISA E ESTRATÉGIA ECONÔMICA DO CEARÁ. **IPECE**. Disponível em: <<http://www.ipece.ce.gov.br>>. Acesso em 27/10/15.

LATOUR, Bruno. **A esperança de Pandora: ensaios sobre a realidade dos estudos científicos**. Tradução Gilson César Cardoso de Sousa. São Paulo: EDUSC, 2001.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **La Identidad: seminário interdisciplinario dirigido por Claude Lévi-Strauss, professor del Collège de France – 1974-1975**. Barcelona: Ediciones Petrel.

L O P E S, Ruy Sardinha. Uma nova agenda para a cultura: o discurso da economia criativa no governo Rouseff. In: **As políticas culturais no governo Dilma**. RUBIM, Antonio A. Canelas; BARBALHO, Alexandre e CALABRE, Lia (Org). Salvador: EDUFBA, 2015.

MARQUES, Roberto. **Contracultura, tradição e oralidade: (re)inventando o sertão nordestino na década de 70**. São Paulo: Annablume, 2004.

MARCOS, Luís Humberto. Um belo exemplo para a UNESCO. In: CARVALHO, Gilmar de. **Artes da tradição: mestres do povo**. Fortaleza-Ce: Expressão Gráfica, 2005.

MASCELANI Ângela. **O mundo da arte popular brasileira**. Rio de Janeiro: Mauad, 2009.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

MELO, Rosilene Alves de. **Arcanos do verso: trajetórias da Tipografia São Francisco em Juazeiro do Norte, 1926-1982**. Fortaleza. Universidade Federal do Ceará. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-graduação em História social. 2003.

MENDES, Murilo. Fé no Pife: **As flautas de pífanos no contexto cultural da Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto**. Dissertação de Mestrado. Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, 2012.

MENEZES, Edith Oliveira. **O uso do solo na Área dos Patamares da Chapada do Araripe no Município do Crato**. Universidade Federal do Ceará / Faculdade de Filosofia do Crato. Crato – CE, 1984.

MENEZES, Ulpiano T. Bezerra de. **Patrimônio cultural dentro e fora do museu**. Departamento de História – FFLCH/USP. 2002.

NAPOLITANO, Marcos. **Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)**. São Paulo: Contexto, 2001.

NOBRE, Francisco Wlirian. **Baixio das Palmeiras: apontamentos geográficos, culturais e historiográficos**. Juazeiro do Norte: BSG, 2015.

OLIVEIRA, Francisco de. **Elegia Para uma Re(li)gião: Sudene, Nordeste. Planejamento e conflitos de classe**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. **Identidade, Etnia e Estrutura Social**. São Paulo: Pioneira, 1976.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

PAULA, Francisco Sebastião de. **Uma trajetória da xilogravura no Ceará**. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes. Belo Horizonte, 2014.

PAZ, Renata Marinho. **Para onde sopra o vento: a Igreja Católica e as romarias de Juazeiro do Norte**. Fortaleza: Editora IMEPH, 2001.

PENNA, Maura. **O que faz ser Nordestino: identidades sociais, interesses e o escândalo Erundina**. São Paulo: Cortez, 1992.

PINHEIRO, Irineu. **Efemérides do Cariri**. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará. 1963.

PINHEIRO, José Francisco. **Mundos em confrontos: povos nativos e europeus na disputa pelo território**. In: **Uma Nova História do Ceará**. 3ª edição. Fortaleza: Demócrito Rocha, 2004.

POIRRIER, Philippe; GENTIL, Geneviève (Org.). **Cultura e Estado: a política cultural na França, 1955-2005**. São Paulo: Iluminuras. Itaú Cultural, 2012.

PORTO ALEGRE, Sylvia. **Mãos de mestre: itinerários da arte e da tradição**. São Paulo: Maltese, 1994.

_____. **Vaqueiros, agricultores, artesãos: origens do trabalho livre no Ceará Colonial**. In: **Revista de Ciências Sociais**. Fortaleza: Ed. UFC. v. 20/21. n 1/2. 1989/1990.

RABELO, Sylvio. **Artesãos do Padre Cícero**. Recife: Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1967.

RIBEIRO, DARCY. Introdução e Os afro-brasileiros. In: **O Povo Brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. **Políticas Culturais no Brasil: tristes tradições**. Disponível em <<http://www.repositorio.ufba.br>>. Acesso em 02.05.2016.

_____. (Org). **Políticas Culturais no Governo Lula**. Salvador, EDUFBA, 2010.

_____. **Políticas Culturais no Governo Lula**. In: Revista Lusófona de Estudos Culturais. Vol. 1, nº. 1, pp. 224-242. Salvador, EDUFBA, 2013. Disponível em: <http://estudosculturais.com>.

