



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Faculdade de Educação

Magdalena Maria de Almeida

Brincadeira e Arte

patrimônio, formação cultural e samba de coco em Pernambuco

Rio de Janeiro

2011

Magdalena Maria de Almeida

Brincadeira e Arte
patrimônio, formação cultural e samba de coco em Pernambuco



Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Educação, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Instituições, Práticas Educativas e História.

Orientador: Prof. Dr. Roberto Luís Torres Conduro

Rio de Janeiro

2011

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ / REDE SIRIUS / BIBLIOTECA CEH/A

A447 Almeida, Magdalena.
Brincadeira e arte : patrimônio, formação cultural e samba de coco em Pernambuco / Magdalena Almeida. – 2011.
212 f.

Orientador: Roberto Luís Torres Conduru.
Tese (Doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de Educação.

1. Folclore dos negros – Pernambuco – Teses. 2. Negros – Pernambuco – Canções e música – Teses. 3. Patrimônio cultural – Proteção – Caetés (PE) – Teses. 4. Patrimônio cultural – Proteção – Garanhuns (PE) – Teses. 5. Política e cultura – Pernambuco – Teses. 6. Cultura afro-brasileira – Teses. I. Conduru, Roberto Luís Torres. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de Educação. III. Título.

nt CDU 39(813.4)(=96)

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese.

Assinatura

Data

Magdalena Maria de Almeida

Brincadeira e Arte
patrimônio, formação cultural e samba de coco em Pernambuco

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Educação, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Instituições, Práticas Educativas e História.

Aprovada em 15 de dezembro de 2011.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Roberto Luís Torres Conduru (Orientador)
Instituto de Artes da UERJ

Prof^a.Dr^a. Maria Aparecida Lopes Nogueira
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Carlos Roberto de Carvalho
Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

Prof^a.Dr^a. Nilda Guimarães Alves
Faculdade de Educação da UERJ

Prof^a.Dr^a. Ana Chrystina Venancio Mignot
Faculdade de Educação da UERJ

Rio de Janeiro
2011

DEDICATÓRIA

Para Mauro Santoro.

Em vida, pela vida em comum, agradeço e dedico o que há de bom neste resultado, cujo cotidiano compartilhamos.

AGRADECIMENTOS

Sozinha, não tenho luz. As pessoas que encontro são, cada uma a seu modo, um ponto iluminado que acende os meus caminhos, me ilumina as ideias e me ajuda a caminhar. Agradecer é isso: reconhecer que, mesmo estando a sós, produzimos um resultado daquilo que o conjunto de pessoas com quem convivemos nos ajudou a perceber.

Sou neta de uma analfabeta: Maria, ex-prostituta, lavadeira de roupas, que me ensinou que, apesar das dificuldades, a vida, por derradeiro, vale ser vivida.

Sou filha de um homem criativo: João Paulo escolarizou-se até a quarta série, por opção; usava superstições para explicar e limitar; mostrou-me a importância de uma vida com alegria.

Sou filha de uma autodidata que aprendeu a ler, escrever e contar, por interesse e curiosidade. Conceição não era escolarizada, mas valorizava a escolarização. Foi quem me ensinou a estudar. Ela se foi, neste ano.

Sou nora de uma dona de casa: Dirce, que valorizou sua tarefa, sem deixar de ser uma grande leitora e analista de livros, de cinema e de mundo.

Sou irmã de Guida, Mayne, Jefferson: semelhantes e diversos que me desafiam e a quem respeito.

Sou mãe de dois filhos: Caio e Natália. Mesmo com distâncias espaciais, ter meus filhos é estar viva, é alimentar-me, é encontrar energias para enfrentar os desafios de cada dia e noite vividos. É ser, simplesmente.

Assim...

A Natália, pelas trocas existenciais, pelo interesse pela leitura da minha produção, do que eu leio, pelas informações sobre patrimônio e gastronomia e, por último, neste trabalho, pelo empréstimo de seu computador pessoal, quando fui traída pelo meu.

A Caio, pela presença, sempre. Por trazer Alissa para minha vida. Pelo testemunho, sobre Atoleiros. Pelos apoios sobre informática e idiomas.

A Alissa, pelo companheirismo, pela alegria de viver, por me trazer Pandora, uma felina surpresa, por me mostrar a página da Missão de Pesquisas Folclóricas e por me lembrar do caso do bolo de rolo, entre outras coisas que contribuíram para esta produção.

À Família Gomes, especialmente pela acolhida no Rio de Janeiro. A família me deu abrigo, me alimentou e me deu carinho, compartilhando comigo o seu cotidiano. Com Evelyn, revivi uma amizade de infância, desde os tempos de colégio, depois do reencontro, com

Mauro na minha vida, sua mudança para o Rio e agora: dividimos risadas, compartilhamos dificuldades, como amigas, mulheres, mães, esposas, filhas, irmãs. Com a filha, Luíza Gomes, o sorriso sempre aberto e a generosidade ao dividir o quarto. Como vivi situação semelhante, na minha adolescência, sei o que significa ter seu espaço subtraído, para abrigar alguém que não foi sua escolha no seu ciclo de amizades. Com Luiz Cláudio, a delicadeza e a orientação sobre a cidade, nos caminhos do metrô. Com Luíza Malaquias, recifense, assistente da casa, os deliciosos legumes cozidos, segundo ela temperados apenas com sal (talvez no Rio maravilha sejam mais gostosos) e as conversas sobre como andar de ônibus na cidade e sobre a vida, nas divertidas pequenas diferenças entre o Rio de Janeiro e o Recife. Com Henrique, num momento muito reservado da sua vida, às vésperas do vestibular, que procurei respeitar. Com Amália, muito Amália, só Amália. Mulher simples, de pouco estudo e muitos saberes sobre a vida. Talvez o maior deles seja viver... Nas minhas lembranças, não era da infância que Evelyn emergia, mas do final da faculdade, graças à sua amizade com Mauro, meu companheiro de vida, com quem a relação apenas começava, então. Estar na casa de Evelyn foi ter uma família no Rio de Janeiro, com seus inconvenientes e alegrias. Foi caminhar pela Gávea e encontrar um famoso ou uma celebridade, com quem ninguém fala, para não invadir sua privacidade, fazendo de conta que são pessoas comuns. Foi, ainda, pelo caminhar na Gávea que vivenciei a clássica cena de O pecado mora ao lado, em que Marilyn Monroe teve a saia levantada por um ventilador de subsolo. Lembrar desta cena foi a forma de rir quando, defronte ao Shopping, uma lufada de ar quente subiu do subsolo para levantar meu vestido até a altura da cabeça, num susto inesquecível. Foi Evelyn quem disse a Luíza, sua filha, que eu era a sua amiga de infância que, aos onze anos, no Ginásio Pernambucano, sofreu e chorou, por ser enorme e não aparentar a idade infantil. Foi em Evelyn que me amparei (e, acho, o amparo foi mútuo) nos caminhares da temporada no Rio de Janeiro, como mulheres que trazem consigo todos os papéis que a vida lhes pôde reservar. Dividir espaço com Luiz Cláudio, com Luíza, ver Henrique na bancada do seu quarto, estudando para o acesso à universidade, tomar o bom café de Luíza Malaquias, saborear os legumes cozidos com açafrão ou, simplesmente manter uma conversa matinal, enquanto eu lavava a roupa e ela preparava o almoço. Cenas de um cotidiano inesperado e de descobertas felizes.

A Vitória Amaral, minha eterna companheira do Multicultural, por me apresentar o imaginário como possibilidade para reflexão acadêmica.

A Cida Nogueira, que está presente, neste trabalho, em vários momentos, pela mulher que é, por ser uma professora criteriosa, segura, sem temor de suas próprias dúvidas, capaz de

ouvir, em meio ao seu muito a dizer, de se surpreender e de reconhecer aprendizado com as diversas convivências do dia a dia.

Às comunidades Castainho e Atoleiros.

No Castainho, a José Carlos Silva, sua Maria e suas filhas: pelas conversas e refeições que saboreei – feijão com farinha de mandioca, galinha matriz e suco de cajá, beiju com café. Galinha de capoeira com xerém apreciei no Timbó, onde conheci a liderança de Expedito, levada que fui por José Carlos Silva, que também me apresentou ao Imbé.

Em Atoleiros, a Fátima, Joel, seu Luiz Gonzaga, dona Margarida e família, por compartilhar de sua mesa, em vários momentos, destacando as deliciosas pamonhas que apreciamos juntos, as conversas e, claro, o sambar do coco, juntos, na porta de suas casas.

Aos componentes da Banda Folclore Verde do Castainho e do Samba de Coco Santa Luzia, em especial a Zé Romão, João Faustino e Manuel Dura, pelos aprendizados que colhi e pela importante contribuição para este resultado.

A Dinara Helena Pessoa, pelos esclarecimentos na área de música.

A Clarice Hoffman, pelo depoimento sobre o documentário Irôco.

Na FUNDARPE, a Teca Carlos, por me abrir os arquivos da instituição, considerando a importância de qualquer processo de pesquisa e a Eduardo Sarmiento, pelo convite à participação no Registro do Patrimônio Vivo de Pernambuco.

A Teresa Amaral, pela articulação com o FIG, por me apresentar ao Castainho, pelo depoimento, materiais cedidos e pela revisão do segundo capítulo.

À Universidade de Pernambuco – UPE, por apoios diversos, especificamente pela disponibilização de espaço e equipamentos do NEAD, no Recife, e do Laboratório de História, em Garanhuns. Na UPE, a Aidy Guedes, Giseuda Barros, Graça Graúna, Maria do Carmo Brandão, Nara Lacerda, Pedro Falcão, Rozângela Ferreira, Ricardo Bezerra, Rosário Antunes e Vera Chalegre. A Walmir Soares, Edson Sabino e Renato Moraes, pelo apoio técnico para realização de entrevista.

A Adelina Bizarro, em especial, pelo interesse na pesquisa e pelo apoio em momentos difíceis, no processo de doutoramento.

Aos amigos que conquistei como professora da UPE, em Garanhuns: Adelmário Lourenço da Silva Júnior, André Audejan, Danielle Lins, Erinaldo Cavalcanti, Fábio Henrique Machado de Vasconcelos, Fernanda Alves Lima, Juvenal Barbosa e Michele Noronha, Valéria Pereira e Wandergleice Marilak do Nascimento de Lima, inclusive pela articulação com brincantes das diversas comunidades rurais da região, notadamente Castainho e Atoleiros, pelo desprendimento e disponibilidade na coleta de informações e depoimentos,

especialmente quando não pude estar presente. A estes, também, como representação de tantos outros que o espaço não permite registrar.

Na Prefeitura do Recife, à Secretaria de Cultura, nas pessoas de Carmem Lélis, Claudilene Silva, Lindivaldo Junior, Mário Ribeiro e Zélia Sales, pelas experiências comuns que vivenciamos, num trabalho que vincula patrimônio e formação cultural.

Ao Conselho Municipal de Política Cultural do Recife, nas pessoas de Renato Lins (Renato L) e José Cleto Machado, pela confiança que sempre me foi depositada nos debates e encaminhamentos como membro do Conselho.

A Hebe Mattos, Martha Abreu e ao Laboratório de História Oral e Imagem da Universidade Federal Fluminense – LABHOI/ UFF, nas pessoas de Denise Demétrio, pela conversão dos mini-DV do FIG 2009 para DVD, Matheus Serva e Eric Brasil Nepomuceno, pelo apoio nesse processo.

Ao Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular – CNFCP, do Rio de Janeiro, nas pessoas de Ricardo Lima e Doralice Vidal.

A Luiz Antonio Gomes Senna e Nilda Alves que, desde a banca de seleção, me instigaram muitas reflexões.

A Roberto Luís Torres Conduru, pela serenidade e presença durante a orientação a este trabalho, que se constituiu num acompanhamento mais que responsável e comprometido: uma atuação que me ensinou sobre respeito, cordialidade e amizade, sem temer discordâncias.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Ensino Superior – CAPES, pelo financiamento ao projeto deste Doutorado Interinstitucional – DINTER em Educação, elaborado pela coordenação do Programa de Pós-graduação em Educação – PROPED, da UERJ, à frente Alice Casimiro Lopes e Leila Regina d'Oliveira de Paiva Nunes.

À Universidade Estadual da Paraíba – UEPB, através da Pró-reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa, na pessoa de Marcionila Fernandes, pela viabilização deste DINTER Educação, sem a qual minha filiação à UERJ não aconteceria.

E a todos aqueles que contribuíram direta ou indiretamente para este trabalho.

... ofereço minha gratidão.

RESUMO

ALMEIDA, Magdalena. *Brincadeira e arte: patrimônio, formação cultural e samba de coco em Pernambuco*. 212f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

Esta proposta de estudo aborda questões relativas a políticas públicas de cultura. Tem por referente o samba de coco nas comunidades afrodescendentes de Castainho e Atoleiros, situadas nos municípios de Garanhuns e Caetés, do agreste de Pernambuco, região que se constitui parcela de território do antigo quilombo dos Palmares, um dos principais focos de resistência dos escravos negros do Brasil colonial, que se manteve incólume durante quase um século. Na região atribuída à existência do antigo quilombo estão vários grupos autointitulados remanescentes, que fazem dos ideais de força e resistência quilombola sua própria vida. O título do estudo é *Brincadeira e arte: patrimônio, formação cultural e samba de coco em Pernambuco*. O objetivo geral é relacionar o processo de criação em manifestações artísticas populares com as políticas institucionais empreendidas, numa perspectiva intercultural e transdisciplinar, tomando como referencial empírico a brincadeira de samba de coco nos municípios de Garanhuns e Caetés, em Pernambuco, respectivamente nas comunidades Sítio Castainho e Sítio Atoleiros, através da Banda Folclore Verde do Castainho e do Samba de Coco Santa Luzia. A ideia é viabilizar um estudo que se reporta ao conceito de patrimônio cultural étnico brasileiro, percebendo cultura como uma construção histórica da humanidade e compreendendo a manifestação artística como patrimônio imaterial. Trata-se de uma análise sobre grupos brincantes do chamado samba de coco como manifestação plural, de características diversificadas, que ambiciona influenciar políticas públicas destinadas a artistas populares ligados à música, ao canto, à dança e à literatura popular, encarnada em letras de canções, cujo conteúdo é repassado às novas gerações através da oralidade ou por ações de formação cultural, como iniciativas do poder público. Políticas públicas de cultura, patrimônio e formação cultural para preservação são as palavras-chave para identificação das condições atuais da relação entre artistas e gestão pública, considerando a perspectiva de educação não formal, no sentido atribuído pela UNESCO, referenciando-se em depoimentos como principal fonte. Conhecer algumas dimensões do imaginário mítico-simbólico que envolve produtores e gestores, é fundamento para o estudo, que se constitui a partir do levantamento, caracterização e análise da relação entre artistas e instituições de cultura, em diversas instâncias, considerando ideais de modernidade, permanências e transformações observadas no exercício, difusão e gestão da brincadeira. Os produtores do Povoado Atoleiros são criadores do samba de coco, brincadeira de adultos que se traduz em espaço de confraternização e comunhão e recebe interferência do poder público municipal, em Caetés, um dos municípios do entorno de Garanhuns, na periferia do qual está também o Sítio Castainho. Este, a partir de formas diversas de articulação, é contemplado por ações das gestões públicas municipal, estadual e federal, especificamente dentro do Festival de Inverno de Garanhuns – FIG. A abordagem contempla a situação das duas comunidades, mas não elimina o reconhecimento de outros locais para a brincadeira do samba de coco e ações de preservação a ela direcionadas, como partes de um processo cultural que é também – e necessariamente – educativo e, em suas possibilidades de rupturas e continuidades, forma gerações.

Palavras-chave: Patrimônio. Formação cultural. Samba de coco. Afro-brasilidade.

ABSTRACT

This study approaches matters concerning public cultural policies. Its subject is the *samba de coco* in the communities of Castainho e Atoleiros, both of African descent, located in the municipalities of Garanhuns and Caetés in the State of Pernambuco, North-eastern Brazil, a region whose territory was part of the former quilombo dos Palmares, one of the main black slave resistances in colonial Brazil, which remained untouched for nearly a century. In the territory which once belonged to the former quilombo are several self-styled remaining groups, who still follow strongly the quilombola principles of strength and resistance. The title of the study is Recreation and art: cultural heritage, non-formal education and samba de coco in Pernambuco. The overall objective is to relate the process of popular artistic creation with institutional policies through an interdisciplinary and intercultural perspective, using as empirical referential the samba de coco from the cities of Garanhuns e Caetés, Pernambuco, respectively in the communities of Sítio Castainho and Sítio Atoleiros, through the musical groups Banda Folclore Verde do Castainho and Samba de Coco Santa Luzia. The idea is to create a study that refers to the concept of Brazilian ethnic heritage, which looks at culture as a historical construction of mankind and understands artistic expression as intangible heritage. It is an analysis of the groups who practise the samba de coco, a plural manifestation with various characteristics, and attempts to influence public policies towards artists of music, dance and popular literature, found in the lyrics of the songs passed on to new generations through orality or governmental cultural initiatives. Public policies on culture, heritage and also informal learning experiences are the key-words to identify the current relationship between artists and public management, considering the prospect of non-formal education, in the sense given by UNESCO, using statements as the main source. Getting to know some dimensions of the mythic-symbolic imaginary involving producers and managers is the foundation for the study, which is built from the collection, characterization and analysis of the relationship between artists and cultural institutions, in several instances, considering ideals of modernity, states and changes observed in the exercise, dissemination and management of recreational activity. The producers of Povoado Atoleiros are the creators of the samba de coco, an adult recreational activity which serves as a space for communion and get-togethers and receives interference from the municipal government of Caetés, a municipality of the surroundings of Garanhuns, whose periphery also contains Sítio Castainho. The latter, through diverse forms of articulation, receives public administration actions on local, state and federal levels, specifically within the Winter Festival of Garanhuns – FIG (from the Portuguese *Festival de Inverno de Garanhuns*). This study's approach contemplates the situation of both communities, but does not seize to recognize other locations where the samba de coco and the preservation acts towards it happen, as the recreation is an activity which is part of a cultural and also educational – as well as necessary – process that along with its possibilities of continuity and ruptures, contributes to the formation of generations.

Keywords: Cultural heritage and training. Samba de coco. Afro-brazilianess

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	11
1	REFLEXÕES TEÓRICAS E METODOLÓGICAS	27
1.1	Um marco importante	27
1.2	Situando o estudo	30
1.3	História oral e formalidades metodológicas	44
1.3.1	<u>Mais responsabilidades para quem pesquisa</u>	48
1.3.2	<u>Um encontro referencial</u>	54
1.3.3	<u>Diversificação de fontes: entre a escrita e a oralidade</u>	56
2	ARTE, PATRIMÔNIO E PRÁTICAS EDUCATIVAS COMO POLÍTICAS PÚBLICAS DE CULTURA	62
2.1	Patrimônio como prática educativa	62
2.1.1	<u>Educação Patrimonial como política de cultura para educação</u>	65
2.1.2	<u>Por um currículo que aproveite a cultura para a educação</u>	68
2.2	Ação educativa em espaços de formação cultural	73
2.2.1	<u>Quadrilha junina</u>	74
2.2.2	<u>Programa Multicultural do Recife</u>	77
2.2.3	<u>Irôco – a árvore sagrada: um filme</u>	83
2.3	Pressupostos para a proposta de formação do Festival de Inverno de Garanhuns – FIG	87
3	FORMAÇÃO CULTURAL PARA CASTAINHO E ATOLEIROS	94
3.1	Olhares sobre o coco	95
3.2	Educadora, folcloristas e cultura	107
3.3	Formação cultural, interculturalidade e patrimônio	113
3.4	FIG: entre desejos, arte e realizações	130
4	VIDA COMO CULTURA, ARTE E PATRIMÔNIO, EM ATOLEIROS E CASTAINHO	141
4.1	Usos do passado – outros sentidos	143
4.2	Atoleiros, um espírito sedentário	157

4.3	Castainho: letras de canções como manifestação literária	166
4.3.1	<u>Uma escrita funcional</u>	169
4.3.2	<u>Um fazer literário</u>	175
4.4	Diz o brincante: – Aí é que a paia avoa!	181
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	193
	REFERÊNCIAS	201

INTRODUÇÃO

A apresentação artística, qualquer que seja a forma de expressão, provoca emoções em quem participa de alguma forma, assistindo ou produzindo. Algumas manifestações chamadas populares envolvem o observador de tal maneira que ele se sente compelido a interagir, mesmo sem conhecimento anterior da manifestação. No caso das manifestações que envolvem canções, música e dança colaboram para envolver o espectador. Desconhecer os passos convencionados pode ser também um ignorar dos significados implícitos à manifestação, do qual só saberão aqueles que dela participam ao longo de sua elaboração histórica. A apresentação de um grupo que canta e dança embute repetições e transformações que valem como fundação e renovação de referenciais para a construção de sentidos históricos, na comunidade à qual o grupo pertence ou além dela.

Tratar historicamente uma brincadeira ou expressão artística e tentar formalizá-la a partir do seu caráter de legitimidade como objeto para a produção historiográfica é considerar “o jogo das transmissões, das retomadas, dos esquecimentos e das repetições” (FOUCAULT, 1987, p.6) é reconhecer, numa prática cultural, um processo de origem que inclui uma sucessão de relações que precisa considerar as diferenças como elemento de análise, já que “as descrições históricas se ordenam necessariamente pela atualidade do saber, se multiplicam com suas transformações e não deixam, por sua vez, de romper com elas próprias” (FOUCAULT, 1987, p.7). Qualquer tipo de expressão, como objeto de análise histórica, pode ser considerada como uma forma de permanência que traduz memória e reverbera politicamente na vida de determinados grupos sociais, influenciando, interferindo, alterando ou preservando. O que se poderia chamar descrição global na discussão das brincadeiras de adultos remete à discussão sobre as necessidades e princípios dos indivíduos e grupos praticantes, a significação para a comunidade onde é praticada e as possibilidades de oferecer uma abordagem contextualizada e contemporânea dos novos problemas enfrentados para produção de conhecimento.

Um primeiro passo para legitimação da brincadeira como objeto de pesquisa é a definição do tipo de brincadeira que se pretende analisar. A princípio, pensar a brincadeira significa pensar numa manifestação de adultos, onde se utiliza elementos artísticos, como música, canções, letras, canto e dança, para seu próprio existir, o que a converte em arte. Entretanto, não apenas esses elementos caracterizam a expressão artística: a criação, a repetição e o uso contribuem para um processo interativo que a torna ação coletiva. Como

forma, a música oferece sons que estimulam o movimento do corpo e, em muitos casos, é conciliada com uma letra, que remete à possibilidade de uma análise literária. A letra de canções, muitas vezes sem registro escrito e raramente com gravação fonográfica, pode ser tratada como fonte documental, usada para identificar aspectos de historicidade, o que auxilia na compreensão da comunidade em que a brincadeira está inserida, mesmo quando reproduzida apenas pela oralidade.

A escolha do samba de coco como objeto de pesquisa é quase circunstancial. Eu poderia ter escolhido qualquer brincadeira para desenvolver este meu estudo. Muitos são os motivos para esta escolha: minha localização geográfica, em função de atividades profissionais, me provocou interesse especial sobre o diferente modo como o samba de coco se apresenta em Atoleiros e a forma como me chegou, a partir de estudantes com os quais trabalhei; em relação ao Castainho, certa unanimidade em considerar Zé Romão como um mestre da brincadeira do samba de coco numa comunidade reconhecida como remanescente de quilombo, na periferia de Garanhuns é outro elemento que justifica esse interesse. Justificativas não faltam. Não há uma só, são todas, a um só tempo. De modo geral, práticas da chamada cultura popular apresentam elementos semelhantes, quando ligadas à música e à dança: são praticadas por grupo pertencente a uma comunidade e promovem interação entre seus integrantes. Os que fazem a brincadeira, chamados brincantes, conciliam o trabalho cotidiano voltado para a sobrevivência com o processo de criação da sua arte. Na periferia urbana do Recife, por exemplo, sabe-se do maracatu nação, manifestação que se quer de negros, amparada no sagrado, que carrega uma relação direta entre rituais e produção artística. Não é o caso do samba de coco, que aqui se propõe analisar. Embora seja uma manifestação que caracterize práticas culturais do povo negro brasileiro, não se remete ao sagrado, quando se trata de Atoleiros ou Castainho, mas a uma ancestralidade de parentesco familiar, como se as práticas acontecessem obedecendo a uma ordem inevitável de sucessões, onde os que vieram antes definem um caminho a ser seguido. Tanto no caso do maracatu nação, urbano, como no samba de coco originário da zona rural do agreste de Pernambuco, são possíveis reflexões direcionadas a questões da afro-brasilidade, especialmente porque nas comunidades objeto deste estudo, Castainho e Atoleiros, existe uma discussão sobre o caráter de remanescente de quilombo. Assim, a reflexão sobre os motivos que levam o brincante a fazer a manifestação, relacionados ao ser negro ou a uma necessidade ancestral de praticar a brincadeira; a realização da brincadeira e o que define sua condição de resistência às adversidades da própria vida e os modos possíveis de interpretar essa resistência, remetem à possibilidade de constituição do brinqueado como uma forma de resistência. Entendamos

resistência como a luta diária pela sobrevivência, aliada à criação de estratégias para sobreviver. A luta cotidiana e a criação de estratégias de sobrevivência extrapola a necessária garantia de sustento financeiro. Esta forma pode ser adotada pelos brincantes, na medida em que conquistam visibilidade para suas expressões artísticas e, principalmente, sentido para o viver nas comunidades.

