UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA

MARCIA MANSUR DE OLIVEIRA

VIDAS DEDICADAS.
A LEI DO REGISTRO DO PATRIMÔNIO VIVO: TRANSMISSÃO, RECONHECIMENTO E TRADIÇÃO.

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado no Programa de Pós – Graduação em Antropologia da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Antropologia.

ORIENTADOR: PROF. DR CARLOS SANDRONI
CO-ORIENTACÃO: PROFA. DRA. LADY SELMA ALBERNAZ

RECIFE - PE
2010

MARCIA MANSUR DE OLIVEIRA

VIDAS DEDICADAS.

A LEI DO REGISTRO D O PATRIMÔNIO VIVO: TRANSMISSÃO, RECONHECIMENTO E TRADIÇÃO.

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado no Programa de Pós – Graduação em Antropologia da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Antropologia.

ORIENTADOR: PROF. DR CARLOS SANDRONI
CO-ORIENTACÃO: PROFA. DRA. LADY SELMA ALBERNAZ

RECIFE - PE
2010

!

Oliveira, Márcia Mansur de
Vidas dedicadas : a lei do registro do patrimônio vivo : transmissão, reconhecimento e tradição / Márcia Mansur de Oliveira. -- Recife: O Autor, 2010.
125 folhas : il., fotos.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. CFCH. Antropologia. 2010.

Inclui: bibliografia e anexos.

1. Antropologia. 2. Patrimônio cultural. 3. Cultura popular. 4. Política cultural. I. Título.

39	**CDU (2. ed.)**	**UFPE**
390	**CDD (22. ed.)**	**BCFCH2010/145**

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA

BANCA EXAMINADORA:

Professor Doutor Carlos Sandroni (Orientador)
Programa de Pós-Graduação em Antropologia - UFPE

Professora Doutora Lady Selma Ferreira Albernaz
(Examinadora Titular Interna)
Programa de Pós-Graduação em Antropologia - UFPE

Professora Doutora Elizabeth Travassos Lins
(Examinadora Titular Externa)
Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

Professor Doutor Jorge Freitas Branco
(Examinador Titular Externo)
Instituto Universitário de Lisboa

Data da Defesa: 28/04/2010

À HANNA GODOY,

COM TODO MEU AMOR.

AOS MEUS PAIS, FARIAS E BETH,

ÀS MINHAS IRMÃS ANA E SILVIA.

AGRADECIMENTOS

À LIA DE ITAMARACÁ, ÍNDIA MORENA, ZÉ DO CARMO, JOTA BORGES, MESTRE AFONSO, MARACATU LEÃO COROADO, CONFRARIA DO ROSÁRIO, ZEZINHO, NUCA, COSTA LEITE, DILA, CURICA, MANOEL EUDÓCIO E CAMARÃO, QUE ME RECEBERAM E POVOARAM MEU MUNDO DE BELEZA E ENCANTAMENTO DURANTE DOIS ANOS DE TRABALHO.

À PROFESSORA MARIA APARECIDA LOPES NOGUEIRA, QUE COM SUA GENEROSIDADE PARA COM MEU TRABALHO, ENSINOU-ME A SER UMA PESSOA MAIS SOLIDÁRIA.

AOS PROFESSORES DA GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS DO IFCS/UFRJ, QUE ME CONDUZIRAM PELOS CAMINHOS DA ANTROPOLOGIA: JOSÉ REGINALDO GONÇALVES, MARIA LAURA CAVALCANTI, MARCO ANTONIO MELLO, SAMUEL ARAÚJO E ELS LAGROU.

AOS PROFESSORES CAIO MACIEL, CLAUDIO UBIRATAN E MÔNICA COX, ORGANIZADORES DO ESTÁGIO DE VIVÊNCIA EM COMUNIDADES RURAIS, QUE SE CONFIGUROU EM MEU PRIMEIRO TRABALHO DE CAMPO.

À EQUIPE DO PROGRAMA OLARIA CULTURAL QUE ME ACOMPANHOU NO REGISTRO EM VÍDEO DESSA PESQUISA.

AOS AMIGOS QUE FIZ NESTA JORNADA PERNAMBUCANA, GLEIDSON E NICOLE, MAURO, RUBEN PECCHIO, LULA LOURENÇO E MAZZA.

ÀS AMIGAS DE SEMPRE INES, LUISA, PALOMA, ÉTHEL E VIRGÍNIA.

REGINA PAPALEO E JOÃO ANDRADA PELO APOIO DE MIM MESMA.

REGINA, ADEMILDA, ANA, JONAS E TODOS OS PROFESSORES DO PPGA/UFPE.

AGRADECIMENTOS ESPECIAIS

AO CNPQ, QUE FINANCIOU ESTA PESQUISA.

PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO

À FUNDARPE, QUE PATROCINOU O REGISTRO EM AUDIOVISUAL DO TRABALHO DE CAMPO.

LADY SELMA

CARLOS SANDRONI

AOS MEMBROS DA BANCA EXAMINADORA, ELISABETH TRAVASSOS E JORGE FREITAS BRANCO

PROFESSORES ANTONIO MOTTA, BARTOLOMEU TITO, PARRY SCOTT E EDUARDO DUARTE.

BETH MANSUR PELO APOIO E INCENTIVO DESDE QUANDO ENTRAR PARA O PPGA-UFPE AINDA ERA UMA VAGA IDÉIA ATÉ A CONCLUSÃO DESTE TRABALHO.

SUMÁRIO

RESUMO..…..…….....……..2
ABSTRACT..…….....3
NOTAS INICIAIS E ABREVIAÇÕES

INTRODUÇÃO…….....5
PROPOSTA TEMÁTICA E ANALÍTICA
LEI DO PATRIMÔNIO VIVO EM PERNAMBUCO (LPV - LEI Nº 12.196)
TESOUROS HUMANOS VIVOS - PATRIMÔNIO CULTURAL PARA A HUMANIDADE
SOBRE O CAMPO

CAPÍTULO 1: MANTER A TRADIÇÃO…….....19
1. 1 PATRIMÔNIOS VIVOS E CULTURA TRADICIONAL
1. 2 CONFRARIA DO ROSÁRIO DOS HOMENS PRETOS DE FLORESTA - A CELEBRAÇÃO
1. 3 MARACATU LEÃO COROADO
1. 4 TRADIÇÃO E LEI DO PATRIMÔNIO VIVO

CAPÍTULO 2: TRANSMISSÃO DE SABERES E PATRIMÔNIO…….....55
2. 1 MESTRES E TRANSMISSÃO DE SABERES
2. 2 JOTA BORGES
2. 3 *A ARTE POPULAR DA MINHA MÃE*
2. 4 NUCA DE TRACUNHAÉM
2.5 TRANSMISSÃO, AÇÃO POLÍTICA E VISÃO DOS MESTRES

CAPÍTULO 3: O RECONHECIMENTO COMO PATRIMÔNIO VIVO.....81
3. 1 CULTURA POPULAR E PATRIMÔNIO. CONCEITOS E POLÍTICAS CULTURAIS
3.2 AUTORIA E RECONHECIMENTO
3. 3 MERCADO E VALOR
3. 4 SOBREVIVÊNCIA, MEMÓRIAS E AFETOS

À GUISA DE CONCLUSÃO
RELAÇÕES ENTRE O PATRIMÔNIO VIVO E AS MEDIDAS PARA PROTEGÊ-LO.....103

BIBLIOGRAFIA…….....110
ANEXOS…….....121

RESUMO

Nesta dissertação procura-se elaborar uma abordagem antropológica da lei do registro do patrimônio vivo de Pernambuco (LPV), no âmbito das políticas de valorização e reconhecimento da cultura popular e tradicional como patrimônio imaterial. A pesquisa de campo foi realizada ao longo de um ano junto aos mestres e grupos que receberam o título de Patrimônio Vivo de Pernambuco a partir de 2006. Buscamos no campo a compreensão que eles têm de categorias fundamentais que permeiam os debates sobre patrimônio e a política pública: tradição, transmissão de conhecimentos e reconhecimento. O objetivo é apresentar a articulação entre os campos do conhecimento dos conceitos previstos na LPV e o da experiência do vivido. Apesar de separadas por capítulos, tais categorias estão interligadas na dinâmica do cotidiano dos indivíduos e grupos patrimonializados. A partir destas premissas, expõem-se algumas reflexões sobre as relações que o grupo dos "patrimônios vivos" estabelece com direitos, mercado e com a continuidade ou não das expressões culturais.

PALAVRAS-CHAVE: PATRIMÔNIO, CULTURA POPULAR, POLÍTICA CULTURAL.

ABSTRACT

This dissertation develops an anthropological assessment of the law of registration of the Living Heritage in the State of Pernambuco, within the scope of public policies of valuation and recognition of popular and traditional culture as intangible heritage. The field research was conducted for 12 months with the masters and groups that received the title of Living Heritage of Pernambuco since 2006. We searched in the field for the comprehension that these masters and groups have of fundamental categories that infuse the debates on heritage and public policy, such as: tradition, knowledge transmission and recognition. The objective is to present the articulation among the categories of concepts included in the LPV and the experience of the actual Living Heritages. Although they are separated in different chapters, these categories are interconnected in the daily dynamics of the individuals and groups that receive the title. With these assumptions as a starting point, reflections are developed on the relationship that the Living Heritages establish with their rights, the market and with the potential continuity of their cultural expressions.

KEY WORDS: HERITAGE, POPULAR CULTURE, CULTURAL POLICY

NOTAS INICIAIS:

AS PALAVRAS GRAFADAS EM ITÁLICO INDICAM EXPRESSÕES REGISTRADAS NAS ENTREVISTAS FEITAS DURANTE A PESQUISA.

OS TERMOS ENTRE ASPAS SÃO EXPRESSÕES DOS DOCUMENTOS JURÍDICOS OU CATEGORIAS DA BIBLIOGRAFIA.

UTILIZAMOS OS NOMES ARTÍSTICOS OU ALCUNHAS PELAS QUAIS SÃO CONHECIDOS NOSSOS INTERLOCUTORES. OS NOMES COMPLETOS ENCONTRAM-SE NOS ANEXOS.

ABREVIAÇÕES:

LPV - LEI DO PATRIMÔNIO VIVO

UNESCO - ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA A EDUCAÇÃO, A CIÊNCIA E A CULTURA

FUNDARPE - FUNDAÇÃO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO DE PERNAMBUCO

PROPOSTA TEMÁTICA & ANALÍTICA

O campo desta pesquisa antropológica é um coletivo de pessoas que têm o mesmo título, outorgado pelo Estado. Em comum, pessoas cujos saberes e fazeres são representativos da cultura popular e tradicional e recebem o título de "patrimônios vivos". Mestres, artistas e grupos estão dispersos em dez cidades, sendo Pernambuco um território de sucessivas paisagens geográficas e culturais. Natureza e modos de vida estão intimamente ligados aos modos de representação patrimonializados através das pessoas que detêm as suas técnicas ou conhecimentos para produzi-los. Assim, a "diversidade" é categoria integrante do coletivo dos patrimônios vivos. "Diversidade" de formas de expressão, de estilos e condições de vida e de percepções sobre os efeitos dessa política cultural. Esta diversidade compõe o "campo" desta dissertação.

O decreto nº 27.503 de 2004 regulamenta a Lei do Registro do Patrimônio Vivo (LPV - Lei nº12.196), promulgada no estado de Pernambuco em 02 de maio de 2002. Na seção 1 do referido decreto, entre as definições operacionais encontra-se a de "patrimônio vivo":

> pessoa natural ou grupo de pessoas naturais, que detenham os conhecimentos ou as técnicas necessárias para a produção e a preservação de aspectos da cultura tradicional ou popular, de comunidades localizadas no Estado de Pernambuco e em especial, os que sejam capazes de transmitir seus conhecimentos, valores, técnicas e habilidades, objetivando a proteção e a difusão da cultura tradicional ou popular pernambucana, com prioridade para artistas, criadores, personagens, símbolos e expressões ameaçados de desaparecimento ou extinção, pela falta de apoio material ou incentivo financeiro por parte do Poder Público ou da iniciativa privada.

Esta dissertação apresenta algumas categorias presentes tanto nesta definição do público-alvo quanto nos objetivos da LPV. A idéia é construir uma interface entre os conceitos que balizam o texto da LPV e a interpretação e experiência de tais conceitos pelos nomeados com o título de "patrimônio vivo".

Buscamos na pesquisa de campo a compreensão de tradição, transmissão de saberes, reconhecimento e patrimônio, que constituem as categorias-chave da lei, decreto e edital e se apresentam na dinâmica do cotidiano e na história de vida dos indivíduos analisados. Como os objetivos da lei são significados e como se refletem na experiência dos mestres e grupos? Para a apresentação desta relação a dissertação está dividida em três capítulos, nos quais são analisadas características percebidas em campo e que dialogam com os conceitos fundamentais da LPV -PE.

O desafio é trabalhar aspectos da realidade do grupo de patrimônios vivos e relacioná-los com os objetivos traçados pela Lei do Patrimônio Vivo de Pernambuco. A partir da escolha de determinados autores, algumas teorias funcionam como chaves interpretativas, pontos que se impuseram no campo como fundamentais para a compreensão do meu tema. As categorias dispostas nos capítulos são tomadas na sua interpretação "nativa" ou buscamos a tradução "nativa" para tais categorias - que também dialogam com a bibliografia sobre os temas. Os "nativos" desta pesquisa são o seleto grupo dos patrimônios vivos de Pernambuco. O trabalho de campo traz consigo este modelo de pesquisa que contrasta conceitos da teoria antropológica com categorias nativas e com a legislação da política cultural de um estado brasileiro. Um processo complementar que se retroalimenta do empírico e da teoria, como diz Mariza Peirano:

> Ao contrastar os nossos [dos antropólogos] conceitos com outros conceitos nativos, ela [a antropologia], se propõe a formular uma idéia de humanidade construída pela diferença (Peirano, 1990:3).

Para organizar os dados e reflexões a dissertação apresenta a divisão entre o primeiro capítulo que trata dos grupos e o segundo e terceiro sobre os indivíduos que receberam o título. O primeiro capítulo surge das reflexões sobre tradição e alguns temas correlatos, como pertencimento, identidade, tempo, transmissão, valorização, permanência e descontinuidade. As questões surgem a partir de dois grupos: o primeiro, de devotos de Nossa Senhora do Rosário, que vive no sertão de Pernambuco, no município de Floresta e o segundo uma nação de maracatu da periferia de Olinda, região metropolitana. A tradição aparece aqui como um campo privilegiado onde é possível perceber aspectos relevantes relacionados à prática política de patrimonialização. Dessa forma, a memória e a experiência são nossos guias junto aos dois grupos.

A transmissão dos conhecimentos é critério de seleção e faz parte da própria definição de "patrimônio vivo". A garantia da continuidade das expressões culturais está no foco da Lei do Patrimônio Vivo. No segundo capítulo, procuramos compreender o processo de ensino e aprendizado das técnicas de mestres da cultura popular ou tradicional, cujo repertório de saberes está sendo reconhecido como patrimônio; buscamos a compreensão de transmissão de três artistas: Jota Borges, Zé do Carmo e Nuca.

No terceiro capítulo buscamos identificar como funciona essa política de reconhecimento e valorização da cultura popular e tradicional situada no contexto do patrimônio, a partir das

percepções e impressões que os mestres têm do título e do reconhecimento como patrimônios vivos, assim como seus reflexos na vida dos indivíduos. A noção de autoria e de mercado de circulação se articulam com a de reconhecimento nesta análise realizada através do ponto de vista e da trajetória de Zé do Carmo, Lia de Itamaracá, Manoel Eudócio, Índia Morena, Nuca, Camarão e Jota Borges.

LEI DO PATRIMÔNIO VIVO EM PERNAMBUCO (LPV - LEI Nº 12.196).[1]

A LPV institui o registro, em livro elaborado pela Secretaria de Cultura do Estado, de pessoas ou grupos naturais de Pernambuco que detenham "os conhecimentos ou as técnicas necessárias para a produção e para a preservação de aspectos da cultura tradicional ou popular de uma comunidade estabelecida no estado" (Lei 12.196 / art. 1). Os candidatos devem estar em atividade há, pelo menos, vinte anos comprovados e "estar capacitados a transmitir seus conhecimentos ou suas técnicas a alunos ou a aprendizes" (Idem, alínea d, inciso I, art. 2). A fim de que se cumpra o disposto na lei sobre a transmissão, constitui dever do "patrimônio vivo" "(...) participar de programas de ensino e de aprendizagem dos seus conhecimentos e técnicas, organizados pela Secretaria de Cultura do Estado de Pernambuco" (art 5, inciso I).

Forma-se uma comissão especial que, em relatório, "estabelecerá recomendações, com base: I - na relevância do trabalho desenvolvido pelo candidato em prol da cultura pernambucana; II - na

[1] "O resumo da LPV apresentado destaca os aspectos mais relevantes para a análise dos dados de campo.

"

idade do candidato, se pessoa natural, ou na antiguidade do grupo; III - na avaliação da situação de carência social do candidato". Cabe à Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco - FUNDARPE monitorar o cumprimento das atividades desenvolvidas pelos que estão inscritos no Registro do Patrimônio Vivo. A cada dois anos, a FUNDARPE deve elaborar um relatório sobre o cumprimento das obrigações para ser entregue à Secretaria de Cultura.

Como incentivo aos artistas do estado, a lei prevê a seleção anual, através de edital público, de três indivíduos ou grupos para o registro como “patrimônio vivo”, visando à concessão de uma bolsa mensal vitalícia, de natureza pessoal e intransferível, no valor de R$750,00 para pessoas físicas e de R$1.500,00 para grupos. Os patrimônios vivos registrados no estado de Pernambuco atuam nas mais diversas áreas como circo, xilogravura, artesanato, música, literatura de cordel, pintura, cinema ou celebrações e grupos de cultura de tradição.

TESOUROS HUMANOS VIVOS - PATRIMÔNIO CULTURAL PARA A HUMANIDADE

> "O ciclo do saber acompanha o ciclo da vida só é completado por um pequeno número de homens, os mesmos dos quais se disse que sua morte equivale ao desaparecimento de uma biblioteca" (Balandier, 1977: 96)

As concepções de cultura popular, cultura tradicional, folclore e diversidade cultural estão diretamente relacionadas à formulação de políticas públicas do patrimônio cultural, sendo o desenvolvimento dessas ações balizado por conceitos de cultura aplicados às políticas culturais. As ações políticas para o patrimônio cultural brasileiro baseiam-se tanto na trajetória nacional de proteção do patrimônio cultural (Silva, 2002; Iphan, 2005 e 2006; Londres, 2003) como em legislações e recomendações internacionais, especialmente as elaboradas nas convenções da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO).

Atualmente, a variação no modo de formação das identidades nacionais promove uma série de mudanças simbólicas, como consequência da cultura industrial de massas, de uma economia globalizada, da velocidade dos meios de comunicação, dentre diversos fatores. A elaboração de políticas culturais que visam a sobrevivência da diversidade dos bens culturais pauta-se pela valorização das especificidades culturais, considerando-se que na dinâmica viva do cotidiano "repousam as mais características formas de identidades" (Magalhães, 1997: 84).

A valorização da cultura tradicional em tempos de globalização é uma maneira de garantir tanto a diversidade cultural quanto as identidades locais. O conjunto de identidades forja uma diversidade cultural que está sob a ameaça de extinção (Gonçalves, 2002; Arantes, 2008). Segundo Rita Segato, a cultura de massas, homogeneizadora do espírito, é hoje a que alcança maior público, seja em comparação à cultura erudita ou à cultura tradicional. As singularidades das expressões culturais e os diversos processos de criações e crenças constroem as identidades que formam a diversidade humana (Segato, 1992). Neste contexto, a percepção da importância de salvaguardar símbolos que expressam a diversidade cultural da humanidade pauta a elaboração de políticas culturais para o patrimônio cultural imaterial.

Desde 1993 a UNESCO promove o sistema denominado "Tesouros Humanos Vivos", a partir de uma proposta feita pela República da Coréia (UNESCO, 2002). O sistema é inspirado na legislação japonesa que está em vigor desde 1950, considerada referência para proteção das culturas orais e modos de fazer tradicionais (Iphan, 2005:124). Países como França, Coréia, Filipinas, Polônia, Lituânia, Vietnã e Tailândia também utilizam este dispositivo. No Brasil, esta tem sido uma política adotada por estados como Alagoas, Paraíba, Ceará e Pernambuco. O sistema de tesouros humanos vivos apresenta uma mudança da perspectiva política, que consiste em agir não somente para registrar aquilo que está em vias de desaparecimento, mas, sobretudo, evitar a extinção. Dessa forma, a noção de patrimônio imaterial seria um novo instrumento normativo para a salvaguarda do que anteriormente se denominava “cultura tradicional e popular” (Kirshenblatt-Gimblett, 2006).