SIMONDON, Gilbert. Du mode d'existence des objets techniques. In: WEBER, José Fernandes. **Técnica, tecnologia e educação em Heidegger e Simondon: destruição do pensamento ou ampliação da experiência?** Congresso Nacional de Educação. Curitiba: Pontifícia Universidade Católica, 2011. Disponível em <http://www.educere.bruc.com.br>. Acesso em 09 de maio de 2014.

SPINDOLA, Thelma e SANTOS, Rosângela da Silva. **Trabalhando com a história de vida: percalços de uma pesquisa(dora?)**. Disponível em: <<http://www.scielo.br>>. Acesso em: 16/10/15.

SOUZA, Otilia Aparecida Silva. **Cultura popular: patrimônio do povo**. Mimeo. Texto utilizado em Mesa redonda na Universidade Regional do Cariri – URCA, 2007.

A arte do povo – Um estudo sobre o artesanato em Juazeiro do Norte – CE. In: Anais do 18º Congresso Nacional da Federação dos arte-educadores do Brasil. Crato-Ce. URCA, 2008.

2011. Repensando a arte popular no Cariri – ou quando o popular entra em cena. In: **Cultura, Arte e Arte/Educação na Pós-Modernidade/Mundo**. Fabio Jose Rodrigues da Costa (Org.). Curitiba, PR: CRV, 2011.

SOUZA, Vicente de Paulo Silva. **Memórias do Eito**. Crato: Universidade Regional do Cariri, 2008.

SUPLICY, Marta. Discurso de posse. 2012. Disponível em <http://www.cultura.gov.br>. 13/09/2012. Acesso em: 14.03.2017.

TIRAPELI, Percival. **Arte popular: séculos XX e XXI**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2006.

TOMAZI, Nelson Dacio (Coord.). **Iniciação à Sociologia**. São Paulo: Atual, 2000.

VELOSO, Mônica. **Que cara tem o Brasil?** São Paulo: Ediouro, 2000.

SARKOVAS, Yacoff. **O incentivo fiscal no Brasil**. Disponível em <http://www.teoriaedebate.org.br>. Acesso em 26/08/16.

OUTRAS FONTES

Folder de divulgação do registro dos **Mestres da Cultura Tradicional Popular**. 2005

Folder de divulgação da exposição **Cariri Aqui!** no Sobrado José Lourenço. Fortaleza. 2007.

Folder de divulgação da exposição **O cariri é Aqui!** no Espaço Cultural Furnas. Rio de Janeiro,

APÊNDICE

ARTISTAS ENTREVISTADOS

1. CARLOS HENRIQUE – Xilógrafo, Crato-CE. Entrevista concedida em 13.01.2017
2. EDELSON DINIZ - Artista plástico e técnico em ocupação de espaço público de rua, Crato-CE. Entrevista concedida em 09.03.2017
3. EMERSON MONTEIRO - Artista plástico e fotógrafo, Crato-CE. Entrevista concedida em 24.02.2017
4. JÔ – Juvanir Conceição Barbosa – Artesã, Juazeiro do Norte-CE. Entrevista concedida em 05.04.2008
5. JOSÉ LOURENÇO - Xilógrafo, Juazeiro do Norte-CE. Entrevista concedida em 24.02.2017
6. JOSENIR LACERDA - Artesã e cordelista, Crato-CE. Entrevista concedida em 20.03.2017
7. LUSYENNIR LACERDA, Artesã, Crato-CE, residente em Juazeiro do Norte-CE. Entrevista concedida em 18.03.2017
8. NILO - Escultor e xilógrafo, Juazeiro do Norte-CE. Entrevista concedida à autora em 24.02.2017
9. PAULO BENTO - Artista plástico e reparador de imagens e esculturas sacras, Crato-CE. Entrevista concedida em 26.01.2017
10. RACAR – Raimundo Caetano Rodrigues - Escultor, – Juazeiro do Norte-CE. Entrevista concedida em 05.04.2008
11. REGINALDO FARIAS - Artista plástico, designer gráfico, ilustrador e diagramador, Juazeiro do Norte-CE. Entrevista concedida em 25.01.2017

GESTORES DO SERVIÇO PÚBLICO ENTREVISTADOS

1. DANE DE JADE – Secretária de Cultura do Município de Crato-CE, 2012 – 2016. Entrevista concedida em 24/02/2016.
2. FABIANO DOS SANTOS – Secretário de Cultura do Estado do Ceará, de 2016 até o presente. Entrevista concedida em 05.07.2016.
3. PAUTILHA FERRAZ – Coordenadora do Setor de Cultura da Secretaria de Esporte, Juventude e Cultura de Juazeiro do Norte-CE, de maio a dezembro de 2016. Entrevista concedida em 17/11/2016.