Em setembro de 2006 visitamos a comunidade do Sítio Atoleiros. A praça apresentava um aspecto rústico: o espaço era vago, ocupado na sua margem pela Capela Santa Luzia e pela Escola Municipal Manoel Izidorio, compondo um vértice, um conjunto de casas de porta e janela e um pequeno curral, compondo o vértice oposto. O Jornal Caetés em foco, de setembro de 2007, traz duas imagens da praça: a primeira, que encontramos na visita mencionada e a segunda, transformada, em menos de seis meses depois (ver Figura 8, no item 4.2). Hoje a praça é calçada, tem bancos e um aspecto quase urbano. Poucas pessoas frequentavam a nova praça: talvez se possa considerar que ela não é o ponto de encontro que agrega a coletividade. Ao voltarmos à comunidade, em 12 de outubro de 2007, fizemos algumas observações baseadas na fala de alguns moradores da comunidade, numa enquete improvisada, pela necessidade sentida na visita que realizamos então. Correndo o risco de reproduzir preconceitos, é interessante colocar em debate a visão da comunidade sobre sua condição racial. A enquete constituiu-se de duas perguntas principais: você se sente negro? e o que acha de a comunidade assumir que é descendente de quilombo? Então, foram nove entrevistados, entre duas crianças, uma adolescente e seis adultos. Como o imprevisto caracterizou a enquete, a fala a seguir serve apenas de ilustração, para demonstrar que as cargas de preconceito residem na própria comunidade: as crianças se disseram negras, assim como a adolescente. Dos adultos, dois homens se disseram negros, duas mulheres adultas se disseram morenas e uma se diz negra. Um adulto, que não identificamos, diz: “negro pra mim é o cão, nós somos morenos. Negro é escravo, nós somos morenos”. Uma adolescente se diz negra e dois meninos de 11 anos se dizem negros. A enquete não é, nem pretendeu, ser conclusiva ou exaurir o tema, mas aparenta um temor de se dizer negro que pode estar entranhado no pensar de muitas pessoas da comunidade.

A reflexão sobre essas respostas para o entendimento do que significa ser negro é uma discussão necessária: negro é o indivíduo que tem um biotipo específico – pele marrom, entre tantos outros traços, ditos característicos de negritude, mas também pode ser aquele que abriga em si uma perspectiva de pertencimento que o faz denominar-se negro. Se o pertencimento define o povo negro, parece que a cor da pele define um ideal de raça estabelecido pelas relações sociais. O Brasil não difere de outras nações do planeta neste

aspecto: a mesclagem caracteriza a história da humanidade, advinda dos inúmeros processos migratórios que tiveram vez ao longo das trajetórias humanas. Os negros ainda são a camada da população que tem menos acesso à escolaridade, ao trabalho, ao emprego, à remuneração digna, entre outros benefícios que são direitos de todo cidadão. Nas zonas rurais, essa realidade é ainda mais evidente. Como, então, justificar o fazer artístico destas populações que muitas vezes não tem recursos para aquisição mínima de alimentos? No plano estético, ainda temos a beleza clássica ocidental como referencial convencionado que aponta para um conservadorismo acerca da aparência mais aceita. Na visão de muitos, negro ainda tem cabelo ruim e branco, cabelo bom. Nas situações em que concorrem negros e brancos, os primeiros ainda são desfavorecidos.

Os produtores do Sítio Atoleiros são criadores do samba de coco, brincadeira de adultos que se traduz em espaço de confraternização e comunhão e recebe interferência do poder público municipal. O Sítio Castainho, a partir de formas diversas de articulação, é contemplado por ações das gestões públicas municipal, estadual e federal. Neste, novas formas de expressão artística têm surgido, a partir de oficinas de formação cultural, realizadas pelo Festival de Inverno de Garanhuns – FIG, como política pública de cultura, mas não deixam transparecer maior investimento em formação relativa ao samba de coco, utilizando os mestres locais como potenciais formadores.

Nas comunidades Atoleiros e Castainho, localizadas no agreste de Pernambuco, nos municípios de Caetés e Garanhuns, falar em samba de coco remete a comunidades afro-brasileiras e à remanescência do antigo quilombo dos Palmares. A localização geográfica permite às comunidades relacionar a região de Garanhuns com o antigo quilombo, um dos mais resistentes à dominação escravocrata no período colonial e os grupos de samba de coco como uma evidência dessa historicidade. Palmares está presente no imaginário dos remanescentes das comunidades contemporâneas pelo ideal de força e resistência que representa. O fato de existirem na atualidade políticas voltadas para os segmentos que se auto reconhecem afrodescendentes, chega a essas populações como uma forma de obter recursos – aos quais nem sempre têm acesso – e não com uma expectativa de identificação ou promoção de cidadania.

A Banda Folclore Verde do Castainho, liderada pelo Mestre Zé Romão e seu irmão João Faustino, promove a brincadeira do samba de coco. Zé Romão e João Faustino são parceiros na elaboração de canções que apresentam em eventos públicos, onde conseguem quase sempre uma ínfima remuneração. Em depoimento do dia 09 de março de 2008, na residência de Zé Romão, no Castainho, os dois confirmam uma data de criação do grupo:

1816. Dizem que o grupo foi criado quando o pai deles ainda era cativo. A relação de parentesco com o ancestral escravo não parece muito clara, mas reflete uma expectativa de historicidade relacionada à escravidão, à abolição e à própria identificação com o ser negro. Zé Romão vivia sozinho, numa casa de sítio, até 2010, quando desapareceu inexplicavelmente, e João Faustino trabalha em Garanhuns, como eletricista. Este manteve uma relação muito próxima com o irmão, talvez mais em função da brincadeira. Hoje conduz a Banda Folclore Verde do Castainho. Dos filhos de Zé, três integram o grupo que se apresenta pela região, à frente dos instrumentos. Mestre Zé Romão se diz negro, assim como João Faustino.

O Samba de Coco Santa Luzia, produzido no município de Caetés, oriundo do Sítio Atoleiros, promove a brincadeira na comunidade para qualquer tipo de celebração e, desde 2006, faz apresentações em eventos fora da comunidade, inclusive no Festival de Inverno de Garanhuns, no Palco da Cultura Popular. Na comunidade, as celebrações incluem, numa mesma noite, reisado, samba, ciranda e dança do lenço. Manoel Dura, agricultor, músico do grupo de samba de coco Santa Luzia, se diz negro: “Eu tenho que ser. Eu não sou branco, não é? Eu sou negro. Eu tenho certeza que sou negro”. Seu Manoel se afirma negro, apesar de ter a pele clara, característica de um branco. Defende a existência do coco, do reisado, do pífano e de outras formas de expressão artística com as quais se relaciona desde a infância.

Trabalhar com a produção artística deste segmento da população é concebê-la como patrimônio, nos moldes estabelecidos nos artigos 215 e 216 da Constituição Brasileira. Tal afirmação não diz respeito apenas ao intuito preservacionista, que pressupõe conservação das diversas formas de expressão, num momento específico, ou partindo-se do pressuposto, convencionalmente socialmente, de tradição como um modelo imutável de práticas culturais: visa, principalmente, reconhecer a produção intelectual de pessoas que promovem a circulação de conhecimento, a partir de saberes gerados no interior das comunidades que interagem com outros saberes e práticas.

O patrimônio possui valor simbólico reconhecido pelo Estado. Como patrimônio, um bem valorado pode passar a ser objeto de ações de preservação. A noção de patrimônio imaterial está atenta às práticas culturais, considerando seu caráter tradicional, como referência, não por ser imutável, mas também pela possibilidade de ação política no coletivo. Considerando o coletivo, um bem cultural como o samba de coco, torna-se estratégia de reunião, através dos encontros festivos para fazer a brincadeira acontecer. A tradição, considerada como eixo referencial para produção cultural, é elemento aglutinador e orientador para o fazer da brincadeira na comunidade. Assim, as políticas públicas de formação atuam:

formam para o aprendizado artístico, fazendo deste um elo para construção de cidadania. Como patrimônio representativo da tradição, um bem é tornado público para além da comunidade onde é produzido. Sua divulgação permite as mais diversas formas de uso: pelo Estado, pela disseminação de ideias de fortalecimento identitário através do bem patrimonial; pelos políticos, em benefício dos interesses específicos de cada plataforma; pelo turismo, como atração em determinados espaços e como espetáculo da tradição, cuja expectativa circunda o autêntico e o imutável: o que deve ser preservado. As comunidades produtoras ainda não têm clareza das dimensões que seu fazer artístico pode alcançar. Por outro lado, o Estado, ao empreender ações de formação cultural além das escolas ou universidades, pouco dimensiona ou avalia o alcance das iniciativas representadas por estas políticas culturais.

Este trabalho parte do objetivo geral de relacionar o processo de criação em manifestações artísticas populares com as políticas institucionais empreendidas, numa perspectiva intercultural e transdisciplinar, tomando como referencial empírico a brincadeira de samba de coco nos municípios de Garanhuns e Caetés, em Pernambuco, respectivamente nas comunidades Sítio Castainho e Sítio Atoleiros. Para chegar a este resultado, analisar o processo de formação para produção de manifestações artísticas como política pública e como atividade de formação cultural, relacionada à concepção de patrimônio a ser preservado como estratégia para a gestão pública de cultura é uma necessidade que identifiquei. Caracterizar o Samba de coco como patrimônio cultural imaterial, pela repetição ou negação de práticas culturais e discursos, observando o pertencimento à qualidade de afro-brasileiro nas comunidades estudadas é o segundo aspecto sobre o qual me debrucei ao longo da pesquisa. Considerando a brincadeira do samba de coco como produção artística que, na relação com o formato de apresentação deste estudo, escrito, seria de mais simples visualização, procurei identificar o Samba de coco como produção literária. Tratar a expressão literária como narrativa de memória foi uma das alternativas que encontrei para relacionar as comunidades observadas com a história. Analisar políticas públicas e ações institucionais como produto de relações sociais que mesclam a produção artística com o uso dos discursos políticos da preservação patrimonial e da inclusão social pela cultura foi uma de minhas expectativas.

Promovo uma discussão que versa implicitamente sobre a contemporaneidade da produção acadêmica, em algumas áreas de conhecimento situada entre arte e ciência, fragmentação e transdisciplinaridade. As diversas dimensões da abordagem refletem esta tensão, mesclando áreas distintas, mas interligadas, nas humanidades e nesta pesquisa: arte, política, história, antropologia, educação. Meu estudo, inscrito como história da educação, ao congrega estas cinco áreas, permite que a historicidade e a perspectiva etnográfica atuem

como elementos que fundamentam todo o seu desenvolvimento. Inclui aspectos etnográficos característicos de todo trabalho de pesquisa, com os necessários recortes: de tempo, de tema, de problema, de objeto.

A abordagem tem foco nas políticas culturais, sem direcionar para uma gestão específica: tento tratar de arte, pelo que se vê, de história, pelo que se faz e necessariamente não é visto, mas é reflexo de processos produtivos individuais e coletivos. Tento estabelecer suas relações com as noções de patrimônio, produção artística, reconhecimento pela sociedade e pelos organismos representativos do Estado, referenciados nas três dimensões registradas pelas proposições do Plano Nacional de Cultura: simbólica, cidadã e geradora de trabalho e renda.

Em se tratando de história, vamos considerá-la como o lugar das relações sociais, observando o tempo em que se deram, sem preocupação com um distanciamento temporal necessário para caracterizar neutralidade axiológica. Para quem pesquisa, negar-se como sujeito que interage com seu objeto, evidencia as limitações deste desejo. Penso que, por mais que busquemos uma isenção na busca e análise de fontes, teremos sempre uma mera tentativa de não mesclar valores pessoais à análise. Nas relações humanas, a atenção ao modo como se verificam em sociedade, sua intensidade e as atitudes delas decorrentes, podem evidenciar situações de poder, que alteram o devir social, ao mesmo tempo em que representa expectativas de transformação social, cobertas de uma intencionalidade que, por parte dos gestores de governo, pode constituir-se proposta paternalista ou protecionista, baseada em preconceitos e valores extrínsecos à manifestação. Os brincantes sabem o que querem, talvez não conheçam os caminhos para alcançar suas expectativas, nas demandas que podem apresentar aos governos representantes do Estado.

As relações entre Cultura e Educação existem, a partir de concepções teóricas e de iniciativas do poder público, mas talvez para simplificar o modo de atuação ou mesmo pelo modo como a escola e a universidade conquistaram seu nível de organização formal, é mais simples visualizar, na Ciência da Educação, o fazer escolar ou universitário como objeto de análise, cuja visualização das questões é melhor documentada, nos trâmites das instâncias administrativas e no próprio planejamento pedagógico, nas instituições de ensino. Na ação cultural, as experiências têm base empírica, muitas vezes intuitiva, a preocupação com a memória inexistente. O imediatismo de ações, a amplidão das demandas, a falta de um programa político que oriente as iniciativas do poder público, geram dificuldade de análise e decisões apressadas. Isso talvez aproxime as políticas culturais da oralidade, no sentido da compreensão de fazeres, nem sempre passíveis de registro ou de documentação. Embora

ligada à oficialidade, e de modo genérico, a gestão da cultura está mais vinculada a indicações políticas, muitas vezes sacrificando os pareceres técnicos e as experiências sistematizadas com o intuito de conciliar os desejos da coletividade e das gestões políticas. Estas se caracterizam pelas alterações nos organogramas das instituições de cultura, a cada governo, sem que representações sociais, por meio de conselhos de cultura, por exemplo, se posicionem de modo efetivo, intervindo nos caminhos das políticas culturais.

Uma tentativa de promover uma visão sistêmica à produção do conhecimento aplica-se às duas comunidades, apesar de suas diferenças. Corro o risco de homogeneizar minha análise, mas trata-se de uma perspectiva. Minha opção de sistematização se quer desprendida do desejo de estabelecer verdades ou reconhecer fronteiras. Do ponto de vista da formação cultural, é importante uma relação destas reflexões com o que se pode chamar redes de conhecimento e de significados, como proposição para a ação cultural de instituições que pretendam articular cultura e educação. Ao mesmo tempo em que a ideia de rede pressupõe dimensionar o estudo na perspectiva dos fios tecidos em redes sociais, a partir das diversas formas de conhecimento a ser criadas (não restritas ao aparato tecnológico informacional), a articulação de interesses das comunidades com as prioridades definidas por instâncias oficiais de gestão política, pressupõe também intercâmbio e troca permanente de saberes colhidos individual e coletivamente: “é preciso compreender o saber que surge do uso, com sua forma e inventividade próprias” (ALVES; GARCIA, 2002, p.120).

O diálogo entre as culturas, proposto pela noção de interculturalidade, torna possível um aprendizado mútuo, numa relação dialógica complementar e cooperativa, sobre as práticas dos sujeitos.

A opção pela intercultura exige uma reflexão sobre a formação da[s] nossa[s] identidade[s], que se constrói a partir do contato com o outro. [...] o reconhecimento da multiplicidade cultural tem de refletir-se, na dimensão política, em acesso pleno à cidadania para todos os sujeitos. (FLEURI, 2002, p.121)

Inevitável explicitar a relação deste estudo com a noção de patrimônio e patrimonialização. O primeiro, legado reconhecido socialmente. A segunda, o reconhecimento oferecido pelo Estado para a importância de tal. A tensão que envolve os dois movimentos está no sentimento que as pessoas nutrem pelo bem considerado patrimônio. Ao falar em pessoas, a relação com as lembranças individuais e a memória coletiva é recorrência. Para as políticas de Estado, não parece haver como atuar sem o sacrifício de muitas memórias. Ao mesmo tempo, não há como evitar iniciativas de preservação. A perda de memórias, que poderiam ser responsáveis pela preservação de muitos valores, é outro fator inevitável.

Mesmo os valores, se renovam. Os comportamentos se recriam, na medida em que se renova o pensar humano. As identidades, ou seus referenciais, se transformam, sempre.

A despeito das tentativas, as políticas públicas não atingem todas as formas de expressão: primeiro, porque elas não são capturáveis, quando há intuito de preservação, senão parcialmente, a partir de um número limitado de formatos. As formas de expressão podem ter um único nome, mas assim mesmo são diversas, entre si e na relação com o Estado. Segundo, nem todas as populações, indivíduos ou grupos que se expressam são visualizados pelo Estado. Quando muito, são atingidos pelo Estado, de uma forma residual; a instituição estatal não dá conta de proceder a verificações, seja por falta de priorizar a avaliação do alcance das suas iniciativas, seja porque outras ações são priorizadas. O fato de não haver atendimento estatal não impede uma visão patrimonialista, no sentido de preservação de valores e práticas pelos grupos sociais. A noção de patrimônio pode não ser verbalizada ou institucionalizada, mas está presente quando as práticas são vivenciadas, repetidas ou transformadas. Todas as pessoas atuam socialmente com noções de patrimônio, o que torna este um conceito aproximado da noção de cultura, com a diferença que a cultura é vivência historicamente constituída e patrimônio é concepção que remete à ideia de memória e preservação.

A obra, por definição, é destinada ao uso, diz Gadamer (GADAMER, 1985, p.24). Mas o que é a obra? Apenas um produto material? Mais que isso, a obra pode ser representada por fazeres e crenças, produtos da convivência e das escolhas humanas. Gadamer (GADAMER, 1985, p.25) defende que a arte só é possível porque a natureza deixa ainda algo de sobra, algo a configurar que, em seu fazer plástico, deixa um espaço vazio de configuração ao espírito humano, porque

é fato que vemos a imagem ao mesmo tempo a partir das coisas e que imaginamos a imagem nas coisas. Assim, é na força imaginativa, na força do homem de imaginar-se uma imagem, que a reflexão estética orienta-se principalmente (GADAMER, 1985, p.31).

Os sentidos sobre o que chamo brincadeira de adultos se apoiam em Gadamer, quando ele afirma que “tradição não quer dizer certamente mera conservação, mas transmissão. A transmissão, porém, inclui que não se deixe nada imutável e meramente conservado, mas que se aprenda a dizer e captar o velho de modo novo” (GADAMER, 1985, p.74). Como o samba de coco não ocorre, senão em espaços de festa, falemos dela como arte, como sugere Gadamer, tomando o samba de coco como o lugar em que todos se encontram pela música, pela letra das canções, pelo canto e pela dança.

Para considerar o samba de coco como expressão artística específica de um segmento da população, é interessante uma observação a partir do que se arte chama afro-brasileira. Conduru propõe uma reflexão sobre essa ideia, considerando que

a expressão arte afro-brasileira indica não um estilo ou um movimento artístico produzido apenas por afrodescendentes brasileiros, ou deles representativo, mas um campo plural, composto por objetos e práticas bastante diversificados, vinculados de maneiras diversas à cultura afro-brasileira, a partir do qual tensões artísticas, culturais e sociais podem ser problematizadas esteticamente e artisticamente (CONDURU, 2007, p.11).

Mais do que sugere Conduru, as especificidades de uma manifestação à qual se atribui caráter de afro-brasilidade repercutem na comunidade em que tal produção está inserida, além de proporcionar o intercâmbio das tensões apontadas pelo autor com as práticas culturais do espaço onde está inserida, interagindo com outros setores da sociedade, como o poder público. O samba de coco é expressão artística. Entretanto, a visão da arte, simplesmente, como parcela da cultura ou mesmo da cultura como arte é também problemática, porque reducionista. O que caracteriza o samba de coco como arte inclui a multiplicidade de formas como se apresenta. Este é um elemento importante, mas não significa dizer que nos locais onde a manifestação parece se apresentar de modo similar, não haja produção artística. O que se espera do artista para que ele tenha reconhecimento, inclui originalidade, carisma, talento, capacidade criativa para renovar sua produção e interação com seu público, de modo que este deseje repetir em tempo indefinido a experiência vivenciada no contato com a obra, o que significa mais do que apenas apreciar.

As dúvidas sobre o caráter artístico da brincadeira do samba de coco encontrada em Castainho e em Atoleiros existem em função de que as letras das canções parecem ser o único canal onde a criação se verifica, sem improviso na sua produção. O improviso existe no modo de cantar. Regra geral, não há grandes variações entre o ritmo, os instrumentos e a dança encontrada nas duas comunidades. A performance, como é livre, se apresenta dos modos mais diversificados, porque praticada por indivíduos diferentes, pouco submissos a regras pré-definidas e sem qualquer registro de formas padronizadas nos gestos e passos da brincadeira. Os grupos de Castainho e Atoleiros, com dança e canções diferentes, apresentam-se também de modo diferente, movidos por um eixo condutor que mais parece regulado pela palavra samba, como cerne de um movimento que agrega os moradores das comunidades, em situações festivas. O trupé é um elemento central no samba de coco das comunidades, especialmente no Castainho, onde se vê a umbigada, diferente da dança aos pares, no Atoleiros. Perguntados sobre por que fazem o samba de coco, os brincantes de Atoleiros e Castainho, Manoel Dura e João Faustino, parecem não entender o sentido da questão

colocada. Não parece ser o caso de pensar sobre as razões que os mobilizam para a brincadeira: ela os envolve numa espécie de movimento inevitável, oferecendo um sentido para o viver. Festejar, gostar, preservar, reunir pessoas parecem motivos banais, mas explicam o brincar o coco nas duas comunidades, sem maior preocupação com porquês ou senões. Simplesmente se brinca.

Os dois grupos artísticos de cada comunidade não poderiam ser tratados da mesma maneira, não apenas por sua diversidade intrínseca, mas pela forma distinta como se relacionam com a brincadeira. Essa pluralidade, nas comunidades brincantes, na forma diversa como se relacionam com o seu fazer a brincadeira, na comunidade ou nas apresentações feitas fora dela, é que definiu essa escolha, na tentativa de evidenciar concretamente as diferentes formas de fazer a brincadeira, de utilizá-la como parte das vidas nas comunidades que, paradoxalmente, chegaram aos brincantes pela ancestralidade, pela família, pelos pais, principalmente, e permitiram disseminação entre os amigos e preservação na contemporaneidade, independentes das políticas culturais. “A festa é o que reúne a todos. Parece-me um traço característico do festejar que ele não é algo senão para aquele que participa dele” (GADAMER, 1985, p.75). A Banda Folclore Verde do Castainho tem um samba de coco mais autoral, cuja produção é concentrada em Zé Romão e João Faustino, enquanto fazer o Samba de Coco Santa Luzia envolve vinte e sete pessoas da comunidade; as canções são elaboradas quase no anonimato, sem concentrar a autoria em nenhum dos integrantes do grupo de modo enfático. Ainda que os grupos apresentem características semelhantes, como o fato de integrarem comunidades rurais, cuja remanescente afrodescendente é um dos discursos mais aparentes, a pluralidade precisa ser um indicativo da complexidade e da incompletude de qualquer forma de análise tentada.

O que chamo idealização histórica é um processo de ressemantização do passado, contido no discurso de moradores das comunidades observadas. Temo que falar em ressemantização nas relações com a negritude pode auferir prejuízos e não conquistas para as comunidades de que trato, em se tratando, por exemplo, do reconhecimento de Atoleiros como remanescente de quilombo. Quanto a esse risco, aposto na regulamentação do artigo 68 da Constituição Federal, pelo decreto 4887, de 20 de novembro de 2003, que defende que “a caracterização dos remanescentes das comunidades dos quilombos” deve ser atestada ‘mediante autodefinição da própria comunidade’ (ABREU; MATTOS, 2007, p.100). Aposto também na capacidade de mobilização das comunidades em seu próprio benefício. Este é um problema que envolve as dimensões teórica e política. Teórico, para este trabalho, porque relacionado à história do tempo presente. Pessoas vivas compõem esta narrativa. Como tal,

têm necessidades e interesses. Político, porque algumas análises podem levar um leitor desavisado a interpretações equivocadas, em busca de uma veracidade no discurso, especialmente em se tratando do que se pretende seja fato indiscutível. Atualmente, o Estado brasileiro oferece um avanço, em termos políticos, quanto aos problemas relativos à grande maioria afrodescendente: a possibilidade de se autoatribuir a qualidade de remanescente de quilombo. Rejeitar esta autoatribuição, da mesma maneira que aceitá-la, sem maior reflexão, pode significar apenas desconhecimento de uma história que as memórias individuais, que tomam por referência a memória coletiva, podem aferir. Mas pode gerar desdobramentos que resultem, por um lado, na abstenção, pelo Estado, do seu compromisso com cidadãos e cidadãs e, pelas comunidades, em permanecerem excluídas dos processos de inclusão social pela cultura.