A proposta difundida pela UNESCO[2] é estimular os Estados a desenvolver e adotar medidas próprias para a salvaguarda da cultura tradicional. Em termos práticos, isto significa: 1) a preservação dos modos de fazer, ferramentas, práticas e técnicas indispensáveis para a continuidade, criação e recriação da cultura tradicional; 2) o reconhecimento oficial como Tesouros Humanos Vivos e a remuneração de pessoas que personifiquem a sabedoria tradicional e que sejam detentoras genuínas do patrimônio cultural imaterial; 3) a garantia de continuidade e o desenvolvimento do trabalho desenvolvido pelos Tesouros Humanos Vivos; 4) treinamento das novas gerações para o aprendizado das técnicas de trabalho tradicionais, como forma de encorajamento para sua continuação. O objetivo geral seria garantir que aqueles que mantêm a produção do patrimônio cultural imaterial possam continuar a adquirir conhecimento e ferramentas e transmiti-los para as futuras gerações. Com este propósito, os mantenedores dessa herança devem ser identificados e reconhecidos oficialmente (UNESCO, 2002).

A especificidade desse sistema em relação às políticas de registro do patrimônio imaterial é que o bem cultural patrimonializado não é, por exemplo, o gênero musical, a culinária, a pintura ou a cerâmica de um determinado grupo sócio-cultural. A distinção de patrimônio é destinada a pessoas ou grupos de pessoas, tesouros vivos que detém conhecimentos ou uma vida dedicada ao desenvolvimento, criação e recriação de expressões culturais. São patrimonializados os indivíduos ou grupos produtores do patrimônio cultural imaterial. Desta forma, a relação destas pessoas com o termo patrimônio é ainda mais íntima.

[#] "Fonte: *Guidelines for the Establishment of the Living Human Treasures System* (UNESCO, 2002)"

SOBRE O CAMPO

Foram feitas entrevistas e acompanhadas uma série de atividades do cotidiano e da performance de catorze "patrimônios vivos" entre dezembro de 2008 e janeiro de 2010. Todos contribuíram para a elaboração deste trabalho, entretanto selecionamos onze entre os mestres ou grupos deste universo, para trabalhar a compreensão que têm de conceitos-chave expressos na norma jurídica da política cultural de Pernambuco.

O início do trabalho de campo se deu em Floresta, município do sertão pernambucano. Durante sete dias acompanhamos o preparo e a festa de coroação dos reis promovida pela Confraria do Rosário dos Homens Pretos de Floresta. Em Floresta, foram feitas entrevistas com diversos atores sociais que fazem parte do grupo. Uma breve etnografia da festa é a abertura do capítulo.

Estive na casa de José Costa Leite por duas vezes, na cidade de Condado, nas quais pude me apresentar, explicar a pesquisa e estabelecer algum vínculo com este poeta, almanaqueiro e xilogravurista. Marcamos um encontro que foi gravado na editora que publica seus cordéis, Editora Coqueiro, em Recife. Numa segunda feira às quatro da manhã partimos novamente para Condado ao seu encontro e o acompanhamos no percurso até a feira da cidade de Itambé, onde Costa Leite, com o vigor de seus oitenta e dois anos, toda semana arma a barraca para venda de cordéis.

Em Tracunhém, encontros preliminares foram feitos com os ceramistas Nuca e Zezinho e após alguns dias, entrevistas foram realizadas. Voltei a encontrar os escultores semanas depois: Zezinho no corredor dos mestres na X Feira Nacional de Negócios de Artesanato (Fenearte, Recife, julho de 2009), na qual também estava expondo o filho de Nuca, Marcos. Uma nova visita foi feita ao ateliê de Nuca, para observação e registro do modo de fazer do barro. Era dia de queima das peças no forno do quintal.

Com o sanfoneiro Camarão foi adotado o procedimento inicial semelhante. Fui recebida em sua casa no bairro de Areias, em Recife, para apresentar a pesquisa. Voltamos em Areias em um dia em que Camarão era *professor*. Duas irmãs de 7 e 9 anos chegaram com suas sanfonas e pediam para o professor tocar *essa ou aquela*. Uma entrevista com Camarão sobre sua carreira, sobre música, ícones, família. Acompanhamos Camarão em uma viagem para o Brejo da Madre de Deus (PE), pois ele era o homenageado do São João de 2009. No caminho, uma parada: o distrito de Fazenda Velha, cidade natal do músico que se consagrou como sanfoneiro de Caruaru. O vilarejo de duas ruas principais com uma igrejinha ao fundo recebeu o ilustre filho para uma noite de lembranças guiadas por tênues fios da memória. Depois, a consagração em uma grande festa de São João do interior do estado, que no nordeste do Brasil tem uma importância de valor religioso comparável ao Natal, e altamente festivo, profano: é o mês do forró por excelência.

Próximo dali, em Caruaru, mais especificamente no Alto do Moura, encontramos Manoel Eudócio. Contemporâneo de Vitalino, Eudócio retrata a cultura popular em imagens que são símbolo de um nordeste sertanejo, rural: o universo dos retirantes, rendeiras, milho assado, água de pote de barro, casal de noivos no cavalo, cortejo de morto carregado em rede, Padre Cícero,

caminhão pau-de-arara, Lampião e Maria Bonita, banda de pífanos, sanfoneiro, figuras do Cavalo Marinho. Fomos juntos visitar o Espaço Zé Caboclo, o Museu do Barro de Caruaru. Depois, duas longas tardes em seu ateliê, acompanhando as atividades do seu dia, em conversas sobre a família, o barro, a história de valorização do artesanato local.

Já mais perto de Recife, foram feitas duas visitas ao ateliê de Jota Borges, na cidade de Bezerros. No terceiro dia, uma entrevista foi gravada. Do vendedor de cordel de praça e feira, à tipografia de ferro da Gráfica Borges, passando pela sensibilidade do artista que, assim como Eudócio, talha na madeira motivos característicos da imagem da cultura popular do nordeste rural. Dia 23 de junho de 2009 tomei parte da festa de São João da família de Jota Borges, que todos os anos se reúne no sítio do xilogravurista.

Nessa linha de obras que retratam os símbolos da cultura da região, temos a obra e o artista Zé do Carmo - um *patrimônio vivo da arte nordestina e não da cultura pernambucana*. É assim que ele se define quando questiona, por exemplo, as representações dos santos da igreja. Porque têm feições européias? Porque o Papai Noel se vestiria com aquelas roupas no calor do sertão? Zé do Carmo fez a escultura de Vovô Natalino, em tamanho natural, com os apetrechos de que ele provavelmente precisaria para entregar presentes pela caatinga (facão, cantil). Zé do Carmo surpreende com uma proposta bastante original seja no sentido estético, pedagógico ou político. O campo das idéias críticas e o da criatividade se relacionando com a técnica que aprendeu com a mãe, ainda menino, quando vendiam na feira bonecos de barro como brinquedos. Por uma noite, uma manhã e uma tarde, em dias não consecutivos, tive a oportunidade de conversar com Zé do Carmo sobre o reconhecimento como patrimônio, sobre sua arte.

Lia de Itamaracá, uma negra altiva, bela, de voz única e a imagem forte de uma entidade afro-brasileira. Mulher, cozinheira, merendeira de profissão, casada há vinte e cinco anos com o percussionista de sua banda. O tocador do caixa, *o coração da ciranda*. Foram quatro dias em Itamaracá, duas cirandas, um dia de chuva em sua casa com entrevista, visita à escola onde Lia trabalhava como merendeira, antes de ser transferida para o cargo de Embaixadora da Casa da Cultura, em Recife, como veremos mais adiante.

O primeiro encontro com a artista circense Índia Morena aconteceu em sua casa, no bairro da Muribeca, em Jaboatão dos Guararapes. Índia guarda pilhas de recortes de jornal, fotos e documentos que contam a sua história e a do circo. Publicou um livro com os *dramas circenses* que estavam sendo esquecidos. Índia tem um histórico de militância política para o incentivo ao circo. Semanas depois, passei um dia em seu circo, o Gran Londres, que se transforma em sua casa quando está armado, Índia passa toda a temporada morando em um velho trailler ao lado da lona, que é quarto, sala e cozinha. Tivemos mais dois encontros na Associação dos Artistas e Proprietários de Circo, da qual seu marido é o presidente e em sua casa novamente, para onde volta após a temporada de circo.

Por dois dias estive com Mestre Afonso do Maracatu Leão Coroado, em sua casa, acompanhando os preparativos para o carnaval de 2010 e entrevistando-o. No dia da Noite dos Tambores Silenciosos de Olinda, passamos o dia junto com o Maracatu, acompanhando a festa através da participação deles.

CAPITULO 1

MANTER A TRADIÇÃO

1.1 - PATRIMÔNIOS VIVOS E CULTURA TRADICIONAL

A categoria tradição é utilizada popularmente e evoca sentidos diversos. *Nisso não se mexe, porque já é tradição, ora essa!* Ou então: *Você está fazendo isso só por tradição... Deixa de ser conservador*. O valor de tradição tanto pode ser positivo como negativo. A justificativa se basta: é tradição. Na literatura sobre o tema, entretanto, encontramos vigoroso debate composto por diversos critérios. Algo que existe há muito tempo, que algumas vezes não se sabe mais quem *inventou*, ou de onde veio. Existem também as novas tradições, tendo em vista que elas podem ser também iniciadas em qualquer momento.

> [A tradição seria] um processo de construção simbólica contínuo, que chega até nós depois de sucessivas reinterpretações (...), um processo interpretativo que atribui significados atuais a elementos do passado (CASTELO-BRANCO, Salwa; BRANCO, Jorge. 2003: 250).

No campo da cultura tradicional é recorrente associar a definição de tradição à transmissão "de geração para geração". Os mitos fundadores e a forma de apresentação dessas culturas se modificam com o tempo, porém dando continuidade àquilo que é considerado como essencial pelo grupo, naquele momento. Dessa forma, as culturas tradicionais expressam-se sempre em um determinado tempo histórico, assim como na contemporaneidade.

> A palavra tradição vem do latim *traditio* (…) significa entregar, designa o ato de passar algo para outra pessoa ou de passar de uma geração a outra

> geração. Em segundo lugar os dicionaristas referem a relação do verbo *tradire* com o conhecimento oral e escrito. Isso quer dizer que através da tradição algo é dito e o dito é passado de geração em geração. (Bornheim, 1997: 18)

Neste capítulo, são apresentadas algumas reflexões sobre a questão da cultura tradicional, a partir de estudo realizado com dois grupos registrados como "patrimônios vivos", o Maracatu Leão Coroado e a Confraria do Rosário dos Homens Pretos de Floresta. Embora sejam manifestações bastante diferentes, os dois grupos possuem uma matriz africana em cujas celebrações apresenta-se a coroação de reis negros. O primeiro mantém o vínculo com a cosmologia africana, enquanto que o segundo caracteriza-se, atualmente, por um cunho estritamente católico.

> A mais antiga dessas dramatizações de origem africana, acompanhada de sons de percussão e danças, é a da coroação de reis do Congo, realizada no âmbito das confrarias de Nossa Senhora do Rosário.
>
> (...) O auto de coroação dos reis do Congo, encenado pelos escravos africanos, nas festas de Nossa Senhora do Rosário (...) constituía a reprodução de solenidades da vida político-social de suas nações, muitas vezes montadas como espetáculo pelos próprios reis (Tinhorão, 1988: 97-108).

Os escravos, súditos de seus senhores durante todo o ano, legitimam seu espaço de realeza como devotos da santa católica na festa da Confraria do Rosário. Essa relação do poder com o sagrado "é do tempo dos primórdios, o momento em que a realeza emerge da magia e da religião, que melhor exprime essa relação, pelo meio indireto da mitologia, que constitui o único 'relato' dos acontecimentos e afirma a dupla dependência dos homens - as que instauraram os deuses e os reis" (Balandier, 1969 : 93).

> *Rei e rainha é uma coisa que vem desde o começo do mundo, é uma coisa muito em frente. E o negro, o escravo, ficaram para a pobreza. Ter aquela fé de um escravo ser rei e rainha, porque era para eles terem o poder de ser uma 'gentona'. Ter o poder de um pobre ser rei e rainha. É um grande prestígio para o negro. Então você veja que é um plano muito bem feito para os negros, a Confraria. De muito valor.* (Fátima, rainha de 2008. Floresta, 29.12.08).

1.2 Confraria do Rosário dos Homens Pretos de Floresta - A celebração

A cidade de Floresta fica no sertão pernambucano sendo parte de sua zona rural localizada às margens do Rio Pajeú. Em um dos extremos da grande praça do centro da cidade fica a igreja matriz e, no outro, a *igrejinha do rosário*. Conta-se em Floresta que, na única folga anual dos escravos, no dia 31 de dezembro, os *negros* ofereciam uma grande festa para Nossa Senhora do Rosário, com comida, música, procissão e missa, com a coroação de um rei e uma rainha. Os integrantes da Confraria moravam todos na zona rural, especialmente na área denominada Boqueirão, na chamada *beira do rio*. No dia da festa alugavam uma casa na cidade para abrigar

os fiéis. Há algumas gerações eles próprios construíram a *casa da Confraria*, que até hoje é a sede da Confraria do Rosário.

Esta festa, que remonta aos tempos da escravidão, abolida há mais de cento e vinte anos, traz em sua própria história o tempo de continuidade, de transmissão entre gerações e é construída por uma rede de memórias. No caso da Confraria do Rosário de Floresta, a própria manutenção da tradição dá sucessivas formas ao grupo com o passar dos anos. Os *confrades*, como alguns se chamam, são um grupo constituído em torno da devoção a Nossa Senhora do Rosário e que até hoje, todos os anos, coroa um rei e uma rainha em uma grande e singela festa, sendo a missa considerada o elemento essencial.

Se no passado o dia 31 era o único dia de festa, atualmente a abertura dos festejos é marcada pela novena, que se inicia dia 23 de dezembro na Igreja Matriz da cidade e prossegue até o dia 31. No dia 24 de dezembro ocorre uma procissão para hastear a bandeira em frente à Igrejinha do Rosário, enquanto é entoado, como uma ladainha, o hino da bandeira, uma cantiga cujos versos dizem: *"segure a bandeira, não deixe cair no chão, que a bandeira é guia da nossa salvação. Viva... viva... viva a bandeira da Senhora".* Sobre esta prática ritual comum a algumas festas do catolicismo popular, fala uma das integrantes mais antigas da Confraria do Rosário:

> "O pau muito antigo também faz parte da Confraria. Antigamente era muita gente. Todo mundo diz que tem de pegar no pau da bandeira, senão no ano seguinte não está aqui. Pra mim isso não é superstição, faz parte da fé de cada um" (Lucia. Floresta, 30.12.08).

Tocar no pau da bandeira e tocar no manto dos reis é fundamental para quem vai aos festejos. Representa o transporte do sagrado para o corpo, que nesses dias experimenta espaço e tempo rituais.

Os devotos de Nossa Senhora fazem promessas com a fé na santa. No caso de alcançarem aquela *benção*, pagam a promessa sendo rei ou rainha e trabalhando para oferecer a festa em homenagem à Virgem do Rosário. A família dos reis do ano é responsável pelo grande almoço que encerra os festejos do dia 31. Duas famílias principais, os Contente e os Euzébio, são apontadas como os pilares da Confraria ao longo da história. Estas famílias organizavam o grupo, a missa e deliberavam sobre os reis de cada ano. Atualmente, membros de várias famílias são coroados, brancos ou negros, ricos ou pobres, membros ou não do grupo.

Existe uma fila das que se inscrevem para ser rainha. Lúcia, que exerce a função de Rainha Perpétua, é filha de um dos integrantes mais ativos da Confraria e administra esta lista.

> Eu sou responsável pela rainha. Quando a pessoa faz a sua promessa, chega até mim e pergunta se nesse ano pode receber, aí eu tenho uma lista de nomes. Eu não sou uma confrade convidada, eu sou uma confrade de herança, de sangue. Porque desde meus antepassados, meus avós, meus bisavós, meus pais, todos faziam parte dessa Confraria. Para mim essa Confraria é uma força que vem de dentro, das minhas entranhas. A Confraria para mim é uma coisa que me emociona em qualquer lugar onde eu estiver. Falar na Confraria é falar do meu passado, do meu povo, da minha vida. Se eu não puder estar aqui dia 31 eu perco meu chão. Estou fazendo um tratamento de quimioterapia em Recife e pedi ao médico pelo amor do Bom Jesus dos Aflitos para poder estar aqui amanhã. Eu tive muitas graças alcançadas. Porque Nossa Senhora do Rosário tem o poder dela. Porque você sabe que quando a mãe pede o filho atende. Então a gente pede a ela para interceder ao lado de Jesus por todos nós. (Lucia. Floresta, 30.12.08).

No ano da pesquisa, em dezembro de 2008 o rei e a rainha foram Fernando, que mora na cidade e Fátima que mora no Boqueirão, sobrinho e tia pertencentes à família Contente. No sítio do Boqueirão eles matam bode, galinhas e porco para servir no almoço, preparado no fogão de lenha. Na véspera do dia 31, uma parte das mulheres da família se reúne na casa onde será oferecido o almoço. Os preparativos com a comida movimentam um grupo em torno de dez pessoas. Neste mesmo dia outros membros da família e da Confraria se encarregam de abrir e preparar a *igrejinha do rosário*. A igreja fica fechada a maior parte do tempo e uma grande limpeza é feita. Aprumam-se os santos, retiram-se os quadros, espantam-se morcegos e insetos que lá fazem morada, enfeitam o altar e deixam tudo pronto para a missa do dia seguinte.

Dia 31 de dezembro começa cedo. O rei se arruma na casa de seu pai, alguns confrades vão para ajudá-lo a se vestir. Os espadeiros se arrumam lá também e a partir desse momento passam a cruzar as espadas a cada vez que o rei entra ou sai de alguma casa ou da igreja. Este é o momento liminar, em que o Fernando se despe de sua condição anterior para tornar-se rei. Ainda não lhe colocaram o manto e a coroa, mas a partir de agora, o rei só pode passar quando os espadeiros abrem-lhe o caminho. De lá, Fernando segue para a casa de Dona Sulina, que recebeu dos pais e avós o *costume* de todos os anos receber o rei do ano, banda de pífanos, espadeiros e confrades para o café da manhã servido com quebra-bucho, um bolo de milho, em sua casa. É na casa de Sulina que o rei recebe a coroa, com explosão de fogos de artifício e aplausos de todos.

Fernando segue com os espadeiros para o café da manhã do Rei, na casa de Sulina. 31.12.08

> *"O rei sai da minha casa e a rainha sai da casa da Confraria pra ir pra missa de 9h da manhã. Os antigos já faziam assim. Já saíam daqui da casa da minha mãe"* (Sulina. 29.12.08).

Enquanto isso, a rainha se arruma na Casa da Confraria, com a ajuda de Lúcia, que lhe põe a coroa. Após o café da manhã, o rei sai da casa de Sulina com os espadeiros, que cruzam a porta. Seguem na mesma rua até a Casa da Confraria, onde buscam a rainha. O casal cruza a praça protegido do sol pelas *juízas*, que ajudam e trabalham na festa, ficando sempre ao lado dos reis. A banda de pífanos acompanha o cortejo que segue até a Igreja, com os espadeiros abrilhantando o caminho. Para entrar na Igreja, os reis passam sob nova formação dos espadeiros.

Na saída da Missa da Coroação do Rei e da Rainha uma banda de música espera a Confraria do Rosário. Neste momento todos já estão mais relaxados, pois a missa é o momento sagrado mais importante. É na missa que a coroação é feita, constituindo o grande momento de contato com o Divino. Seguem em festa até a Casa da Confraria, com a orquestra tocando frevos. Um lanche é servido na casa para todos que acompanharam o cortejo. São muitas pessoas, e o lanche é servido por uma das janelas em um cômodo no qual se improvisa uma cozinha. Dentro da Casa, os reis recebem, organizadamente, os cumprimentos do povo. Os reis ficam sentados lado a lado, os devotos entram, beijam os reis, apertam suas mãos. Após os cumprimentos, o rei e a rainha do ano seguinte posicionam-se atrás do casal, é feita uma coroação simbólica, para oficializar o anúncio e as coroas retornam aos reis da festa.

Espadeiros abrem o caminho para os reis. Ao fundo, o rei. Procissão a caminho da missa das 9h do dia 31.12.08.

Dali, seguem para a casa da família Contente onde estão as mulheres responsáveis pelo almoço. A confraternização segue durante toda a tarde e os festejos do dia se dão por encerrados. Os que ainda conseguem, vão à Igreja participar da última novena do ano ou da missa de meia noite. No dia seguinte, tomam parte na procissão do Bom Jesus dos Aflitos.

Às 14h do dia primeiro, Fernando e seu pai Bartolomeu, já se encontram na igrejinha do Rosário preparando o andor de São Benedito. A igreja matriz é a organizadora da procissão, e o santo que conduz o cortejo é São Benedito, embora já tenha havido conflitos com a Igreja, especialmente no ano em que o bispo impediu que o santo preto acompanhasse a procissão. No horário da saída, uma forte ventania tão forte fez com que todos buscassem abrigo na Igreja. Em meio à confusão, lembraram de São Benedito, foram buscá-lo na *igrejinha do rosário* e a ventania cessou. Na procissão, Fernando e Fátima já não estão trajados de reis e, no final do dia, Fátima retorna ao Boqueirão. O ano está começando, de volta ao cotidiano.

Os reis de saem da Casa da Confraria em direção à missa das 9h do dia 31 de dezembro de 2008.