GESTORES DO SESC E DO CCBNB ENTREVISTADOS

1. ANASTÁCIO BRAGA – Gerente do CCBNB-Cariri, de abril de 2006 até agosto de 2009. Entrevista concedida em 08/07/2009.
2. GEORGE BELISÁRIO – Gerente de Cultura do SESC-Crato-CE. Entrevista concedida em 15.07.2016.
3. JACQUELINE MEDEIROS – Gerente de Cultura do CCBNB-Fortaleza. Entrevista concedida em 05/07/2016).
4. RICARDO PINTO - Gerente de Cultura do CCBNB-Cariri. Entrevista concedida em 14/07/2016).
5. SÉRGIO MAGALHÃES - Gerente de Cultura do SESC – Juazeiro do Norte-CE. Entrevista concedida em 23.02.2017.

ROTEIRO PARA ENTREVISTA - ARTISTAS

IDENTIFICAÇÃO

Nome completo

Local de nascimento / onde viveu (morou em outros lugares?)

Endereço atual

Grau de instrução

Faixa etária – 18 – 25 / 26 – 35 / 36 – 45 / 46 – 55 / 56 – 65 / mais de 65

QUESTÕES NORTEADORAS

- Como a arte passou a fazer parte da sua vida?
- Profissão atual.
- Local de trabalho.
- Profissões exercidas anteriormente.
- Qual o estilo artístico que desenvolve?
- Qual a técnica e qual material utiliza?
- Existem outros artistas na família?
- Como começou a trabalhar com arte?
- Que influência recebeu? Acha que exerce influência para outros artistas/artesãos?

QUESTÃO NORTEADORA - Trabalho artístico.

- Como trabalha: individualmente, de forma corporativa ou coletiva?
- Como é a sua produção atualmente? Trabalha sob encomenda?
- Como faz para divulgar o seu trabalho?
- Concepção sobre o próprio trabalho e de outros artistas/artesãos.
- Qual a sua opinião sobre as noções de artista e artesão? Existe diferença entre esses dois conceitos?
- Como concebe a arte e a cultura do Cariri?

QUESTÃO NORTEADORA – Instituições.

- De que forma se relaciona com instituições que lidam com a arte e a cultura da sua cidade?
- Qual a importância das instituições públicas (municipais, estaduais ou federais) para o desenvolvimento do seu trabalho?

- Como define a postura dessas instituições no âmbito da cultura? O que acha da forma como as instituições (públicas ou privadas) tratam os artistas e a cultura na região?

ROTEIRO PARA ENTREVISTA - GESTORES CCBNB – FORTALEZA E CARIRI

IDENTIFICAÇÃO

Nome completo

Local de nascimento / onde viveu (morou em outros lugares?)

Endereço atual

Grau de instrução

Faixa etária – 18 – 25 / 26 – 35 / 36 – 45 / 46 – 55 / 56 – 65 / mais de 65

QUESTÕES NORTEADORAS

- Função que desempenha atualmente. Função desempenhada anteriormente?
- Tempo de trabalho na instituição.
- Como passou a fazer parte do quadro de funcionários do centro cultural?
- Como você define a procura pelos editais aqui no Centro? É possível identificar a prevalência na oferta de propostas em relação ao estilo: arte popular x arte conceitual?
- Qual o critério utilizado pelo CCBNB para a seleção dos projetos de artes visuais? Existe alguma determinação por parte da administração sobre a escolha dos projetos para as unidades de Fortaleza, Sousa ou Cariri (em relação a estilos, ou artistas)?
- Qual a sua opinião sobre a arte e a cultura do cariri? A administração possui algum programa específico sobre esse assunto?
- O Centro Cultural possui alguma forma de registro e análise sobre as ações desenvolvidas?
- Parecer sobre exposições: qual o estilo que mais atrai e agrada ao público? qual o que menos atrai e agrada?
- Em relação aos artistas da cidade, eles veem ao centro com frequência? Eles demonstram preferência por algum estilo (arte popular ou arte conceitual)?
- Quais exposições tiveram o maior e o menor número de visitantes?
- Existe algum programa de monitoria? Como ele funciona?

- Quais as principais dificuldades encontradas no exercício da sua função? E em relação à questão da visita ou divulgação das exposições?
- Quais as principais conquistas e/ou realizações encontradas no exercício da sua função na gestão do CCBNB?