A construção de um Plano Nacional de Cultura ajuda neste conceber das ações e políticas públicas de cultura, porque reflete interesses da população, na área de cultura, através das conferências de cultura municipais, estaduais e nacionais que, ano a ano, vêm empreendendo esforços na construção de um projeto nacional para a cultura que a compreenda em consonância direta com a atividade educativa, ampliando o universo da cultura, tradicionalmente restrito a expressões da arte erudita, para uma base patrimonial, e abrangendo também o universo da educação, que pode mais do que os restritivos modelos de currículos, que muitas vezes ignoram as diferenças, sua pluralidade e potencialidades, como importantes referentes para construção de conhecimento e inclusão social. Quando se fala em inclusão social pela cultura, diz-se também da inclusão social pela educação, que não pode restringir seu olhar a necessidades ou carências físicas, mas à falta de atenção ao livre pensar, ao criar e fazer autônomos.

O tempo objeto desta análise se inicia a partir do ano 2000, especialmente considerando a regulamentação de um discurso e uma estratégia nacional para o patrimônio: a chamada Lei do Patrimônio Imaterial (Decreto 3551, de 04 de agosto de 2000), que orienta políticas públicas que promovem iniciativas inventariais, quando sugere a criação de livros de registro de bens considerados patrimoniais tratados como bens a serem protegidos, mantendo uma política nacional para ação patrimonial que vem desde os anos de 1930, quando as iniciativas nacionais em preservação de patrimônio se tornaram mais intensas, inclusive depois da criação de instituições públicas, como o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN, para tratar especificamente da questão. Mas este decreto tenta extrapolar esta dimensão, ao prever, no § 2º do artigo 1º, a necessária atenção à memória e à identidade das populações: “a inscrição num dos livros de registro terá sempre como

referência a continuidade histórica do bem e sua relevância nacional para a memória, a identidade e a formação da sociedade brasileira”. Mas o que vem a ser relevante no contexto das manifestações chamadas populares, quem define este destaque, porque sua identificação deve ser centralizada e seu reconhecimento renovado pelo Estado nacional, o modo como ele é efetivamente interpretado e tratado pelas políticas e ações públicas municipais e estaduais são discussões que merecem espaço. O tempo se relaciona com a contemporaneidade, mas não elimina a busca de referenciais histórico-documentais que fortaleçam as aspirações de historicidade dos depoentes. Neste sentido, penso que a relação entre história e antropologia se fortalece.

O período analisado prioriza os anos 2000-2007. Quanto mais inserido no tempo do seu objeto de pesquisa, mais o pesquisador se faz presente, tornando-se elemento que interfere, inevitavelmente, na sua análise. Trabalhar políticas públicas de cultura nos anos 2000 pode representar, ao mesmo tempo, essa proximidade, além de oferecer o falso entendimento de uma tentativa de homogeneizar questões que não são únicas, ao mesmo tempo em que não permitem explicações totalizantes ou completas.

Embora se relacione com educação patrimonial, este estudo não é um trabalho de educação patrimonial, pretende ser um trabalho que reconhece noções de patrimônio e de preservação como recurso e prática educativa. Aqui, é interessante esclarecer sobre o raciocínio que motivou cada capítulo, procurando criar pelo menos interseções entre eles, se não uma reciprocidade entre cada um, já que são complementares, embora tratem de temáticas aparentemente diferentes. Assim, falar de história oral e entrevistas é fundamento para entender a metodologia e suas potencialidades interpretativas. Falar de patrimônio é uma forma de distinguir as políticas públicas de cultura, em geral divididas entre ações de balcão e ações transformadoras, estruturadoras de novas práticas sociais. Nestas, incluem-se as políticas públicas caracterizadas por ações de formação, que tem por objetivo fortalecer as manifestações populares. Identificar análises dos folcloristas quanto ao coco ajuda na percepção das dimensões historiográficas do samba de coco e nos subsídios que podem oferecer às políticas culturais.

Garanhuns polariza um entorno de vinte e seis municípios. Caetés é um deles. Juridicamente, é município autônomo, mas não tem autonomia na elaboração de políticas culturais, que são, via de regra, articuladas por pessoas que tiveram sua formação ligada a Garanhuns. Este, por sua vez, em matéria de políticas culturais, tem entre suas referências Recife, capital do Estado. O Sítio Castainho está em Garanhuns. O Sítio Atoleiros, em Caetés. Comunidades diferentes, aproximadas geograficamente, pelos municípios que integram, que

tem características diferentes na organização socioeconômica, espacial e política. Atoleiros busca uma identidade própria, assim como Castainho. Mas, em Atoleiros, essa busca fica evidenciada pelo desejo de ser reconhecida como remanescente de quilombo. Como Castainho já tem esse reconhecimento, avança mais nas relações com o poder público e na conquista de benefícios para a comunidade.

Na linha das expectativas depositadas sobre uma tese, seria de se esperar o tratamento a uma comunidade e não a duas, como é o caso. Não tendo em vista uma visão totalizante do tema ou um estudo de caso, escolhi trabalhar com duas comunidades que têm vivências diferentes com o samba de coco e que foram alcançadas pela formação cultural promovida pelo Festival de Inverno de Garanhuns de formas distintas, o que não significa que outras comunidades, com perfil semelhante, não o foram. Tampouco quer dizer que o samba de coco inexistente nas demais ou que as políticas culturais conduzidas pelo Festival de Inverno para as diversas comunidades da região estivessem atentas à arte produzida nas comunidades. Estavam atentas aos sentidos que a arte pode oferecer ao espírito humano, mas ignoraram o que as comunidades faziam, em muitas situações.

Não pretendi tratar as comunidades da mesma maneira, buscando em ambas características semelhantes e informações homogêneas, dentro das mesmas temáticas, sobre cada uma delas. Primeiro, porque penso que o conteúdo se tornaria enfadonho e por demais formalizado, dentro dos parâmetros de um racionalismo que apenas dá suporte à reflexão que proponho. Depois, porque, de fato, não analisei as duas comunidades: busquei analisar os brincantes do samba de coco e a forma como o samba de coco se apresenta nos dois sítios, geograficamente próximos, mas substancialmente diferentes, oferecendo à brincadeira a mesma denominação. Aplicar as mesmas perguntas foi uma prática nas entrevistas, mas a trajetória dos depoimentos as conduziu para as diferenças. Mesmo sabendo da incapacidade deste trabalho em dar conta da complexidade das relações sociais, da brincadeira e seus impactos sobre o local onde é produzida, a ideia foi, a partir de diferentes olhares, estabelecer uma complementariedade entre os dois espaços de brincadeira, onde a afro-brasilidade é um elemento declarado e existe como uma espécie de escudo protetor em defesa da existência dos próprios grupos de brincantes e, por extensão, das comunidades. Tentativa de analisar, não só descrever. Daí a inclusão de exemplos como auxiliares nas conceituações. Aqui, o exemplo é estratégia que ajuda a viabilizar a construção dos conceitos. O recurso a alguns mitos é parte das representações da afro-brasilidade, que ajuda nesse processo de compreensão dos contextos tratados: não é utilizado como mera ilustração.

Estabelecendo relações não lineares entre o tema e o dizer dos depoentes: o processo criativo, não apenas o produto, está na pauta da discussão. Do processo criativo, tento extrair as concepções que norteiam as práticas. Tais concepções refletem aprendizados e vivências interpretadas pelas gerações contemporâneas de produtores de samba de coco. No Capítulo 1, tentei elencar os teóricos e os aspectos de sua produção que me influenciaram nesta discussão, ao mesmo tempo em que discuto sobre o depoimento como fonte de pesquisa. No caso do Capítulo 2, observo a noção de políticas públicas de cultura – descrevo, demonstro, a partir de situações conhecidas, concretizadas a partir de políticas de formação cultural empreendidas pela Prefeitura do Recife.

No Capítulo 3, discuto a formação cultural para o samba de coco, a partir da visão de teóricos que trataram da manifestação e de como se apresentam as relações entre as políticas culturais e a região de Garanhuns e seu entorno. Ainda que sem intenção de utilizar como elementos para este projeto, durante a vivência, a contribuição que dei no FIG, em 2004, articulando integração do FIG com a universidade, através da atuação de estudantes de graduação como auxiliares das oficinas e a participação como coordenadora de um segmento das oficinas do FIG, em 2005, constituiu-se fonte de observações que ajudaram a compor o capítulo.

O Capítulo 4, entre outras temáticas, trabalha noções de ancestralidade e idealizações (processo de elaboração e reelaboração de memórias) de historicidade, utilizando-se de memórias como fundamento para as histórias contadas por brincantes, as menções ao Quilombo dos Palmares e ao ano de 1816 como elementos fundantes de um passado memorável, para integrantes da Banda Folclore Verde do Castainho e do escravismo como discurso de referência para o Samba de Coco Santa Luzia, de Atoleiros. Estratégias utilizadas como políticas nacionais de reparação às comunidades remanescentes de quilombo e a noção de dever de memória são trazidas como inspiradoras de memórias de negritude a serem propaladas. Histórias do samba de coco, a relação do samba de coco com os festejos juninos, utilizando autodenominações de moradores das comunidades como negros ou morenos, recorrendo à enquete elaborada para o projeto deste estudo e aos depoimentos coletados com brincantes do samba de coco em Castainho e Atoleiros são fundamentos para a discussão.

No Capítulo 4, as aproximações feitas pelos depoentes sobre a relação entre o conceito de cultura e o samba de coco coloca a brincadeira como prática cultural, o que me pareceu suficiente para sinalizar minha visão sobre conceitos que classificariam a manifestação aqui tratada. Não promovo uma reflexão sobre folclore e cultura popular. As questões sobre os conceitos de folclore ou cultura popular têm promovido um debate intransponível, que pouco

extrapola a dimensão teórica. Ao pesquisador cabem justificativas para a opção entre uma, outra ou nenhuma, considerando ambas. Em primeiro lugar, tento identificar a relação dos discursos da comunidade com as políticas públicas para o segmento e algumas de suas vinculações teóricas. Em seguida, trabalho a relação do samba de coco com a música popular brasileira e como reflexo de registros historiográficos sobre a música popular brasileira, herdeira de relações entre a arte africana e a modernidade, passando por impressões sobre o Sítio Atoleiros e destacando, no Sítio Castainho, a produção literária de João Faustino. Minha fala transita entre as falas dos brincantes, não o contrário. É uma forma de lhes reconhecer o saber adquirido independente da escola, que os habilita a ensinar, a partir de suas práticas, embora não disponham de instrumentos para ter um projeto de oficina aceito pelas políticas culturais.

A multiplicidade de estratégias, fontes e áreas de conhecimento envolvida nesta tese converge para um mesmo desejo: valorização e fortalecimento de práticas existentes nas comunidades mais diversas, inclusive na relação com a afro-brasilidade, frutos da inventividade humana e sua capacidade de compartilhamento de sentimentos, originários de práticas coletivas geradas a partir da música e seus componentes, que envolvem a socialização de experiências e se traduzem em encantamento coletivo.

1 REFLEXÕES TEÓRICAS E METODOLÓGICAS

1.1 Um marco importante

Deveria ser uma banalidade por todos reconhecida, o fato de que no caso do trabalho de reflexão, retirar os andaimes e limpar os arredores do edifício, não somente em nada contribui para o leitor, mas também lhe tira algo de essencial. Ao contrário da obra de arte, aqui não há edifício terminado e por terminar; tanto e mais que os resultados, importa o trabalho da reflexão e talvez seja sobretudo isso que o autor pode oferecer. [...] Construir sinfonias ou compor sinfonias não é pensar. A sinfonia, se existe sinfonia, deve o leitor criá-la com seus próprios ouvidos. (CASTORIADIS, 1982, p.12)

Com este texto de Castoriadis, inicio minhas reflexões. Mais do que elencar ou categorizar os incontáveis modos de pensar, carrego a ideia de, em me fazendo compreender, estimulá-los, com a pretensão, simplesmente, de voltar olhares para modos de educar que não estão apenas na escola ou na universidade, não foram regulamentados por saberes oficiais e que não estão ameaçados de desaparecimento: as relações interpessoais e a capacidade humana de criação, por intermédio da historicidade e da arte. Implícito a esta pretensão, está o desejo de ver alguns desses modos de educar, que representam modos de pensar, utilizados como referenciais para geração de processos educativos mais amplos, desprovidos de visões preconceituosas. Estes modos de educar podem ser reconhecidos e utilizados como estratégias educacionais, com aparato institucional, respeitando procedimentos que ainda não foram sistematizados de acordo com normalizações tradicionalmente utilizadas, podendo ser produzidos para utilização como referenciais na busca pelo conhecimento. Garantidos pela ampla liberdade de conhecer, imaginar e criar, tais processos educativos, porque criativos, estimulam os fazeres individual e coletivo autônomos, possibilitando autoconfiança e inclusão daqueles que, por alguma razão, não se integraram para finalização de processos educativos formais.

Cornelius Castoriadis, filósofo grego de formação francesa, acredita na necessidade humana de constante transformação, que tem lugar no imaginário social. Para ele, o conhecimento é um esforço de compreensão que, uma vez fechado, se torna uma ideologia. Quando se estabelece uma forma de pensar que todos adotam, ela se mostra insuficiente, por ser hegemônica, gerando novos modos de pensar, tratados pelo autor como criação histórica. O saber é objetivo e subjetivo, tomado pelo ser humano como sujeito que se coloca como objeto, na busca de auto compreensão, pois o saber existe apenas pelo homem e para o

homem. O abstrato e o particular, ou o concreto, são exemplos; a singularidade é a essência do ser.

Castoriadis trata do confronto, referenciando-se em Marx. Diz ser o confronto elemento fundante do conhecimento. A luta do conhecimento é desalojar uma visão para construir outra, utilizando a linguagem como meio para modelar o imaginário. Este se estabelece dentro das relações, inclusive pela linguagem, pelas significações, representações e instituições. Para Castoriadis, a idéia vem da consciência e não da realidade que, por sua vez, jamais poderá ser apreendida ou explicada em sua totalidade. Tudo o que existe é o que entra no nosso universo de representações. E tudo o que existe na sociedade, as criações, interpretações, observações, pode ser incorporado historicamente. Resta saber como isso se dá.

Castoriadis discute com os estruturalistas, para quem as diferentes sociedades humanas resultam apenas de combinações diferentes de um número reduzido de elementos variáveis, e os hegelianos, quando defendem que a sucessão histórica acontece de forma sistemática nos diferentes tipos de sociedade, dizendo, em confronto com Hegel, que acreditava ser possível o fim da história, pois a conquista do saber absoluto era a meta da história como ciência. Uma vez alcançada tal meta, nada mais haveria a tratar. Como Hegel admite não haver um tempo que pare, reconhece, talvez sem perceber, que a história também não finda.

As possibilidades com relação à história humana existem, mas não podem ser relacionadas. De certa forma, elas estão, acredita Castoriadis, pairando de acordo com um momento, com uma circunstância que possibilita a criação, elemento que permitirá a infinita capacidade humana de se adaptar e gerar o novo. Com os existencialistas, Castoriadis discute sobre a essência do ser. Para estes, ela não existe. Para Castoriadis, contudo, a essência existe e é mutável, na medida em que é definida pela criação como especificidade central.

O indivíduo é sujeito sempre ligado ao instituído, caracterizado por normas, valores, pela linguagem. Ao tratar da criação histórica, Castoriadis defende que existe uma lei histórica para instituição do social. Entretanto, a criação é a essência da história, que só se realiza nas relações, no conjunto social onde se constitui o próprio imaginário. A essência, diferentemente da visão tradicional, que sugere uma origem nuclear fixa, possui um núcleo mutável que propicia a criação. Esta ocorre nos níveis do psíquico e do social-imaginário.

Para Castoriadis, criação não é indeterminação; é estar aberto a novas possibilidades. É, portanto, posição de novas determinações. Assim, criação é a capacidade de fazer surgir o que não estava dado e pode não ser derivado daquilo que já era dado. A criação reside na

imaginação, utiliza os elementos que já existiam, sob uma nova forma, de onde emerge o novo.

Os mitos não são resultados de leis da física, em Castoriadis, mas aritmética e mito ilustram as dimensões em que se desdobra a sociedade humana: a conjuntista-identitária, que classifica e tende a hierarquizar. Além desta, Castoriadis identifica a dimensão por ele chamada propriamente imaginária, onde predomina a significação. Ambas podem ser localizadas, mas não determinadas plenamente, porque dependem dos diferentes modos de interpretação. A diferenciação identificada pelo autor entre o mundo biológico e o mundo sócio histórico reside na autonomia do último. Desse modo a qualidade atribuída à autonomia é a de possibilitar a criação, pois ela não existe proporcionando o fechamento da história, ao contrário, porque aberta, propicia a mudança histórica que passa pelo instituído e pelas instituições. Mas questionar a instituição não significa alterá-la, pois Castoriadis entende que a tendência do social é que, assim que algo novo aparece, tenta-se reduzi-lo às categorias conhecidas. A autonomia permite observar o instituído e alterá-lo na medida ilimitada da ação humana advinda da sua capacidade criadora.

O imaginário de que trata Castoriadis “não é imagem de. É criação incessante e essencialmente indeterminada (social-histórica e psíquica) de figuras, formas e imagens, a partir das quais somente é possível falar-se de ‘alguma coisa’. Aquilo que denominamos realidade e racionalidade são seus produtos. [...] Todo pensamento da sociedade e da história pertence em si mesmo à sociedade e à história” (CASTORIADIS, 1982, p.13). Ao mencionar Heráclito, Castoriadis trata do que considera uma ousadia do filósofo: escutando não a mim, mas ao logos, acreditem que “não é nunca o logos que escutam; é sempre alguém, tal como é, de lá onde está, que fala com seus riscos e perigos, mas também com os de vocês” (CASTORIADIS, 1982, p.14).

Castoriadis é um marco importante para este trabalho especialmente pela visão filosófica que traz para a história, que pode ser direcionada para a produção historiográfica. Esta visão tem na criação elemento que, mais do que a dinâmica social tradicionalmente reconhecida pelas humanidades, demonstra que as ações humanas decidem os caminhos da sociedade, deixando claro que os processos de escolha dos grupos sociais, mesmo com predominância de uns sobre outros, propiciam a percepção de invenção das instituições, o respeito ou conflito, quanto ao seu ordenamento, valores e mitos.

1.2 Situando o estudo

Um estudo requer leitura e decisões. Muitas vezes um pesquisador, na sua busca por respostas, relaciona cada uma de suas diversas leituras, a aspectos que podem ser aproveitados para desenvolver seu estudo. Isto visibiliza uma pluralidade de opiniões e uma multiplicidade de conceitos que colaboram para que a pesquisa assuma uma nova abordagem, mas distancia o pesquisador de uma única teoria que norteie as dimensões de seu trabalho. Meu estudo talvez peque neste sentido.

Entender minha sequência de raciocínio sobre este trabalho demonstra as relações que pretendo. Pretendo analisar duas comunidades em estágios diferentes de produção cultural, principalmente porque, a partir de uma origem étnica, são tratadas pelas representações do Estado nacional como patrimônio cultural. Atoleiros tem no samba de coco uma brincadeira originada na comunidade que celebra qualquer acontecimento feliz e que, por intervenção do poder público municipal, começa a se apresentar em palcos fora da comunidade. Castainho recebe anualmente oficinas do Festival de Inverno de Garanhuns, patrocinadas pelo governo do Estado de Pernambuco, que até 2007 não estimulavam a produção do samba de coco, embora ele exista historicamente na comunidade: recebe oficinas que trazem, pelas relações étnico-raciais, atividades de formação artística, extensivas a outros remanescentes quilombolas da região. Ao mesmo tempo, não se investiga a produção artística na comunidade, estimulando preservação, por meio de formação cultural. Parece que o já existente é pouco considerado, como se já tivesse reconhecimento, estimulando-se uma produção artística exógena, sugerida pelos gestores culturais e aceita pela comunidade. E o próprio reconhecimento transforma a brincadeira em atração turística. Aí residem instâncias de poder que se complementam: na representação do Estado, através dos gestores públicos; na liderança que consulta a comunidade e define encaminhamentos em termos de educação não formal ou nos brincantes, que trabalham por reconhecimento artístico fora da comunidade.

Burke, ao analisar o conceito de cultura, diz que

estendeu-se o sentido do termo primeiro para abranger uma variedade muito mais ampla de atividades do que antes – não apenas a arte, mas a cultura material, não apenas o escrito, mas o oral, não apenas o drama, mas o ritual, não apenas a filosofia, mas as mentalidades das pessoas comuns (BURKE, 2000, p246).

Esta concepção de cultura conduz a uma reflexão, que José Luiz dos Santos aponta como um alerta:

cultura é com frequência tratada como um resíduo, um conjunto de sobras, resultado da separação de aspectos tratados como mais importantes na vida social. [...] É como se fossem eliminados da preocupação com cultura todos os aspectos do

conhecimento organizado tidos como mais relevantes para a lógica do sistema produtivo (SANTOS, 2004, p.49).

O conceito de cultura disseminado socialmente costuma ser relacionado diretamente com as manifestações artísticas. Henri Lefebvre, em seu ensaio *O que é a modernidade* (LEFEBVRE, 1969, p.221), trata a arte, a poesia e a linguagem como um sintoma cultural. Os chamados sintomas culturais são tratados por Durval Muniz, como

obras de arte [que] são tomadas [...] como discursos, como produtoras de realidade [...]. As obras de arte têm ressonância em todo o social. Elas são máquinas de produção de sentido e de significados. [...]. São máquinas históricas de saber (ALBUQUERQUE, 1999, p.22).

Ao discutir sobre a condição humana, Hannah Arendt lembra

a atividade de pensar [como] a mais alta e mais pura atividade de que os homens são capazes [...]. A ação, única atividade que se exerce entre os homens sem a mediação da matéria, corresponde à condição humana da pluralidade, ao fato de que homens e não o Homem, vivem na terra e habitam o mundo [...]. Todos os aspectos da condição humana têm alguma relação com a política. É o discurso que faz do homem um ser político [...]. Os homens são seres condicionados: tudo aquilo com o qual eles entram em contato torna-se imediatamente uma condição de sua existência [...]. O que quer que toque a vida humana ou entre em duradoura relação com ela, assume imediatamente o caráter de condição da existência humana (ARENDDT, 2005, p.13-17).

Considero que estas reflexões se aplicam às práticas culturais, inclusive as artísticas, especialmente nas comunidades objeto de estudo, em função de que, como representação histórica de cada grupo social, tais práticas são reflexos da própria história e oferecem condição de existência para muitos.

Esta premissa para o conceito de patrimônio é indício para a concepção de cultura que pretendo considerar. Compreende-se cultura como

um padrão, historicamente transmitido, de significados incorporados em símbolos, um sistema de concepções herdadas, expressas em formas simbólicas, por meio das quais os homens se comunicam, perpetuam e desenvolvem seu conhecimento acerca da vida (GEERTZ apud BURKE, 2005, p.51).

No texto *Etnicidade e o conceito de cultura*, Fredrik Barth (BARTH, 2005, p.15-30) diz:

Todos concordamos que cultura se refere a algo (tudo?) que é aprendido. Mais precisamente isso significa que cultura é induzida nas pessoas por meio da experiência – logo, para identificá-la, temos de ser capazes de apontar para essas experiências. Convido-os a olhar para a cultura em termos globais e ver que ela apresenta não apenas uma enorme variação, mas também uma variação contínua. Em segundo lugar, devemos pensar a cultura como algo distribuído por intermédio das pessoas, entre as pessoas, como resultado das suas experiências. Em terceiro lugar, a cultura está em um estado de fluxo constante. (...) A cultura está sempre em fluxo e em mudança, mas também sempre sujeita a formas de controle.

Cultura é mais do que produção artística, mas é, também, produção artística. Neste sentido, as dimensões atuais atribuídas ao conceito de patrimônio se confundem com a própria

ideia de cultura, inclusive nas comunidades que analiso. Propõe-se a concepção de patrimônio em sentido amplo, considerando-o como bens materiais (incluindo a escrita e as artes visuais) construídos, o meio ambiente e as diversas formas de conhecimento transmitidas pela oralidade.