Nossa Senhora do Rosário é frequentemente associada a identidade negra. O negro deportado muitas vezes mantém o vínculo com sua religiosidade através do sincretismo religioso. A Confraria do Rosário dos Homens Pretos de Floresta está imersa nesta história, sendo uma manifestação cultural que data do tempo da escravidão e permanece até hoje. Os costumes e as formas de viver são outros e o próprio trabalho escravo, contexto de elaboração da festa, foi abolido. A festa e a devoção, entretanto, permanecem vivas naquela comunidade. Viva e por isso não-estagnada, não imutável, porque a cada transmissão, há uma transformação. As gerações que se apropriam da festa em devoção a Nossa Senhora do Rosário vivem em mundos distintos das gerações anteriores e trazem para a festa novos elementos, novas formas de apresentação. Entretanto, aquilo que consideram o essencial é mantido como, por exemplo, o café da manhã do rei, o cortejo do rei e da rainha até a missa do dia 31 de dezembro, a celebração com o grande almoço do grupo e o anúncio daqueles que serão os próximos rei e a rainha.

A festa, que promove afirmação da identidade e da sociedade negra, hoje rememora a escravidão, mas quando *começou* era a festa dos próprios escravos, que tiveram sua religião vertida para o contexto do novo mundo. Com a religião e o sistema político devastados, os negros se reinventam para sobreviver. O grupo reconhece sua prática como uma tradição, que se fortalece e adquire novos significados através dos tempos. Esse processo de construção representa a história, religa com cosmos, reúne festa e divindade. Este diálogo entre passado, presente e futuro está operando constantemente na tradição (Handler, 1984).

A família dos Contente reunida para entrevista coletiva. Boqueirão, Floresta. 29.12.08

Para Hobsbawn, tornam-se tradições valores e normas rituais ou simbólicas vivenciadas continuamente e que façam alusão à permanência do passado e com as mudanças nos padrões sociais, as tradições podem ficar incompatíveis e novas tradições seriam inventadas. A análise política do autor em *A invenção das Tradições* ressalta o quanto a noção de tradição pode justificar a vigência de normas e rituais que nos são impostos sem nos darmos conta (Hobsbawn, 1997).

Atualmente, entre os membros da Confraria do Rosário não se faz menção alguma a práticas ou crenças de religiões afro-brasileiras. Todos os membros afirmam que é uma festa estritamente católica. O dia 31 de dezembro da coroação, cortejo e missa é precedido pela novena na igreja matriz da cidade. No dia 1 de janeiro, na procissão do Bom Jesus, os integrantes da Confraria

seguem ao lado do andor de São Benedito, aprumado por eles na Igrejinha do Rosário, que fica no lado oposto da comprida praça da Igreja da Matriz. A institucionalização de uma então nova prática religiosa contribuiu para a transformação daquilo que, das religiões africanas, havia sobrevivido à travessia do Atlântico. No sentido de dominação da época, a conversão dos negros tem um cunho político muito claro. Com o passar das décadas, a devoção à Nossa Senhora do Rosário vai-se configurando como uma tradição familiar. Por outro lado o catolicismo foi uma forma que os negros encontraram para se incluir na sociedade, afirmando sua identidade.

> *Quando nós nascemos, fomos crescendo e já fomos acompanhando a Confraria. Porque a gente vê os avôs, os bisavôs, tataravôs. Aí disso os pais acompanhando a Confraria e nós seguimos. Aí nós formamos a Confraria como os antigos formaram. Nós sofremos a mesma coisa que os antigos passaram: seca, necessidade, a luta dos pais para assumir sete criancinhas. Quando era o fim do ano a gente ia para a missa da Rainha e até hoje. Meus filhos hoje são trocadores de espada. O avô com a turminha dele, os netos. Minha mãe já fazia promessas, eu também.* (Maria de Fátima, a rainha coroada em 2008. Entrevista, dia 30/12/08)

Os costumes e crenças herdados aparecem no dia-a-dia dos devotos de Nossa Senhora do Rosário como algo a que se propõe continuidade em relação ao passado. A família dos Contente está envolvida na Confraria há muitas gerações. A rainha do ano de 2009 é filha de João Contente, o patriarca. Para ela, seu pai já fazia parte da Confraria mesmo antes de participar diretamente da festa: João Contente teria começado na Confraria quando sua mãe começou. Porque já fazia parte da família. Reunidos para uma entrevista, tentam puxar da memória quem da família já foi rei ou rainha. Vão até os *bisavôs e trisavôs* e resumem: é muito antigo. Assim, muitas das memórias mais antigas estão perdidas no tempo. São comuns as expressões: *não alcancei esse tempo, não*

tenho recordação, só sei até esta data. Portanto, é a memória o elo entre a tradição e a contemporaneidade: é onde repousa a inspiração da criação e da permanência (Unesco, 2002).

Fátima em sua casa no Boqueirão, ao lado do sobrinho Fernando: os reis do ano de 2008/2009.

Para seus membros, a Confraria do Rosário de Floresta representa algo de *muito valor para os negros, para os escravos.* Os membros das famílias de zonas rurais têm uma identificação com a festa e também com o território do sertão do Rio Pajeú. De certa forma, o vínculo com a Confraria autoriza-lhes hoje a identidade negra. Na época do trabalho escravo, a festa do dia 31 era a um só tempo, um momento político, de afirmação, de valorização e de devoção. A conquista e a garantia daquele espaço anual, ao longo dos séculos garante hoje outro significado político. "O tempo cultural não é cronológico. Coisas do passado podem, de repente, tornar-se significativas para o presente e estimulantes do futuro" (Magalhães, 1997:75).

> *A importância primeiramente é a gente assistir a missa. Segundo, a gente formar o grupo, para a festa ficar bonita. É porque tem muitos que não querem ser negros. Teve uma reunião aqui e perguntaram pra mim que nome colocava na comunidade quilombola. Eu disse: Negros do Pajeú. Teve uma prima minha que disse que a palavra era pesada [risos]. Eu não sou negra do Pajeú? Eu sou negra do Pajeú, que eu nunca fui de outro lugar, eu sou daqui do Pajeú. Eu me orgulho de ser negra. Tem deles que diz que tem vergonha, da minha família diz que tem vergonha, de brincar espada, ser rei, rainha. Eu não sei porque que faz vergonha. Porque é uma coisa bonita, uma tradição, uma coisa dos antigos, não é de nós hoje, não é inventada. Isso é coisa da Igreja então não é inventada. É uma tradição que a gente tem, nós tem que seguir ela até Deus levar nós."* (Maria de Fátima, a rainha coroada em 2008. Entrevista, dia 30/12/08)

A rainha não entende porquê os jovens têm vergonha, já que é uma tradição enraizada na própria identidade de suas famílias. Poderíamos dizer que ela não deseja que as mudanças nos padrões sociais tornem sua tradição incompatível com as novas gerações. Nos dias atuais, a apresentação da festa vem mudando um pouco, os organizadores preparam personagens para enriquecer o cortejo, querem tornar a festa *mais bonita*. Incluem novas alegorias; personagens como as sinhazinhas, que não existiam antes, foram introduzidas no cortejo por Lúcia, como uma forma de atrair mais pessoas, trazendo novidades para envolver os jovens, de maneira que a festa não se acabe. Aumentam o número de espadeiros que abrem o caminho para o rei reluzindo espadas no chão quente e tilintando-as no céu de Floresta. É o avô, o mais velho da família, João Contente, que ensina aos netos o manuseio da espada.

João Contente (de chapéu) com os netos. Floresta, 31 de dezembro de 2008.

"O patrimônio não **é** o passado, já que sua finalidade consiste em certificar a identidade e em afirmar valores, além da celebração de sentimentos (…) o patrimônio é 'vivo', graças às profissões de fé e aos usos comemorativos que o acompanham" (Poulot, 2009:12). Em um movimento de continuidade e descontinuidades, a tradição se mantém viva; as culturas tradicionais dialogam com o mundo globalizado. Os jovens da família Contente que moram na cidade de Floresta estão na rede internacional de computadores com páginas e articulações para formar a comunidade quilombola Negros do Pajeú. A Confraria do Rosário é espaço de resistência cultural que adquire formas e significados ao longo do tempo, constituindo um processo junto à estrutura política e econômica da região. E junto à Confraria do Rosário percebemos o patrimônio cultural imaterial como uma representação da identidade com vínculo profundo no passado (UNESCO, 2002).

Dona Sulina ressalta que ″antigamente se dizia os *pobres*, mas hoje diz os *negros,* antigamente era a festa dos pobres de Floresta, hoje é a festa dos negros de Floresta." Já Lúcia conta que São Benedito levava comida às escondidas para os escravos na senzala. Um dia, o patrão lhe interpelou e perguntou o que carregava no cesto. Benedito respondeu que eram *flores para a sinhá*. O patrão ordenou que mostrasse e quando a tampa foi retirada, o que se viu foram flores. Esse milagre em benefício da ajuda ao povo negro é a expressão de uma ordem cósmica, cujo elenco de objetos da experiência estética proporciona afirmação étnica e é matriz de identidade profunda (Velthen, 2000). "Minha avó dizia que o negro tinha valor a começar por São Benedito" (Lucia, , 30.12.08)

A Confraria teve diversas configurações em função do período histórico e do contexto sócio-econômico. Atualmente, o modelo de organização e gestão da Confraria do Rosário conta com a participação efetiva de devotos e admiradores que não são das famílias negras originais. A celebração, entretanto, mantém a sua configuração religiosa e simbólica: uma festa em homenagem a Nossa Senhora do Rosário e a coroação de reis e rainhas.

Quando a geração dos avós e pais de Lúcia (que hoje tem em torno de 60 anos) veio a falecer o grupo foi ficando pequeno, alguns cantos já estavam sendo esquecidos. Neste momento a aproximação de atores sociais de outras classes econômicas foi fundamental para que o grupo se mantivesse coeso e vivo.

> *Quando meu pai faleceu e os amigos deles foram falecendo, ficou só minha mãe, que não era negra. Minha mãe entrou na Confraria através dos familiares do meu pai, que era o negro. Meu pai era uma mola, uma fortaleza para a Confraria do Rosário, como vários outros importantes,*

> *que foram se acabando. Quando ele morreu, minha mãe perguntou: - Lucia, e a Confraria vai se acabar? Jamais. Nunca, enquanto vida eu tiver, eu deixo a Confraria se acabar. Aí para não ficar só convidei vários meus amigos como Quincas Leocádia, foi o primeiro que eu fui na casa dele convidar, depois João Luiz [professor de história e atual presidente e rei perpétuo da confraria], Hildo Rosa, que é de uma família ilustre aqui de Floresta, que eu acho que os familiares dele de um tempo atrás não iam querer nem que ele participasse só por ser coisa de negros, mas Hildo vem do Recife todos os anos, participa, nos ajuda.* (Lucia, entrevista à autora, 30.12.08).

O grupo convidado por Lúcia se junta às famílias da zona rural de Floresta. Esta atualização dos membros da Confraria une pessoas com objetivos em comum, que têm amor a esta tradição e são devotos de Nossa Senhora. O novo grupo cuida da administração da Confraria como pessoa jurídica, tendo sido responsável pela candidatura da Confraria do Rosário ao registro de "patrimônio vivo".

Reunidos no *Boqueirão*, os mais velhos da família Contente não possuem livros aos quais possam recorrer para contar a sua história mais antiga. Sabem o que viram ou o que ouviram seus pais e avós contarem. Quando decidem cantar um bendito, chamam Hildo Rosas para se juntar ao grupo. Hildo é o maior responsável pela manutenção dos cantos, tanto para o pau da bandeira quanto os da missa da coroação do rei e da rainha.

> *Hildo:*
> *- O bendito tem vários outros versos que a Confraria sempre cantou e a gente continua cantando. Como natural de Floresta e vindo todos os anos de férias em dezembro, eu passei a acompanhar a Confraria, sempre fotografando. Até que em 1985 eu fui rei. Tinha sido coroado em 1984 e fui rei em 1985. De lá para cá nesses anos todos acompanhando a Confraria do Rosário, vamos dizer que eu não só me orgulhe de participar do grupo, de ter sido aceito pelo grupo, mesmo não sendo necessariamente um preto, me orgulho inclusive de contribuir um pouco,*

porque este Bendito de Nossa Senhora do Rosário, como outras músicas que a gente canta estavam se perdendo, as pessoas estavam esquecendo.

Fernando (o rei):
-É estavam mesmo, ninguém sabia mais nada, estava quase parado.

Hildo:
- Então eu tive o cuidado de anotar os versos. Distribuí para algumas pessoas da irmandade e a gente foi relembrando. Tanto que hoje muitas vezes, mesmo sem o papel, quando um começa a cantar os outros vão acompanhando.

Fátima (a rainha):
- E se eles não continuam, Nildo, Quincas, João Luiz, Lúcia, eles que nos deram força, a tradição ia abaixo. Porque muitos não estavam ligando mais. Nós devemos a eles essa força.

Hildo:
- As famílias da irmandade estão participando, as crianças e os jovens também estão participando, estão empolgados com essa tradição, com essa devoção a Nossa Senhora do Rosário. E não é só o trabalho de quem veio de fora, não. É importante que as próprias pessoas que sempre participaram da Confraria também estão trazendo os seus filhos, os seus netos para continuar esta tradição. Houve uma ajuda de quem era de fora, de quem não era das famílias da Confraria, mas as famílias da Confraria também se empolgaram com esse renascimento, vamos dizer assim, da Confraria. Então a gente sabe hoje que desses oito meninos que trocam espada quase todos são Contente ou dos Euzébio.
(Hildo, Fernando e Fátima. Entrevista coletiva à autora. Boqueirão, 29.12.08).

Os mediadores que se aproximam do grupo de tradição oral põem em questão uma noção ingênua de tradição. A continuidade através dos tempos se dá pela força que a religiosidade representa e também em muitos casos em função da participação cada vez mais frequente dos mediadores. Manter a cultura tradicional da Confraria do Rosário é ressignificar seus elementos, sua forma de estar no mundo.

1.3 MARACATU LEÃO COROADO

Fundado em 1863, o maracatu Leão Coroado é, tal como a Confraria do Rosário, originalmente formado por escravos, *nasceu na senzala,* como entoam algumas toadas do brinquedo. O maracatu nação ou maracatu de baque virado é uma das expressões populares mais características de Pernambuco. Os grupos de maracatu brincam durante todos os dias de carnaval, apresentando-se em diversas cidades e palcos do Recife. Os componentes principais do cortejo do maracatu são um casal de reis, as baianas, e a calunga. Os instrumentos principais são as alfaias (zabumbas ou bombos), o gonguê (ou agogô) e o tarol (ou caixa).

Batuqueiros no cortejo do Leão Coroado na Noite dos Tambores Silenciosos. Olinda, fevereiro de 2010.

Para Katarina Real, que estudou o carnaval do Recife, os maracatus são a parte mais complexa dos festejos, cercados de mistérios. Desde que publicou *O folclore no Carnaval do Recife*, em 1967, o maracatu nação já era uma das expressões culturais mais pesquisadas e registradas de Pernambuco. Aqui, vamos nos concentrar nos aspectos que podem ser relacionados com a questão da tradição.

> Essa tradição exerceu uma forte atração sobre os negros alforriados em séculos posteriores. (...) E o aspecto mais extraordinário desse cortejo tem sido a sua grande estabilidade no tempo - isto é, durante muito mais de cem anos, o cortejo do Maracatu-Nação tem permanecido inteiramente 'estável', virtualmente sem modificação (Real, 1967:69 - 72).

Baianas no cortejo do Leão Coroado. Noite dos Tambores Silenciosos. Olinda, fevereiro de 2010.

O maracatu Leão Coroado é liderado por Mestre Afonso, que também *toma conta* da casa de santo que mantém em Olinda. Afonso cresceu convivendo com o terreiro que era de seu pai, babalorixá do bairro de Águas Compridas. Com o falecimento do pai, foram feitos os rituais fúnebres da casa e a consulta aos santos para conhecer o nome daquele que assumiria a liderança do terreiro. Os santos não aceitaram outra opção que não fosse Afonso que, na época com quarenta anos, não queria assumir tamanha responsabilidade. Entretanto, após um longo período com a casa fechada e muita reflexão, Afonso se decidiu por assumir o cargo.

A alguns quilômetros dali, no Recife, o Maracatu Leão Coroado era entregue ao Mestre Luiz de França, em 1954, por seu pai. Luiz de França foi um respeitado babalorixá e esteve à frente do Leão até 1996 quando, *cansado de lutar com o maracatu,* foi apresentado a Afonso e convidou-o para substituí-lo. Luiz de França lhe disse que caso não aceitasse, o Leão Coroado iria acabar, ele mesmo tocaria fogo em tudo. Em 1996, Afonso assumiu o maracatu e brincou o carnaval de 1997 ao lado de Luiz de França, que lhe passou todo o conhecimento possível durante o carnaval e veio a falecer meses depois. Todos os instrumentos, estandarte e boneca foram para a casa de Mestre Afonso e imediatamente sua família inteira passou a se envolver com o Leão Coroado. *Acabou-se o sossego.* Hoje, Mestre Afonso acredita que foi uma herança que chegou em boa hora.

Mestre Afonso com o apito à esquerda e regendo a orquestra de percussão à direita. Noite dos Tambores Silenciosos. Olinda, fevereiro de 2010.

Sabe-se que o carnaval do Recife é uma grande festa, havendo diversos palcos e pólos para as atrações. As agremiações carnavalescas podem concorrer em desfiles promovidos pelo estado. O Leão Coroado não desfila mais porque Mestre Afonso não entende como é que se julga uma agremiação *de raiz.* Mestre Afonso não quer atender às solicitações estilísticas impostas para o somatório dos pontos dos jurados.

> *Eu não sou mestre de maracatu, mas no Leão eu faço da baqueta ao religioso. Eu sou conservador, não vou me estilizar. Não vou sair das minhas tradições. Não são mil reais que vão fazer eu me afastar do trato que fiz com Luiz. Porque isso é enfraquecer a cultura negra. Manter a tradição é não perder as origens, tem de manter o vínculo com a seita.* (Olinda, fevereiro de 2010).

Em Recife, desde 1968, os maracatus se reúnem para a Noite dos Tambores Silenciosos na segunda-feira de carnaval. Para este dia, Mestre Afonso faz os preparos religiosos necessários para se pedir proteção. Ele mesmo colhe as ervas na mata, prepara os banhos, joga os búzios e prepara a calunga. Recentemente foi incluída na programação do carnaval a Pré-Noite dos Tambores Silenciosos, o que deixou o Mestre indignado. O Leão não comparece. "Não existe pré-missa, pré-candomblé. O fundamento religioso se perdeu na maioria dos grupos. Em todas as religiões está havendo essa dispersão, esse distanciamento da natureza" (Olinda, fevereiro de 2010). O maracatu nação tem, historicamente, o vínculo com a religião de matriz africana. A herança sócio-cultural africana envolve um calendário religioso que é seguido ao longo do ano, com *obrigações* e festas oferecidas para os orixás da casa que é também a casa do maracatu (Real, 1967).

A calunga do Maracatu Leão Coroado. Noite dos Tambores Silenciosos. Olinda, fevereiro de 2010.

Para Mestre Afonso, a ligação do maracatu com o sagrado é o essencial da tradição. O sagrado está constantemente operando nos dias da folia, a boneca calunga é preparada de acordo com os fundamentos da religião de nação nagô, dentre outros rituais que antecedem o carnaval. Desta forma, o espetáculo musical-coreográfico do maracatu não existe separado do caráter religioso da festa.

1.4 Tradição e Lei do Patrimônio Vivo

A idéia de tradição está presente nas políticas de registro do patrimônio imaterial. A Lei do Registro do Patrimônio Vivo é elaborada para valorizar e também preservar a cultura tradicional. O Estado de Pernambuco faz a relação entre passado e transmissão e define como cultura tradicional "os aspectos e manifestações da vida cultural de um povo transmitidos ou legados a gerações presentes e futuras pela tradição enraizada no cotidiano das comunidades" (Decreto nº 27.503, de 27 de setembro de 2004 - PE). A transmissão de geração para geração é uma característica corrente nas definições de tradição no âmbito da política cultural.

Lucia, Fátima e Fernando vêm de famílias que lhes transmitiram a fé e a responsabilidade da festa. Para Fátima, por exemplo, a Confraria é um costume familiar herdado. A festa religiosa dos seus antepassados é agora mantida por uma geração que, desde criança, viveu em um ambiente onde há devoção e festa de significados simbólicos fortes como a coroação de reis negros. Para

este grupo é importante dar continuidade a um estímulo quase visceral desta forma de viver o religioso, de celebrar a vida e a fé. Embora siga adiante com alguns costumes preservados, a Confraria do Rosário experimenta a inovação e a tecnologia e evidencia a mutabilidade das expressões e vivências culturais tradicionais, em consonância com o mundo em que vive a geração presente. A atual gestão delibera sobre a apresentação da festa, deseja construir a memória da sua própria história e experimenta o novo.