ROTEIRO PARA ENTREVISTA - GESTORES SESC – JUAZEIRO DO NORTE E CRATO

IDENTIFICAÇÃO

Nome completo

Local de nascimento / onde viveu (morou em outros lugares?)

Endereço atual

Grau de instrução

Faixa etária – 18 – 25 / 26 – 35 / 36 – 45 / 46 – 55 / 56 – 65 / mais de 65

QUESTÕES NORTEADORAS

- Funções exercidas anteriormente.
- Tempo de trabalho na instituição
- Como passou a fazer parte do quadro de funcionários dessa unidade?
- Qual a estratégia utilizada pelo SESC para a seleção das exposições de artes visuais? (Através de editais, análise de propostas, indicações de funcionários, amigos ou outras unidades do SESC?) Quem analisa as propostas e quais critérios são considerados?
- Existe alguma determinação por parte da administração sobre a escolha dos projetos para as unidades?
- O SESC utiliza alguma forma de registro e/ou análise sobre as ações desenvolvidas neste setor?
- Qual o tipo incentivo financeiro adotado pela instituição para as exposições de artes visuais?
- Qual o estilo que mais atrai e agrada ao público, qual o que menos atrai e agrada?
- Em relação aos artistas da cidade, eles veem com frequência? Demonstrem preferência por algum estilo (arte popular ou arte conceitual)?
- Quais exposições tiveram o maior e o menor número de visitantes?

- Existe algum programa de monitoria? Como funciona?
- Como você concebe a arte e a cultura do cariri? A administração possui algum programa específico sobre esse assunto?
- Quais as principais dificuldades encontradas no exercício da sua função? Em relação à questão da visitação ou divulgação das exposições?
- Quais as principais conquistas e/ou realizações encontradas no exercício da sua função na gestão de cultura?

ROTEIRO PARA ENTREVISTA SECRETÁRIO ESTADUAL DE CULTURA

IDENTIFICAÇÃO

Nome completo

Local de nascimento / onde viveu (morou em outros lugares)

Endereço atual

Grau de instrução

Faixa etária – 18 – 25 / 26 – 35 / 36 – 45 / 46 – 55 / 56 – 65 / mais de 65

QUESTÕES NORTEADORAS

- Profissão atual – exerce algum outro trabalho além de secretário?
- Trabalhos exercidos anteriormente
- Há quanto tempo trabalha na área da cultura?
- Como passou a fazer parte desta secretaria? Há quanto tempo?
- Como concebe a gestão pública no âmbito da cultura? (Ou qual a sua opinião sobre as ações realizadas por governos no âmbito da cultura: Ceará e Brasil?)
- Qual a sua opinião sobre a gestão da cultura no setor privado? Como as Leis de Incentivo à cultura são realizadas no Estado e qual a sua opinião sobre elas?
- Como o governo atual concebe a atuação da Secretaria de Cultura? Existe alguma interferência direta do governador nessa pasta (e da Assembleia)?
- Existe alguma determinação (ou concepção) da Secretaria ou do Governo para gerir a cultura a partir de regiões específicas no estado?
- Qual sua opinião sobre a arte e a cultura da região do cariri? E em relação a região do cariri, há algum programa específico?
- Quais as maiores dificuldades encontradas no trabalho de gestão da cultura no serviço público?

- Quais as maiores conquistas e realizações? (No caso específico do secretário atual, qual o principal objetivo, ou meta para a sua gestão?)

ROTEIRO PARA ENTREVISTA - SECRETÁRIOS MUNICIPAIS DE CULTURA DE JUAZEIRO DO NORTE-CE E CRATO-CE

IDENTIFICAÇÃO

Nome completo

Local de nascimento / onde viveu (morou em outros lugares?)

Endereço atual

Grau de instrução

Faixa etária – 18 – 25 / 26 – 35 / 36 – 45 / 46 – 55 / 56 – 65 / mais de 65

QUESTÕES NORTEADORAS

- Profissão atual – exerce algum outro trabalho além de secretário?
- Trabalhos exercidos anteriormente.
- Há quanto tempo trabalha na área da cultura?
- Como passou a fazer parte desta Secretaria? Há quanto tempo?
- Como concebe a arte e a cultura do Cariri?
- Quais os espaços públicos da cidade são utilizados para exposições ou outras manifestações artísticas?
- Existe algum critério estabelecido pela Secretaria ou pela prefeitura na seleção de artistas e/ou projetos para ocupar esses espaços públicos? Existe alguma interferência de outras instâncias nestes assuntos?
- Quais as principais dificuldades encontradas para a realização do seu trabalho?
- Quais as principais conquistas e realizações encontradas no exercício do seu trabalho?