A contestação da cultura, nascida da própria crise da cultura, e que, por sua vez, coloca-a em crise, amplia-se, chegando logicamente à visão de uma cultura antropológica mais superficialmente limitada à arte, porém concernente às profundezas da existência e da relação homem-homem e homem-mundo, e que dever-se-ia tornar a cultura de todos. (MORIN, 1992, p.198)

A história demanda consciência individual e coletiva nas relações sociais e cultura é um elemento independente de consciência, existe antes, com ou sem a intenção humana de preservação de memórias. No texto *A beleza do morto*, Michel de Certeau (CERTEAU, 1995, p.55) discorre sobre o conceito de cultura popular, analisando o modo como é tratada pelos estudos acadêmicos desde o século XVIII. A necessidade de lançar um olhar sobre o outro acaba por folclorizar as práticas culturais de grupos distanciados da produção do conhecimento ou dos centros urbanos, na visão acadêmica sobre o modo de viver dos menos abastados. Folclorizar significa olhar o outro, o seu fazer ou suas práticas, reduzindo-os a objeto do olhar de quem observa, desconsiderando que este olhar pode ser monocromático, carregado de preconceitos que só identificam sentidos para o que se olha, por quem olha, desconsiderando processos integrantes da vida de outrem, cuja importância não pode ser aferida, se olhada apenas por este prisma.

Certeau atenta para as práticas acadêmicas. Considero que a visão de Certeau permite uma analogia com as ações das instituições sociais, especialmente as de serviço público. Para ele, o cuidado folclorista “deseja localizar, prender, proteger. Seu interesse é como que o inverso de uma censura: uma integração racionalizada. A cultura popular define-se, desse modo, como um patrimônio” (CERTEAU, 1995, p.63). Este estudo planeja um sentido oposto, certamente preservacionista também, mas que pretende respeitar as ideias dos brincantes manifestas através da musicalidade, das letras das canções, do canto e da dança, ao mesmo tempo em que investiga os movimentos do Estado para formar artistas ou profissionais que apoiem sua produção. É a observação e a preservação das práticas coletivas nas comunidades observadas que move esta idéia. O que não impede o reconhecimento de que os movimentos transformadores das práticas nas comunidades acontecem, são decisões da própria comunidade, mas recebem interferências externas, muitas vezes sem solicitação ou escolha do grupo. Pretendo aproveitar as práticas coletivas como estratégia para demonstrar a importância da historicidade e do pertencimento aos espaços construídos coletivamente. Não

se perceba o popular como “o que está associado ao natural, ao verdadeiro, ao ingênuo, ao espontâneo, à infância” (CERTEAU, 1995, p.63), mas como diferente modo de viver que dispensa hierarquizações. Estas são dispensáveis em se tratando de uma classificação social ou de uma categorização das expressões artísticas. Não me interessa discriminar a arte, classificando-a como nacional, regional, erudita, de massa ou popular. Daí não constar, no título ou no corpo deste trabalho, nada referente ao endosso desta terminologia.

Debord diz que “refletir sobre a história é inseparavelmente, refletir sobre o poder” (DEBORD, 1997, p.92), defendendo que

o tempo da sobrevivência moderna deve, no espetáculo, tanto mais vangloriar-se quanto menor for seu valor de uso. A realidade do tempo foi substituída pela publicidade do tempo [...]. A cultura é o lugar da busca da unidade perdida. Nessa busca da unidade, a cultura, como esfera separada, é obrigada a negar a si própria [...]. A luta entre a tradição e a inovação, que é o princípio de desenvolvimento interno da cultura das sociedades históricas, só pode prosseguir através da vitória permanente da inovação. Mas a inovação na cultura só é sustentada pelo movimento histórico total que, ao tomar consciência de sua totalidade, tende à superação de seus próprios pressupostos naturais e vai no sentido da supressão de toda separação [...] (DEBORD, 1997, p.106-120).

Neste pressuposto baseia-se a minha ideia de interculturalidade: na busca da unidade na cultura, através da sua exposição, que aproxima e possibilita interação entre os vários integrantes do conjunto social: há relações de poder constituídas que alteram a maneira como as práticas coletivas se dão, transformando seus significados dentro da comunidade, numa perspectiva complexa, transdisciplinar, baseada na possível religação de todos os saberes.

Defendo a existência de produção intelectual nas comunidades que gera produção artística e, a exemplo de Morin, considero que “apenas o imaginário nela contido [na cultura] tem a força de mudar a própria vida” (MORIN, 1992, p.198):

a cultura não opõe os criadores e os consumidores, muito pelo contrário: há uma relação entre os criadores e os consumidores ‘verdadeiros’ de suas obras, os que desfrutam intensamente delas, e que recompensam seus criadores com amor e admiração (MORIN, 1992, p.193).

Em Atoleiros, a brincadeira na comunidade se transforma em espetáculo em palcos urbanos, sem ao menos o retorno de uma remuneração que permita melhoria de condições financeiras de vida. Em Castainho, as influências exercidas através das oficinas culturais se expandem a partir de expectativas geradas pelos gestores e levadas para o seio da comunidade, com o consentimento dela. Parece que deveremos dar razão a Debord: “o espetáculo tem por função fazer esquecer a história da cultura” (DEBORD, 1997, p.126), mas busca a unidade das culturas.

Mas Morin diz também que “o problema fundamental de toda política da cultura reside na constituição de novas humanidades” (MORIN, 1992, p.208), visualizando os

problemas relativos à ciência, a partir das humanidades, afirmando que nem mesmo o apelo pluridisciplinar dá conta da crise na educação e nas humanidades. Discutamos, então, o que se faz e o que é possível fazer.

Tratando dos caminhos que levaram à inscrição do meu estudo em história da educação, pretendo demonstrar como se dá sua articulação com a atualidade da história da educação e com a forma como percebo a inserção de minha pesquisa individual nesta dimensão. Acredito estar fazendo um trabalho que se reporta à história recente da educação no Brasil.

Algumas características nos trabalhos dos historiadores da educação evidenciam opções metodológicas que aparentemente se distanciam da atualidade da educação formal ou informal no Brasil, o que é um problema inicial na produção da história da educação que tem seu campo constituído por algumas dimensões, assim percebidas: análise de esboços teóricos para um campo de pesquisa que está em permanente processo de construção, portanto, buscando uma identidade própria; base em concepções de historicidade voltadas para o mundo acadêmico e para a educação como objeto de pesquisa, pura e simplesmente, sem vinculação com a atualidade ou com os espaços de ensino e de aprendizagem; uma prática que se constitui de exercícios que pouco ou nada se coadunam com ideias de análise historiográfica. Além disso, o recorrente interesse pelo mapeamento das produções não elimina certo factualismo historicista, que norteia uma produção mais descritiva que analítica.

A busca permanente de uma identidade não é privilégio dos historiadores da educação e pode caracterizar uma postura positiva, já que demonstra intenção de revisão permanente de seus próprios procedimentos. Via de regra, realça a inquietação que precisa caracterizar os fazeres de qualquer área do conhecimento. Entretanto, no lugar de avaliações sobre seus limites e potencialidades, os historiadores da educação tendem a uma constante necessidade de manter subjacente a declaração de sua importância, e é isso que compromete sua abordagem. Esta postura abre espaço às críticas, porque parece existir um mal estar na área quanto ao peso da historiografia produzida para seu objeto de conhecimento, a educação. Em termos da historiografia produzida, o ambiente de produção dos discursos é tratado, mas as relações entre os diversos desdobramentos da vida em sociedade são restritas a uma visão de política institucionalizada que não permite uma abordagem que procure entender as dimensões de maior complexidade.

A reflexão sobre o ofício do historiador e a importância de um olhar introspectivo sobre sua produção é sugerida por Luciano Mendes de Faria Filho e Denice Bárbara Catani. Vamos acatar, então, o texto, recortado de Antônio Nóvoa, já que o mínimo que se exige de

um historiador é que “seja capaz de refletir sobre a história de sua disciplina, de interrogar os sentidos vários do trabalho histórico, de compreender as razões que conduziram à profissionalização do seu campo acadêmico” (CATANI; FARIA FILHO, 2005, p.85).

Parece que um dos problemas vivenciados pela história da educação reside nos princípios que norteiam a própria ideia de história, nas perspectivas mais contemporâneas dos objetos de trabalho do historiador. Um deles, a expectativa de verdade que se alimenta na relação com a historicidade¹.

Algumas vezes, historiadores da educação tratam o seu objeto de estudo como se eles, no papel de pesquisadores, não contribuíssem para o formato adquirido no panorama da historiografia da educação. Em uma situação específica, de cujos sujeitos dispenso identificação, um dos historiadores da educação integrantes do debate sobre o qual refletimos, tratava da visão de história de um autor envolvido como seu objeto. Perguntado sobre sua própria ideia de história, o estudioso revelou que não sabia qual era, pedindo cinco anos para oferecer uma resposta. Seria interessante que a solicitação deste prazo se relacionasse com a complexidade que envolve a questão. Contudo, ficou dito que o pesquisador jamais havia se interrogado a respeito.

Enquanto o texto literário, em princípio, compromete-se com a forma, do texto histórico espera-se que remeta à verdade. Barthes diz que “o discurso histórico é uniformemente assertivo, consignativo; o fato histórico está ligado linguisticamente a um privilégio de ser; conta-se o que foi, não o que não foi ou o que foi duvidoso” (1984, p.152).

Mas o texto histórico é, também, narrativo e, portanto, comprometido com a forma. Uma forma que colabore para a compreensão do tempo estudado pelo historiador, na perspectiva do seu tempo de análise. A narrativa histórica é literatura e produção discursiva, na busca de compreensão e na construção de sentidos. Nesta relação, história e cultura assumem formas de conjugação do tempo, na medida em que ambas concorrem para interpretar o objeto de análise escolhido pelo historiador que, na tentativa de organizar memórias desestruturadas pelas artimanhas da memória, das lembranças e dos esquecimentos envolvidos pelo tempo, quer levar compreensão ao seu próprio tempo.

E a cultura assume a forma de matriz de análise, como a história, através das experiências vivenciadas e tornadas produção intelectual e acadêmica, inseridas num tempo de análise.

¹ A este respeito, CATROGA, 2001, p. 22, diz: “o acto de recordar pretende subordinar-se ao princípio da realidade, o que exige que as evocações, apesar de se conjugarem no tempo passado (anterioridade), mobilizem argumentos de verificação, tendo em vista garantir a fidelidade do narrado, mesmo que sua única fiança seja o juramento do próprio evocador”.

Se a cultura contém um saber coletivo acumulado em memória social, se é portadora de princípios, modelos, esquemas de conhecimento, se gera uma visão de mundo, se a linguagem e o mito são partes constitutivas da cultura, então a cultura não porta somente uma dimensão cognitiva: é uma máquina cognitiva cuja práxis é cognitiva. [...] Uma cultura abre e fecha as potencialidades bioantropológicas de conhecimento. Ela as abre e atualiza fornecendo aos indivíduos o seu saber acumulado, a sua linguagem, os seus paradigmas, a sua lógica, os seus esquemas, os seus métodos de aprendizagem, de investigação, de verificação, etc., mas, ao mesmo tempo, ela as fecha e inibe com as suas normas, regras, proibições, tabus, o seu etnocentrismo, a sua auto sacralização, a sua ignorância de sua ignorância (MORIN, 1998, p.24-28).

As formas de conjugação do tempo são diversidades verificáveis nos tempos históricos dos procedimentos de pesquisa. O tempo do objeto analisado, carregado de temporalidades diversas que se unificam, quando buscado pelo pesquisador, leva consigo sua própria temporalidade que pode ser fragmentada pelos passos que orientam a ação de pesquisa. Do despertar para o problema analisado até a consulta às fontes a serem interpretadas, uma etapa de tempo cronológico, carregada de vivências gerais e específicas, implica observações que podem diferir das geradas a partir do momento da escrita, que se propõe pública e abriga a temporalidade de vivências experimentadas por quem escreve. Cada uma destas fases compõe um tempo aglutinador, constituído de múltiplas temporalidades: o tempo do problema, observado pelas vivências e ideias do pesquisador; o tempo da produção das fontes, gerado pelos contemporâneos do relato produzido, de acordo com a prevalência do tipo de registro que lhes foi mais caro; o tempo da consulta e interpretação das fontes, que traduz experiências, interesses e objetivos delineados pelo pesquisador e as influências que recebe ou recebeu. Simultaneamente, o tempo da escrita é um tempo estético que, carregado de historicidade, abriga heranças culturais e pretende ser tomado como leitura atraente para produzir conhecimento ou para compor a produção do pesquisador, condutor de um ego a ser alimentado pelo desejo de reconhecimento de sua produção como contributo para uma área do saber. Todos estes tempos estão embutidos no tempo em que se dá o processo da pesquisa. Externamente, estão os tempos de quem lê, também livre para organizar e conduzir suas próprias interpretações.

A racionalidade da exposição na escrita possibilita considerações sobre a não veracidade histórica, proposta por Barthes, sobreposta pela verossimilhança que tenciona tornar inteligível o real, qualquer que seja o tempo em foco, por mais que, racionalmente, haja uma percepção de que a historiografia não capta a vida humana, na sua integralidade. A narrativa, como característica implícita à escrita da história, é discurso construído. Nesta dimensão, ainda com inspiração em Barthes, o discurso histórico apresenta, entre seus significados, dois níveis: o primeiro, chamado imanente, traz os sentidos dados,

voluntariamente, pelo historiador e o segundo, transcendente ao discurso, busca o seu próprio sentido (Barthes, 1984, p.154). Uma história sem significação serve como referência e fonte de consulta por intermédio de índices, mapeamentos, anais e cronologias, cuja função documental é inegável, mas não permite interpretação, por não oferecer ao analista a observação do que não está posto, diretamente, no texto: tem caráter descritivo, simplesmente. Para que a interpretação se dê, a presença do historiador é inevitável, demonstrando suas posições de análise, imbuídas pelas suas próprias experiências que, supõe-se, carregam sua vivência sociocultural e perspectivas históricas. Não há, portanto, como pensar a produção do historiador da educação com a pretensão da verdade, como, de resto, nenhuma produção acadêmica.

O historiador da educação não precisa, necessariamente, ter graduação ou pós-graduação em história, assim como o historiador também não, a menos que pretenda um desempenho reconhecido pelos meios acadêmicos, por intermédio de uma contratação profissional, por exemplo. Esta afirmação encontrará discordâncias. Mas não é o enfoque aqui pretendido. Não discuto o problema da formação ou do ofício de historiador; mas o formato dado à escrita da história, quando se trata de história da educação e os conceitos apresentados, para história e para educação. Em primeiro plano, coloco a concepção de história, a partir da sua observância do passado, recente ou remoto.

De novo, o tempo constitui-se elemento que, do auge de sua complexidade, obriga a uma fragmentação e a perspectivas muitas vezes estanques. Se o tempo da história é o passado, de que passado se pretende, ou se deve, por um suposto compromisso historicista, tratar? O passado está contido numa atualidade que se deu há um minuto, um ano atrás ou apenas a partir da morte de todos os personagens pode-se tratar o passado histórico, eliminando do historiador o compromisso com uma discussão que pode gerar conflitos políticos, na atualidade, a partir das diferentes abordagens? Para o historiador, em nome da neutralidade axiológica proposta pela ciência positivista, que o privava do tratamento de questões mais contemporâneas, foi importante considerar o tempo dos que morreram, e os fatos daí decorrentes, tornando a história uma área do conhecimento apartada do presente, onde o principal objetivo seria o relato dos fatos, sem compromisso com um parecer mais subjetivo, capaz de avaliar as diversas possibilidades que envolvem o objeto analisado, mas visando a estabelecer, em definitivo, a verdade e assumindo, em aparente contradição, um posicionamento político, frente ao trabalho de pesquisa, já que a revelação de uma verdade científica permitia reconhecimento profissional e autoridade acerca da temática sobre a qual investia, como estudioso.

Lembremos que a escrita da história não esgota o acontecimento, sequer esgota as temáticas ou problemas que o envolvem: ela funciona como mais um elemento na busca da compreensão. Se a busca de compreensão é pressuposto, trabalhar o passado sem sua vinculação com a atualidade e, mais, distanciando-o de uma reflexão dialógica que permita a interação entre o que se deu no passado e o presente é uma dificuldade. Não que o passado seja tratado unicamente como lição para corrigir ou evitar os erros no futuro, mas, como diz Febvre,

defino de boa vontade a história como necessidade da humanidade – a necessidade que sente cada grupo humano, em cada momento da sua evolução, de procurar e valorizar, no passado, os factos, os acontecimentos, as tendências que preparam o tempo presente, que permitem compreendê-lo e que ajudam a vivê-lo (FEBVRE, 1952, p.173).

Em geral, a noção de tempo histórico remete a um passado remoto que dificulta ou impede o diálogo com o tempo presente.

Destaque-se que a pesquisa em história da educação difere da pesquisa em educação, tanto do ponto de vista dos objetos de estudo, como das dimensões e abordagens por eles pretendidas ou mesmo sobre o tratamento das fontes. Parecem fortes, o presente e a oralidade, como instrumentos de comunicação interpessoal.

A educação, uma vez que é a prática social da relação ensino-aprendizagem no tempo e no espaço, acaba em um ato e nunca mais se repete. Nem mesmo os mesmos participantes podem repeti-la. Nem podem gravá-la. Nem na memória nem por meio de máquinas (GHIRALDELLI Jr.).

A história da educação, como um dos caminhos para a produção da chamada ciência da educação, quando trata de tempo presente, traz análises que se restringem ao institucionalizado pela escola ou pela universidade. A empiria remete à educação sistematizada por conteúdos normalizados pela estrutura escolar ou na operacionalização dos projetos pedagógicos, nos cursos de ensino superior, especialmente os de formação de professores. Em síntese, as políticas institucionalizadas como educativas são priorizadas, sem considerar atividades de formação, localizadas fora da escola, que procuram dar conta dos que estão ausentes da escola ou da universidade. Ainda assim, estaremos falando em políticas públicas. Meu projeto, contudo, mescla o institucionalizado, por intermédio de ações de formação empreendidas em defesa da preservação patrimonial e práticas observadas em comunidades não urbanas, cuja base de sobrevivência é a produção agrícola. Embora possam ser chamadas comunidades rurais, esta característica não representa isolamento, daí a opção pela noção de interculturalidade, que não é utilizada a partir de diferentes perspectivas de nacionalidade, mas por intermédio das distinções que ocorrem diante da multiplicidade de

práticas e das infinitas representações por elas constituídas, nos desdobramentos e interações advindos da mesclagem dos diferentes modos de vida.

O comum em história da educação é tratar-se de políticas, não de práticas educativas. Quando se trata das práticas educativas, visualiza-se o que a escola oferece. Trato minha pesquisa como educação não formal porque, em termos patrimoniais, ações de preservação são empreendidas pelo Estado por intermédio da formação para o aprendizado da manifestação, com a implantação de oficinas e também porque, através da prática da brincadeira na comunidade, a historicidade do grupo, seus significados e sentidos, mantêm uma ação coletiva que estimula convivência e participação cidadã. O Estado apenas responde (ou deve responder), com iniciativas de preservação, a partir de escolhas que os grupos sociais empreenderam acerca do que lhes é necessário manter como prática e de representações específicas de sua experiência coletiva.

As reflexões teóricas da Escola dos Annales defendiam uma história vista como processo, não fragmentada, interdisciplinar e inspiraram formas de análise historiográfica na atualidade, inclusive a chamada história nova, como os franceses chamaram, ou a nova história, também conhecida como história cultural, onde mais se visualiza a aproximação com a antropologia. Interessante lembrar Marc Bloch, que defende a tentativa de compreensão dos fazeres humanos, pelo historiador: a ele, cabe analisar, buscando semelhanças, a fim de aproximá-las, unicamente no sentido de compreender (BLOCH, 1976).

Mais recentemente, outros autores, como José D'Assunção Barros (BARROS, 2004), retomam a discussão sobre a fragmentação das áreas do conhecimento histórico, reconhecendo-as como uma opção metodológica da contemporaneidade e esclarecendo sobre os infinitos entrelaçamentos possíveis, a partir de especialidades, dimensões e abordagens. Fazer história da educação seria um entrelaçamento entre a história e a educação, como áreas do conhecimento que, embora redundem numa produção expressiva, pairam sobre o dilema de sua própria existência, que é a busca de legitimação, no seu fazer, como historiografia. Não que haja perda de uma cultura humanística mais complexa, como sugere Clarice Nunes, ao tratar da fragmentação no campo da história, considerando que,

isolado em seu pequeno mundo, o historiador da educação enfrenta a disputa pelas verbas de pesquisa, respondendo aos estímulos sociais e institucionais para aprofundar-se crescentemente e firmar sua autoridade sobre os demais. Quando o pesquisador com esse perfil vai para a sala de aula sente mais agudamente a distância entre este modelo de pesquisa e o ensino que esperam seus estudantes, sobretudo os de graduação e percebe que, pressionado para viver a indissociabilidade do ensino e da pesquisa, está vivendo sua cisão. E que essa

indissociabilidade é uma meta desejada, ainda distante e da qual vai se aproximando muito lentamente, muito imperfeitamente².

A história da educação, diferentemente da filosofia da educação, não se atém a constatações valorativas, embora busque significações e sentidos. Possui valor como expressão de memória, ao recuperar memórias pregressas, dentro do seu campo de estudos e ao interpretar tais memórias. Isto, em se tratando de história da educação como objeto de pesquisa. Ao tratar da história da educação e sua relação com o ensino, por meio da formação de professores, não parece que ofereça possibilidades de compreensão para os que recorrem à historiografia produzida. A necessidade de caracterizar pontualmente seu objeto de estudo aponta para duas possibilidades, em termos do ensino da história da educação: inicialmente, a despreocupação com o modo como o conhecimento produzido pelas pesquisas em história da educação será trabalhado em sala de aula; em seguida, pela problemática que implica, ainda em sala de aula, quando se trata de processos avaliativos, já que remete para certa obrigatoriedade quanto à memorização dos conteúdos tratados. Sim, porque, observada a produção de muitos historiadores da educação e a própria discussão sobre a produção do campo, o tipo de conteúdo observado informa dados, quantifica, nomeia, localiza no tempo, no espaço: apenas sugere interpretação.

Há muito que ser estudado em educação e em história da educação, mas a aparente indiferença quanto às necessidades das salas de aulas tem relação com a recorrente expectativa de reconhecimento da autoridade depositada nos pesquisadores que pretendem traçar a organização do pensamento na relação com o campo da história da educação, numa atitude dogmática, e não contribuir como estímulo à reflexão.

Não falemos de memorização, consideremos que esta seja uma decorrência natural da compreensão, que não inibe as possibilidades de interpretação, características do entendimento de cada indivíduo, nos ambientes e situações sociais em que está inserido. Não falemos em memorização também, porque, em história da educação, o problema da memorização reside em outro aspecto, que se baseia na forma dos textos e no tipo de informação disponibilizado. Como a cronologia, os personagens e a descrição das situações depositadas no registro historiográfico da educação são exaustivamente priorizados. Fica difícil identificar os sentidos da história da educação na relação com atividades de formação que, por princípio, deveriam nortear iniciativas para as políticas e práticas educacionais.

² Retirado de texto assinado por Clarice Nunes, recebido por correio eletrônico, que dialoga com artigo anterior: NUNES, Clarice. História da Educação: interrogando a prática do ensino e da pesquisa. In: Ana Amélia Borges de Magalhães Lopes, Irlen Antônio Gonçalves, Luciano Mendes de Faria Filho, Maria do Carmo Xavier (org.). História da Educação em Minas Gerais. Belo Horizonte: FCH/FUMEC, 2002, p. 38-57.

Entretanto, é o fazer da escola o grande foco dos historiadores da educação que analisamos, especialmente por intermédio das políticas de Estado, sem aparente atenção às práticas educativas que independem do ambiente institucional público. Não me refiro ao ambiente escolar da rede pública de educação, mas à escola como espaço coletivo: público, portanto. Evidente que as políticas definidas pelo Estado brasileiro, especialmente a partir do século XIX e do advento da república nacional, são fundamento na construção da história da educação, no Brasil, e na compreensão dos processos que culminam com nossa atualidade educacional. O conceito de educação latente no discurso de muitos historiadores da educação traz a educação escolar como único foco de análise. As perspectivas de análise de políticas e práticas educacionais se restringem ao ambiente escolar, com pouca ou nenhuma atenção aos processos educativos que ocorrem nas escolas ou universidades, para além do que dizem os documentos, nos espaços de educação formal. Também não se estuda práticas, nas famílias ou em comunidades distantes dos centros oficiais de produção de conhecimento, chamados espaços de educação não formal.