No caso do Maracatu Leão Coroado, a transferência da cultura tradicional ocorreu de outra maneira. Mestre Afonso não teve a vivência de criança *dentro de* maracatu, mas sim no terreiro de Xangô (o candomblé pernambucano). Já Luiz de França, o lendário mestre do Leão Coroado, veio da família que *cuidava* do Leão, que era de seus antepassados. Esta força do sagrado em comunhão com a festa profana do carnaval é uma mistura poderosa, que chega a Mestre Afonso como uma responsabilidade de honra. Luiz de França, que já vinha procurando sem sucesso por um sucessor, só *confiou* o maracatu para Afonso, alguém que havia acabado de conhecer. Por um quase acaso, o tão antigo Maracatu poderia ter sido extinto. Este lado inventivo da tradição associada à ação humana é decisivo para que a transmissão possa acontecer. Ao aceitar a proposta, Mestre Afonso hoje reinicia uma tradição com as novas gerações de sua própria família que não tinha esta festa "enraizada" no seu cotidiano. Se Luiz não tivesse procurado alguém para assumir a maracatu, diferente do caso da Confraria, a transmissão não iria acontecer como algo inevitável, através de uma postura de certa forma mais passiva de continuar aquilo que veio acompanhando as gerações familiares.

Quando o assunto com os membros da família Contente é o título do "patrimônio vivo", eles não sabem o que dizer, não entendem bem o que significa. Recorrem novamente a Hildo para comentar o tema. Os mediadores operam como porta-vozes do grupo de tradição ao qual estão agregados e sentem-se parte. Este dado nos dá uma pista importante para a necessidade de realização de um trabalho do conceito de patrimônio junto aos "patrimônios vivos", que possam viabilizar a compreensão de conceitos-chave, dos direitos e das ações que podem ser desenvolvidas. O patrimônio não é uma categoria nativa e não há uma elaboração política entre os familiares, *os mais antigos,* dizem: *ih, agora eu vou ficar calado*, ou*: eu vou ficar surdo, não tenho entendimento.*

> *É um benefício que a gente conseguiu ao concorrer a esse prêmio, esse lugar de patrimônio vivo. Embora a gente continue com a tradição de pedir esmolas para a Confraria, esse dinheiro que a gente recebe do governo do estado tem facilitado muito o trabalho da Confraria, porque a gente conseguiu restaurar a casa e vai conseguir com o tempo também montar dentro da própria casa um museu onde a gente vai guardar não só os objetos e as fotografias que contam a história da Confraria, mas é um dinheiro que serve para sustentar as necessidades mais imediatas da Confraria sem ter que ficar mendigando a ninguém. Embora a tradição de pedir esmola para a festa tem de ser continuada. Até porque essa esmola é tirada não só para custear as despesas da festa mas também dar de esmola também à própria paróquia de Floresta* (Hildo, Boqueirão, 29.12.08).

No caso do Leão Coroado a situação é diferente. Antes do registro como patrimônio vivo, o maracatu já é conveniado ao Ministério da Cultura como Ponto de Cultura e, por intermédio, do Programa Cultura Viva, recebe recursos para o desenvolvimento de atividades que envolvam cultura, educação e cidadania. O dirigente do Leão Coroado tem uma postura crítica em relação a

estas políticas públicas. Para concorrer a estes editais o *candomblé vai ter que virar empresa? O dinheiro na mão pode ser uma bomba, enquanto não houver conscientização dos negros o governo pode achar que está fazendo o bem mas acaba por denegrir a cultura.*

O receio de Mestre Afonso parece ser de que a política pública venha a interferir na forma de apresentação da cultura de tradição. Dinheiro sem orientação de uso pode provocar dissidências e trazer desacordos entre os membros do grupo. Critérios que contam ponto no desfile carnavalesco podem interferir nas alegorias tradicionais. Em suma, o discurso de Mestre Afonso mostra que é preciso que as relações entre o grupo de tradição com instituições como o Estado sejam pautadas em um diálogo mais complexo. O apoio e o reconhecimento são necessários e bem vindos, mas para Mestre Afonso, os grupos precisam participar mais ativamente dos debates e elaboração de formas jurídicas elaboradas em seu nome. A participação dos grupos e mestres na construção dos programas de fomento à salvaguarda do bem cultural é a fonte primária de informações das especificidades intrínsecas à diversidade de expressões culturais que configura o grupo dos patrimônios vivos.

Entre os dois grupos, encontramos formas distintas, porém não incompatíveis, de viver a tradição. Por exemplo, no Leão, a própria liderança parece ser bem consciente e crítica do que está implicado na política pública. Além disso, embora não tenha herdado de família, Mestre Afonso é categórico na sua decisão de adotar a idéia de resistência às inovações das atividades rituais e de seus significados, justificando-a com base no *trato feito com Luiz*. Na Confraria, as famílias Contente e Euzébio acolheram os membros externos na comunidade original. Há mais de trinta anos os membros das famílias já reconheciam a importância da participação de

historiadores e intelectuais para que o grupo não acabasse. Os costumes tradicionais de comunidades rurais muitas vezes são vistos com descaso pelas gerações mais jovens, que consomem outro tipo de informação, têm outras referências estéticas, religiosas ou de entretenimento.

> ...a continuidade ou descontinuidade desta ou daquela manifestação das culturas populares depende, em última instância, de desejos pessoais, decisões íntimas, da vigência e da força relativa de valores e gostos (Sandroni, 2006:31).

No brilho e na música do maracatu, os integrantes do grupo podem ser tocadores, dançarinos, personagens, portar alegorias. No Recife, a musicalidade do movimento *mangue beat d*espertou o interesse de jovens em muitos sons da música tradicional, levando-os a procurar oficinas de toque, canto, dança e confecção de instrumentos. Alguns membros participam tanto do maracatu como do terreiro, embora o envolvimento com o lado religioso não seja uma premissa para integrar festa do maracatu.

No tocante à Confraria do Rosário de Floresta, o mote religioso católico configura um modo de celebração absolutamente distinto da festa do carnaval do Recife. A fé é o elemento central da sequencia ritual da festa. Como funcionaria o estímulo que o Estado pretende oferecer para que os conhecimentos sejam transmitidos e que a manifestação tenha condições de continuar? Até o momento da pesquisa, nenhum tipo de orientação ou proposta havia sido posto em debate pelo governo com a Confraria. No caso dos membros da Confraria, a revitalização da cultura

tradicional em tempos de globalização é a maneira de garantir as especificidades locais, a diversidade cultural e as identidades locais que estão conectadas a um sentimento de pertencimento, constituindo uma forma de resistência cultural.

Tanto o Leão como a Confraria se definem como grupos de tradição, possuem suas concepções deste conceito e mantêm suas tradições ocupando um espaço entre a criação e os conhecimentos tradicionais. A criatividade demonstra a capacidade da tradição se inventar. O patrimônio é transmitido oralmente e modificado através dos tempos pela recriação coletiva. As ferramentas que engendram os processos sociais de cada um dos grupos são distintas, mas em ambos há um senso de comprometimento com a continuidade.

CAPÍTULO 2

TRANSMISSÃO DE SABERES E PATRIMÔNIO

2. 1 MESTRES & TRANSMISSÃO DE SABERES

Um dos critérios daqueles que podem receber o título de "patrimônio vivo" de Pernambuco é o domínio de técnicas, saberes ou valores, preferencialmente acompanhados da capacidade de transmitir estes conhecimentos. Esta formulação normativa apresenta um dos motivos que fundamentam a legislação voltada para a preservação de práticas culturais que representam saberes e memórias. Através da análise do texto da LPV e de documentos jurídicos apoiados na lei, como o decreto e o edital de seleção, poderíamos enunciar que foram definidos dois objetivos principais a serem alcançados no âmbito desta política cultural: 1) o reconhecimento e a valorização de formas de expressão da cultura popular ou tradicional e 2) estabelecimento de ações para estimular a continuidade de tais expressões.

Na pesquisa de campo realizada neste trabalho encontramos celebrações religiosas, artistas, mestres do barro, da madeira, da pintura, da música, das artes de espetáculo. A diversidade cultural expressa é característica marcante do grupo dos "patrimônios vivos". Identificamos produções que apresentam símbolos característicos de Pernambuco. O universo do cangaço, do sertão, da sanfona, dos bonecos de barro, da literatura de cordel, dentre outras imagens usualmente ligadas ao Nordeste brasileiro. Percebemos que a LPV vem operando com uma noção de essência do que seriam as particularidades da cultura pernambucana. A questão das identidades e das fronteiras, entretanto, seria outra abordagem do objeto de estudo, não é nosso objetivo neste trabalho. A complexidade da questão das nações e da criação de identidades comunitárias (Anderson, 2008; Barth 1976) fica como possibilidade para outra análise da LPV.

Tendo em vista que a tradição "requer mestres que a mantenham viva" (Balandier, 1977: 95), neste capítulo tratamos apenas dos indivíduos (e não dos grupos) que possuem o título de "patrimônio vivo", com foco no aspecto da transmissão de saberes de Jota Borges, Zé do Carmo e Nuca, que foram emblemáticos e provocadores de reflexões pertinentes a este critério normativo. Cada um de uma cidade diferente do interior de Pernambuco, cada qual com uma forma de expressão artística e todos com suas trajetórias de vida intimamente ligadas ao desempenho de um ofício, sendo chamados de mestres, pelo público ou pela crítica. Como se sabe, esta noção de mestre no meio da cultura popular é bastante naturalizada, embora alguns recusem, humildemente, o título. Outros, incorporam ao nome artístico o prenome Mestre. Todos, entretanto, respondem quando assim chamados, por isso neste trabalho utilizaremos esta categoria, que faz parte do universo daqueles que recebem o título de "patrimônio vivo".

Estes mestres assumem perante a legislação a responsabilidade de transmitir, de formar novas gerações. Mas, na visão de mundo deles, o que é e como se dá a transmissão de conhecimentos, o ensino, o aprendizado? O que esta transmissão ou aprendizado representa para eles? Neste primeiro capítulo vamos buscar a compreensão ou a experiência que têm daquilo que está disposto na lei sobre este assunto e que diz respeito ao seu modo de criar e viver.

O recorte no aspecto da transmissão justifica-se pelo propósito mesmo da LPV e dos Sistemas de Tesouros Humanos Vivos. A percepção de que a cultura popular pode se extinguir diante de fenômenos de massa como a urbanização e a globalização traz à tona um grande debate, que fomenta a criação deste sistema de proteção que se dá através da transmissão dos saberes, valores e técnicas necessárias para a continuidade das expressões populares ou tradicionais.

Esta "retórica da perda" é uma constante nas políticas de patrimônio, a partir da percepção de que o risco de desaparecimento existe, na medida em que mudam os modos de vida e os meios de comunicação, além de toda a tecnologia que ameaça a permanência de símbolos das identidades locais (Gonçalves, 2002). Este discurso está presente desde as políticas de tombamento de construções de pedra e cal até as políticas de registro do patrimônio imaterial. Entretanto, a diferença fundamental é que a preservação, no segundo caso, dialoga com a mudança. O patrimônio oral e imaterial trabalha com tradições culturais vivas, em movimento e em constante recriação.

Desta forma, o foco muda do registro da documentação para a promoção do que está vivo, configurando-se em apoio financeiro, valorização e proteção, para que comunidades mantenham suas práticas culturais. Este processo se dá no presente e para o presente e o futuro. Neste sentido, expressões tão em voga como revitalizar, resgatar e conservar são ações que fazem pontes entre o passado e o presente, para algo que faz sentido hoje (Kirshenblatt-Gimblett, 1998).

A transmissão dos conhecimentos está intimamente ligada a manter vivas determinadas práticas ou saberes. Portanto, interessa-nos saber qual a relação dos mestres com o aprendizado e o ensino das expressões culturais e manifestações artísticas. A LPV é direcionada para a cultura popular ou tradicional. Em tese, se a proposta for contemplar, por exemplo, escultores, pintores, músicos, estas serão pessoas que não aprenderam em escolas formais de artes. O modo de ensino, aprendizado e as técnicas são diferentes no âmbito da cultura popular para a acadêmica, como veremos nas perspectivas dos mestres Borges, Nuca e Zé do Carmo. Não estamos definindo popular em oposição ao erudito, porque partimos da premissa de que há um intercâmbio entre

esses extremos ditos puros, mas levamos em consideração dois modos distintos de fazer.

Embora na contemporaneidade, em muitos casos existam outras mídias e maneiras de transmissão, a oralidade desempenha um papel corrente nas definições de cultura popular. A transmissão oral é um processo específico de construção de conhecimento e de mundo. *Aprendi vendo fazer, ninguém me ensinou, eu aprendi olhando* são expressões corriqueiras, quando conversamos com os mestres sobre o processo de transmissão de saberes. Tanto os que vêm de famílias que já exerciam o ofício ou a devoção, como os que aprendem fora de casa, em outras circunstâncias da vida, *aprendem olhando, ouvindo*.

Como os mestres percebem a importância da transmissão desses saberes? Quais são os grupos de aprendizes que se reúnem junto aos artistas registrados? Que laços há entre eles? O que pode motivar as novas gerações? Como foi o processo de aprendizado desses mestres? É o que vamos ver nas seções a seguir

2.2 JOTA BORGES

A xilogravura é uma técnica que consiste na feitura de desenhos talhados em madeira. Para a impressão, pinta-se a área em alto relevo e imprime-se em papel ou outra superfície a gravura. No Nordeste, a xilogravura é a ilustração por excelência da literatura de cordel.

> Grande texto de memórias, o cordel brasileiro acrescenta repertórios nordestinos a um imaginário em processo, atualizando temas tradicionais que já circulavam entre as recorrências da poesia popular portuguesa. (…) É imprescindível experimentar, compreender, vislumbrar o pertencimento a códigos culturais para que o poeta possa legitimar-se enquanto cordelista, para que possa construir uma obra poética sem impostações, nem caricatura. Passeando pelos temas – dos tradicionais aos noticiosos e atualidades – observa-se que o cordel ainda hoje reúne o heróico, o novelesco, o satírico, o religioso, os contos pastoris, as novelas de cavalaria (Amorim, 2010 - *online*).

O Sol Sertanejo. Gravura de Jota Borges. Pôr do sol no caminho para o sítio de Jota Borges. Bezerros, junho de 2009.

O Memorial Jota Borges, ateliê do xilogravurista, já pode ser visto da estrada que liga Recife e à cidade de Bezerros. Uma das maiores atrações da cidade, seu ateliê é freqüentado diariamente por

turistas e por turmas de estudantes de colégios da região. Nas paredes cobertas por talhas de madeira, encontram-se as bases de centenas de gravuras (talhas) com as mais variadas representações de aspectos da cultura, das lendas e dos costumes do povo nordestino. Jota Borges foi criado em meio ao mundo de criaturas fantásticas da literatura de cordel que povoavam sua região: lobisomem, dragão, serpente e princesas. Um mundo real e imaginário no qual a religião do povo inunda as práticas. De acordo com a formulação de Borges sobre sua infância, um lugar distante do mundo moderno, sem hospitais, televisão ou carros.[3]

Neste contexto, a literatura de cordel era fonte de notícias e de diversão para o povo de sua região. Nos anos 1950, o pai de Jota Borges lia o *folheto* após o jantar ou em dias de festa. Jota Borges aprendeu a ler e escrever tentando juntar as letras do cordel e saiu pelo mundo para *ampliar a pequena leitura*. Tornou-se um leitor voraz do que quer que lhe caísse nas mãos. Revistas de dois anos passados, jornais de semanas atrás. Só não lia bula de remédio porque eram as ervas, as cascas de árvore e as rezadeiras que curavam as doenças. Para escrever, não tinha o dinheiro do tinteiro e produzia artesanalmente uma tinta vegetal para preencher as folhas em branco.

> *O meu início com o cordel começou desde criança porque o meu pai lia o cordel nas bocas da noite, nos dias feriado, nos fins de semana, e eu me apaixonei quando era criança e aprendi aquelas histórias e ficava pedindo que ele lesse tal história e tal história. E, quando eu cheguei aos vinte anos, eu entendi, depois de várias profissões que eu fiz. Trabalhei em agricultura, trabalhei na roça da cana, como carpinteiro, como pedreiro, pintor de casa... Depois eu inventei de vender cordel. Aí me dei muito bem, comecei a trabalhar com cordel, eu andando, viajando pelas praças, pelas feiras, e aquilo eu fui crescendo um pouco de nome, andando limpo, com dinheiro no bolso. Achei uma vida melhor. E terminei passando a*

[3] A partir deste parágrafo, a escrita em prosa dos dados biográficos dos mestres foi utilizada como opção estilística da escrita. As informações, entretanto, são fiéis ao conteúdo das entrevistas.

escrever. Eu já tinha um conhecimento muito forte, porque tem pessoas que perguntam se eu aprendi com algum professor. Cordel - não tem professor pra cordel. Cordel é preciso a pessoa gostar de ler, e ele aprende lendo os cordéis, ele aprende toda a métrica, a rima, tudo o que o cordel necessita, a pessoa aprende. Aí eu escrevi o primeiro, fiquei tímido com medo de mostrar o primeiro e guardei. Até que um colega meu perguntou e eu disse: "Eu tenho uns escritos aqui", e mostrei a ele, e ele disse: "Muito bonito, muito bom, vamos publicar". Aí a gente publicou dois milheiros e eu vendi bastante. Quando eu passei a ver o meu nome no cabeçalho do cordel, eu fiquei mais animado e comecei fazendo mais, escrevendo mais. Daí foi que surgiu a necessidade de ilustrar, porque não tinha quem ilustrasse. E eu nunca vi fazer, mas eu tinha a noção mais ou menos de como era feito. Aí eu lixei um pedaço de madeira, fiz uma gravurinha, levei na gráfica. O rapaz tirou uma cópia e disse que dava para imprimir bem. Aí imprimiu e eu fui bem sucedido. Eu vendi 5 mil cordéis da primeira gravura que eu fiz. Daí, todos os cordéis que eu escrevia eu fazia uma gravura. Depois os outros cordelistas começaram a me encomendar e eu fazia pra mim e fazia pros outros. (Jota Borges. Bezerros, 17.10.09)

Jota Borges em seu ateliê com os folhetos de cordel ao fundo.

Jota Borges aprendeu, de ouvido e em dez meses de escola, a ler e a escrever e também a fazer poesia. Alfabetizou-se com o cordel e aprendeu a fazer rimas e métricas estudando a estrutura própria da poesia de cordel. Tornou-se leitor e vendedor de cordel em praças e feiras, achou uma vida melhor que a de agricultor ou pedreiro, dentre outras profissões que já tinha desempenhado. Nas praças o público gostava de histórias de romance, de amor, *um pessoal mais civilizado*; nas feiras o que juntava gente mesmo eram as histórias de luta, de cangaço, de tiro e de facada. Jota Borges desenvolveu seu estilo de ler e entreter o povo. Escreve até hoje seus cordéis, o último é um cordel antitabagista, pois o autor, que fumou durante toda a vida, deixou o vício e acha importante alertar o público sobre os males do cigarro.

Borges reconhece que a forma de expressão que lhe rendeu destaque e o reconhecimento da maestria foi mesmo a xilogravura. O dia-a-dia do povo lhe interessa, das plantações ao sofrimento, das festas às crenças. Seu traço e a originalidade dos motivos que produz nas gravuras são as características mais marcantes de sua obra. Jota Borges não veio de uma família que fizesse gravuras, embora tenha se formado no cordel com o estímulo das leituras noturnas de seu pai. Por outro lado, atualmente, todos os seus filhos fazem xilogravuras, assim como outros membros da família, e todos aprenderam com o mestre.

Borges em seu ateliê. Xilogravuras dos filhos na parede atrás de si e as suas próprias xilogravuras na parede do lado direito, em primeiro plano.

Para Jota Borges, a valorização de sua produção por intelectuais, assim como o reconhecimento do seu trabalho pela imprensa e pela crítica, motivaram o interesse de sua família pelo ofício. Foi através deste trabalho que o xilogravurista criou todos os filhos, sustentou a família. Como na cidade de Bezerros não há muitas oportunidades de trabalho para os jovens, a xilogravura constitui uma excelente alternativa. Foi assim na trajetória de Borges, que achou a vida de vendedor de cordel melhor que a vida de agricultor. Atualmente, vários membros de sua família trabalham com a xilogravura. Uma das paredes de seu ateliê está preenchida por xilogravuras dos filhos, que Borges faz questão de mostrar e pede para que sejam também registradas. Com o olhar perdido nas paredes recheadas de passagens de sua vida, Borges parece perceber a importância da valorização do ofício dos filhos, que provavelmente irão representá-lo após sua morte. Além disso, o trabalho deles será garantia de renda para sua família.