Há uma espécie de enaltecimento auto elogiável das produções dos profissionais reconhecidos na área da história da educação. Esta percepção visualiza muitas produções, de modo a responsabilizar aqueles que tomaram como compromisso o pensar da educação no Brasil por uma vinculação entre o seu fazer historiográfico e a sociedade, talvez por intermédio de observações empíricas que extrapolem o ambiente escolar ou universitário, relacionando história e atualidade, inclusive na formação dos profissionais da educação, reconhecendo, como sugere Morin, que o Estado não é o único balizador do conhecimento que se pretende científico, pois “o desenvolvimento das complexidades políticas, econômicas e sociais nutre os avanços da individualidade. Esta se afirma em seus direitos (do homem e do cidadão) e adquire liberdades existenciais” (MORIN, 2001, p.109).

Outro aspecto a ser tratado na produção dos historiadores da educação envolve a diversificação de fontes. A historiografia, hoje, é produzida sobre duas bases: a escrita e a oralidade. Ninguém vive na ou da escrita, se não for por intermédio de uma obra. A relação entre a oralidade e a escrita tem por base o registro e a preservação. Em termos da individualidade humana, a própria autopreservação, entendida pela necessidade de reconhecimento da capacidade de sintetizar a (ou uma) verdade ou de outra, mais profunda e recorrente, da qual o conhecimento produzido pela racionalização não deu conta: o desejo humano de se eternizar. Como referente para o pensamento histórico tradicional, baseado na racionalidade, e as convenções que o circundam, a escrita e os bens materiais servem como principal suporte para conquistar certa perenidade existencial.

Mas, não é exclusivamente com base na escrita, como suporte fundamental ao racionalismo cientificista, que as relações sociais se estabelecem. A comunicação humana se dá, no seu caráter imediato e cotidiano, pela oralidade. É a oralidade que traduz e é traduzida pela escrita, nas suas múltiplas, infinitas e imprevisíveis, às vezes improváveis, interpretações.

A comunicação humana tem por base, e é conduzida, pela oralidade, embora a escrita esteja mais presente na maioria dos grupos sociais engajados numa atualidade massificada por veículos de variadas mídias, que oferecem uma falsa sensação de que todos são contemplados, igualmente, pelas benesses da tecnologia.

A educação recorre à oralidade como fonte, com o uso de entrevistas, por exemplo, mas a história da educação restringe suas fontes ao documento escrito, como para demonstrar que, em pretendendo ter como referencial a historicidade, precisa demonstrar uma erudição e uma confiabilidade que apenas o documento escrito oferece, retomando assim uma visão cientificista arcaica. Além disso, como o documento escrito não está acessível a todos, os graus de dificuldade para acesso ao escrito já implicam um investimento que nem todos podem fazer ou acessar. Esta visão reforça a busca de legitimação, pelos historiadores da educação, ao passo que demonstra uma necessidade de atribuir aos escritos da área um tom de nobiliarquismo acadêmico.

O estudo Brincadeira e arte – patrimônio, formação cultural e samba de coco em Pernambuco inclui os que não foram à escola ou foram, mas não encontraram nela respostas às suas inquietações, identificação para seus desejos, caminhos para suas aspirações. Em termos valorativos, talvez a escola ainda não esteja apta a oferecer perspectivas aos que não toleram conteúdos incompreensíveis, cuja utilidade, na vida prática, parece distante ou é visualizada como impossível. Uma questão parece latente ao indivíduo que não usufrui da oportunidade de escolaridade ou mesmo, no caso do que frequenta a escola e não a conclui: como é capaz de ressignificá-la, como sujeito social? O que efetivamente faz, aproveitando o que a escola oferece? Para estes, oficinas culturais em vez de ensino médio? Há que se pensar sempre o sujeito como alguém que tem escolhas e faz opções. As possibilidades criadas pela escola, para o sujeito, são sempre dentro de limitações e possibilidades, nem sempre compreensíveis, para muitos indivíduos. Muitos, em localidades do agreste pernambucano, como o Sítio Imbé, no município de Capoeiras, sequer são capazes de olhar nos olhos do visitante ou do visitado, quanto mais falar, mas desejam e planejam, orientados pela sua capacidade de criar e idealizar.

Por terem como ponto de partida a oralidade, as chamadas manifestações culturais populares, incluídas as de origem afro-brasileira, não primaram pelo registro escrito ou por

um ordenamento da documentação que conseguiu armazenar. Poucos são os registros existentes, lacunas são frequentes e as respostas a questões sobre sua origem e passado não estão disponíveis, o que não chega a ser um aspecto limitador, já que remetem a novos questionamentos e reflexões sobre o sentido cultural de cada uma das diversas formas de expressão, inclusive da historiografia. Considere-se que esta reflexão, expressa pela escrita, apenas se aproxima – pela descrição e análise, do que representa a manifestação para aqueles que a fazem. A escrita e a leitura, aqui, são recursos prospectivos de comunicação, nem de longe dão conta do fazer dos grupos e dos significados embutidos pelas suas práticas, na totalidade.

A concepção deste estudo orienta-se pelo conceito da manifestação, origens, memórias, atualidade e forma como se apresenta o samba de coco nos espaços onde se encontra. Para que o ponto de convergência do texto seja a manifestação como elemento de resistência e afirmação de identidade para as comunidades praticantes, com a intenção de enfatizar a capacidade criativa do afro-brasileiro, em Pernambuco, e a estética elaborada para dar forma à expressão, observo uma manifestação artística que se rege pela predominância histórica do conceito de negritude, qualquer que tenha sido seu período original, embora nem sempre esta ideia seja proclamada. Trata-se de um panorama geral, com informações sobre a manifestação, que deve oferecer material de pesquisa para aproximações futuras com as formas de expressão conhecidas como samba de coco e para o modo como as práticas educativas se verificam nas relações familiares e comunitárias, além das alternativas oferecidas pelo Estado, numa intencionada relação de preservação patrimonial.

A ação que o Estado empreende, com a escola, ou mesmo com as chamadas oficinas culturais, é antecedida por práticas desenvolvidas no âmbito da família e dos espaços coletivos onde está inserida, que não deixam de existir a partir das políticas estatais. Neste sentido, a memória individual e coletiva ocupa um papel fundamental por meio do ato de recordar, da repetição ou mesmo da invenção, que ressignifica o recordado: “nossa mente, inconscientemente, tende a selecionar as lembranças que nos convêm e a recalcar, ou mesmo apagar, aquelas desfavoráveis e cada qual pode atribuir-se um papel vantajoso” (MORIN, 2001, p.22). Entendo o papel vantajoso a que se refere Morin traduzido pelos valores simbólicos atribuídos aos bens culturais, comuns a grupos sociais distantes dos grandes centros oficiais de produção de conhecimento, muitas vezes sem tomar sequer conhecimento de sua existência. A máxima aproximação de que dispõem, relativa a órgãos públicos, está vinculada aos poderes executivos, quando se trata de comercialização de produtos e acessibilidade de serviços.

Proponho atenção para as formas de expressão como produção simbólica e para seu processo de elaboração, que considero um dos primeiros passos para fortalecimento da cidadania como um valor que promova a propalada inclusão social pela cultura. Os objetivos da manifestação, quando se diversificam – podem ser uma simples brincadeira, cuja base está na ancestralidade ou no parentesco (valor simbólico), um ritual que dialoga com o sagrado (direito de cidadania), ou mesmo uma forma de buscar recursos que complementem o orçamento (foco na geração de renda) – são um tipo de aprendizado, decorrente de significados e práticas vivenciadas na relação com a manifestação. Para quem se expressa, a expressão pode significar uma espécie de reflexo da vida cotidiana, uma filtragem dos elementos que mais sensibilizam para traduzir emoções que vêm à tona através de múltiplas linguagens. A poesia, a música e a dança talvez sejam as expressões de maior sedução e encantamento. Aqui, transborda arte. O ritmo de uma obra de arte, ainda que aparentemente não se evidencie de pronto, lhe possibilita uma plasticidade própria e um necessário reconhecimento como produção artística. Mas é como direito de cidadania, na perspectiva de universalização do acesso a bens culturais, como uma forma de conhecimento, e nas ações formativas para identificação e preservação dos valores abrigados por cada forma de expressão que me pauto.

Na impossibilidade de dar conta da totalidade das manifestações ausentes da mídia ou distantes do alcance estatal, elegi o samba de coco como um veículo para compreender laços afetivos que, uma vez estreitados pela arte praticada coletivamente, ensinam e norteiam muitas formas de existir.

1.3 História oral e formalidades metodológicas

O debate epistemológico é sempre uma necessidade para empreender atividades de pesquisa. Pensar nas diferentes estratégias metodológicas, como forma para operacionalização de um método, requer uma visão crítica e o reconhecimento de que nenhum método é perfeito, ainda que formalmente constituído e reconhecido pelos meios acadêmicos. Os manuais que tratam de métodos de pesquisa trazem funções e sequências de procedimentos para que a pesquisa, munida pelas formalidades que requer o conhecimento acadêmico, auxilie o pesquisador na conquista de seus objetivos. Fontes diferenciadas, observadas por perspectivas distintas, oferecem possibilidades para focar as controvérsias, inevitáveis num processo de pesquisa.

A chamada história oral é “um procedimento metodológico que busca, pela construção de fontes e documentos, registrar, através de narrativas induzidas e estimuladas, testemunhos, versões e interpretações” (DELGADO, 2006, p.15). É estratégia metodológica que dá base à produção de fontes oriundas de depoimentos. Norteada por este conceito, a ideia é tratar reuniões formais ou informais, como alternativa à entrevista de história oral, a serem tratadas como fonte de trabalho para o historiador. A coleta de discursos, com identificação de origem e sem compromisso formal de doação, incluídos no texto escrito produzido pelo historiador, faz parte do debate proposto.

Promover uma reflexão acerca da utilização exclusiva da entrevista individual como parte da chamada história oral, técnica que oferece suporte à produção historiográfica, a partir da coleta de depoimentos, é o objetivo prioritário nesta discussão. O uso de fontes orais é recurso utilizado nas ciências sociais, de modo geral baseando-se na quantificação para construção de análises qualitativas; na produção historiográfica da atualidade, por meio da chamada história oral, é particularmente voltado para a pesquisa qualitativa.

A história oral, por intermédio de entrevistas, tem por base as memórias individuais e é principalmente neste aspecto que se baseiam os pesquisadores para distingui-la das diversas estratégias de pesquisa social que se utilizam de fontes orais. Como técnica que produz fontes, a história oral carrega alguns problemas relativos à coleta de depoimentos que podem torná-los discutíveis, em termos de sua confiabilidade como fonte de pesquisa. Considere-se que “a crítica aos relatos orais deve constituir-se em instrumento de investigação das suas próprias condições de produção – o lugar social em que a pesquisa está circunscrita, como se procede com as demais fontes” (GUIMARÃES NETO, 2006, p.46).

A entrevista individual é uma forma de coleta de depoimentos, mas a fonte de pesquisa, baseada na oralidade, pode ser construída além da entrevista individual. De outro ângulo, o depoimento individual pode constituir-se valiosa fonte, ainda que não se constitua entrevista formal. Da mesma maneira, o produto de debates, realizados sob a forma de reuniões, pode trazer à tona importantes informações para constituição de objetos de um projeto de pesquisa. Concebo uma possibilidade de interpretação de depoimentos, através da utilização de registros de reuniões, na forma de atas ou qualquer outro tipo de depósito de memória, ou da captura de falas com ou sem compromisso formal com sua doação, amparado ou não no anonimato de quem diz. A base desta discussão é a captura de discursos que o pesquisador identifique como relacionados ao seu objeto de estudo, ainda que estes discursos não integrem um conjunto sistematizado de fontes ou não faça parte de um

projeto, cujo resultado passe a caracterizar um acervo colecionado que ofereça respostas a quem pesquisa.

O que dizer da captura de ideias que circulam na sociedade, por quem pesquisa? As ideias não representam, necessariamente, uma visão social, mas são indícios de como os indivíduos conduzem suas vidas, seus discursos e suas atitudes, resultantes do conjunto das interações estabelecidas em sociedade. Por outro lado, pouco ou nada se pode avaliar, em termos de confirmação da autoria das ideias defendidas por um escritor, no texto que produz. É fato, embora nem sempre declarado, que o escritor atuante nas humanidades tem na sociedade seu principal laboratório. Defendo a assunção, pelo historiador, da coleta de informações a partir da sociedade, considerando que as ideias expressas por um indivíduo não são fruto de sua criação individual ou isolada, mas do conjunto das relações que acumulou ao longo de sua existência, estejam elas articuladas com a vida particular ou com a vida pública, sejam elas teóricas ou experimentais. Nestes termos, o dizer de um autor está diretamente vinculado à memória coletiva e à cultura que o insere e é por ele tratada, como parte de suas descobertas, a caminho do conhecimento.

Por inspiração em Morin, pode-se dizer que

[...] a aquisição de uma informação, a descoberta de um saber, a invenção de uma ideia, podem modificar uma cultura, transformar uma sociedade, mudar o curso da história. [...] o conhecimento está ligado, por todos os lados, à estrutura da cultura, à organização social, à práxis histórica. Ele não é apenas condicionado, determinado e produzido, mas é também condicionante, determinante e produtor (o que demonstra de maneira evidente a aventura do conhecimento científico). (MORIN, 1998, p.30-31)

Desde sua introdução no Brasil, em fins dos anos de 1970, a história oral é vista como “um conjunto de técnicas utilizadas na coleção, preparo e utilização de memórias gravadas para servirem de fonte primária a historiadores e cientistas sociais. A técnica, em si, consiste de entrevistas devidamente guiadas pelo historiador” (CORRÊA, 1978, p.13). A considerar o conceito de Delgado, citado anteriormente, em quase trinta anos, mudou o modo como o depoimento é considerado, para o que se considera história oral: trata-se de método que consiste num conjunto de procedimentos técnicos geradores de entrevistas, que traz como principal referente a memória coletiva.

Complementando seu conceito, Carlos Humberto Corrêa visualiza um diferencial no trabalho do historiador, quando confrontadas a entrevista em história oral e a entrevista jornalística: “a história oral difere da entrevista jornalística porque não visa sua utilização imediata, difere porque as técnicas de condução da entrevista são próprias e porque ao

jornalista falta perspectiva histórica, o que não deve faltar ao historiador” (CORRÊA, 1978, p.13).

Na busca de legitimação da história oral como parte da metodologia de pesquisa histórica tentava-se distinguir o caráter noticioso atribuído ao trabalho do jornalista pela natureza do depoimento coletado, para o historiador. Parte interessada na criação de fontes, o historiador se encarrega de uma produção que, mais do que informativa, pretende ser um canal para produção e circulação de conhecimento historiográfico. O paralelo entre o jornalístico e o noticioso parecia, na década dos setenta, ser uma ameaça à confiabilidade da história oral, tanto que, genericamente, se atribuía ao profissional de jornalismo uma falta de perspectiva histórica, obrigação devida e restrita ao historiador, segundo o parecer de Corrêa.

A cargo dos debates sobre a história oral como método, a memória, como objeto que propicia e justifica esta dimensão da pesquisa, tornou-se foco de atenção dos pesquisadores que a tomam como estratégia metodológica na contemporaneidade. Já foi dito, mas convém lembrar, que a entrevista é recurso utilizado pela área das humanidades e que seus diversos formatos há muito são utilizados pelas ciências sociais que, no entanto, lhe atribuem uma rigidez onde os depoimentos se constituem elementos para construção de bases de dados quase sempre quantificáveis, que produzem resultados qualitativos. Quando não quantificáveis, depoimentos podem servir como variáveis, nem sempre relatadas nos resultados apresentados pela pesquisa social.

Aos historiadores coube a tarefa de demonstrar que, por intermédio das discussões sobre a memória e suas vicissitudes, a história pôde se aproximar da compreensão dos seus objetos. Até porque

Por história é preciso entender então não uma sucessão cronológica de acontecimentos e de datas, mas tudo aquilo que faz com que um período se distinga dos outros, e cujos livros e narrativas não nos apresentam em geral senão um quadro bem esquemático e incompleto (HALBWACHS, 2004, p. 64).

Neste quadro esquemático, pretende-se que as lacunas sejam construídas pela memória, distinta das lembranças, que “permanecem coletivas, e elas nos são lembranças pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos” (HALBWACHS, 2004, p. 30). A reprodução do passado não será jamais fiel ao ocorrido, até pela necessidade de síntese em qualquer relato empreendido. Não é à toa que “para algumas lembranças reais junta-se assim uma massa compacta de lembranças fictícias” (HALBWACHS, 2004, p. 32) ou de lembranças guardadas pelos outros que nos foram descritas e mantêm um fundamento comum: as

vivências compartilhadas por seus diversos sujeitos agrupados numa comunidade categorizada para efeito de pesquisa ou de simples classificação.

Assim, de todas as partes, a cultura age e retroage sobre o espírito/cérebro para nele modelar as estruturas cognitivas, sendo, portanto, sempre ativa como coprodutora de conhecimento. [...] a educação, através da linguagem, fornecerá a cada um os princípios, regras e instrumentos do conhecimento. Os homens de uma cultura, pelo seu modo de conhecimento, produzem a cultura que produz o seu modo de conhecimento (MORIN, 1998, p. 29).

1.3.1 Mais responsabilidades para quem pesquisa

Considerando-se que

[...] as instâncias produtoras do conhecimento se coproduzem umas às outras; há uma unidade recursiva complexa entre produtores e produtos do conhecimento... A cultura fornece ao pensamento as suas condições de formação, de concepção, de conceitualização. Impregna, modela e eventualmente governa os conhecimentos individuais (MORIN, 1998, p.24-28),

sem perder de vista que “o conhecimento está na cultura e a cultura está no conhecimento ou, ainda, que um ato cognitivo individual é, ipso facto, um fenômeno cultural e todo elemento do complexo cultural coletivo atualiza-se num ato cognitivo individual” (MORIN, 1998, p. 24-28), temos um pressuposto para este debate. Parece que a técnica de história oral, embora tomando de empréstimo a entrevista das ciências sociais, salvaguardou-se a partir da memória como principal elemento diferenciador, mas os pesquisadores que se utilizam do método ainda não promoveram críticas sobre seu processo de elaboração: apenas o justificaram, com os necessários debates sobre a memória, tratando a entrevista como algo mais do que entrevista. A identificação dos discursos implícitos à própria materialização da história oral – gestual, interjeições, silêncios, entre outros, complementa o depoimento que, no entanto, não pode ser interpretado pela forma como a entrevista se materializa, já que em história oral, o documento oral é transcrito, suprimindo as características da palavra emitida ou não pelo som da voz humana. Alguns pesquisadores se utilizam da transcrição de trechos da entrevista, apenas para utilização no seu produto de pesquisa, tentando respeitar esta forma do discurso, mas, como regra geral, o texto da entrevista, convertido do depoimento oral em documento escrito, é a fonte sobre a qual o depoente cede direitos para uso com fins afeitos à pesquisa, que o utiliza como referencial que, por sua vez, passa a se constituir acervo de arquivos institucionais.

A pesquisa, compreendida tradicionalmente, visou constatações que, baseadas na empiria, podiam tornar-se leis para promoção do conhecimento científico. Ao pesquisador

coube o papel de revelar publicamente os resultados de seus experimentos, por meio de sua observação descritiva e sua análise, fosse quantitativa ou qualitativa.

Em nome da neutralidade axiológica, o racionalismo científico defendeu a isenção daquele que, como analista, fala do seu objeto. No momento em que a visão de quem pesquisa se desloca da objetividade para uma subjetividade representada pela emissão de pareceres na primeira ou na terceira pessoa do singular – não mais no plural – essa neutralidade, não só está ameaçada, como perde o sentido. O pesquisador, hoje, se faz sujeito e objeto de sua pesquisa. Sendo assim, o autoconhecimento torna-se “condição necessária ao conhecimento, princípio epistemológico fundamental do paradigma da complexidade, aquele que inclui o observador na observação” (NOGUEIRA, 1997, p. 204).

Considerada a possibilidade do pesquisador ser um condutor de conhecimento influenciado pelas suas relações sociais e culturais, obstaria à captura de informações a ausência de doação expressa, autorização pela assinatura, que pode apresentar inúmeras formas: assinatura manuscrita, chancela por uma categoria, registro por um texto em ata, publicado ou não e gravação, para cessão de um depoimento. É preciso ter clareza ao distinguir a produção do pesquisador que publica do depoimento fornecido pelo entrevistado. A assinatura, mais do que autorização, assim como o documento escrito, é comprovação que demonstra, por confirmar, a fala do pesquisador sobre seu objeto de estudo, baseada em depoimento coletado. O pesquisador nem sempre apresenta a entrevista na sua totalidade ou a autorização para utilizá-lo, no texto que produz (até pela necessidade de síntese do texto historiográfico), mas a mantém em seu poder, como medida de segurança para eventuais questionamentos sobre suas assertivas e sobre o que foi divulgado como fala do depoente. A assinatura é a autorização para uso do depoimento, a ser alegada também numa instância jurídica.

Em história oral, o recurso a um roteiro básico de pesquisa, para coleta de depoimentos baseados na temática de um projeto ou na história de vida do depoente, é necessário e condicionado a possíveis alterações no decorrer de cada entrevista, o que as fará constituírem-se documentos únicos. Em caso de história de vida, um dos tipos de entrevista admitidos pela história oral ou pela pesquisa social, a narrativa deve se basear na experiência do depoente. Em história oral, grande parte dos pesquisadores prioriza o que contam os idosos, a partir de sua trajetória de vida e dos testemunhos que empreendeu, nos acontecimentos do seu tempo. O mesmo não se dá na pesquisa social: a faixa etária do depoente é um critério a ser definido a partir dos objetivos do projeto ao qual está vinculada. “Cada testemunho é um indício que pode ser comparado a outros, semelhantes, ou a

documentação manuscrita, particular ou pública: o uso de fontes múltiplas, convergentes e independentes” (NOGUEIRA, 1997, p. 204), auxilia na confirmação dos depoimentos, aproxima de uma verdade pretendida e constitui-se o que atualmente se conceitua como história oral híbrida (MEIHY, 2007, p.129), quando fontes de origem e natureza diversa são contrapostas com intuito analítico.

Mas não é a verdade que se pode aferir a partir dos depoimentos em que se baseia uma coleta: a compreensão é a busca permanente. Por isso, a contraposição entre o conteúdo de diferentes fontes, nem sempre é necessária. Um depoimento individual ou coletivo, publicado em situação de seminário ou aula, por exemplo, pode constituir-se importante fonte oral para registro de observações sobre políticas planejadas ou instituídas, no caso de ações destinadas ao público, ou para registro etnográfico, ainda que o registro das falas, de natureza escrita, em áudio ou em audiovisual, não dê conta da totalidade do momento da exposição. Num caso como estes, registra-se um momento, a partir de idealizações, dos recortes ou da percepção de quem observa, traduzindo a narrativa pelo seu modo de interpretação.

O depoimento pode se deslocar do modelo da entrevista formal, de maior duração, como é o caso da história de vida, utilizando-se como alternativa a enquete, migrante da pesquisa social que visa produzir estimativas quantitativas, gerando conclusões para o conhecimento que se quer científico. Com a enquete, obtém-se objetividade e prontidão nas respostas, em princípio, com a opção de gerar estatísticas, demonstrando, qualitativamente, a visão que um coletivo de entrevistados tem de aspectos relativos a um mesmo tema questionado, explanando-se a relação com os objetivos específicos almejados, ainda que a entrevista seja baseada em uma ou duas questões que suscitem breve resposta. Mas também é possível identificar as falas individuais como reflexo de memórias individuais vinculadas a uma coletividade, uma vez que os depoentes sejam pessoas cujo ambiente social se relacione com a pesquisa empreendida.

O deslocamento da enquete da pesquisa social, de base quantificável, para a pesquisa qualitativa e como depoimento de memória, a ser aproveitado como fonte para produção historiográfica, é uma inovação metodológica para qualquer projeto que tenha na história oral um suporte técnico para análise de narrativas individuais, possibilitando observar o modo como elas se colocam na relação com o coletivo, sem a necessidade de gravação de um longo depoimento, que certamente terá sua maior parte desconsiderada no resultado da pesquisa, não em termos de ideias, mas no conjunto do texto final produzido. A enquete abriga caráter intencional, para quem pergunta e para quem responde e se diferencia da

entrevista temática porque pode tratar, como no caso deste estudo, de um aspecto que embasa a argumentação, mas não é o principal objeto analisado.

No II Encontro das Comunidades Remanescentes de Quilombo, ocorrido em Garanhuns, de 19 a 22 de novembro de 2007, em reunião, durante o almoço, com o líder do Castainho, José Carlos Silva, o depoimento dado por ele enriquece este raciocínio. Ele diz – “não é porque sou negro que tenho que gostar de feijoada; no ano passado, serviram feijoada, como se ela fosse o prato preferido de todo negro”. Uma enquete, improvisada numa atividade pedagógica, em 12 de outubro de 2007, no Sítio Atoleiros, em Caetés, constituiu-se de duas perguntas principais: você se sente negro? O que acha de sua comunidade assumir que é descendente de quilombo? Foram nove entrevistados, entre duas crianças, uma adolescente e seis adultos. Como o imprevisto caracterizou a enquete, a fala a seguir serve para demonstrar que as cargas de preconceito residem na própria comunidade e são reflexos das trajetórias da memória coletiva, revelada na comunidade, por um indivíduo adulto, de cor de pele marrom, que disse: – negro pra mim é o cão, nós somos morenos. Negro é escravo, nós somos morenos.

Nos dois exemplos, encontram-se situações diversas: no primeiro, não havia intenção de colher depoimento, mas a fala, expressada para a pesquisadora, ainda que num momento cujo propósito era formalmente diverso da pesquisa, refletia um sentimento da liderança sobre um aspecto do ser negro naquela coletividade, a partir de uma experiência anterior, que não tinha porquê não ser capturada. No caso de se pretender alegar os riscos de comprometimento ético quanto à publicação da fala sem autorização, resta esclarecer que o registro daquele sentimento, mais do que ilustrar, representa uma mentalidade que interfere no cotidiano da comunidade que é objeto de estudo da pesquisadora. O segundo exemplo é fruto de uma intencionalidade: foi colhido, como entrevista gravada, de um cidadão que, voluntariamente, cedeu seu depoimento. O conteúdo reflete um preconceito relativo ao ser negro que torna desinteressante identificar o sujeito que responde, mas a fala é necessária como representação das relações inter-raciais nas comunidades focadas. As fontes analisadas são depoimentos colhidos de narradores diferentes em situações distintas: individual e coletivamente, intencionalmente ou não, incluindo compromisso com doação ou não, o que caracteriza a formalidade ou não do depoimento. Este pode ser cedido voluntariamente ou capturado pelo historiador numa situação casual e inserido como produto de pesquisa que fortalece sua argumentação.

A história oral híbrida pressupõe o contraponto entre um depoimento e outras fontes, inclusive com outras formas de registro, confirmando ou não o que diz cada um dos

depoimentos. Como, ao pesquisador, especialmente ao historiador, cabe questionar, sempre, nada impede este procedimento, em nenhuma circunstância, ainda que as fontes não sejam reconhecidas como instituídas pelos segmentos de produção historiográfica. Da mesma maneira, nada obriga a esta contraposição, já que não se está buscando verdades. Atente-se que a questão passa pelas fronteiras estabelecidas para a produção de conhecimento, fragmentadas dentro de um segmento da historiografia que é a criação intencional de fontes de pesquisa que, autorizadas ou não por quem cede as informações – que podem ou não ser identificadas – são depoimentos de memória que refletem historicidade e cultura.

Os critérios para escolha dos entrevistados são estabelecidos pelo historiador, no decorrer do seu cronograma de pesquisa, quando se utiliza da história oral. Da mesma maneira, ele pode definir quais falas dizem respeito ao seu projeto de pesquisa e quais depoentes apresentam, na sua capacidade de verbalização, conteúdos que revelem a forma como percebe as relações sociais e como estas interagem com a dimensão do estudo então viabilizado. Como elemento externo ao objeto pesquisado, o pesquisador pode ter sua história pessoal vinculada à natureza dos espaços por onde circula, podendo interferir em discursos alheios, mas seu olhar de estudioso, a partir de objetivos especificamente definidos, estabelece a distinção entre o que integrará ou não seus resultados de pesquisa.

A simples entrada de um pesquisador numa comunidade, para observá-la, sinaliza para influências sobre o objeto pesquisado. Tal influência não pode ser negada: penso que deve ser considerada como variável no processo do estudo que, entretanto, não obriga ao descarte das percepções capturadas por quem pesquisa: serve como mais um testemunho.

E se escrever é, antes de mais, produzir um texto, a operação oral (contar, falar) também não deixa de ter uma relação primeira com a produção de textos e discursos estratégicos. Enfim, deve-se assinalar a importância de se levar em conta o relato oral como um texto onde se inscrevem desejos, reproduzem-se modelos, apreendem-se fugas; em suma, um texto passível de ser lido e interpretado e, da mesma forma, um texto articulador de discursos (GUIMARÃES NETO, 2006, p. 47).

A intuição acaba sendo um elemento presente na prática dos pesquisadores, pois quem trabalha com quem se expressa, trabalha com o que se apresenta a quem assiste. Na coleta formal do depoimento oral, o entrevistado pode ser traído por seus próprios anseios e enveredar por caminhos que julgue interessar ao pesquisador. É diferente no diálogo espontâneo: os pareceres são expressos, simplesmente e não serão, obrigatoriamente, resultantes de processos interativos entre entrevistador e entrevistado. Avaliar o que o ouvinte pensa é sempre uma possibilidade para quem emite um discurso e pode alterar o

produto de qualquer fala. Mas não inviabiliza o uso, pelo historiador, de uma narrativa apresentada num diálogo informal.

Outros aspectos envolvem o depoimento: o técnico, relativo aos suportes de memória e equipamentos utilizados, seu manuseio e qualidade na reprodução das falas – ou sua articulação com imagens, de acordo com o equipamento de registro. Deve, ainda, ser considerado o conteúdo, vinculado ao modo como, uma vez concedido o depoimento, este pode adquirir, não apenas um formato divergente do produzido originalmente, como também gerar sentidos que têm na memória e nas lembranças o principal elemento recursivo. Neste aspecto, “o processo construtivo da fonte oral relacionado aos interesses do entrevistador e do próprio depoente, [...] supera a questão meramente técnica” (GUIMARÃES NETO, 2006, p. 46). Entretanto, é fundamental que seja prioritariamente considerada, na análise, a “especificidade na relação com a memória coletiva” (GUIMARÃES NETO, 2006, p. 46).

Reuniões consignadas ou não podem ser tratadas como fontes: seminários, colóquios, congressos, já que o registro de textos, cuja apresentação oral difere da escrita, existe. Anais são, como as atas, importantes formas de registros e fontes auxiliares – quando não basilares – para produção de conhecimento historiográfico. Ora, se “a história é o campo de conhecimento que acolhe a narrativa, tanto oral quanto escrita, segundo critérios de ordenação temporal” (GUIMARÃES NETO, 2006, p. 47), não há o que impeça a utilização do debate ocorrido em um programa de rádio ou num *chat*, via internet, desde que devidamente referenciados com registros do endereço eletrônico e data de captura. A doação efetiva das falas individuais em cada encontro certamente não ocorrerá. Mas, uma vez tornadas públicas por veículos cujo produto é de livre acesso, podem ser objeto de captura pelo historiador, se ele perceber como indício que fortalece sua argumentação, num seu projeto de pesquisa. Neste caso, o historiador, mais do que condutor do conhecimento, passa a ser, ele mesmo, testemunho que abaliza suas fontes. Poderia falar da questão da história do tempo presente como um problema para a historiografia e da vinculação entre a produção narrativa como produto do trabalho do historiador que se aproxima da literatura, mas não é este o ponto.

Toda entrevista tem por base a memória individual que se referencia na coletiva, profundamente relacionada às vivências individuais. A utilização do depoimento de pessoas idosas como fonte para a história oral é uma forma de justificar a entrevista como histórica, referindo-se ao passado, já que aos idosos se pretende atribuir a guarda de memórias do passado, pelo próprio tempo de vida do depoente. Isto retoma e ajuda a fortalecer a idéia de

que a história, mesmo tratando do tempo presente, ainda se reporta a um período anterior ao da vida do pesquisador, liberando-o de um comprometimento relativo à simultaneidade do seu tempo de vida e da ocorrência do seu objeto de pesquisa. O tempo presente é o tempo coetâneo de quem fala, referir-se a ele, em qualquer fração de tempo já ocorrida, constitui passado.

Ao conformismo diante de determinações sociais, econômicas, políticas (e, digo eu, acadêmicas), Morin chama *imprinting* cultural, matriz que estrutura o conformismo, e há uma normalização que o impõe, marcando os humanos, desde o nascimento, com o selo da cultura, primeiro familiar e depois escolar, prosseguindo na universidade e na profissão (MORIN, 1998, p.34). A percepção da entrevista como algo mais que entrevista ou mesmo a visão da história do tempo presente, somente a partir das lembranças dos mais velhos são ressonância das crenças compartilhadas entre os pesquisadores, notadamente os da história, por se pretenderem isentos de compromisso de opinião subjetiva sobre o tempo tratado.

Estou trabalhando com história oral originária de depoimentos intencionais e conscientemente fornecidos pelo depoente como material a ser transformado em fonte de pesquisa, mas também tratando a possibilidade de um tipo de coleta, em certa medida aleatória, de informações que fortalecem o argumento de quem pesquisa, mais baseado em critérios estabelecidos pela mobilização do seu próprio pensar, em função do seu objeto de estudo.

1.3.2 Um encontro referencial

A questão das fronteiras, não apenas entre as diversas áreas do conhecimento, como também em relação às estratégias metodológicas que se querem diferentes, para caracterizar diversidade de métodos, em tese, terá como efeito a diversidade de resultados, mas amplia a complexidade do papel do pesquisador historiador. As diversas formas de entrevista incluem o grupo focal: uma forma de capturar depoimentos coletivamente, em um ou vários encontros, utilizada na chamada pesquisa social, importante suporte para o registro etnográfico.

Um exemplo referencial para este debate é o registro de reunião ocorrida no dia 09 de março de 2005, em Garanhuns, no agreste de Pernambuco³. As comunidades Castainho,

³ Realizada na sede da Comissão Pastoral da Terra, em Garanhuns, no bairro Indiano, com a presença de representações das comunidades Caluête, Castainho, Estivas, Estrela e Timbó, da Universidade de Pernambuco, da Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco – FUNDARPE, da Comissão Pastoral da Terra, da Fundação Palmares, do Serviço Brasileiro de Apoio às Pequenas e Microempresas – SEBRAE e da banda musical Faces do Subúrbio. Os resultados da

Timbó, Estrela, Estivas e Caluête compareceram com um ou dois representantes. O resultado oferece uma panorâmica descritiva da vida em comunidades remanescentes de quilombos na localidade, sistematizado com prevalência de opinião da representação das comunidades. Deliberou-se pela forma como identificaríamos problemas comuns às comunidades. Asseverou-se que seria elaborado um quadro com três colunas: problema, cenário atual e transformações propostas. Questões abordadas: educação, saúde, abastecimento de água, infraestrutura (transporte, estrada, saneamento, comunicação), questão fundiária, agricultura, geração de renda, assistência social, cultura, esportes e lazer, sem preocupação em hierarquizá-los. O registro tem caráter descritivo, mas sinaliza para possibilidades de caracterizar a vida nos grupos estudados, servindo como orientação a quem pesquisa, de acordo com o objeto de estudo que escolher para ser analisado.

O levantamento decorrente desta reunião oferece uma panorâmica das condições de vida das comunidades remanescentes de quilombo da região, sistematizados em comum acordo com os participantes, prevalecendo a opinião dos representantes das comunidades. Os representantes das instituições, fossem órgãos governamentais ou não, atuaram como articuladores das diversas comunidades e suas lideranças.

O registro do encontro de 2005 é documento criado, por ter produto escrito e porque representa os interesses e as falas expressas pelos presentes à reunião baseadas na memória da atualidade dos grupos. Como tinha um propósito de encaminhamento, ao pretender-se como reclamo, por um grupo, dos problemas que o afetavam, o registro sistematizado tornou-se imprescindível. Para isso, foi necessário sistematizar as propostas para documentar e, embora houvesse representação de instituições e das comunidades envolvidas, não havia assinatura individual formal: a presença das representações comunitárias e os acordos do momento foram atos confirmativos de concordância com os pleitos então identificados, tornado público com a anuência dos presentes. A reunião foi consignada, pelo coletivo, para negociação do seu resultado pelas lideranças que fariam parte do evento em que seriam devidamente entregues às instituições de onde se buscava solução para as questões identificadas.

Distante 225 km do Recife, capital de Pernambuco, situa-se Garanhuns, considerada cidade pólo para a região do chamado agreste meridional pernambucano que, segundo contagem populacional do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE, de 2007,

reunião foram sistematizados por representantes das instituições envolvidas e apresentados, pela autora, no I Encontro das Comunidades Remanescentes de Quilombo em Garanhuns, promovido pela Prefeitura de Garanhuns, na cidade, em 20 de novembro de 2006.

possui 124.996 habitantes; dados de 2004 indicam que 14.314 vivem na zona rural. Nesta, situam-se as comunidades que se reconhecem remanescentes de quilombo. As que pertencem ao município de Garanhuns são seis, localizadas na periferia da cidade: Castainho, Timbó, Estrela, Estivas, Caluête e Tigre.

As informações foram sistematizadas a partir da reunião mencionada e não contemplam a comunidade Tigre: naquela ocasião, a comunidade ainda não se revelara como parte do conjunto de quilombolas, que hoje se querem quilombos, na região. Este encontro contou com a presença de representantes (não oficialmente designados) de instituições, entidades e de algumas lideranças comunitárias, com o objetivo de gerar documento para exposição de demandas a serem apresentadas aos representantes do governo federal no lançamento do Projeto Arca das Letras, que aconteceu no dia 11 de março de 2005, no Castainho. A identificação dos presentes foi feita pelos seus primeiros nomes, forma como são mais conhecidos em suas comunidades. Edilma e Mário representaram Estivas; Antonio Ferreira, José Carlos e Maria José, o Castainho; Espedito, Timbó; Antonio, Caluête; Jucicleide e Ielson, Estrela. A reunião foi documentada em fotografia e vídeo por profissionais enviados pela Fundação Cultural Palmares. O documento foi apresentado ao governo federal, no dia 11 de março de 2005, no lançamento do Projeto Arca das Letras, no Castainho.

Esta panorâmica, com potencialidade especialmente para contextualização sobre a realidade dos grupos tratados, para qualquer tipo pesquisa, caracteriza um ambiente onde vivem pessoas cuja historicidade se pauta na remanescência afro-brasileira.

1.3.3 Diversificação de fontes: entre a escrita e a oralidade

O oral não deve ser oposto dicotomicamente ao escrito, como duas realidades distintas e distantes, mas como formas plurais que se contaminam permanentemente, pois haverá sempre um traço de oralidade riscando a escritura e as falas sempre carregarão pedaços de textos (ALBUQUERQUE Jr, 2007, p.230).

A oralidade é patrimônio cultural imaterial que embute representações e significados diversos. Embora ninguém dialogue permanentemente por meio da escrita, se não por intermédio de uma obra, percebe-se a relação entre a oralidade e a escrita principalmente como base para a necessidade de registro e preservação: “é necessário reconhecer que a fonte oral não é o outro da fonte escrita: fazem parte, tanto uma quanto outra, do sistema escriturístico moderno” (GUIMARÃES NETO, 2006, p. 47).

Em história, o uso de documentação manuscrita é tratado como fonte primária. Se, pela chamada história oral, o depoimento é fonte primária, não há porque desconsiderá-lo como resultante de reuniões. Em termos de documentação e registro escrito de memórias, as atas de reuniões são fontes primárias de pesquisa. A partir delas, se obtém informações sobre condução e encaminhamento de procedimentos formais. Ao reconhecer o resultado de uma reunião como fonte de pesquisa, através da geração de um documento formal, como a ata, estar-se-á valorizando o papel que cada indivíduo, ou cada coletivo, possui na construção da sociedade. Como o documento escrito não está acessível a todos, os graus de dificuldade para acesso a ele implicam um investimento que nem todos podem fazer ou acessar.

Acredito ser esta uma forma de estimular o protagonismo social reclamado por muitos movimentos sociais. Ainda que o indivíduo, em determinado momento, tenha dificuldade de expressão, num meio em que comportamentos ou códigos socialmente aceitos são restritos a poucas formas de linguagem, no momento em que se expressa ou é incentivado a se expressar (sem que alguém possa influenciar diretamente a produção de sentidos diversos no conteúdo), estará sendo capaz de dizer de suas necessidades e interesses, uma vez que seus direitos – um deles, o de participar de grupos reivindicatórios – sejam reconhecidos pelo grupo em que está inserido. Esta é uma ação que tem fundamento político na autogestão, na conquista de autonomia de indivíduos e de coletivos, através de suas representações, que não precisam ser lideranças de projeção, mas pessoas capazes de se fazer compreender, ainda que não cumpram os códigos predominantes, na sua forma integral. Podem ser, simplesmente, indivíduos que conhecem os problemas da comunidade, que se interessam pelo seu encaminhamento e solução e que obtenham da comunidade, de alguma forma, delegação para representá-la.

Retomando a questão da ata de reuniões, um problema recorrente é a assinatura, que representa a autorização do indivíduo para uso da responsabilidade por ele assumida ao atestar o documento com a impressão, de próprio punho, do seu nome, abaixo do texto grafado. A assinatura é um problema porque é possível que um representante de comunidade, mesmo capaz de verbalizar de forma clara e objetiva quaisquer situações ou demandas, seja analfabeto ou analfabeto funcional, capaz apenas de desenhar o próprio nome; ou mesmo saiba ler, mas seja incapaz de escrever. Neste caso, a utilização impressa dos traços digitais, como assinatura, é a alternativa imediata para responsabilizar o indivíduo.

Por mais que a intenção seja registrar a participação do indivíduo no processo, ao lhe ser solicitado imprimir seus traços digitais no documento gerado, pode estar caracterizada

ação discriminatória contra quem não domina a linguagem escrita. Neste caso, a oralidade é sacrificada em função de um código gráfico. A ideia de reunir aqueles que dominam os trâmites institucionais e os códigos linguísticos com os que se iniciam na prática política é uma espécie de proposição, em que se coloca uma tentativa de equilibrar os saberes para um fim comum, mas gera uma situação de dependência, quando indivíduos delegam a outrem a condução do seu próprio discurso.

Um exemplo interessante da atribuição de valores a conhecimentos históricos que podem e são reproduzidos na comunidade é a situação que envolve a feijoada, mencionada anteriormente. A fala não integra um depoimento formal, mas reflete uma reação ao modo de pensar institucionalizado por uma maioria que tem acesso a veículos de comunicação e atua junto a instituições promotoras de políticas públicas. Neste caso, como pesquisadora, sem qualquer delegação, senão a do meu ofício, testemunho a reação apresentada pela liderança comunitária, como sujeito que sou do meu próprio objeto de estudo.

Por ter como ponto de partida a oralidade, as práticas culturais ditas populares, incluídas as de origem afro-brasileira, não primaram pelo registro escrito ou por um ordenamento da documentação que conseguiu armazenar. Poucos são os registros existentes, lacunas são frequentes e as respostas a questões sobre seu passado não estão disponíveis, o que não chega a ser um aspecto limitador, já que remetem a novos questionamentos e reflexões sobre o sentido cultural de cada uma das diversas formas de expressão, inclusive da historiografia. A memória, traduzida pelas lembranças, ainda que divergentes entre indivíduos, é uma construção coletiva e pode ser capturada, em benefício da pesquisa, inclusive como fonte para a chamada história oral, ainda que não por intermédio de um depoimento formal.

A escrita e a leitura são recursos prospectivos de comunicação, nem de longe dão conta do fazer dos grupos e dos significados embutidos pelas suas práticas, na totalidade. Por isso é importante incluir, na pluralidade de tempos e temas do ofício do historiador, uma estratégia de coleta de depoimentos que extrapole os limites formalmente instituídos na prática historiográfica.

A mesma atitude de respeito ao documento escrito, cuja orientação para não danificar e não rasurar são princípios de um comportamento ético do pesquisador, está posta para o depoimento colhido por intermédio da entrevista. Respeita-se a fala do entrevistado e, numa transcrição *ipsis litteris*, até a grafia de palavras não dicionarizadas ou vícios de linguagem permanecem intocados, preservando-se os sentidos atribuídos pelo depoente, no seu testemunho. Pode-se manter esta atitude quando o pesquisador captura um depoimento do

qual é testemunha, ainda que o discurso não esteja inserido numa coleção sistematizada de fontes.

Finalmente, considerando as tecnologias disponíveis e a pluralidade de informações circulantes, nos espaços mais inusitados, seria restritivo pensar que, apenas sob determinadas condições formais, depoimentos podem ser coletados e aproveitados num estudo. Participar de um colóquio pode inspirar uma coleta. Quem se expressa numa instância pública como esta ou qualquer outra, se sujeita ao uso da sua fala, de modos até surpreendentes. De posse de um gravador portátil, de um telefone celular ou de um *media player*, o pesquisador pode capturar depoimentos. A autorização está implícita ao falar em público.

A possibilidade de utilização não libera qualquer forma de uso. Aspectos éticos se anunciam como limitadores das diversas formas de uso. Ao pesquisador, cabe o compromisso de manter seu trabalho dentro dos limites da confiança; ao leitor, resta refletir sobre os riscos de, simplesmente, acreditar. Segurança e perigo, confiança e risco são atitudes necessárias ao cidadão vivente da modernidade. O pesquisador não pode fugir disso. Convido a uma analogia com o que Giddens trata como desatenção civil. Ao se cruzarem dois indivíduos, numa rua, eles se entreolham brevemente, numa atitude de aparente desatenção. “O olhar concede reconhecimento do outro como um agente e como um conhecido potencial. Fixar os olhos no outro apenas brevemente e depois olhar para frente enquanto ambos se cruzam vincula tal atitude a uma reafirmação implícita de ausência de intenção hostil” (GIDDENS, 1991, p.85). Considerada a ausência desta intenção, que ela se transforme numa tentativa de conduzir à compreensão de objetos de estudo.

1.3.3.1 Entrevistas temáticas por mensagem eletrônica

A temática é uma categoria de entrevista utilizada pela história oral, direcionada para especificidades do projeto de pesquisa. Comumente, as entrevistas temáticas são gravadas, transcritas e cedidas pelo depoente. Em relação a diversos aspectos, inclusive a espontaneidade, sofrem dos mesmos problemas que qualquer entrevista. Deslocando-se a gravação do depoimento oral reproduzido por equipamento sonoro, uma opção é a mensagem eletrônica, o conhecido email, para troca de informações. A espontaneidade da fala gravada nunca é absoluta, considerando que, num processo de entrevista formal, o depoente também tem sua fala inibida pelo gravador, como equipamento, e pela gravação como um documento que, de algum modo pode comprometê-lo.

Não se trata de coleta de depoimento oral, embora tenha por base a oralidade e a memória, principalmente. Não se utiliza de sons da voz humana, inflexões ou tons. A base de uma entrevista por email é a escrita (o que a torna restrita àqueles que dominam a escrita e são usuários da internet). Para que ela aconteça, é necessário que o depoente se concentre na sua produção. Deste tipo de entrevista, a capacidade de redação do entrevistado serve como fundamento, o que a torna restrita a pessoas com capacidade de articulação de ideias pela escrita.

Quanto ao veículo de registro utilizado. A caixa postal de endereços eletrônicos tem se apresentado como importante meio de comunicação, transporte e registro de informações. Entretanto, também tem se mostrado vítima de “fraude”, quando equações são formuladas em prejuízo de outrem, na forma de vírus. É, portanto, espaço que carece de confirmação de autorias, já que a atribuição indevida de autorias é uma prática corrente na internet.

Este é um problema que pode ser solucionado, na medida em que a informação, veiculada por meio virtual, possa ser confirmada por seu autor, a ser constituído como signatário de sua própria fala. A ideia é que, uma vez cedida a entrevista, ela possa retornar ao depoente, que deverá alterá-la ou confirmá-la, de acordo com sua pretensão de falar deste ou de outro modo, sobre qualquer conteúdo.

Preferencialmente, a entrevista deverá ser temática. Ao se tratar de depoimento oral, muitas formas ele pode adquirir. Talvez a de uso mais comum seja a história de vida. Esta não seria uma alternativa interessante para a entrevista por email, em função do tempo que exigira que o depoente dispusesse. Além de ter capacidade de redação, articulando idéias e construindo argumentação, inevitável, mesmo em se tratando de depoimento de memória, o depoente precisaria abrir mão de suas ocupações por um período maior do que o necessário para gravação de um depoimento sonoro. Lembremos que, a cada hora de gravação de um depoimento oral, são necessárias quatro ou cinco horas, a serem despendidas para transcrição. No depoimento gravado, falado, a transcrição é responsabilidade do pesquisador. Na entrevista por email, a tarefa de constituir o documento escrito fica por conta do entrevistado.