> *Os filhos aprenderam no dia-a-dia. Porque toda vida, desde pequeno logo, nesse tempo eu publicava muito cordel, eu tinha uma gráfica, e os meninos já começavam ajudando, dobrava o papel, botava grude de goma, que nesse tempo não era grampeado, era colado com grude de goma. Então os meninos já ajudavam e também continuavam vendo eu trabalhando, riscando, cortando, preparando a madeira. Aí a criança vai se criando ali dentro de casa e um dia ele inventa de fazer, por sinal eu tenho agora um de oito anos que já tem muito trabalho. Eu nunca ensinei, nunca mandei ele fazer, mas ele vê eu fazendo, chega aqui o povo me compra, elogia, diz que meu trabalho é bom, ele vendo isso parte para fazer. Também uns que quando eu pegava um serviço de encomenda grande, convidava algum já pra cortar alguma coisa, preparar alguma coisa.* (Jota Borges, entrevista à autora. Bezerros, 17.10.09)

As expressões da cultura popular têm suas particularidades de ordem estética e também em termos da produção técnica. Em seus contextos originais, o processo de aprendizado tem suas especificidades, sendo tanto familiar como comunitário ou autodidata. Como foi dito no início deste capítulo, *ninguém me ensinou* é uma expressão comum. Aqueles que afirmam ter o dom ou o talento aprendem olhando, ouvindo, fazendo. Preservar a cultura popular seria preservar também uma determinada visão de mundo e modo de estar no mundo dos grupos sócio-culturais. Seria preservar um modo de fazer que envolve não somente a técnica em si, mas também um contexto específico de produção do conhecimento.

Tanto o sistema de Tesouros Humanos Vivos como a versão para Lei do Patrimônio Vivo trazem consigo o mérito de reconhecer e promover o registro daqueles que fazem e do modo de fazer, sendo registradas pessoas e grupos. A idéia é ampliar a ação política do registro para um modelo que objetiva "manter viva uma tradição frente a possíveis ameaças, preservando as condições necessárias para sua reprodução cultural" (Kirshenblatt-Gimblett, 2006).

O capítulo IV da lei nº 12.196 (LPV) dispõe sobre os deveres dos patrimônios vivos. No artigo 5º lê-se: "participar de programas de ensino e de aprendizagem dos seus conhecimentos e técnicas organizados pela Secretária de Cultura do Estado de Pernambuco, cujas despesas serão custeadas pelo Estado e no qual serão transmitidos aos alunos ou aos aprendizes os conhecimentos e as técnicas das quais forem detentores os inscritos no RPV-PE."

De acordo com o que está estabelecido na LPV, o estado vem promovendo oficinas como parte da programação de eventos ou festivais organizados pela Secretaria de Cultura. Entretanto, Borges gostaria que estes programas de educação fossem desenvolvidos na cidade em que mora. O xilogravurista aponta para uma ação política que propicie uma vivência semelhante à que tem com sua família, que pudesse ser construída na experiência de um cotidiano partilhado com prática e observação. Além disso, esta seria uma maneira de garantir o prestígio no contexto original do autor e o conseqüente fomento à sustentabilidade da sua arte. A divulgação para o grande público dos patrimônios registrados constrói um campo de valorização e reconhecimento. Ações deste tipo, contudo, diferem essencialmente da proposta política de estimular as condições necessárias para a transmissão.

2. 3 *A ARTE POPULAR DA MINHA MÃE*

> *Não, não me considero mestre. Me chamam de mestre eu digo, não, mestre é Deus. Eu apenas me considero um artista, um pintor nordestino. O povo é quem dá esse nome, mestre. Eu não me sinto mestre, porque eu ainda estou aprendendo! Eu sou um artista. Disso eu tenho certeza. Na idade que eu estou não posso ficar em dúvida, criei muitas obras de arte.* (Zé do Carmo, Goiana, 10.07.09).

Como nasceu desnutrido, a mãe que era devota de Nossa Senhora do Carmo, fez promessa e batizou-lhe José do Carmo para salvar-lhe a vida. Joana Izabel de Assunção queria que o filho fosse padre, mas como o seminário de sua cidade natal *não aceitava negros para serem padres* a mãe então pediu que lhe conseguissem uma vaga como sacristão. Assim foi feito e, durante anos, Zé do Carmo exerceu este cargo laico na Igreja do Rosário dos Homens Pretos de Goiana. A mãe era artesã e fazia bonecos de barro, mané-gostoso, rói-rói, brinquedos populares para vender na feira.

> *Eu nasci assim, com essa formação artística, artesanal que minha mãe me deu. Então a minha arte já é da minha mãe. Aprendi com minha mãe. Quando ela morreu, deixou para mim, a arte popular da minha mãe. Minha mãe quando trabalhava com arte popular e se preocupava muito com os tipos nordestinos. Por exemplo, a preta velha dando de mamar à criança, ela modelava também a mulher assando milho, carregando água, fumando cachimbo. Aí eu fui crescendo, fui vendo ela fazer os trabalhos de barro, aí me interessei. Eu já nasci com o talento artístico, porque eu me interessei* (Zé do Carmo, Goiana, 10.07.09).

Zé do Carmo começou aos sete anos a fazer figuras de barro junto com a mãe. Seus dois irmãos também se dedicaram à arte da cerâmica. Vendiam em feiras, nas residências de Goiana. Em busca de uma clientela maior, Zé do Carmo começou a viajar para Recife para vender seus trabalhos aos turistas. Estudou o curso primário em Goiana e o ginásio em Recife. Daí pensou que não precisava mais continuar estudando, afinal de contas, era um artista e, além do mais, do interior: até o ginásio estava suficiente.

Zé do Carmo em seu ateliê. Na prateleira de cima a orquestra de anjos populares. Na prateleira de baixo estão expostas as relíquias produzidas por sua mãe.

> *Aí passei a me dedicar somente à minha arte. A sabedoria, o conhecimento, artisticamente falando, deve vir da própria arte. Pra que tanta literatura? A própria arte dá sabedoria à gente, dá conhecimento, ilumina, ajuda a criar. A sociedade não dá valor a quem tem somente primário, ginásio. A sociedade se preocupa com quem tem curso superior. Aqui, alguns me chamam de analfabeto. Dizem: Zé do Carmo? Ah, Zé do Carmo é um analfabeto. Ainda hoje tem quem diga, sem conhecer minha*

> *arte, minha sabedoria artística. Porque sabem que eu não tenho curso superior e tem vários deles que estão vivos ainda. Já devem ter tomado conhecimento desse novo título que eu recebi. Pa-tri-mô-ni-o vivo da cultura pernambucana! Porque eu acho que não sou nem patrimônio vivo da cultura pernambucana, não. Eu não sou escritor! Patrimônio Vivo da arte nordestina, isso sim, né não? Não é melhor do que da cultura? Patrimônio vivo da cultura pernambucana? E eu sou intelectual? Devia separar isso aí, me deixe quieto aqui no meu lugar. Patrimônio Vivo da arte pernambucana, principalmente nordestina e não da cultura. A arte tem um sentido cultural, mas quem me deu essa sabedoria foi a própria arte e não através de livro, de curso."* (Zé do Carmo, Goiana, 10.07.09).

Zé do Carmo faz uma associação direta do termo "cultura" com a cultura letrada, erudita. Ele, que aprendeu com a mãe e se desenvolveu de forma autodidata, distingue-se por seu processo de aprendizado como artista popular, que não freqüentou, como chama, as *escolas de belas artes.* Na década de oitenta, trocou o barro pela pintura por necessidade de expressão, por uma questão de *sobrevivência artística*. Sentia que precisava de novo suporte para sua arte, gostava de desenhar e partiu para as telas. Mas além de manter-se fiel à sua temática, também só utiliza as *cores do barro* para pintar: *o roxo, o ocre, o claro e o escuro.* Seu primeiro quadro, com um anjo tocando sanfona, não se vende, fica exposto no ateliê. A prática ao longo dos anos foi aprimorando sua técnica e Zé do Carmo prefere seus quadros de hoje aos do início da carreira de pintor. Embora não tenha frequentado escola de artes, o pintor e escultor já recebeu algumas definições sobre seu estilo, do surrealismo ao barroco.

À esquerda "O anjo sanfoneiro", o primeiro quadro. À direita, Zé do Carmo, a escultura de Vovô Natalino e seus quadros da coleção intitulada Anjos Populares do Nordeste.

A religião católica marcou a trajetória do artista, tanto por influência da mãe, como por sua passagem como sacristão. Na modelagem do barro, produziam anjos, santos. Desde moço Zé do Carmo questionava com a mãe porque tinha de fazer anjos com feições européias. E os anjos nordestinos, com feições brasileiras, *com cara da gente*? Zé do Carmo queria fazer diversos tipos humanos com asas e sua mãe lhe proibia até com puxão de orelha. Zé do Carmo respeitou. Quando a mãe faleceu, deu asas aos anjos nordestinos e à sua imaginação. Fez uma série que denominou Anjos Populares do Nordeste. Anjos cangaceiros, anjos tocadores de rabeca, sanfona e triângulo. Substituiu a harpa e a lira sem medo de cometer heresia, porque considera que todos os instrumentos musicais são criações divinas. Sobretudo, porque decidiu que a sua expressão artística deve ser livre, independente do respeito aos preceitos da religião católica. Talvez porque reinvente de maneira dramática os símbolos católicos, o artista identifique-se particularmente com o barroco.

Desde criança que eu sempre fui contra esse Papai Noel europeu aqui no Nordeste. Eu achei que devia ser outro personagem representando o Papai Noel europeu. No lugar da rena eu resolvi botar um jegue com a carrocinha, carro de boi no lugar do trenó (...). Teve colecionador de arte que me disse, Zé do Carmo, a sua arte não é moderna, também não é acadêmica. Eu disse: "E o que ela é?", "– A tua arte é um barroco popular." Eu acredito que seja mesmo. Porque moderna não é, né? Também acadêmica não é, por causa das dimensões. Barroco popular. Aí eu aprendi mais uma. Porque eu nunca pensei em fazer minha arte dentro desse estilo barroco popular. Não, barroco popular veio com o tempo. Quer dizer, a própria arte é quem me dá sabedoria, para chegar até esse ponto de ser um barroco popular. Nunca precisei me preocupar com a academia, a arte moderna. Pra criar minha arte nunca precisei de nada disso, a não ser a minha própria arte. Por isso que eu tenho um estilo próprio, um estilo original. Se eu estivesse preocupado com arte acadêmica, com o barroco, hoje a minha arte não seria original" (Zé do Carmo, entrevista à autora. Goiana, 10.07.09).

Pinturas de Zé do Carmo. Goiana, julho de 2009.

O pintor destaca entre seus quadros *Zumbi Anjo - o Moisés dos Quilombos* e *Os Três Reis Magos Beatos Populares do Nordeste* como os mais emblemáticos. Pinturas nas quais personagens bíblicos são recriados através do imaginário do artista, que traz uma reflexão política das representações religiosas.

> Moisés pensou em libertar seu povo no Egito. Zumbi também pensou em libertar seu povo da escravidão para os quilombos, que eram o céu deles. O que Zumbi fez igual Moisés? Liberdade. Pensou em liberdade. (...) São os três beatos nordestinos transformados em reis magos. O colorido apresenta as cores do barro do nordeste. Estão vestido de *timão* do beato nordestino, carregam um matulão, cada um com um cajado bíblico. Em vez de Baltazar, Belchior e Gaspar, se chamam Severino, Benedito e Amaro (Zé do Carmo, entrevista à autora. Goiana, 10.07.09).

Em sua obra, a estética apresenta-se como forma cultural de apreensão do mundo. A arte como expressão de conhecimentos vários que representam um sistema de pensamento. Sua expressão artística como um mecanismo cognitivo que reflete uma visão de mundo e um sentido de estar no mundo; armazenamento e transmissão de informações do processo cognitivo de sua trajetória particular e não um impulso criativo espontâneo (Velthen, 2001). É possível a transmissão da possibilidade desses saberes, através das técnicas, para que novas criações sejam reinventadas com as referências das novas gerações. No caso de Zé do Carmo, é possível o ensino da técnica, mas não da reprodução da obra em si, como veremos no caso de Nuca, a seguir. Como pintor, Zé do Carmo faz telas únicas, não é um trabalho em série, que se possa reproduzir. O repertório temático do artista - a igreja católica e suas representações - gira em torno de referências de sua história de vida.

Embora já tenha ensinado a muitos alunos a técnica da cerâmica, a originalidade do seu próprio estilo é a justificativa que lhe fez reconhecido como patrimônio vivo. Neste caso, parece que somente sua obra (que o autor deseja manter reunida em um museu) poderá manter-se viva. A idéia não é que os discípulos, caso ele venha a tê-los, reproduzam o que ele criou - porque a proposta artística de Zé do Carmo não é essa. "Eu saí do artesanato. Mas tem gente que ainda me chama de artesão. Mas não estou interessado em fazer trabalho em série, não" (Zé do Carmo, entrevista à autora. Goiana, 10.07.09). Em todo caso, patrimonializa-se através do indivíduo os saberes e as próprias pessoas. O que pode ser transmitido, e para quem, se colocam como perguntas-chave para pensar a questão da preservação dos modos de fazer através da patrimonialização de indivíduos.

2.4 NUCA DE TRACUNHAÉM

Tracunhaém, a cidade onde vive Mestre Nuca é conhecida como a Terra do Barro - este é o *slogan* da prefeitura. A cerâmica é a atração turística local, devido à concentração de diversos ateliês que a vendem e a produzem artesanalmente. Nuca cresceu em Tracunhaém e gostava de brincar com o barro com que se faziam panelas para abastecer as feiras da região. Ainda criança, começou a fazer cavalinhos. Levava para a feira de Carpina e vendia por *um tostão, dois tostões*, para comprar lápis e caderno para ir à escola. "Em 1968, 1969 tive a idéia de fazer leões e até hoje! Fiquei conhecido como Mestre Nuca dos Leões" (Tracunhaém, 10.05.09). A esposa, Dona Maria, também trabalhava com o barro e teve a idéia de colocar diferentes tipos de *cabelo* nos leões, que podem ser lisos, cacheados, em escamas, em tranças.

Mestre Nuca dos Leões no quintal de sua casa, em Tracunhaém.

Suas esculturas passaram por galerias, figuram em museus, são peças de colecionadores de arte e podem ser vistas permanentemente em praças públicas do Recife e outras localidades. E assim, conhecido como Mestre Nuca dos Leões, sustentou a família com artesanato, com barro. Começou com oito, nove anos de idade e hoje, com setenta e dois, não trabalha mais depois do AVC que lhe tirou o domínio do movimento das mãos. [4]

> *Às vezes falta alguma coisa. Um remédio, dinheiro pra lenha da queima do barro. O dinheiro do patrimônio vivo ajuda, mas às vezes é pouco. Mas estou feliz de hoje estar aqui falando, que hoje sou do patrimônio vivo de Pernambuco. Sou feliz que eu criei uma arte que ninguém me ensinou, nunca fui em aula de artesanato, ninguém me ensinou, foi um dom mesmo de eu aprender essa arte, eu passei pros filhos, os filhos aprenderam comigo e hoje os filhos tão levando para frente. Eu me sinto feliz.* (Nuca, Tracunhaém,10 de maio de 2009).

Nuca valoriza a transmissão familiar, a transmissão dos saberes direcionada para o trabalho, pois o sustento da casa vinha da venda das peças. Nuca já formava os filhos para garantir-lhes um oficio e dar continuidade a seus trabalhos. Por exemplo, Marcos de Nuca começou a trabalhar com o pai aos 12 anos de idade, cumprindo a tarefa de colocar os cabelos, que são a "marca registrada" dos leões de Nuca.

Atualmente, embora Marcos de Nuca tenha um emprego com carteira assinada, complementa a renda familiar mantendo o trabalho com os leões, pois a fama do pai já ganhou mundo e a demanda dos clientes é constante. Marcos e seus irmãos trabalham o barro e atendem às encomendas do leão de seu pai. Os leões que levam a assinatura "Nuca de Tracunhaém", o criador, são hoje obras valorizadas, porque Nuca não mais as produz. Viraram peças de

[4] O artigo 2º, II, § 1º da LPV prevê que os patrimônios vivos "de condição de incapacidade física causada por doença grave" podem ser dispensados do dever da transmissão de conhecimentos para alunos ou aprendizes.

colecionador, são as *originais.* Os filhos não assinam as peças com o nome do pai e sim com seus próprios nomes. Ainda que não tenham mais o mesmo valor, os leões ainda são encomendados à família por pessoas de diversos cantos do país.

A família herdou o que poderíamos chamar de propriedade intelectual da criação do pai. Em Tracunhaém, os leões *legítimos* são os da Família Nuca, que aprenderam com o autor como fazer. Os demais artesãos apresentam outras formas pelas quais se destacam, e sabem que seria considerado plágio se atendessem a uma encomenda de leões para decoração de alguma praça, por exemplo. Existe uma lógica local de sistematizar os "direitos do autor" que não passa por instância jurídica. Pautada por uma postura ética, visa também à sobrevivência de cada artesão em particular. Em Tracunhaém os ceramistas têm, cada qual, sua forma de expressão. Uns fazem jarros de determinados modelos, outros fazem santos e respeita-se a autoria do leão de Nuca. O filho tem autorização moral para reproduzir os conhecimentos que herdaram do pai. Esta herança é seu patrimônio.

A transmissão de conhecimentos no âmbito familiar cria uma configuração própria do que poderíamos chamar de "direitos morais". A conhecida "transmissão de geração para geração", tão frequente nas definições de cultura popular gera *direitos morais*, apesar da imaterialidade dos bens da propriedade intelectual, tema este que se apresentou também em outros casos durante a pesquisa. Existe vasta literatura relacionada ao assunto, sobre o qual não nos aprofundaremos neste trabalho, mas voltaremos a falar no capítulo 3.

Os leões de Nuca são um caso particular. Embora sejam feitos artesanalmente, sem *fôrma*, possuem a mesma *forma*, variando apenas a altura e o tipo de cabelo. Poderíamos dizer que são feitos em série, assim podem ser vistos no processo de produção, no ateliê. Não são peças únicas. Mas a originalidade desta única peça seriada é objeto de desejo e de consumo do público. Aposentado por motivos de saúde, Nuca pode acompanhar a continuidade do seu ofício através dos filhos. Se pudesse participar dos programas desenvolvidos pelo governo ensinaria o fabrico dos seus leões? Ou a técnica do barro, sem explicar o passo-a-passo do leão?

2.5 Transmissão, Ação Política e Visão dos Mestres

O sistema de transmissão de saberes nos casos de Borges e Nuca ocorre no contexto familiar. A LPV prevê que aqueles que recebem o título tem a responsabilidade de formar novas gerações. Em que medida o estado pode reproduzir aspectos do contexto familiar de Borges para ampliar a transmissão? O próprio Borges dá uma pista: que esse trabalho seja desenvolvido em sua cidade. Possivelmente em seu ateliê, um projeto de continuidade no qual os alunos possam apreender não somente as técnicas, mas os valores, a visão de mundo e a percepção estética do mestre como um instrumento cognitivo.

O aprendizado de uma expressão plástica como qualidade de estar-no-mundo confere identidade a um grupo sócio-cultural. O objetivo da transmissão incentivada pela LPV não é apenas garantir obras belas ou o conhecimento da técnica: é o de preservar modos de fazer que se configuram em

símbolos que envolvem pertencimento; preservar circunstâncias que possibilitem a continuidade de formas de expressão que existem em contextos determinados.

Durante a pesquisa, o ambiente familiar foi recorrentemente identificado na transmissão. Um desafio para a ação política determinada pela LPV é propor alternativas para recriar aspectos desse ambiente, partindo-se do pressuposto que a transmissão da técnica, deslocada do contexto onde vivem os patrimônios vivos, não evita o desaparecimento desses saberes. Como reproduzir as condições para a transmissão quando muda o contexto, quando se tem uma legislação atuando? O incentivo da transmissão no próprio contexto familiar ou comunitário, apontado por Borges, é um caminho. Nesse sentido, pode ser traçado um plano de acordo com as especificidades do trabalho e condições de cada mestre. "Até dezembro de 2007, ainda não estavam em vigor programas estruturados e sistemáticos de transmissão de conhecimentos e técnicas nos termos da lei do RPV–PE" (Cavalcanti, 2008). Até o término deste trabalho de campo, em dezembro de 2009, estes programas também não estavam em vigor.

Tomamos emprestada a formulação da antropóloga Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti, para encerrar este capítulo e fundamentar análises futuras.

> (...) A reprodução e a continuidade dos bens culturais vivos dependem de seus produtores e detentores, por isso, eles devem sempre ser participantes ativos do processo de identificação, reconhecimento e apoio. Os direitos de imagem e de propriedade intelectual coletiva devem ser reconhecidos e defendidos, além de garantidos os benefícios que o processo de salvaguarda pode gerar para os produtores e detentores dos bens culturais imateriais. Além disso, consideram-se essenciais a garantia das condições sociais e ambientais necessárias à produção, à reprodução e à transmissão desses bens, bem como o fomento e o incentivo a projetos, visando à melhoria dessas condições" (Cavalcanti, 2008).

CAPÍTULO 3

O RECONHECIMENTO COMO PATRIMÔNIO VIVO

3.1 CULTURA POPULAR E PATRIMÔNIO - CONCEITOS E POLÍTICAS CULTURAIS.

O patrimônio cultural imaterial é definido pela UNESCO como "as práticas, representações, expressões, conhecimentos e aptidões", bem como os instrumentos, objetos, artefatos e espaços culturais que lhes estão associados", que as comunidades, os grupos e, sendo o caso, os indivíduos reconheçam como fazendo parte integrante do seu patrimônio cultural. Manifesta-se nas tradições, expressões orais e artísticas, nos espetáculos, práticas sociais e rituais, festas, nas técnicas do artesanato tradicional ou em conhecimentos referentes à natureza. Esse patrimônio cultural imaterial, transmitido de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos, em função do seu meio, da sua interação com a natureza e da sua história. De acordo com a UNESCO, as medidas de salvaguarda do patrimônio compreendem a preservação, a proteção, a promoção, a valorização e a transmissão (UNESCO, 2003).