Cada vez mais, a atividade de pesquisa para a produção de trabalhos acadêmicos requer mais do pesquisador, de maneira que, muitas vezes, o desejo de apresentar uma produção, respeitando os prazos e normatizações de cada programa pode conduzir a distorções como a cópia de trabalho alheio, sem citação, ou a aquisição, mediante pagamento, de trabalhos encomendados, muitos dos quais cópias da internet. Este é um desvio que não se justifica, simplesmente, pelos prazos curtos, definidos pelos programas de

graduação ou pós-graduação no Brasil, vez que estes obedecem a regulamentações dos principais órgãos de fomento. Há valores éticos que são profanados quando tais dimensões da produção acadêmica são violadas. Ineditismo, autoria e criatividade, não necessariamente originalidade de temas, são elementos que precisam orientar a prática da pesquisa acadêmica, embora as leituras, especialmente as realizadas sobre publicações, sejam inspiradoras de tratamentos alternativos sobre objetos e fontes de pesquisa para que os objetivos do projeto sejam alcançados.

2 ARTE, PATRIMÔNIO E PRÁTICAS EDUCATIVAS COMO POLÍTICAS PÚBLICAS DE CULTURA

Aprender é modificar a percepção, não obter respostas
(BACHELARD, 2004, p.251).

O valor simbólico, o direito de cidadania e a possibilidade para geração de trabalho e renda estão embutidos nas atividades elencadas nos itens a seguir. Aqui, a intenção é demonstrar a predominância de um aspecto: a quadrilha junina, pelo estímulo à participação política (direito de cidadania); o Programa Multicultural, pelo alcance que representa como atividade de formação para a arte, na cidade do Recife (geração de trabalho e renda); Irôco – a árvore sagrada, como parte de uma política pública de cultura que tem no audiovisual um instrumento para reflexão sobre afro-brasilidade (valor simbólico). Trata-se de iniciativas caracterizadas como políticas públicas de cultura, na área de formação cultural, que se constituem práticas educativas vivenciadas fora da escola e da universidade, referenciadas nas noções de arte e patrimônio.

2.1 Patrimônio como prática educativa

A cultura no Brasil é um dos elementos preponderantes na imagem que o Estado brasileiro quer para dar sustentação ao seu projeto político de democratização e de inclusão social. Qualquer que seja o veículo de comunicação, são as manifestações culturais o meio mais utilizado para interagir com o cidadão, de certo modo pretendendo referendar a produção cultural como resultado de uma construção social. A imagem que o Estado parece pretender reproduzir é a de que sua ação não se restringe apenas às relações trabalho/capital ou saúde/educação; ela se estende à compreensão de que a manifestação cultural faz parte do cotidiano do cidadão e é expressão de boa parte das representações que fazem o dia a dia da população. Esta opção é resultado do discurso em prol da construção de uma identidade nacional, apontada no período posterior à nossa independência política como elemento fundante para a formação do Estado e do cidadão brasileiro e que se traduz na fala da gestão pública de cultura no país.

O tratamento público da cultura, no Brasil, se apresenta, desde a década de 1930, no período de instalação do Estado Novo, como uma tarefa reconhecida pelo governo que, entretanto, faz da cultura um apêndice na constituição do Estado nacional: não a reconhece

como estruturadora da sociedade. A criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN –, em 1936, reflete uma preocupação do Estado com a preservação da memória, através da proteção do patrimônio edificado, da sua tutela e da deflagração do processo de tombamento para proteção de obras diversas, cujo valor histórico pretendia ser consensual e representava, para alguns segmentos da sociedade, a consolidação de uma identidade nacional.

Ainda em 1936, através do próprio SPHAN, Mário de Andrade se encarregou de liderar uma investigação das expressões populares localizadas em território nacional, de modo que o Estado pudesse dar conta do reconhecimento das manifestações brasileiras de tradição oral que, por seu dinamismo natural, seriam de identificação e proteção – para preservação – mais difícil. O tombamento para as edificações e o registro das manifestações de tradição oral, hoje denominadas patrimônio imaterial, constituíram, então, as perspectivas do Estado brasileiro para dar conta dos seus bens culturais.

A atuação do Estado brasileiro por meio do SPHAN se propagou, desde os anos trinta, prevalecendo a noção de que os monumentos eram a materialização da ação humana; tombá-los, reconhecendo-os, seria a estratégia nacional para resguardar a memória, que garantiria nosso panteão identitário. A ação do Estado sobre os bens imateriais limitou-se ao registro iniciado desde os anos trinta sem, contudo, priorizar a reflexão acerca da importância da produção cultural numa abordagem que fosse além da preservação da memória, limitando-se a medidas cautelares de registro para proteção dos bens culturais. Esta proteção se dá também pela criação, em 1947, da Comissão Nacional de Folclore, preocupada em viabilizar condições de existência da chamada cultura popular sem, contudo, atentar para as possíveis alterações nas manifestações. A ideia é manter viva a manifestação para conservar a tradição.

Durante o regime militar pós-64, nos anos 1970, o debate sobre o conceito de bem cultural se amplia, considerando-o como elemento fundamental para o desenvolvimento nacional. É o período de criação da Fundação Nacional Pró-memória, quando Aloísio Magalhães se torna porta-voz da ideia de que não há desenvolvimento se não há reconhecimento dos nossos bens culturais, na perspectiva de que é possível criar riquezas e fixar o homem no seu contexto regional. Aqui, a questão da identidade se mantém como referencial para consolidação da ideia de nacionalidade e como ponto de partida para o desenvolvimento nacional.

O que rege a conduta dos poderes executivos é a norma constitucional. Assim, no plano federal, observe-se os artigos 171 e 172 da Constituição de 1967, que tratam diretamente da questão cultural: as ciências, as letras e as artes são livres, o Poder Público

incentivará a pesquisa científica e tecnológica; o amparo à cultura é dever do Estado e ficam sob a proteção especial do Poder Público os documentos, as obras e os locais de valor histórico ou artístico, os monumentos e as paisagens naturais notáveis, bem como as jazidas arqueológicas.

Na comparação com a Carta de 1988, esta mantém um viés protecionista, mas o Estado brasileiro reconhece como constituintes do patrimônio cultural brasileiro bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, considerando como tais as formas de expressão, os modos de criar, fazer e viver, as criações científicas, artísticas e tecnológicas, as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artísticas e culturais, os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico.

A Constituição Brasileira de 1967⁴, característica de um regime de exceção, propõe o amparo à cultura, sem esclarecer sobre qual conceito foi utilizado como referencial, define a censura para diversões públicas, por exemplo, e sugere que o Estado proteja documentos e outros bens materiais como forma de preservação da memória nacional. A partir de 1988, observa-se uma ampliação na proposta de ação governamental ao contemplar elementos da produção cultural popular, incluindo as questões étnicas como referencial de preservação.

Alguns atos legislativos relativos à produção cultural e ao movimento por ela promovido na sociedade brasileira, elencados pelo Ministério da Cultura, identificando a normatização para a cultura em diversos aspectos a partir de 1937, levam a crer que, apenas com o processo de redemocratização, na década de 1980, o Estado brasileiro começa a se comprometer mais efetivamente com a ação cultural, como gestor da produção cultural no país. Entre leis federais, medidas provisórias, decretos, portarias interministeriais, portarias, instruções e resoluções normativas, parece haver uma maior frequência de atos relacionados à questão somente a partir de 1979. Dos quatro decretos-lei relativos à cultura, três datam do Estado Novo (os de números 25/37; 2809/40 e 3866/41) e versam sobre aspectos protecionistas e filantrópicos. Apenas um, o de número 824/69, versa sobre o poder de censura de obras impressas, em plena vigência do Ato Institucional número 5, conhecido como AI-5⁵.

⁴ Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/Constituicao67.htm>. Acesso em novembro de 2011.

⁵ “O Ato Institucional nº 5, de 13 de dezembro de 1968, marcou o início do período mais duro da ditadura militar (1964-1985). Editado pelo então presidente Arthur da Costa e Silva, ele deu ao regime uma série de poderes para reprimir seus opositores: fechar o Congresso Nacional e outros legislativos (medida regulamentada pelo Ato Complementar nº 38), cassar

Acreditando ser este um levantamento que dá conta da normatização federal sobre cultura, pode-se aferir, num cálculo estimativo, que 84,3% da legislação brasileira para a cultura foi proposta a partir de 1979, ampliando, assim, a ação do Estado sobre a questão.

Ao tempo em que se amplia a ação do Estado, dá-se um debate sobre a complexidade e pluralidade da produção cultural brasileira, extrapolando o limite da cultura, antes restrito às artes cênicas, visuais e às letras, sinalizando para a possibilidade de enfatizar modos de vida, direitos humanos, costumes e crenças, numa ação interativa que reconheça políticas compartilhadas de cultura, utilizando as dimensões da educação, das ciências e da comunicação e considerando o desenvolvimento a partir de uma dimensão cultural.

2.1.1 Educação Patrimonial como política de cultura para educação

Considerada a produção cultural como patrimônio inalienável de todo cidadão e a educação como base para o desenvolvimento, insere-se a política pública de cultura na perspectiva da preservação do patrimônio cultural, através da formação para a gestão e a produção artística, com aprendizado possível sobre o suporte técnico necessário à produção de espetáculos.

Como prática educativa, a noção de patrimônio constitui-se um elo que vincula ações socioculturais históricas e o processo de formação cidadã. É de se supor que a motivação para a preservação patrimonial tem implícita a conservação de valores que se transmite de uma geração à outra. Não é à toa que um bem é escolhido por uma comunidade na medida em que ofereça alguma forma de significado simbólico. Se for assim, a proximidade de um indivíduo a valores históricos que sua comunidade elegeu como importantes ajuda a definir a formação individual que se estende ao seu e a novos grupos humanos, com os quais se relacione, tomando por base uma perspectiva de interculturalidade. O patrimônio nada significa se não se relacionar com as pessoas ou se as pessoas não se relacionarem com ele. De nada vale um monumento ou um fazer se não há quem se identifique com ele. Não havendo identificação ou identificados, não há por que preservá-lo.

Nos anos 2000, a vinculação do Estado brasileiro com a produção cultural se baseia num conceito amplo de patrimônio, que tem nos artigos 215 e 216 da Constituição Federal de

mandatos eletivos, suspender por dez anos os direitos políticos de qualquer cidadão, intervir em Estados e municípios, decretar confisco de bens por enriquecimento ilícito e suspender o direito de habeas corpus para crimes políticos.” Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/treinamento/hotsites/ai5/ai5/index.html>>. Acesso em novembro de 2011.

1988 uma importante referência. Destaco, no artigo 216, referentes para um conceito de patrimônio cultural:

constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nas quais se incluem: I – as formas de expressão; II – os modos de criar, fazer e viver.

Ao Estado, cabe a tarefa de reconhecer as práticas culturais como ações da sociedade que devem ser respeitadas, reconhecidas, estimuladas e preservadas, mas ele se arvora também da escolha dos bens patrimoniais quando elege aqueles que merecem ou não ser preservados, conforme prevê a chamada Lei do Patrimônio Imaterial (Decreto 3551/2000).

O decreto rege o processo de reconhecimento de bens culturais como patrimônio imaterial, institui o registro e, com ele, o compromisso do Estado em inventariar, documentar, produzir conhecimento e apoiar a dinâmica dessas práticas socioculturais. Vem favorecer um amplo processo de conhecimento, comunicação, expressão de aspirações e reivindicações entre diversos grupos sociais (CASTRO, 2008, p.18).

Para Castro, o decreto explicita a necessidade de reconhecer aspirações, reivindicações e produzir conhecimento das populações produtoras de bens considerados imateriais. A consulta à população precisa ser fundamento para a escolha do que deve ser preservado e ou salvaguardado. E tem sido, na atualidade da gestão cultural, embora a partir de representações individuais, não a partir da construção do conhecimento, nas diversas instituições de ensino nacionais. A este respeito, a consulta a documentos produzidos pelo Estado nacional, nas esferas federal, estadual e municipal, dá conta da preocupação dos gestores com as demandas advindas por intermédio da população e seus representantes. Estes acompanham, têm voz e voto nos fóruns e nas conferências de cultura, contribuindo para a construção de documentos que se propõem traduzir os anseios da sociedade nesta matéria. Falamos de representação, mais das vezes voluntária, não de maioria absoluta ou de totalidade. Ainda não falamos de como a educação patrimonial pode constituir-se currículo para a educação.

Nos trâmites da representação, o Plano Nacional de Cultura, o Plano de Gestão do Governo do Estado de Pernambuco ou o Plano Municipal de Política Cultural do Recife – PMPCR – são documentos que revelam proposições de atuação no segmento cultural para os próximos anos.

O Plano Nacional de Cultura, em processo de elaboração que pretende estender sua ação à maior parte das representações que atuam em território nacional, abriu coleta de opiniões e sugestões, pela internet, com o intuito de ampliar a escuta à sociedade. Tem como diretrizes:

Fortalecer a ação do estado no planejamento e na execução das políticas culturais, intensificar o planejamento de programas e consolidar a execução de políticas públicas de cultura;

Reconhecer e valorizar a diversidade e promover as artes e expressões culturais;

Universalizar o acesso dos brasileiros à arte e à cultura, qualificar ambientes e equipamentos culturais e permitir aos criadores o acesso às condições e meios de produção cultural;

Ampliar a participação da cultura no desenvolvimento socioeconômico sustentável, promover as condições necessárias para a consolidação da economia da cultura;

Estimular a organização de instâncias consultivas, construir mecanismos de participação da sociedade civil e ampliar o diálogo com os agentes culturais e criadores (SANTIAGO, 2010, p.04).

Neste sentido, o Pernambuco Nação Cultural – Informativo da Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco – FUNDARPE, que registra o Plano de Gestão, com a proposta de consolidar uma política pública de cultura, aponta a

cultura como direito de todos, viés da inclusão social, do respeito às etnias e da promoção da equidade, potencialização de identidades locais e regionais (...), definindo cultura como processo de educação, da integração das políticas públicas e dos territórios, convocadora da participação social na consolidação de um novo modelo de sociedade e de desenvolvimento sustentável do Estado, verdadeiramente democrático, para todos.

Por sua vez, o Plano Municipal de Política Cultural do Recife – PMCR, à página 21, defende que

a cultura deve sempre ser considerada em suas três dimensões: 1) enquanto produção simbólica, tendo como foco a valorização da diversidade das expressões e dos valores culturais; 2) enquanto direito de cidadania, com foco na universalização do acesso à cultura e nas ações de inclusão social através da cultura e 3) enquanto economia, com foco na geração de emprego e renda, no fortalecimento das cadeias produtivas e na regulação da produção cultural e dos direitos autorais, considerando as especificidades e valores simbólicos dos bens culturais.

Não tomo o PMPCR ou o Pernambuco Nação Cultural como modelos, mas como exemplos. Destaco o modo como foram elaborados, o processo de construção caracterizado pelo fazer coletivo, um aprendizado que depende do tempo, do espaço e das múltiplas, quase insondáveis, capacidades de articular ideias, desejos e saberes.

Os dois documentos atentam para as três dimensões apontadas anteriormente e correspondem às proposições do Plano Nacional de Cultura, em processo de consolidação pelo Ministério da Cultura. O PMPCR, quando trata a necessidade de construir um modelo pedagógico que atenda às especificidades da formação cultural básica e se articular com centros de nível médio e superior como um desafio a ser transposto, não elabora qualquer proposição que vincule a ação cultural com a prática da educação formal. As práticas culturais são abordadas, dentro da escola, por exemplo, de modo limitado, embora pareçam permeáveis, quando comparadas aos conteúdos programáticos dos currículos. Na formação superior, de modo geral, observa-se universidades que atuam na extensão com o estímulo à

constituição de novos grupos dentro da universidade, não havendo interlocução entre potenciais produtores e as experiências existentes na sociedade a partir de valores históricos. A ideia é criar grupos produtores dentro da instituição. Até se percebe preocupação com valores simbólicos, mas estes valores não se relacionam necessariamente com os indivíduos e grupos produtores que se formam institucionalmente. Corais, grupos de maracatu, blocos carnavalescos demonstram a alegria da prática de brincadeiras e criação artística, mas representam uma historicidade artificial, considerando que é estimulada e promovida por instância de poder que se propõe dinamizar os fazeres acadêmicos, principalmente a partir da natureza artística das manifestações.

Ilustre-se esta afirmação com o regimento da Universidade de Pernambuco, aprovado em 2009:

A cultura universitária compreende as seguintes atividades: I. exposições e feiras; II. divulgação nos meios de comunicação; III. redação de textos representativos da cultura; IV. produção de materiais didáticos para a educação básica e outras clientelas, tais como: fitas sonoras, vídeos, filmes, dispositivos e meios de armazenamentos digitais; V. confecção de jornais, livros, revistas, partituras, boletins técnicos e outros; VI. apresentações musicais e concertos; VII. representações teatrais, leituras dramatizadas, produções na área cultural, projetos técnicos e artísticos em artes cênicas; VIII. eventos desportivos; IX. contribuição em eventos culturais, artísticos, desportivos, palestras, conferências, seminários, simpósios, jornadas, encontros, oficinas, reuniões e congressos; X. resgate e preservação de atividades culturais, artísticas e folclóricas.

Percebe-se uma preocupação com a produção artística e as expressões culturais, embora pareça que as proposições se voltam unicamente para o interior da comunidade acadêmica, gerando saberes que se identificam com as práticas institucionais, mais do que com os fazeres produzidos pela sociedade.

2.1.2 Por um currículo que aproveite a cultura para a educação

A vinculação entre educação e cultura ainda não é uma prática das políticas públicas, seja para a cultura, seja para a educação. Por enquanto, o Estado atua com formação cultural a partir de atividades de educação não formal que se verifica paralelamente à realidade escolar, por meio de ações chamadas de formação cultural, que, dentre outras denominações, algumas instituições chamam oficinas ou oficinas culturais. Entendida de modo amplo, a cultura pode ser forjada na própria vida escolar, dentro e fora das salas de aula. Observe-se que “[...] iniciativas empreendidas na década de 1980 embasa[ra]m o processo de sensibilização do Congresso Nacional, que resultou na presença do PCI [patrimônio cultural imaterial] na

Constituição de 1988 (...) e, por intermédio da proposição 8, sugere a inclusão das culturas locais nos processos de educação básica” (CASTRO, 2008, p. 15).

Neste sentido, ainda há muito a ser conquistado pela rede de ensino. Iniciativas existem como é o caso do Instituto Capibaribe do Recife que, nas palavras de uma mãe, a professora Maria do Rosário Antunes, é

uma organização sem fim lucrativos (apesar de significativa mensalidade), que não se coloca como seguidora de uma tendência metodológica exclusiva. Fundada por Paulo Freire, que delegou a direção da escola a Dona Raquel [Correia de Castro] (uma das professoras por ele convidadas para trabalhar na escola). Defende que as atividades didáticas devem ser fundamentadas na visão da educação integral. Um exemplo está na percepção das finalidades da tarefa de casa – além da fixação da aprendizagem, tem como objetivo criar na criança autonomia, independência e responsabilidade. Assim, as tarefas correspondem a atividades que as crianças tenham capacidade de realizar sozinhas, no que diz respeito ao grau de dificuldade e tamanho, defende a importância e necessidade da brincadeira na vida da criança. Nesse processo, cada criança é respeitada na sua singularidade (o ritmo e especificidade de cada criança e adolescente são respeitados). Trabalha com projetos: é escolhido um tema que norteia as atividades de todas as disciplinas e atividades. Este ano – Justiça: um caminho para a paz – foi um tema trabalhado até na troça carnavalesca da escola.⁶

Mãe de dois garotos, o de nove anos, cursando a 3ª série e o de treze anos, na 8ª série, a professora Maria do Rosário descreve o que a escola oferece como atividade pedagógica, numa busca de integração entre as crianças e o mundo da arte e da cultura de modo geral, não se restringindo apenas ao regional ou tradicional, que muitos costumam tratar como autêntico:

Entre as atividades didáticas, existe, enquanto atividade extraclasse, artes, uma vez por semana, para o fundamental 1. Nas aulas de artes as crianças também estudam alguns artistas clássicos e suas obras, tendo a oportunidade de repintá-las. Além de trabalhos de pintura, desenhos, colagem com argila, entre outros.

No ciclo fundamental 2 existem aulas de artes e aulas de música, a turma é dividida em dois grupos e cada um participa de uma delas realizando a toca, para oportunizar a todos a experiência tanto em artes como em música, no primeiro semestre. Depois o aluno pode escolher entre as duas, a que continuará [a cursar] no segundo semestre.

A escola promove, entre outras, atividades de aula-passeio, onde a criança faz visita a museus, praças, casa da cultura, reserva ecológica (onde são apresentados hábitos e artesanato indígena) no ciclo fundamental 1; recebe visita de bandas, músicos, artistas, índios, profissionais de designer – explicando como elaborar filme de desenho animado. Organizadas nos espaços do bom-dia ou boa-tarde, apresentação no pátio da escola ou direcionada apenas para um determinado grupo de alunos/alunas.

Existe a semana de artes e literatura: dentro do tema do projeto e evento da atualidade, como a Copa ou a Olimpíada, os alunos estudam sobre determinado aspecto e produzem trabalho que é apresentado à família e amigos no sábado da referida semana.

Além dessas, é organizada a mostra de conhecimento, que muitas vezes corresponde ao produto da reflexão sobre as visitas realizadas; ou produto de estudos, através de pesquisa na escola ou em casa, visitas recebidas ou realizadas.

⁶ Fragmento de entrevista realizada por correspondência eletrônica, em 27 de abril de 2009.

Existem, ainda, as oficinas pós-horário, entre essas: capoeira, dança popular, teatro e xadrez. Essas atividades não são propriamente da escola, esta apenas cede o espaço e divulga para os alunos a sua realização⁷.

O Instituto Capibaribe representa, na cidade do Recife, um exemplo de escola privada que se preocupa com a educação da criança como um todo, de modo a viabilizar a apreensão do conhecimento. Ainda assim, a escola não elimina o conteúdo regular do ensino e, embora trabalhe a perspectiva artística, explorando a capacidade de criação, individual e coletivamente, não parece dimensioná-la como patrimônio. Matemática, língua portuguesa, ciências, estudos sociais são obrigatórios. Trata-se de uma instituição que trabalha as primeiras séries, fundamentais para formação do raciocínio lógico e para compreensão dos múltiplos sentidos do idioma. Embora atue promovendo a interação entre estudante, cultura artística e suas múltiplas possibilidades de abordagem, está condicionada pelo currículo formal, convencionado para as séries regulares.

Valor simbólico, direito de cidadania e economia: as políticas públicas de cultura movem-se pelo último, embora sinalizando para o segundo e dizendo se basear no primeiro. Qual o simbolismo que tem a dança do maracatu nação para alguém de classe média? Tem história, faz parte da memória coletiva, mas não abriga simbolismo. Atentas a essa historicidade, pessoas intelectualizadas ou inseridas politicamente buscam, na prática das brincadeiras, um referencial de lazer e entretenimento.

Como sistema econômico que dá base a uma cultura de mercado, o capitalismo possibilita ao Estado atrair olhares para comercializar técnicas e tecnologias. As políticas para a educação e a cultura ainda são produzidas como uma resposta ao mercado: a produção cultural, definida como patrimônio, é embalada como produto de consumo, especialmente voltada para o turismo. Que assim seja, desde que beneficie as populações que dão origem às práticas culturais que fundamentam as memórias e valores dos bens patrimoniais em questão. Ocorre, porém, que tais práticas terminam por se constituir como espetáculos que mal remuneram os produtores, especialmente em se tratando da chamada cultura popular. Quando não, tornam-se atrações midiáticas que concentram a admiração e a surpresa de quem nunca vivenciou tais práticas. Tornou-se assunto de pauta para programas estatais e noticiários de TV. Digamos, porém, que estar na mídia é um começo.

Uma coisa são as políticas implementadas pelo Estado, produzidas pela população politicamente participante. Outra coisa é atingir segmentos sociais que não se integram a

⁷ Idem.

ações de consulta à população, como as conferências, por exemplo, e que, por isso, não têm suas práticas tornadas visíveis pelos agentes do Estado.