O conceito político-cultural de patrimônio, quando aplicado à cultura imaterial e, mais especificamente, à cultura popular, confere-lhes novo valor. Segundo Kirshemblatt-Gimblett, o novo conceito busca não apenas a documentação, mas visa manter vivo o contexto e a produção cultural.

> Depois de tentar durante décadas definir o que se chamava e às vezes ainda se chama de folclore, a introdução do conceito de patrimônio imaterial tem sido um grande avanço, por abranger não só as obras primas mas também seus autores. O modelo anterior baseado no folclore encorajava especialistas e instituições a documentar e manter um registro das tradições em vias de desaparecimento (Kirshenblatt-Gimblett, 2006, tradução minha).

Nesta perspectiva, a noção de patrimônio imaterial agrega valor ao que se chama de folclore ou cultura popular. O novo conceito traz consigo uma concepção diferente sobre as práticas políticas para o segmento (Kirshenblatt-Gimblett, 2006). A patrimonialização das expressões artísticas, das culturas e dos saberes populares confere um novo valor à produção do conhecimento popular e promove um reconhecimento das formas de expressão populares.

"Mestre das artes", "tesouro vivo", "mestre da cultura", "patrimônio vivo". No desenvolvimento de uma política derivada do Sistema de Tesouros Humanos Vivos, cada estado ou país escolhe um título diferente para o registro e, qualquer que seja o título, todas essas políticas dialogam com o conceito de patrimônio imaterial.

Segundo Kirshenblatt-Gimblett, o patrimônio é um modo de produção cultural que promove vitalidade às expressões culturais (Kirshenblatt-Gimblett, 2006). Assim, neste capítulo buscamos compreender como os artistas registrados percebem e dão sentido à lei do patrimônio vivo; como sentem este reconhecimento e de que maneira ele é significativo em termos de suas opções e estratégias de vida e sobrevivência. Esta política articula que tipo de relações entre os atores sociais? Que relações econômicas ou políticas estão envolvidas através de práticas simbólicas?

3.2 AUTORIA E RECONHECIMENTO

Não por acaso, o estado de Pernambuco foi o primeiro do Brasil a adotar um sistema baseado no *Living Human Treasures System*. A cultura popular no estado é vigorosa e presente na vida dos cidadãos. O batuque de um maracatu ou a dança da ciranda, por exemplo, são parte da vida ou da memória afetiva dos pernambucanos. Artistas como Manoel Eudócio, Jota Borges e Lia de Itamaracá já eram ícones da cultura popular pernambucana antes do título oficial de patrimônio vivo e, até por isso, recebem o título de patrimônio, pois possuem saberes e dominam técnicas populares.

Para falar do reconhecimento como patrimônio vivo, os mestres recorrem às suas trajetórias de vida, que fizeram com que hoje recebessem esse título. Embora já tenham reconhecimento, não significa que tenham apoio para o pleno desenvolvimento de suas atividades ou o estímulo para que possam continuar a vivência de práticas e fazeres culturais, ou ainda que sejam valorizados localmente e pelas novas gerações. Apresentamos a seguir passagens da pesquisa de campo que ilustram essas trajetórias e se relacionam a um contexto mais amplo de valorização do artista popular.

Jota Borges, Nuca, Zé do Carmo e Manoel Eudócio começaram seus trabalhos com o artesanato local em uma época em que a circulação de suas produções ocorria nas feiras das cidades do interior do estado. Os bonecos de barro vendidos nas feiras, por exemplo, não levavam a assinatura de quem os produzia. Mestre Vitalino de Caruaru é um nome emblemático em um processo pelo qual os artistas populares deixam o anonimato e passam a assinar seus trabalhos,

que passam de utilitários (brinquedos, louças) para obras figurativas. A autoria do artesanato é revelada e, paulatinamente, estas peças passam a participar do circuito das galerias de arte, museus, coleções.

Em Pernambuco, Mestre Vitalino foi pioneiro a assinar nas peças que retratavam situações do cotidiano da época, desde profissões ao trabalho na agricultura, passando por costumes e práticas como casamento e festas. O boizinho de Vitalino ficou conhecido no Brasil, e Caruaru passou a receber visita de turistas do mundo todo em busca do artesanato. Os outros *artesãos* da região estavam também prontos para atendê-los e desenvolveu-se um sistema próprio de proteção da propriedade intelectual, à exemplo do que acontece com Nuca de Tracunhaém. Manoel Eudócio é patrimônio vivo e contemporâneo de Vitalino. Foi criado pela avó, que era louceira e com ela aprendeu a trabalhar com o barro.

Manoel Eudócio em seu ateliê. Alto do Moura, Caruaru.

Ainda jovem, Manoel Eudócio passou a fazer no barro o conjunto de todas as figuras que compõem o reisado, festejo também chamado na região de cavalo-marinho. Zé Caboclo, outro artesão local, reproduzia o conjunto do maracatu nação. Havia um acordo, se algum comprador quisesse maracatu, Manoel Eudócio mandava procurar Zé Caboclo. Se pediam a Vitalino peças do reisado, Caboclo os encaminhava para Manoel Eudócio.

Eudócio, entretanto, sabia como fazer o boizinho de Vitalino tal qual o original e, um dia, foi procurado com uma proposta que lhe renderia muito dinheiro. Se ele fizesse os boizinhos e assinasse como Vitalino, o atravessador já tinha destino certo para as vendas. O ceramista rejeitou a proposta de imediato, afirmando que não assinaria o nome de ninguém em suas peças. Mantendo a coerência, Manoel Eudócio há décadas utiliza o mesmo o carimbo com seu nome para gravar nas peças com o barro ainda fresco.

Embora atualmente nos principais eixos turísticos de Caruaru (Alto do Moura e Feira de Caruaru) haja centenas de bancas e ateliês que produzem o boizinho nos moldes dos de Vitalino, a peça feita pelo próprio autor hoje é obra valiosa, exposta em importantes museus como o Louvre. Eudócio tem peças expostas em museus como a Casa do Pontal, um dos maiores de arte popular no país, que possui obras suas em exposição permanente. O artista tem compradores cativos em todo o Brasil e está constantemente recebendo encomendas de todo o Brasil, como da loja Pé de Boi do Rio de Janeiro que, em 2009, promoveu uma exposição sua chamada Boi nos Ares. O ex-governador de Pernambuco Jarbas Vasconcelos é quem assina o texto sobre Eudócio no website da exposição[5].

[5] http://www.pedeboi.com.br e http://www.popular.art.br/museucasadopontal/

> *O pessoal chega lá em casa e diz: - Estive no Museu do Barro, vi peças suas. É muito bom. É muito interessante um negócio desse. Eu vivo do meu trabalho, vivo da arte. O meu trabalho não é escultura, é bem mais simples. É rústico, como se diz, artesanato. Mas cada vez eu capricho mais na peça, não é tanto a perfeição da peça é mais a criatividade.* (Eudócio, Caruaru, junho de 2009)

Este trabalho autoral dos artistas populares valorizados no circuito da arte popular movimenta uma cadeia produtiva que envolve exposições e vendas (Price, 2000; Clifford, 1995). O mercado associado ao patrimônio tece uma rede que envolve memória, história, indivíduo e sociedade (Gonçalves 2007).

Zé do Carmo destaca que a sua trajetória pessoal, suas escolhas artísticas e o respeito por sua inspiração lhe trouxeram o reconhecimento. Foi criado em um ambiente familiar que lhe estimulava a criatividade e desenvolveu uma obra bastante autoral, particular. Zé do Carmo enfrenta preconceitos, como se praticasse uma arte menor e, talvez por isso faça questão de diferenciar seu processo de aprendizado como artista popular e demonstre orgulho e acréscimo de estima por si mesmo por obter o reconhecimento sem ter passado pela academia. Surpreende-se com a novidade: - "Ora, Pa-tri-mô-nio?" Zé do Carmo ri. Mas não era ele apontado como semi-analfabeto?!

A LPV possibilita que um artista com uma trajetória de formação como a dele possa receber reconhecimento e apoio oficial do estado. O reconhecimento como patrimônio vivo lhe dá orgulho. Ele parece satisfeito consigo próprio, por ter sido fiel a algo em que acreditava, ou seja, fazer um trabalho autoral. Ao contrário das acusações que sofreu, Zé do Carmo não quis desafiar

a Igreja quando propôs novas representações, sua arte é a forma de expressar uma percepção crítica da realidade.

> *Eu procuro criar minha arte do jeito que eu sou. Teve um que disse: Zé do Carmo, enquanto você se preocupar com esses temas nordestinos você não vai ser universal. Hoje, a preocupação dos artistas na capital é ser universal, fazer uma arte para ser universal. Eu não. O meu universo é aqui o nordeste. Pouco importa se o europeu não vai dar importância a minha arte, pouco importa. Eu quero ser lembrado aqui no nordeste. Esse é o meu universo.* (Zé do Carmo, entrevista à autora. Goiana, 10 de julho de 2009).

Assim como Zé do Carmo, Nuca também faz uma relação entre o título de patrimônio vivo e o fato de ser autodidata. O ceramista tem orgulho de ser patrimônio, ter seu talento e sua obra reconhecidos, sem que ele tenha tido uma educação artística formal. Nuca ressalta que pôde conhecer muitos lugares em função de sua arte.

3.3 MERCADO E VALOR

Artistas como Borges, Eudócio e Zé do Carmo tem em torno de meio século de carreira e estão constantemente inovando em suas criações. Não vivem em um mundo isolado da tecnologia, da informação ou do mercado. Esses artistas querem ser visitados por turistas e trabalham com seus ateliês de portas abertas, todos os dias, para que isto aconteça. Exercem o ofício enquanto esperam clientes que possam comprar-lhes a produção, garantir-lhes a sobrevivência. O xilogravurista Jota

Borges vem participando de exposições e homenagens em diversos países e estados do Brasil. Borges relembra como foi aconteceu a divulgação do seu trabalho e a projeção do seu nome.

> Em 1970 uns professores do Recife me procuraram, mandaram eu fazer uma gravura, e depois chegaram uns turistas do sul, do Rio, uns pintores de Olinda que me descobriram trabalhando aqui no anonimato e me compraram uma série de trabalhos e me disseram que o interesse deles era me divulgar, porque gostaram muito do meu trabalho. Aí mostraram para Ariano Suassuna e quando Ariano viu ficou todo entusiasmado com meu trabalho, mandou me chamar na reitoria, eu fui lá, ele procurou me divulgar através da Rede Globo Nordeste, Diário de Pernambuco, Jornal do Commercio, O Globo e O Estado de São Paulo, tudo num dia só. No sábado da mesma semana já começou a chegar carro lá em casa pra comprar alguma coisa… E até hoje eu procuro fazer jus ao gosto do povo e também a opinião de Ariano, trabalhando dentro da minha região e mantendo meu traço. (Jota Borges. Entrevista à autora. Bezerros, outubro de 2009)

A arte de Borges é um dos *hits* turísticos dos mercados de Recife e Olinda, principais cidades metropolitanas de Pernambuco. Borges expressa através de seu imaginário simbólico imagens que representam Pernambuco em *souveniers* de azulejo, papel, caixinhas, madeira. Hoje, o valor agregado pelo título de patrimônio vivo fortalece o interesse turístico e a inserção dos bens culturais no mercado.

No que tange ao mercado como espaço de circulação, os exemplos descrevem situações em que há um deslocamento do contexto articulado com a valorização do patrimônio. A natureza móvel e intangível da criação e dos valores rituais adquire novo significado quando se envolve com o

mercado. "Este pode ser um dado fundamental para entendermos os processos de expropriação, de classificação e de exibição dos patrimônios" (Gonçalves, 2007:241).

> Uma vez constatado o avanço do mercado e de outras agências sociais sobre os espaços antes controlados por agências do Estado, desestabiliza-se uma forma de se perceber o patrimônio como algo organicamente ligado à história e à identidade nacional e supostamente articulado em contraposição ontológica ao mercado (op. cit. 2007:244).

Gonçalves expõe uma idéia difusa de que o patrimônio, no nosso caso, a cultura popular transformada em patrimônio, idealmente remeteria à pureza, a valores inalienáveis. Entretanto, é na exibição e na circulação da produção que se dá o reconhecimento do trabalho e da produção dos indivíduos. O contexto do mercado confere legitimidade ao patrimônio e renda a seus autores, embora esta seja uma relação percebida com desconfiança, dada a distinção dos valores tradicionais com a mercantilidade (op.cit. 2007). Esta reapropriação do patrimônio, através de mediadores e agentes, transforma em mercadoria os bens culturais.

> Curiosamente, na exibição, destino final dos patrimônios, esses mediadores e formas de mediação (que envolvem necessariamente o mercado) são cuidadosamente ocultados, de tal forma que os patrimônios vêm a aparecer como realidades diretas, imediatas, não construídas, desprovidas de mediações e, desse modo, propícias a suscitar uma verdadeira 'experiência' por parte dos visitantes (Kirshenblatt-Gimblet, 1998) (*op. cit. 2007:242-243*).

Como o patrimônio é algo que deve ser preservado, inseri-lo em um contexto que interfira em suas características que supostamente deveriam ser mantidas pode ser visto como algo perigoso por um

público em busca da pureza romântica. No entanto, a "descaracterização das práticas" é um modo de ver o que pode ser a própria condição de permanência. O patrimônio imaterial existe justamente articulado a pessoas que, por sua vez, pensam sobre suas práticas de acordo com os parâmetros de seus desejos, sejam estes simbólicos ou econômicos.

Índia Morena com artistas circenses na sede da Associação dos Proprietários e Artistas de Circo de PE.

Nas estantes das casas dos artistas que receberam a nomeação há placas e estatuetas de homenagem prestadas. Em alguns casos, têm *banners* de eventos que participaram ilustrados com fotos e às vezes com o selo de "patrimônio vivo de Pernambuco". Os mestres e grupos experimentam um título bem pomposo e distinto do tratamento dado pelo Estado, historicamente,

à cultura popular e tradicional. Eventualmente, expõem essa titularidade em situações nas quais se sentem desrespeitados ou desvalorizados.

Assim aconteceu com Índia Morena, artista de circo e militante da sua classe artística. Um dia, Índia sentiu-se mal e foi para o Instituto de Medicina Integral Professor Fernando Figueira, o IMIP, grande hospital público da região metropolitana de Recife. A fila para o atendimento estava muito grande e Índia passou horas a fio sem atendimento, como acontece na rede pública de saúde no Brasil. Cansada, dirigiu-se ao atendente e bradou: "- Sou Patrimônio Vivo de Pernambuco! Me atenda. É esse o tratamento que tenho? Posso morrer aqui nesta fila?".

A vida de Índia divide-se entre o picadeiro e a luta por direitos culturais dos proprietários e artistas de circo. "Grande defensora da classe circense", "Rainha no picadeiro"[6], são algumas manchetes de jornal dedicadas à menina que fugiu com o circo aos dez anos de idade. Para Índia, o reconhecimento como patrimônio vivo fez aumentar o respeito por ela, como representante de uma classe.

> *Ajuda a abrir portas. Mas eu queria um crachá, um documento de identidade que mostrasse que eu sou patrimônio vivo do Estado. Porque a gente pode falar, mas não tem como provar. Também não temos um contra-cheque para poder abrir conta no banco ou ter outros benefícios, já que agora temos renda fixa* (Índia, entrevista à autora. Recife, 25.01.10).

[6] "Fonte: dossiê India Morena para inscrição no RPV-PE: http://www.nacaocultural.pe.gov.br/india-morena-circense-patrimonio-vivo-de-pernambuco"

Camarão com suas alunas na garagem da casa onde vive no bairro de Areias, Recife. À direita, tocando no São João de sua cidade natal, Fazenda Velha.

A saúde também é destaque para o sanfoneiro Reginaldo Alves Ferreira, o Camarão, que se emociona ao falar do seu registro como patrimônio vivo. Segundo ele, a bolsa de R$750,00 salvou sua vida, pois é com esse recurso que pode pagar o seu plano de saúde e despesas médicas. Camarão faz hemodiálise duas vezes por semana e continua a se apresentar e dar aulas.

Para todos os patrimônios vivos entrevistados é de fundamental importância o apoio financeiro. Sobre o que é ser "patrimônio vivo", Lia de Itamaracá diz:

> *Patrimônio vivo é um reconhecimento que o artista tem, que recebe, devido a muito tempo de trabalho com a cultura. Nas horas que eu preciso fazer alguma coisa, que tenho dificuldade de fazer alguma coisa que não tenho aquele capital de giro naquela hora, pra mim é muito maravilhoso, porque já vou ali resolver o caso. Não é como antigamente que eu procurava bolso e não achava. E hoje eu me sinto muito feliz, à vista do que eu já ralei aqui em Itamaracá e no mundo e com a cultura, hoje eu posso dizer que sou rica graças a Deus* (Lia, Itamaracá, 25.02.09)

Lia de Itamaracá está imortalizada nos versos na ciranda tão conhecida pelo povo brasileiro desde meados de 1960. "Essa ciranda quem me deu foi Lia, que mora na Ilha de Itamaracá". Muitos acham que é apenas a letra da música, registrada por Teca Calazans, mas existe uma Lia que canta ciranda e vive na Ilha de Itamaracá, em Pernambuco. De batismo, Maria Madalena Corrêa do Nascimento, a única de sua família que canta, *que nasceu com esse dom de cantar.* Gravou seu primeiro disco em 1977 - Lia Rainha da Ciranda. Na ocasião, foi entrevistada pela Rede Globo Nordeste sobre suas expectativas em relação ao disco. Disse que esperava ganhar dinheiro, porque já tinha tanta fama e não tinha dinheiro.[7]

Lia de Itamaracá faz a ciranda no seu Centro Cultural Estrela de Lia. Itamaracá, fevereiro de 2009.

No tocante à experiência de Lia, a ciranda praieira que faz parte da memória dos pernambucanos está incorporada à circulação da indústria cultural, em shows e venda de CDs. Desta forma, Lia sente-se incluída e valorizada. É através da difusão e da formação de platéias que seus músicos

[7] Consulta realizada em imagens de arquivo cedidas pelo CEDOC/Globo Nordeste

terão condições de acompanhá-la, como o fazem em turnês nacionais e internacionais. Conhecida popularmente como "cirandeira", Lia gosta de ser apresentada como "cantora". Estas categorias representam campos distintos da música. Enquanto que "cirandeira" está associada à cultura popular, ao *folclore,* "cantora" denota uma outra esfera de criação e circulação da música. O selo de "cirandeira" circunscreve sua atuação artística em determinado gênero, que ela não refuta, ao contrário, sente que *deve tudo à ciranda*. Porém, como "cantora", Lia talvez tenha mais liberdade para cantar os outros gêneros de que gosta, como sambas e boleros.

Lia faz ciranda na praia de Itamaracá. Fevereiro de 2009.

Quando não está viajando, todos os sábados promove uma ciranda no seu Centro Cultural Estrela de Lia, à beira-mar, embaixo de uma palhoça com entrada franca. É uma típica ciranda (não no sentido estrito do gênero musical, mas da festa que é a noite de ciranda), distinta do espetáculo apresentado nos palcos. A cantora, que já se apresentou nos Estados Unidos, na Europa e em vários estados brasileiros também faz *em casa* a performance que lhe rendeu o reconhecimento.

Não seria possível que Lia fizesse apenas a *autêntica* ciranda na praia de Itamaracá, primeiro porque esta não é uma alternativa economicamente viável para a manutenção do trabalho musical. Segundo, porque Lia tem seus próprios anseios de realização como artista, não está cristalizada como a ciranda que leva seu nome, a "cantora" busca pela satisfação pessoal.

3.4 POLÍTICA CULTURAL - SOBREVIVÊNCIA, MEMÓRIAS E AFETOS

A preservação cultural como "objeto das políticas de estado" é um processo de atribuição de valor através da esfera pública, de "representações simbólicas da nação" (Arantes, 2008). Em Pernambuco, um dos critérios que deve nortear o parecer da Comissão que estabelece as "recomendações de preferência"[8] está "na relevância do trabalho desenvolvido pelo candidato em prol da cultura pernambucana" (LPV, art. 7).

Há coincidências, defasagens e contradições entre as expectativas do Estado (e seus diversos agentes) e as dos que recebem o título, sendo que entre os artistas e grupos não há homogeneidade, e sim, diferentes interpretações quanto ao sentido e à importância do registro como patrimônio vivo. De uma forma geral, no contato com os "patrimônios vivos", percebe-se o desconhecimento do conteúdo da lei que versa sobre seus direitos e deveres. Sobretudo não elaboram sobre a categoria "patrimônio", que não é uma categoria êmica e tampouco posta em debate junto aos patrimônios vivos para que dela possam se apropriar no campo do

[8] A lista tríplice formulada pela comissão pode ou não ser acatada pelo Conselho Estadual de Cultura, agência que decide o resultado final da seleção anual.

conhecimento. Assim, sobre o que significa ser patrimônio vivo, basicamente expõem duas observações. A primeira apresenta-se como um sentimento de gratidão aos políticos locais.

De acordo com o regulamento do Edital de seleção dos patrimônios vivos de 2007, um dos direitos dos inscritos no registro é a "prioridade na análise de projetos por eles apresentados ao Sistema de Incentivo à Cultura do Estado de Pernambuco" (Capítulo VII, 18.3). Entretanto, não foi aprovada a continuidade do projeto Ciranda de Ritmos, que financiava as cirandas dos sábados no Centro Cultural Estrela de Lia, com a participação de convidados especiais. Não podemos identificar os motivos levaram a esta decisão, mas cabe destacar que tanto Lia quanto seus produtores, como outros patrimônios vivos, desconhecem que têm o direito à prioridade no sistema de incentivo à cultura.

A relação dos artistas populares com políticos está presente no discurso sobre o que é patrimônio vivo e reflete o histórico político da região: *o patrimônio vivo é uma coisa muito boa que o governo dá*. Os nomes de políticos aparecem com este sentido na fala de Jota Borges, Nuca, Eudócio, entre outros, o que remonta a uma determinada cultura política cuja lógica estabelece relações de dependência e apadrinhamento.

> "A interferência do Estado na criação de formas de representação da sociedade civil é sempre problemática. E mais ainda quando se trata de áreas com persistente tradição de clientelismo, como não tenhamos ilusões, é o caso de boa parte das culturas populares brasileiras" (Sandroni, 2006: 36)

Parte da história política direcionada à cultura popular, seja para viabilizar e divulgar o trabalho, seja para autorização e *subvenção*[9] de festas populares junto às prefeituras, endossa um tipo de relação que forja o "merecimento" como "favor" e se constitui em sentimento de "gratidão". Por exemplo, a bolsa de incentivo prevista na lei nº 12.196 não é, ou ao menos não deveria ser, interpretada como um presente e sim, antes de tudo, como o reconhecimento da importância de um trabalho ou de uma expressão cultural. A segunda observação é referente a este aporte financeiro mensal vitalício. Uma das maiores diferenças da ação política sobre os grupos e indivíduos é, de fato, a bolsa vitalícia no valor de setecentos e cinquenta reais mensais. Estes artistas, como autônomos, jamais experimentaram um salário fixo e, para os mestres, esta quantia tem sido a forma mais palpável do reconhecimento.

O anúncio dos "patrimônios vivos" selecionados é feito em cerimônia com a presença do governador e divulgado nos veículos midiáticos do estado, com a presença dos escolhidos do ano. Entretanto, para que os próprios objetivos da LPV sejam alcançados, o apoio financeiro e o valor agregado do registro devem estar associados ao respaldo nas comunidades de cada mestre ou grupo. Através de um trabalho local de promoção, os grupos sócio-culturais e as novas gerações poderiam se identificar com o patrimônio. Se não desperta em membros das sociedades memórias, afetos, elos com o sagrado, a patrimonialização não completa uma cadeia de sentidos.

[9] Expressão nativa utilizada pelos mestres e dirigentes de maracatus com o sentido exato - apoio pecuniário via de regra fornecido pelas instituições públicas. '"

Como exemplo podemos citar uma praça da cidade onde mora mestre Nuca, que foi decorada com um leão adaptado para ser a boca de uma fonte. Quando colocaram bombas dentro do leão e o explodiram, Nuca ficou impressionado com a *desconsideração,* até porque não pode mais fazer outro. Em sua própria cidade, não dão valor para sua arte e Nuca assistiu à violência da destruição de sua obra. Decerto não seria possível conter os vândalos das cidades, porém esta passagem ilustra o quanto os mestres sentem falta do reconhecimento e, especialmente, do respeito em suas localidades.

À esquerda, base do leão destruído na praça de Tracunhaém. À direita, os leões expostos em Recife.

> [O patrimônio] depende da reflexão erudita e de uma vontade política, ambos os aspectos sancionados pela opinião pública; essa dupla relação é que lhe serve de suporte para uma representação da civilização, no cerne da interação complexa das sensibilidades relativamente ao passado, de suas diversas apropriações e da construção das identidades (Poulot, 2009:13)

O registro dos bens culturais de natureza imaterial pode significar, essencialmente, a criação de um "selo distintivo oficial" (Lima Filho e Abreu, 2007:35). O risco é incorrer nas limitações das práticas de documentação que promovem a valorização formal mas não identificam aspectos para além do livro de registro. Nesse sentido o grande evento de anúncio dos selecionados pela política cultural seria o ponto de partida para mudanças significativas no estímulo à vivência cotidiana do patrimônio nas comunidades do grupo dos "patrimônios vivos", através de ações contínuas de valorização.

CONCLUSÃO

RELAÇÕES ENTRE O PATRIMÔNIO VIVO E AS MEDIDAS PARA PROTEGÊ-LO.

Quando a categoria cultura popular recebe a chancela de patrimônio, determinadas relações estabelecem-se com o Estado. A mudança no enfoque público da cultura popular amplia as ações de registro e documentação para a salvaguarda de um sistema vivo de autores que produzem certos bens culturais. As medidas para proteção do patrimônio imaterial envolvem objetos, pessoas, condições de vida, sistema de valores, universos sociais. As políticas internacionais sobre patrimônio elaboradas pela UNESCO servem de modelo a políticas nacionais, orientando os estados-parte na elaboração de instrumentos legais para a preservação do patrimônio cultural.

O *Living Human Treasures System* (LHTS -UNESCO, 2002) vem sendo implementado em diversos países e em alguns estados brasileiros. A mudança da relação do Estado de Pernambuco com a cultura popular e tradicional se articula ao contexto internacional de fomento a ações de salvaguarda da diversidade cultural. Das políticas voltadas principalmente para a cultura da elite à valorização do popular, há um caminho de reparação à intolerância e/ou omissão das elites e autoridades, do tombamento ao registro (Velho, 2006).

Neste trabalho, a reflexão sobre o trabalho de campo com os mestres e grupos que receberam o título em Pernambuco versa sobre a percepção e a experiência que estas pessoas têm com aspectos fundamentais expostos na LPV e no LHTS. O recorte apresenta a interface das relações que o patrimônio imaterial estabelece com tradição, transmissão, conhecimento, autoria, mercado e com o cenário político local.

A comissão especial composta de membros "com notório saber nos campos das culturas, tradicional ou popular, do Estado de Pernambuco, responsáveis pela análise das propostas de candidaturas" decide sobre a titulação de "mestres de notório saber, autores, artistas, grupos e entidades das culturas, tradicional e popular do estado de Pernambuco" (Edital, 2007). A comissão *sabe sobre* o que os mestres da cultura popular *fazem.* Certamente é preciso que um grupo avalie as candidaturas e escolha uma lista de contemplados, visto que o número de candidatos é bem maior que o número de vagas; e não contestamos a idoneidade do trabalho da comissão. Chamamos atenção para este ponto porque a estrutura do texto da lei evidencia uma política cultural de reconhecimento da cultura tradicional que traz em si a verticalidade de uma hierarquia de valores da clássica definição de cultura popular em oposição à *cultura de elite*, *cultura erudita.*

Este fato reflete uma política cultural que simboliza um grande avanço em relação ao tratamento do Estado para com as culturas populares, visto que historicamente a relação do Estado para com essas expressões já foi de repressão ou de total omissão. A estrutura política, entretanto, evidencia a manutenção da verticalidade de uma hierarquia de valores presente na clássica definição de cultura popular em oposição à cultura de elite ou cultura erudita (Chauí, 2000).

O trabalho da seleção é disposto em duas etapas. As inscrições são analisadas pela comissão técnica, que formula uma lista das candidaturas indicadas para o benefício do título. Tal lista é encaminhada ao Conselho Estadual de Cultura, a instância decisória que pode ou não acatar os nomes propostos pela Comissão. Frequentemente a decisão final não coincide com a primeira proposta. Este tem sido um ponto criticado pela Comissão Pernambucana de Folclore e ventilado pela imprensa local. Muitas candidaturas sólidas não são contempladas, visto que o número de

inscritos cresce a cada ano, uma média de cinquenta candidaturas para três vagas anuais, até que se alcance o limite de sessenta artistas e grupos em atividade.

Tendo em vista que o patrimônio é anterior ao título e anterior às suas definições, a participação dos sujeitos que vivenciam o processo pelo qual a vida se converte em patrimônio na elaboração das ações políticas pode diluir fronteiras estereotipadas entre a cultura tradicional e os legisladores (Kirshenblatt-Gimblett, 2006). A comissão é composta por representantes da cultura "de elite" ou "erudita", "acadêmica". Porque não há representantes da cultura popular nas comissões? Não seriam aqueles *que fazem* os que *sabem sobre* as especificidades e demandas da cultura popular? Segundo Mestre Afonso, do Leão Coroado, quando os pesquisadores lhe procuram "*já chegam sabendo mais que a gente, mas é o conhecimento deles. Eles não convivem no maracatu"*. Essa é uma diferença profunda e os dois conhecimentos são complementares na elaboração e gestão da coisa pública.

Tomemos como exemplo a transmissão de saberes que faz parte da definição de patrimônio vivo na LPV e traduz o objetivo central do LHTS: garantir a salvaguarda de expressões culturais que correm o risco de desaparecer. Os atores sociais que compõem o grupo dos patrimônios vivos não são chamados à elaboração "programas de ensino e de aprendizagem dos seus conhecimentos e técnicas" (LPV, art. 5º), dos quais devem participar. Passam a fazer parte de eventos organizados em todo o estado, com o formato de festivais de cultura, nos quais são promovidas oficinas cuja duração média é de uma semana. Estas participações eventuais são consideradas por alguns mestres como excelente oportunidade de viajar, divulgar seu trabalho, ensinar.

No entanto, se a tarefa é manter o sistema em sua qualidade de vivo, tirá-los de suas comunidades para transmitir o conhecimento viola um sentido de comunidade. Passar o conhecimento na região onde moram e formar aprendizes cada qual com seu tempo e métodos próprios. A forma como as oficinas estão sendo propostas distanciam do *convívio*, que faz parte do sistema que a lei se propõe a proteger. O reconhecimento que engendra a revitalização se completa com o envolvimento das novas gerações nas comunidades locais dos mestres e grupos patrimonializados. As pessoas patrimonializadas são objeto da política cultural e também sujeitos no desempenho, ou não, da preservação.

Os mestres da cultura popular, aqueles cujo conhecimento está sendo alvo da política cultural, poderiam compor também a comissão de seleção, através de um representante, escolhido por eles. O Governo do Estado de Pernambuco fomenta "escutas setoriais" com a classe artística; o fórum da cultura popular reúne mestres e associações e seria uma instância legítima para eleger o representante para compor a Comissão da LPV. Eventualmente, algum dos que já compõem o grupo dos patrimônios vivos poderia também ser este representante. O que parece fundamental é que esta pessoa esteja presente, para que a valorização da cultura popular a que se propõe a LPV se aproxime das formulações dos próprios mestres sobre esta grande área de expressão cultural.

A inclusão é palavra-chave para que a diretriz cultural compatibilize discurso e prática política. A análise cultural do ato jurídico permite perceber que questões jurídicas têm consequências culturais. "Patrimônio" é uma categoria que não faz parte do discurso narrativo dos mestres da cultura popular para referir-se às suas expressões. As formulações que os mestres têm da cultura

popular e dos critérios previstos na lei podem dialogar no sentido de construir uma análise mais orgânica do tema.

O reconhecimento proporcionado pelo registro da LPV é um grande avanço, que envolve esforços na esfera política a partir de uma lógica na qual se protege aquilo a que se confere valor. As considerações formuladas sobre LPV não têm um sentido de negar a validade ou a importância do trabalho desenvolvido, mas de contribuir para a articulação de campos do conhecimento dos mestres e grupos em relação a uma série de medidas que podem ser adotadas para a compreensão e o alcance dos objetivos gerais da lei.

A LPV prevê que a nomeação pode ser cancelada no caso do não cumprimento das obrigações, quais sejam, a participação nestes programas de transmissão de saber e a cessão para fins educacionais ou de divulgação dos "direitos patrimoniais de autor sobre os conhecimentos e as técnicas que detiver". Por outro lado, nas diretrizes básicas para o estabelecimento do *Living Human Treasures System*, uma das razões para a perda do título é que a expressão cultural pela qual o tesouro humano vivo tenha sido nomeado não esteja mais em risco de desaparecimento. Feliz ou infelizmente esta orientação não foi incorporada aos motivos de cancelamento do registro do patrimônio vivo em Pernambuco, visto que, dada a precariedade da situação econômica de muitos representantes da cultura popular pernambucana (e brasileira), estar sob risco de extinção poderia ser uma forma de garantir a renda mensal.

As consequências do ato jurídico podem ser graves na dinâmica cultural, com o perigo de associar a cultura popular à miséria. O edital que regula a seleção anual sofreu uma alteração e o

comprovante de renda foi acrescentado na documentação necessária à habilitação da candidatura. Um dos critérios levados em consideração é a condição financeira que se encontra o candidato, considerando que de fato muitos mestres e grupos vivem em total desapoio e falta de estrutura material e que a renda mensal é algo que pode mudar consideravelmente suas vidas. O benefício que recebem está em muitos casos garantindo a sobrevivência ou uma sobrevivência mais digna àqueles que recebem o auxílio financeiro. Entretanto, estar em condição de miséria e carente de reconhecimento é a própria situação a ser transformada e o perigo é que este estado se torne condição para participação, cristalizando um significado.

A patrimonialização das artes, das culturas e dos saberes populares está relacionada a uma maneira de percebê-los como representativas de uma determinada identidade. Este processo confere um novo status à produção do conhecimento popular e promove um reconhecimento estético das formas de expressão populares. Este efeito da política pública é alcançado quando estas práticas são apresentadas à sociedade. Ou seja: como uma política pública, é voltada não apenas para o seu público alvo direto, mas também para a sociedade. É um mecanismo de valorização dos mestres e grupos da cultura tradicional através do qual benefícios diretos lhes são proporcionados, mas é também maneira de apresentar ao povo do Estado algo que lhe confere uma representação particular, única. O Estado se projeta institucionalmente ao expor os Patrimônios Vivos como ícones da cultura pernambucana. A maioria dos contemplados já eram ícones da cultura popular ou tradicional de Pernambuco, como Jota Borges, Lia de Itamaracá, Manoel Eudócio. Poucos casos são como os da Confraria do Rosário, desconhecidos do público pernambucano.

Este novo instrumento jurídico, suscita questões que vão demandar mais estudos. Temas como a relação dos mestres com ONGs; processo de eleição de cada um deles, exame dos editais, os mediadores, os produtores destes atores sociais. Considerando que a política de registro funcione como base para relações entre as comunidades criadoras de bens culturais e o Estado, no sentido de orientar políticas de preservação cultural e de regulamentação de direitos, esperamos que este trabalho contribua para a articulação entre Academia, Estado e Sociedade Civil, construindo indicadores que possam fundamentar a avaliação de políticas culturais.

BIBLIOGRAFIA

AMORIM, Maria Alice. Existe um novo cordel? Consulta online: http://www.cibertecadecordel.com.br/pdf/existeumnovocordel.pdf. Dia 20 de fevereiro de 2010.

ABREU, Regina, CHAGAS, Mario de Souza e DOS SANTOS, Myrian Sepúlveda (Orgs.). Museus, Coleções e Patrimônios: Narrativas Polifônicas. MinC/IPHAN/DEMU. Rio de Janeiro. 2007.

ANDERSON, Benedict. Comunidades Imaginadas. Companhia das Letras. São Paulo, 2008.

Andrade, Mário. Aspectos da Música Brasileira. Ed. Villa Rica. Belo Horizonte, 1991.

_____Música de Feitiçaria no Brasil. Ed. Itatiaia. Belo Horizonte, 1983.

_____O turista aprendiz. Telê Porto Ancona Lopez (org.). Livraria Duas Cidades / Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, São Paulo, 1976.

_____Cartas de Mário de Andrade a Luís da Câmara Cascudo. Belo Horizonte/Rio de Janeiro, Villa Rica, 1991.

_____Danças Dramáticas do Brasil. Ed. Itatiaia, Belo Horizonte, 1982.

ARANTES, Antonio. Patrimônio cultural: desafios e perspectivas atuais. Aula 2 Curso patrimônio imaterial à distância. EADUO, 2008.

ASSIS, Maria Elisabeth Arruda de. Cultura como marketing, marketing como troca: a reciprocidade e o Centro Cultural do Banco do Brasil do Rio de Janeiro. Dissertação apresentada ao PPGA, UFPE. Recife, 2007.

BALANDIER, Georges. A desordem - elogio do movimento. Ed. Bertrand Brasil. Rio de Janeiro, 1977.

BARBOSA, Denis. Uma introdução à propriedade intelectual. Consultado em 16 de março de 2010 em: http://denisbarbosa.addr.com/umaintro2.pdf

BARTH, Fredrik. *Los grupos étnicos y sus fronteras*. México: Fondo de Cultura Económica, 1976.

BORNHEIM, Gerd. O conceito de tradição. In: Cultura Brasileira - Tradição Contradição. Jorge Zahar Editor / Funarte. Rio de Janeiro, 1997.

BOTELHO, Isaura. As dimensões da cultura e o lugar das políticas públicas. Revista São Paulo em Perspectiva. São Paulo, v.15, n.2, 2001. Disponível em: http://www.scielo.br. Acessado em 12 de novembro de 2007.

_____. Antropologia política. Editora da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1969.

BRANT, Leonardo (org.) Diversidade Cultural. São Paulo: Escrituras, 2005.

_____. Mercado cultural. São Paulo: Escrituras, 2002.

CALABRE, Lia. Políticas Culturais no Brasil: balanços e perspectivas. In: Políticas Culturais no Brasil. Rubim, Antônio Albino Canelas e BARBALHO, Alexandre (org.). Coleção Cult. Salvador: Edufba, 2007.

CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. "O lugar (em lugar) do método". In: O trabalho do antropólogo. Unesp. São Paulo, 2000.

CASTELO-BRANCO, Salwa; BRANCO, Jorge. (orgs.) A federação do folclore português - a reconstituição do folclore em democracia. In: Vozes do Povo - a folclorização em Portugal. Celta Editora. Oeiras, 2003.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Patrimônio imaterial no Brasil / Maria Laura Viveiros de Castro e Maria Cecília Londres Fonseca. Brasília: UNESCO, Educarte, 2008. Consultado dia 15/03/2009 em: http://unesdoc.unesco.org/images/0018/001808/180884por.pdf

_____Cultura Popular e sensibilidade romântica – as danças dramáticas de Mário de Andrade. Revista Brasileira de Ciências Sociais. Vol. 19 nº. 54 fevereiro/2004. p. 57-79.

_____Os Estudos de Folclore no Brasil. Série Encontros e Estudos. Vol 1. Seminário Folclore e Cultura Popular. Rio de Janeiro. Instituto Nacional do Folclore. Funarte. MinC. 1992. p. 101-112.

CHAUÍ, Marilena. O nacional e o popular na cultura brasileira. Seminários. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____ Cultura e Democracia - O discurso competente e outras falas. Cortez Editora. São Paulo, 2000.

CLIFFORD, James. A experiência etnográfica – antropologia e literatura no século XX. Ed. UFRJ. Rio de Janeiro, 2002.

_____ Colecionando Arte e Cultura. In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. IPHAN, 1995.

COELHO, Teixeira. Dicionário crítico de política cultural. São Paulo: Fapesp/ Iluminuras, 1997.

ERNI, Seilbel; OLIVEIRA, Heloísa. Clientelismo e seletividade: desafios às políticas sociais. In: Revista de Ciências Humanas, Florianópolis, EDUFSC, n. 39, p. 135-145, Abril de 2006.

GELL, Alfred. "The technology of enchantment and the enchantment of technology". In: Anthropology Art and Aestethetics. Clarendon Press. Oxford, 1992.

GOLDMAN, Marcio. Alteridade e Experiência: Antropologia e Teoria Etnográfica. In: Etnográfica, vol X (1), pp 161-173. 2006.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. A retórica da perda. Os discursos do patrimônio cultural no Brasil. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ / IPHAN, 2002.

_____. Ressonância, materialidade e subjetividade: as culturas como patrimônios. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, v. 11, n. 23, p. 15-36, 2005.

_____. O Patrimônio como Categoria de Pensamento. In: Regina

Abreu; Mário Chagas. (Org.). Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: DP&A editora, 2003, v. 1, p. 21-29.

_____. Os limites do patrimônio. In: Antropologia e Patrimônio Cultural - Diálogos e desafios contemporâneos. Ed Nova Letra. Blumenau, 2007.

HANDLER, Richard and LINNEKIM, Jocelyn. In: The Joournal of Ameracan Folklore, Vol. 97, n. 385. (jul-set 1984): 273-290. University of Illinois Press. Consultado em www.jstor.org/stable/540610 no dia 13/08/2008.

HOBSBAWN, Eric. RANGER, Terence (org.). A invenção das tradições. Ed. Paz e Terra. São Paulo, 1997

IPHAN / FUNARTE / MINC. *O Registro do Patrimônio Imaterial – Dossiê final das atividades da Comissão e do Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial*. Brasília, 2005.

IPHAN / MINC. *Os sambas, as rodas, os bumbas, os meus e os bois – A trajetória da salvaguarda do patrimônio cultural imaterial no Brasil.* Brasília, 2006.

KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara. El patrimonio inmaterial como producción metacultural, Museum International, 221/222. UNESCO, 2006. Consultado em 20 de dezembro de 2008 em HYPERLINK "http://portal.unesco.org/culture/en/ev.php" http://portal.unesco.org/culture/en/ev.php

_____. Destination Culture. University of California Press. 1998.

KOIFMAN, Georgina. Cartas de Mário de Andrade a Prudente de Moraes Neto 1924-1936. Organizado por Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985.

LEVI-STRAUSS, Laurent. "Patrimônio Imaterial e diversidade cultural: o novo decreto para a proteção dos bens imateriais", *Revista Tempo Brasileiro*, 147, Rio de Janeiro, 2001.

LIMA FILHO, Manuel Ferreira; ABREU, Regina Maria do Rego Monteiro de. *A antropologia e o patrimônio cultural no Brasil.* In: Antropologia e Patrimônio Cultural - Diálogos e desafios contemporâneos. Ed Nova Letra. Blumenau, 2007.

LONDRES, Cecília. *Referências Culturais: base para novas políticas de patrimônio.* In: O Registro do Patrimônio Imaterial – dossiê final das atividades da Comissão e do Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial. IPHAN / FUNARTE / MINC, 2003.

MACIEL, Caio (org.). Entre Geografia e Geosofia - abordagens culturais do espaço. Ed UFPE. Recife, 2009.

MAGALHÃES, Aloísio. E Triunfo? A questão dos bens culturais no Brasil. Nova Fronteira. Rio de Janeiro, 1997.

MARCUS, George E. Ethnography in/of the World System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography. In: *Annual Review of Anthropology*, Vol. 24. (1995), pp. 95-117. Consultado em: http://www.sociol.unimi.it/docenti/semi/documenti/File/Marcus.pdf

MENDONÇA, Cecília. "O folclore nordestino e a busca do Brasil em Mário de Andrade". Trabalho apresentado na Jornada de Iniciação Científica, Rio de Janeiro, IFCS, UFRJ, 2002.

OLIVIERI, Cristiane Garcia. Cultura neoliberal. Leis de incentivo como política pública de cultura. São Paulo: Escrituras / Instituto Pensarte, 2004.

ORTIZ, Renato. Românticos e Folcloristas – Cultura popular. Olho d`água, 1992.

PEIRANO, Mariza. Os antropólogos e suas linhagens. In: RBCS, vol. 16, ano 6, julho. 1991.

POULOT, Dominique. Uma história do patrimônio no ocidente. Estação Liberdade, São Paulo, 2009.

PRICE, Sally. Arte Primitiva em contextos civilizados. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.

REAL, Katarina. O folclore no carnaval de Recife. Ministério da Educação e Cultura. Rio de Janeiro, 1967.

SANDRONI, Carlos. Propriedade Intelectual e Música de Tradição Oral. In: Cultura e pensamento, no3, 2007, p.65-79.

_____. Políticas públicas para as culturas populares: difusão, representação e fomento. In: Anais da Oficina de Consulta para Políticas de Fomento, Difusão e Representação das Culturas Populares. São Paulo/Brasília, 2006.

SAPIR, Edward "Cultura 'autêntica' e 'espúria'." In: Pierson, D. (org.). Estudos de organização social. Martins. São Paulo, 1970.

SEGATO DE CARVALHO, Rita Laura. *A Antropologia e a crise taxonômica da cultura popular*. In: Seminário Folclore e Cultura Popular: As várias faces de um debate. Série Encontros e Estudos 1. Rio de Janeiro: INF/ CEP/ IBAC/ MEC, 1992. P 13-21.

SILVA, Fernando Fernandes da. Mário e o Patrimônio – um anteprojeto ainda atual. In: Revista do Iphan, n°30. 2002.

SILVA, Wagner Gonçalves. O antropólogo e sua magia. Edusp. São Paulo, 2000.

TINHORÃO, José Ramos. Os sons dos negros no Brasil. Art Editora. São Paulo, 1988.

VELHO, Gilberto. Patrimônio, negociação e conflito. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 12, n. 1, 2006. Consultado em http://www.scielo.br/scielo.php

VELTHEN, Lúcia Hussak Van. "Em outros tempos e nos tempos atuais: arte indígena". In: Grafismo Indígena: Estudos de Antropologia Estética, organizado por Lux Vidal. São Paulo, EDUSP/Nobel, 2001.

VIANNA, Letícia. Dinâmica e preservação das culturas populares: experiências de políticas no Brasil. In: *Revista Tempo Brasileiro*, 147, Rio de Janeiro, 2001.

_____ Legislação e Preservação do Patrimônio Imaterial: perspectivas, experiências e desafios para a preservação das culturas populares. In: Textos escolhidos de Cultura e Arte Populares, vol. 1, n. 1. 2004. Consulta on-line.

WACQUANT, Loic. Dossiê Pierre Bourdieu no campo. Seguindo Pierre Bourdieu no campo. In: Revista de Sociologia e Política n26, 2006.

DOCUMENTOS CONSULTADOS

Edital Lei do Patrimônio Vivo, 2007.

Pernambuco, Lei Estadual n.12196/2002

Consultado em: www.cultura.pe.gov.br/download/Lei12196.doc

Pernambuco, Decreto n.27.503, 2004.

Consultado em: www.cultura.pe.gov.br/download/Decreto27503.doc

UNESCO. Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial. Paris, 2003.

UNESCO. Guidelines for the Establishment of Living Human Treasures System. Paris / Coréia, 2002. Consultado em: ww.unesco.org/culture/ich/doc/src/00031-EN.pdf

UNESCO. Obras Maestras del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad. Proclamaciones 2001, 2003 y 2005. Fonte *online.* Consultado em 01 de agosto de 2009.

UNESCO. Convenção para a Salvaguarda da Cultura Tradicional e do Folclore, 1989.

UNESCO. Convenção sobre a proteção e promoção da Diversidade das Expressões Culturais. BR/2007/PI/H/1

UNESCO. Convenção para a proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural. Conferencia das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura. Paris, 1972. Consultado em "http://www.brasilia.unesco.org/areas/ciencias/areastematicas/patrimonionatural", 15/07/2009.

ANEXO I

LISTA DOS PATRIMÔNIOS VIVOS CITADOS NA PESQUISA

NOME	"NOME ARTÍSTICO"	CIDADE
JOSÉ SOARES DA SILVA	DILA	CARUARU
JOSÉ FRANCISCO BORGES	JOTA BORGES	BEZERROS
JOSÉ COSTA LEITE	JOSÉ COSTA LEITE	CONDADO
JOSÉ CARMO SOUZA	ZÉ DO CARMO	GOIANA
MANUEL EUDÓCIO RODRIGUES	MANUEL EUDÓCIO	CARUARU
MANUEL BORGES DA SILVA	NUCA	TRACUNHAÉM
MARGARIDA PEREIRA DE ALCÂNTARA	ÍNDIA MORENA	JABOATÃO
MARIA MADALENA CORREIA DO NASCIMENTO	LIA DE ITAMARACÁ	ITAMARACÁ
REGINALDO ALVES FERREIRA	CAMARÃO	RECIFE
MARACATU CARNAVALESCO LEÃO COROADO	MARACATU LEÃO COROADO	OLINDA
SOCIEDADE MUSICAL CURICA	BANDA CURICA	GOIANA
CONFRARIA DO ROSÁRIO DE FLORESTA	CONFRARIA DO ROSÁRIO	FLORESTA
JOSÉ JOAQUIM DA SILVA	ZEZINHO DE TRACUNHAÉM	TRACUNHAÉM

ANEXO II - LEI DO REGISTRO DO PATRIMÔNIO VIVO (LPV)

LEI Nº 12.196, DE 02 DE MAIO DE 2002.

Institui, no âmbito da Administração Pública Estadual, o Registro do Patrimônio Vivo do Estado de Pernambuco - RPV-PE, e dá outras providências.

O GOVERNADOR DO ESTADO DE PERNAMBUCO:

Faço saber que a Assembléia Legislativa decretou e eu sanciono a seguinte Lei:

Capítulo I

Da Instituição do Registro de Patrimônio Vivo do Estado de Pernambuco - RPV-PE e da Definição de Patrimônio Vivo

Art. 1º Fica instituído, no âmbito da Administração Pública Estadual, o Registro do Patrimônio Vivo do Estado de Pernambuco - RPV-PE a ser feito em livro próprio a cargo da Secretaria de Cultura do Estado, assistida neste mister, na forma prevista nesta Lei, pelo Conselho Estadual de Cultura, criado pela Lei nº 6.003, de 27 de setembro de 1967.

Parágrafo único. Será considerado, para os fins desta Lei, como Patrimônio Vivo do Estado de Pernambuco, apto, na forma prevista nesta Lei, a ser inscrito no RPV-PE, a pessoa natural ou grupo de pessoas naturais, dotado ou não de personalidade jurídica, que detenha os conhecimentos ou as técnicas necessárias para a produção e para a preservação de aspectos da cultura tradicional ou popular de uma comunidade estabelecida no Estado de Pernambuco.

Capítulo II

Dos Requisitos para habilitação à inscrição no RPV-PE

Art. 2º Considerar-se-á habilitado para pedido de inscrição no RPV-PE, na forma desta Lei, os que, abrangidos na definição de Patrimônio Vivo do Estado de Pernambuco, atenderem ainda os seguintes requisitos:

I - no caso de pessoa natural:

a) estar viva;

b) ser brasileira residente no Estado de Pernambuco há mais de 20 (vinte) anos, contados da data do pedido de inscrição;

c) ter comprovada participação em atividades culturais há mais de 20 (vinte) anos, contados da data do pedido de inscrição;

d) estar capacitada a transmitir seus conhecimentos ou suas técnicas a alunos ou a aprendizes;

II - no caso dos grupos:

a) estar em atividade;

b) estar constituído sob qualquer forma associativa, sem fins lucrativos, dotado ou não de personalidade jurídica na forma da lei civil, comprovadamente há mais de 20 (vinte) anos contados da data do pedido de inscrição;

c) ter comprovada participação em atividades culturais há mais de 20 (vinte) anos, contados da data do pedido de inscrição;

d) estar capacitado a transmitir seus conhecimentos ou suas técnicas a alunos ou a aprendizes.

§ 1º O requisito da alínea "d" do inciso I do caput deste artigo poderá ser dispensado na hipótese de verificação de condição de incapacidade física causada por doença grave cuja ocorrência for comprovada mediante exame médico-pericial com base em laudo conclusivo da medicina especializada, elaborado ou ratificado por junta médica do Departamento de Perícias Médicas e Segurança do Trabalho da Secretaria de Administração e Reforma do Estado.

§ 2º No caso dos grupos não dotados de personalidade jurídica, a concessão da inscrição no RPV-PE fica condicionada à aquisição, pelo grupo, da personalidade jurídica na forma da lei civil, mantidos a denominação tradicional do grupo, o objeto cultural e a finalidade não lucrativa.

Capítulo III

Dos Direitos Decorrentes da Inscrição no RPV-PE

Art. 3º A inscrição no RPV-PE acarretará para a pessoa natural ou para o grupo inscrito exclusivamente os seguintes direitos:

I - uso do título de Patrimônio Vivo do Estado de Pernambuco;

II - percepção de bolsa de incentivo a ser-lhes paga pelo Estado de Pernambuco na forma prevista nesta Lei;

III - prioridade na análise de projetos por eles apresentados ao Sistema de Incentivo à Cultura de que trata a Lei nº 11.914, de 28 de dezembro de 2000.

Art. 4º A bolsa de incentivo de que trata o inciso II do art. 3º desta Lei consistirá no pagamento mensal, pelo Estado de Pernambuco:

I - à pessoa natural inscrita no RPV-PE , da quantia de R$ 750,00 (setecentos reais);

II - ao grupo inscrito no RPV-PE, da quantia de R$ 1.500,00 (mil e quinhentos reais), a ser distribuída entre os seus membros na forma prevista nos seus atos constitutivos;.

§ 1º Os valores previstos no caput deste artigo serão atualizados na forma prevista na Lei nº 11.922, de 29 de dezembro de 2000.

§ 2º Os direitos atribuídos aos inscritos no RPV-PE na forma prevista nesta Lei terão natureza personalíssima e serão inalienáveis e impenhoráveis, não podendo ser cedidos ou transmitidos, sob qualquer título, a cessionários, herdeiros ou legatários, todavia, não geram qualquer vínculo de natureza administrativa para com o Estado.

§ 3º Os direitos atribuídos aos inscritos no RPV-PE, extinguir-se-ão:

I - pelo cancelamento da inscrição na forma prevista nesta Lei;

II - pelo falecimento do inscrito se pessoa natural; ou,

III - pela sua dissolução, de fato ou de direito, no caso de grupo.

§ 4º O quantitativo máximo de novas inscrições no RPV-PE não excederá anualmente a 03 (três) e o número total de inscrições ativas em qualquer tempo não ultrapassará a 60 (sessenta).

Capítulo IV

Dos Deveres Decorrentes da Inscrição no RPV-PE e do Cancelamento da Inscrição

Art. 5º Serão deveres dos inscritos no RPV-PE, observado o disposto no art. 2º desta Lei:

I - participar de programas de ensino e de aprendizagem dos seus conhecimentos e técnicas organizados pela Secretária de Cultura do Estado de Pernambuco, cujas despesas serão custeadas pelo Estado e no qual serão transmitidos aos alunos ou aos aprendizes os conhecimentos e as técnicas das quais forem detentores os inscritos no RPV-PE;

II - ceder ao Estado, para fins não lucrativos de natureza educacional e cultural, em especial para suas documentação e divulgação e sem exclusividade em relação a outros eventuais cessionários que o inscrito houver por bem constituir, os direitos patrimoniais de autor sobre os conhecimentos e as técnicas que detiver.

Art. 6º Caberá a Fundação de Arte do Estado de Pernambuco - FUNDARPE acompanhar o cumprimento, pelos inscritos no RPV-PE, dos deveres a eles atribuídos na forma prevista nesta Lei, bem como lhes prestar a assistência técnica e administrativa necessária ao bom desempenho de suas atividades.

§ 1º A cada 02 (dois) anos até o final do exercício financeiro subseqüente ao biênio objeto de análise, a FUNDARPE elaborará relatório a ser apresentado ao Secretário de Cultura do Estado relativo ao cumprimento ou não pelos inscritos no RPV-PE dos deveres a eles atribuídos na forma prevista nesta Lei.

§ 2º Na elaboração do relatório de que trata o parágrafo anterior, a FUNDARPE assegurará aos

inscritos no RPV-PE o direito de ampla defesa para esclarecimento, pelo prazo de 30 (trinta) dias, de qualquer exigência ou impugnação relativa ao cumprimento dos deveres a ele atribuídos na forma prevista nesta Lei.

§ 3º Não será considerado descumprimento dos deveres a ele atribuídos por esta Lei a impossibilidade, para o inscrito ou para número relevante dos membros de grupo inscrito, de participar dos programas de que trata o inciso I do art. 5º desta Lei, desde que tal impossibilidade tenha sido motivada por incapacidade física causada por doença grave cuja ocorrência for comprovada mediante exame médico-pericial com base em laudo conclusivo da medicina especializada, elaborado ou ratificado por junta médica do Departamento de Perícias Médicas e Segurança do Trabalho da Secretaria de Administração e Reforma do Estado.

§ 4º A aprovação pelo Secretário de Cultura por 02 (dois) biênios consecutivos ou por 03 (três) biênios não consecutivos de relatório de que trata o § 1º deste artigo em que tiver ficado constatado o descumprimento por inscritos no RPV-PE de quaisquer dos deveres a ele atribuídos na forma prevista nesta Lei implicará o cancelamento do registro do inscrito inadimplente junto ao RPV-PE.

§ 5º De decisão do Secretário de Cultura que implicar o cancelamento de sua inscrição no RPV-PE caberá recurso do interessado, com mero efeito devolutivo, ao Conselho Estadual de Cultura que, apreciando-o, manterá ou reformará a decisão recorrida.

Capítulo V

Do Processo de Registro no RPV-PE

Art. 7º São partes legítimas para provocar a instauração do processo de registro no RPV-PE:

I - o Secretário de Cultura do Estado;

II - o Conselho Estadual de Cultura;

III - a Assembléia Legislativa do Estado de Pernambuco;

IV - os Municípios do Estado de Pernambuco;

V - as entidades sem fins lucrativos, sediadas no Estado de Pernambuco, que estejam constituídas há pelo menos 02 (dois) anos nos termos da lei civil e que incluam entre as suas finalidades a proteção ao patrimônio cultural ou artístico estaduais.

Art. 8º Formulado o requerimento de inscrição por parte legítima e instruído com a anuência expressa do candidato ao registro no RPV-PE com os deveres previstos nesta Lei para os inscritos no RVP, bem como com outros documentos que comprovem o atendimento, pelo candidato, dos requisitos previstos nesta Lei para a sua inscrição no RPV-PE, o Secretário de Cultura do Estado, considerando habilitado à inscrição o candidato, mandará publicar edital no Diário Oficial do Estado e em jornais de ampla circulação na capital do Estado, para conhecimento público das candidaturas e eventual impugnação por qualquer do povo no prazo de 30 (trinta) dias contados da publicação.

§ 1º De decisão do Secretário de Cultura que considerar candidato inabilitado para inscrição no RPV-PE, por não atender qualquer dos requisitos para tanto previstos nesta Lei, caberá recurso do interessado, com mero efeito devolutivo, ao Conselho Estadual de Cultura que, apreciando-o, manterá ou reformará a decisão recorrida.

§ 2º Ultrapassado o prazo para conhecimento e impugnação de que trata o caput deste artigo, uma Comissão Especial de 05 (cinco) membros, designados pelo Secretário de Cultura do Estado entre pessoas de notório saber e reputação ilibada na área cultural específica, elaborará relatório acerca da idoneidade da candidatura apresentada.

§ 3º Na elaboração do relatório de que trata o parágrafo anterior, a Comissão Especial, também tratada no mesmo parágrafo assegurará aos candidatos à inscrição no RPV-PE o direito de ampla

defesa para esclarecimento, pelo prazo de 30 (trinta) dias, de qualquer exigência ou impugnação relativa ao atendimento pelo candidato dos requisitos previstos nesta Lei.

§ 4º Caso o número de candidatos apresentados considerados habilitados pela Comissão Especial, de que trata o § 2º deste artigo, exceda o número máximo anual permitido de novas inscrições no RPV-PE, a comissão, no seu relatório estabelecerá recomendações de preferência na inscrição com base:

I - na relevância do trabalho desenvolvido pelo candidato em prol da cultura pernambucana;

II - na idade do candidato, se pessoa natural, ou na antiguidade do grupo; e,

III - na avaliação da situação de carência social do candidato.

§ 5º O relatório, de que trata o § 2º deste artigo, contendo, se for o caso, recomendações quanto à preferência na inscrição no RPV-PE na forma prevista no § 4º deste artigo, será apresentado pela Comissão Especial que o elaborou em audiência pública a ser realizada no Conselho Estadual de Cultura que emitirá resolução sobre a idoneidade dos candidatos a registro no RPV-PE apresentados naquele ano e sobre quais deles devem ter concedida sua inscrição no RPV-PE naquele ano.

§ 6º Tendo sido considerado o candidato ou candidatos aptos a registro no RPV-PE, conforme disposto na Resolução do Conselho Estadual de Cultura, de que trata o parágrafo anterior, o Secretário de Cultura do Estado, mediante ato próprio a ser publicado no Diário Oficial do Estado, determinará a inscrição do candidato ou candidatos no RPV-PE.

§ 7º A inscrição no RPV-PE produzirá efeitos financeiros a partir do primeiro dia do segundo mês subseqüente à publicação do ato concessivo da inscrição.

Capítulo VI

Das Disposições Gerais e Transitórias

Art. 9º Todas as disposições relativas aos candidatos à inscrição no RPV-PE ou aos nele inscritos, salvo disposição expressa em contrário, aplicam-se igualmente, no que couber, aos grupos candidatos à inscrição no RPV ou nele inscritos.

Art. 10. Todas as despesas decorrentes desta Lei correrão por conta dos créditos orçamentários da Secretária de Cultura do Estado.

Art. 11. O Poder Executivo, mediante decreto, expedirá instruções para a fiel execução desta Lei, bem como delegará ao Secretário de Cultura do Estado, competência para expedir atos normativos complementares.

Art. 12. Esta Lei entra em vigor na data de sua publicação.

Art. 13. Revogam-se as disposições em contrário.

PALÁCIO DO CAMPO DAS PRINCESAS, em 02 de maio 2002.

JARBAS DE ANDRADE VASCONCELOS

Governador do Estado

ANEXO III : DVD

O DVD EM ANEXO É FRUTO DO REGISTRO AUDIOVISUAL DA PESQUISA DE CAMPO. FORAM PRODUZIDOS DOCUMENTÁRIOS SOBRE 15 "PATRIMÔNIOS VIVOS".

O CONTEÚDO DESTE DVD É UMA EDIÇÃO EXIBIDA NO DIA DA DEFESA DA DISSERTAÇÃO.