Tomemos o Programa de Educação Histórico-patrimonial nos municípios do entorno da Usina Hidrelétrica Luiz Gonzaga, viabilizado pela Brasilis – Consultoria e Empreendimentos, por meio do relatório final da primeira etapa, ocorrida em 2008, com atuação nos municípios de Belém do São Francisco, Floresta, Itacuruba, Petrolândia e Rodelas. Trata-se de uma iniciativa para educação patrimonial que traz, como uma de suas propostas, a educação do olhar para tornar visível o que parece invisível, como é tratado o patrimônio: a primeira tarefa de educação é aprender a enxergar, diz o relatório da Brasilis. A base da metodologia do Programa é a consulta, a sondagem. Os participantes de oficinas, professores, representantes de comunidades étnicas, gestores municipais apresentam noções de patrimônio inerentes ao seu espaço e tempo. Os gestores de oficinas não pretenderam apresentar uma ideia pronta de patrimônio, mas identificar nos participantes das oficinas o que veem que se aproxima do que se entende como patrimônio, apresentando seu próprio entendimento a respeito. De fato, deslocar os olhares para o que está em redor e mal se percebe é um primeiro passo para uma reflexão mais apurada sobre o sentido do patrimônio na relação com as populações produtoras.

O conceito de patrimônio teria sido construído a partir de referências culturais do grupo reveladas pela sua identidade coletiva, orientadas pelos atores da formação que estimulam as escolhas patrimoniais. Neste caso específico, um processo de eleição se procedeu, conduzido para identificar referências patrimoniais locais de paisagem, edifícios, culinária, lendas, arte e artesanato, celebrações religiosas e profanas, personagens da cidade. Categorias extrínsecas que podem revelar categorias internalizadas pelos participantes das oficinas, apresentadas por um processo formativo que sensibiliza para a importância do lugar onde se vive, estreitando os laços entre o ser humano e a terra, vinculando-o ao seu espaço de existência, à importância de preservá-lo e fortalecê-lo para as atuais e futuras gerações.

A avaliação demonstrou um grau elevado de assimilação dos conteúdos a partir do objetivo de formar multiplicadores de Educação Patrimonial, direcionando a formação, entre outros, para profissionais ligados à educação, entre professores, bibliotecários, secretários de educação. As oficinas, como prática de educação não formal, induzem o processo de aceitação da nomenclatura oficial atribuída a bens patrimoniais e orientam para a importância do tombamento, trabalhando com pessoas ligadas à educação formal. É uma maneira de disseminar a noção de patrimônio e de preservação, especialmente a partir de um pacto, que o relatório afirma haver sido firmado, de multiplicação das noções trabalhadas. O público é

composto por adultos, mas poderia ser de jovens, de adolescentes que, insatisfeitos com seu desempenho e conteúdos institucionalizados, abandonam a escola. Cultura, arte, educação, patrimônio: fazer das pessoas que, muitas vezes por aspirações cosmopolitas, desconhecem sua origem e as infinitas possibilidades de vida digna a partir dela.

Embora não se possa destituir de importância a iniciativa relatada pela Brasilis, é importante discutir um viés da questão que passa pelas noções de preservação. A ideia de proteger um bem cultural poderá remeter ao conceito de tradição como valor estático, imutável. Esta é uma perspectiva que pode gerar um bloqueio na capacidade de olhar em volta, criar e inventar. As políticas estatais de preservação patrimonial, no Brasil, estão pautadas no conceito, nem sempre explicitado, de monoculturalismo, atribuído a comunidades tratadas como tradicionais. Esta concepção desconsidera noções de interculturalidade e conduz à possibilidade de manutenção de delimitações sociais pelas características pretensamente exclusivas ou originais. Esta compreensão percebe tradição como o autêntico, sem preocupação com as inevitáveis transformações que a história propicia. Sobre tradição, é interessante observar a contribuição de Peter Burke, que considera “praticamente impossível escrever história cultural sem tradição [...] a tradição está sujeita a um conflito interno entre os princípios transmitidos de uma geração a outra e as situações modificadas às quais devem ser aplicados” (BURKE, 2000, p. 240-241).

As ações de preservação e as práticas educativas se conciliam, mas ainda não estão formuladas enquanto política para a educação, mesmo porque as gestões da cultura e da educação, ainda que fazendo parte do nome de muitas secretarias, em governos municipais e estaduais, efetivamente não se coadunam. A memória, como referência para a identificação de bens patrimoniais, ainda é tema restrito às aulas de história, na formação dos docentes graduandos ou é romanceada, como um ideal mítico, que em pouco ou nada se relaciona com a vida real ou com a contemporaneidade. Precisa ser vista pela sua potencialidade de produzir novos saberes e realidades.

Há que se forçar um maior entendimento mútuo, um maior nivelamento geral da cultura que, sem destruir a elite, a torne mais acessível a todos, e em consequência lhe dê uma realidade verdadeiramente funcional. Está claro que o nivelamento não poderá consistir em cortar o tope ensolarado das elites, mas em provocar com atividade o erguimento das partes que estão na sombra, pondo-as em condições de receber mais luz. Tarefa que compete aos governos (ANDRADE, 1981, p. 22).

Recorrer ao discurso de Mário de Andrade serve para demonstrar que não há, aqui, proposição nova, mas o reconhecimento do apoio à educação, através da arte, que extrapola a forma como a disciplina é ministrada no ciclo básico ou no ensino médio: “a atualização da inteligência artística brasileira é mais que isso [beleza], pois a arte é muito mais larga e

complexa, tem uma funcionalidade imediata social, é uma profissão e uma força interessada da vida” (FROTA apud ANDRADE, 1981).

2.2 Ação educativa em espaços de formação cultural⁸

A formação para preservação patrimonial e profissionalização artística é estratégia que constitui a prática de instituições públicas de cultura prevista no Plano Nacional de Cultura. Como categoria de estudo, a formação se encontra com a educação, na medida em que instrui, informa e possibilita a criação de novos saberes, por meio da doação ou da troca de vivências. Esta discussão se apresenta como educação não formal, mas é uma prática de instituições públicas. É institucional, portanto. Está classificada como educação não formal por não se vincular a escolas ou universidades. Em geral é iniciativa dos poderes executivos, desvinculada de secretarias municipais ou estaduais de educação, responsáveis pela regulamentação das práticas escolares nas redes municipais de ensino.

A Organização das Nações Unidas para a educação, a ciência e a cultura – UNESCO, define educação não formal como

Atividades ou programas organizados fora do sistema regular de ensino, com objetivos educacionais bem definidos. [...] Notas: 1. A educação **não formal pode ocorrer dentro de instituições educacionais, ou fora delas**, e pode atender a pessoas de todas as idades. 2. Dependendo dos contextos nacionais, pode compreender programas educacionais que ofereçam alfabetização de adultos, educação básica para crianças fora da escola, competências para a vida, **competências para o trabalho e cultura em geral**. [...] 4. **Por ser mais flexível, não segue necessariamente todas as normas e diretrizes estabelecidas pelo governo federal. É geralmente oferecida por instituições sociais governamentais e não governamentais e resulta em formação para valores, para o trabalho e para a cidadania** [grifos meus].⁹

Tomemos algumas iniciativas como bases empíricas para formulação do conceito de educação não formal que aqui se pretende trabalhar, tentando relacioná-las com ações promovidas por instituições de cultura, visando a produção e a gestão cultural. Vejamos ações específicas de formação em produção e gestão cultural, a partir de uma concepção de cultura aplicada à expressão artística, na cidade do Recife, com interferência sobre a Quadrilha junina, na relação com o concurso de quadrilhas, promovido pela Fundação de Cultura Cidade do Recife, no período 2000-2003. O Programa Multicultural do Recife, entre 2003 e 2004,

⁸ Algumas destas ideias, resultantes de debates junto às equipes, foram esboçadas em Garanhuns, no I Encontro de Pedagogia da Unidade Acadêmica de Garanhuns, da Universidade Federal Rural de Pernambuco, cuja temática abordou Múltiplos desafios e diferentes saberes na formação docente, onde participei da mesa-redonda Espaços de educação não formal, em Garanhuns, no dia 24 de outubro de 2007, junto ao Professor José Francisco de Souza, da Universidade Federal de Pernambuco – UFPE, e Rubineuza de Souza, do Movimento Sem Terra – MST, mas não geraram publicação.

⁹ Fragmento de texto localizado em Fontes em educação. Comped, 2001. Acesso em 15 de abril de 2008. Disponível em <<http://www.inep.gov.br/pesquisa/thesaurus>>.

pela Secretaria de Cultura do Recife e o filme *Irôco – a árvore sagrada*, de 2006, como uma realização do Núcleo da Cultura Afro-Brasileira – NCAB, da Secretaria de Cultura do Recife, produzido pela TV Viva¹⁰, com recursos da Fundação Cultural Palmares. São trazidos como exemplos de políticas públicas de ação afirmativa voltada para atividades de formação baseadas na arte e na ancestralidade. Cada uma das atividades é apresentada, destacando-se um aspecto: a quadrilha junina, pelo estímulo à participação política; o Programa Multicultural, pelo alcance que representa como atividade de formação para a arte e geração de renda, na cidade do Recife; *Irôco – a árvore sagrada*, como instrumento para reflexão sobre afro-brasilidade.

2.2.1 Quadrilha junina

A quadrilha junina é uma das brincadeiras associadas ao período junino. Além da culinária baseada no milho e na mandioca, no coco e na macaxeira (aipim, no Sudeste), dos fogos, da fogueira, dos dias de santos, como Antônio, João ou Pedro ou do forró, o assim chamado ciclo junino abriga esta manifestação que considero um exemplo de expressão coletiva que ocorre em meio à juventude recifense, moradora de bairros da periferia, muitos dos quais comprometidos com problemas que envolvem pessoas numa faixa etária de até trinta anos, como situações de risco de marginalidade ou busca de perspectivas profissionais.

A quadrilha junina, da forma como é praticada na atualidade brasileira, dá margem a críticas sobre sua formulação que a desmerecem como produção cultural por uma possível ausência de valores simbólicos históricos na relação com aqueles que brincam. As críticas estão baseados numa estética dita matuta que, aliás, reflete uma visão estereotipada da pessoa que vive no campo e tira seu sustento da lida na terra. Os estudos sobre a manifestação remetem à sua origem, idealizada nas danças de salão europeias importadas para o Brasil em meados do século XIX. Demonstrando as transformações pelas quais uma manifestação com o mesmo nome pode passar ao longo de sua existência, os estudos sobre a quadrilha junina apontam as transformações que a caracterizaram como dança de salão, passando para festa de casamento nas famílias do Brasil colonial e para festas da zona rural, sendo hoje manifestação urbana. Este movimento histórico permitiu uma observação de José Jorge de Carvalho.

A história dessa dança, que conduziu à criação do macro gênero performático agora denominado forró, segue bem os passos prescritos pelo folclorista e historiador da

¹⁰ A TV Viva integra o “projeto do Programa de Comunicação do Centro de Cultura Luiz Freire, organização não governamental fundada em 1972, na cidade de Olinda, PE”. Mais informações disponíveis em <<http://www.concepto.com.br/cclf/tv.php>>. Acesso em novembro de 2011.

cultura argentino Carlos Vega em sua teoria do ziguezague cultural entre as classes dominantes e as classes subalternas. (...) Novos sentidos e valores, agregados à performance “original” da quadrilha, atravessaram classes e grupos sociais, tornando essa tradição mais polissêmica e mais arraigadamente nacional, em um sentido pluralista do termo (CARVALHO, 2006, p. 65-83).

Sem avaliar o mérito da tradição ou da nacionalidade, em relação à quadrilha junina, o cotidiano destes grupos de produção artística se constitui espaço de educação não formal, promovido por iniciativas particulares, em comunidades de periferias urbanas. Com base na prática da quadrilha junina, observam-se novos comportamentos gerados, a partir dos ensaios e encontros sistemáticos preparatórios das apresentações que ocorrem no período junino: liderança, socialização, organização de trabalho em equipe e atitude política, traduzida pela preocupação com a inclusão social ou pelas relações de poder estabelecidas nos grupos, são alguns dos aspectos identificados na quadrilha junina.

O aspecto político da quadrilha é tratado por Hugo Menezes por meio da ideia de movimento, oriunda de uma iniciativa do poder público municipal que veio na contramão dos debates questionadores da estética da quadrilha junina recifense, alegando que não correspondiam ao que se esperava como tradicional. Deslocando o foco da estética dita tradicional para o processo de elaboração das quadrilhas juninas no cotidiano das comunidades, a plaquete Quadrilha junina, história e atualidade – um movimento que não é só imagem chamou atenção para uma prática que a mídia pernambucana só trouxe à pauta após 2001, ano de lançamento da publicação. Baseada na fala dos quadrilheiros, a publicação elencava os papéis desempenhados pelas quadrilhas juninas participantes do concurso de quadrilhas, promovido pela Prefeitura do Recife. Destaca-se, pela fala dos quadrilheiros, que a função da quadrilha não se limitava ao lazer ou ao entretenimento. Por seu processo de elaboração, iniciado em muitos grupos desde o mês de agosto, apenas dois meses depois de terminado o ciclo junino, muitas tarefas foram tomadas pelos grupos, em cada comunidade, como compromisso social. Captação de recursos por meio de bingos, festas, rifas, gincanas e cotas entre os componentes viabilizam financeiramente a festa de São João dos grupos. Adoção do critério de só dançar na quadrilha quem estuda ou oferta de dança e teatro, através de aulas ministradas para a comunidade, foram algumas das atividades identificadas na escuta conduzida entre os brincantes, permitindo avaliar que a quadrilha junina é uma manifestação artística coletiva que, na medida em que reúne jovens da periferia, mobiliza-os, num fazer que os distancia da violência, da prostituição e da marginalidade.

Menezes diz que a ideia de movimento põe a figura do quadrilheiro em posição de destaque, haja vista sua interação com a sociedade nos âmbitos cultural, socioeconômico e

político. Nesse sentido, o quadrilheiro é peça primordial, não deriva dela, precede a quadrilha.

A idéia sintetiza:

Articulação: porque funciona como coletivo, logo, as quadrilhas juninas fazem parte do movimento quadrilheiro, mesmo que estejam em diferentes níveis de participação. Mobilização: ao se agruparem relegam momentaneamente as rivalidades intergrupais e se posicionam como grupo político que a seu modo planeja, organiza e executa ações. Interação: porque esse grande grupo político além de se relacionar internamente deve interagir com a vida política, social e econômica do Estado (MENEZES NETO, 2009, p.145).

Na perspectiva da ação política viabilizada pela quadrilha junina, o registro a seguir aponta a

Consolidação da Federação de Quadrilhas Juninas de Pernambuco – FEQUAJUPE – a partir do São João Fora de Época realizado no Festival [Multicultural] da RPA 5. A FEQUAJUPE, dirigida por Antonio Carlos Amorim, Sérgio de Barros e Rejane Santana, congrega quarenta e duas quadrilhas filiadas, que reúnem uma média de oitenta pessoas cada, atuando de novembro a agosto, movimentando um universo de profissionais nas áreas de artes cênicas (dança, teatro), plásticas (figurinistas, design, costureiras) ou de pesquisa (MELO; PIMENTEL, 2003, p.176).

A quadrilha junina, por seu potencial artístico, promove aquisição de saberes predominantemente vinculados às artes cênicas. No teatro, pela produção de roteiros para o casamento matuto e sua encenação; na dança, pelo exercício de dança e produção coreográfica. Em música, pelas letras e arranjos, convertidos em canções e canto na parte musical do espetáculo. O desenho aparece na idealização e planejamento de figurinos e cenários. A utilização da língua portuguesa é um exercício permanente, em termos de oralidade, reflete-se na produção de textos escritos, sob o formato de roteiros a serem dramatizados no casamento matuto ou das letras das canções. A atuação do puxador da quadrilha junina tem por fundamento a liderança, o carisma e o domínio da palavra. Trabalhos técnicos de produção artística, como carpintaria, marcenaria, iluminação, gravação e edição de CDs remetem para a necessidade de conhecimento sobre gestão e mercado. Mas não é apenas a profissionalização que a quadrilha junina propicia: a pesquisa sobre origens da manifestação, a curiosidade sobre sua historicidade são estímulo à continuidade na busca de conhecimento que toma a quadrilha junina como temática e fundamenta o que é, por princípio, uma brincadeira na comunidade.

As quadrilhas juninas, representadas pela FEQUAJUPE, são um segmento da produção cultural do Recife, contemplado pelas ações de formação da Fundação de Cultura do Recife. Uma das iniciativas utilizadas é a realização do Festival de Quadrilhas Juninas, anualmente. A princípio, um festival com características competitivas é discutível, mas considera-se que a formação é a principal característica do concurso, tratado como festival. Paralelas ao concurso, existem atividades que fundamentam o conhecimento sobre essa

manifestação cultural, sua história, atualidade e tipo de atuação social. Pode-se elencar as atividades a partir do estímulo à pesquisa, à criação de projetos, à captação de recursos e à viabilização de processos avaliativos, a partir de seminários com a categoria, articulados pela sua Federação, através de contato permanente com os gestores públicos de cultura. Ao longo de pelo menos uma década, a Fundação de Cultura do Recife promoveu a manifestação, realizando um trabalho que promove a reflexão acerca da forma como a quadrilha junina se apresenta e como ela envolve a comunidade, de modo a promover elevação da auto-estima e profissionalização nos vários campos da produção cultural – do artístico ao apoio técnico – contribuindo para diminuir a incidência no consumo de drogas, da prostituição e da violência, conforme o depoimento dos próprios quadrilheiros.

O município viabiliza apoios para a participação das quadrilhas nos concursos realizados sem apoio financeiro com a característica de subvenção ou cachê. Eventualmente, pode acontecer contratação de algum grupo, incluído na programação oficial do ciclo junino ou mesmo no Festival de Dança, mas ainda não há uma prática regular nesse sentido. Outros tipos de apoio são viabilizados, como a impressão de material para divulgação da manifestação e dos grupos, além de apoios na área de infraestrutura. Além disso, a prática da pesquisa permanente sobre a atuação dos grupos na história recente do município e um acompanhamento com profissionais de artes cênicas, nas suas áreas de competência, e realização de cursos sobre ciclo junino e casamento na quadrilha junina, são outras formas de apoio municipal.

A relação do município com a FEQUAJUPE é permanente. A gerência que, até agosto de 2005, era chamada Departamento de Documentação e Formação Cultural, acompanhou a sua constituição e acredita na entidade como articuladora do fortalecimento dos grupos e da manifestação.

2.2.2 Programa Multicultural do Recife

O Programa Multicultural do Recife constitui-se espaço de educação não formal, com ações institucionalizadas como políticas públicas de cultura, com possibilidade (não obrigatoriedade) de articulação e inserção com a escola e ou universidade. Traduz-se num projeto político-cultural articulado, que se propõe trabalhar com todas as áreas da arte, na perspectiva de construção de uma política de formação em gestão e produção artística para a cidade, descentralizando ideias e conhecimentos, que podem ser originários de fontes diversas.

A experiência do Multicultural representa formação em arte, produção e gestão, referenciando-se em conceitos vinculados à noção de patrimônio cultural, que envolve o tangível e o intangível: norteia passos de empreendedorismo, com orientação para ação econômico-financeira de artistas iniciantes, a serem iniciados ou mais experientes. O Programa Multicultural, no período 2002-2003, é tratado pelo poder público como parte de um aprendizado democratizante para a cidade do Recife e suas potencialidades histórico-culturais.

Os depoimentos dos integrantes das atividades desenvolvidas pelo Programa Multicultural, como o de Lívison França, morador do bairro recifense de Jordão Alto, em avaliação sobre a passagem do Festival Multicultural pela RPA 6¹¹, em 2003, dão uma dimensão dos efeitos do fazer que envolve a iniciativa:

Estou me sentindo abraçado, as coisas estão dando certo porque tenho o apoio de pessoas que executam suas funções se preocupando com o próximo. Vejo no Multicultural um caminho certo a seguir¹².

O recorte abaixo, retirado do texto intitulado Discurso, escrito por um aluno do Curso de Iniciação à Produção e à Gestão Cultural, Francisco Soares de Santana, apresentado no Seminário Cultura para Todos, promovido pelo MINC/SEBRAE, em 29 de julho de 2003, é representativo do sentimento da comunidade em relação à formação obtida informalmente, que então apontava para um tipo de liderança comunitária, que passava a existir a partir da produção cultural: o agente cultural.

A oportunidade é a palavra chave para uma maior interação e autoestima, tanto dos grupos, quanto dos agentes culturais em geral.
É, por exemplo, a oportunidade de um grupo de dança popular da comunidade “X”, ter em apresentar seu trabalho num palco de teatro consagrado. É a oportunidade de um agente cultural dessa mesma comunidade, conseguir agendar a pauta deste teatro ou até de conseguir divulgação na mídia. É a oportunidade da população de baixa renda ter acesso ao teatro, ao cinema, às apresentações da Orquestra Sinfônica, etc. Enfim, ao nosso ver, a OPORTUNIDADE é fundamental.
Para gerar essa oportunidade, podemos destacar vários fatores; que vão desde uma maior integração da arte-educação dentro das escolas de ensino fundamental e médio, passando pela melhor elaboração das leis de incentivo, e chegando à busca através dos pesquisadores, das raízes e tradições populares, indo além do trabalho de pesquisa, oferecendo subsídios para que essas fontes da tradição popular não sequejam jamais.

Em geral, os elementos culturais são apropriados pela população sem discernimento sobre as três dimensões da criação: o valor simbólico, o direito de cidadania e a possibilidade de sua utilização como alternativa para trabalho e geração de renda. Muitas vezes, a produção

¹¹ A cidade do Recife é dividida em seis Regiões Político-Administrativas – RPA, numeradas de acordo com a localização no espaço urbano. A RPA 6 localiza-se na região sul.

¹² Retirado de epígrafe constante das Considerações Finais do Relatório do Programa Multicultural do Recife, 2002. Acervo da autora.

cultural chega a ser reduzida ao limite dos ciclos festivos tradicionais, voltados especificamente para o segmento do Turismo. O atributo de evento é inevitável, já que aos ciclos festivos Carnaval, São João e Natal são destinadas épocas do ano, comumente tratadas como períodos que se encerram em si mesmos, como se as apresentações nos períodos de festa não demandassem uma preparação e um processo produtivo que qualificassem o que se apresenta ao público.

Em 2002-03, o Programa Multicultural efetivou-se a partir de suas três etapas fundamentais – o Festival, o Mercado e os Centros Multiculturais –, baseado em princípios como pluralidade, descentralização e valorização da cultura local.

A primeira etapa do Programa, o Festival Multicultural, fez circular pela cidade um conjunto de ações. É o foco agora. Os locais para cada ação, definidos junto à comunidade, visavam a garantir descentralização e participação da população em todo processo, com acesso gratuito.

A elaboração do perfil sociocultural e urbanístico da RPA é parte do processo de planejamento de ações, simultânea ao Curso de Iniciação à Produção e Gestão Cultural, para moradores da RPA ou produtores culturais, atuantes na sua localidade, com mais de 18 anos. A identificação do perfil sociocultural e urbanístico da RPA foi uma estratégia utilizada para elaborar a programação de oficinas e eventos, definida num processo de curadoria conjunta, entre representações comunitárias e a equipe da Secretaria de Cultura. A execução do **Festival**, pela equipe técnica da Secretaria de Cultura, com o apoio dos alunos do Curso de Iniciação à Produção e Gestão Cultural, viabilizou a atuação de novos agentes culturais que, num estágio prático, eram distribuídos – de acordo com suas aptidões e formação obtida no Curso – para colaborar na implantação de todas as atividades.

O Curso, então, pretendia iniciar pessoas interessadas na produção e gestão da produção artística nas diversas regiões da cidade, disseminando esta atividade como uma alternativa para o mercado de trabalho, baseada nas referências culturais locais, tratadas como patrimônio cultural, ainda que não patrimonializado. Dividido por módulos, o Curso de Iniciação à Produção e Gestão Cultural era o único curso proposto, em cada Festival. Com duração de quatro semanas, nas noites de segunda a sexta-feira oferecia os módulos de Formação do Agente Cultural, Economia da Cultura, Captação de Recursos e Produção de Eventos. Foi apontado, conforme registro do Relatório Anual do Programa, em 2003, a partir de processo avaliativo com os usuários, como o melhor programa de cultura até então existente, destacando-se que ele capacita, pesquisa e identifica a cultura como meio facilitador para outras necessidades sociais.

Em documento, intitulado Carta Aberta, contradições relativas à passagem do Festival, pela RPA5, foram apontadas. A Carta Aberta, datada de 02 de dezembro de 2002, foi assinada por um Fórum de alunos do Festival Multicultural do Recife e dirigida à Prefeitura do Recife, através da Secretaria, da Fundação e do Conselho de Cultura do Recife, além do Orçamento Participativo, que a recebeu pelas mãos dos Delegados de Cultura. A RPA5 envolve bairros da região sudoeste da cidade, de baixo poder aquisitivo: Afogados, Bongü, Mangueira, Mustardinha, San Martin, Areias, Caçote, Estância, Jiquiá, Barro, Coqueiral, Curado, Jardim São Paulo, Sancho, Tejipió e Totó. Os signatários reclamavam:

A impressão que temos em relação à conduta no gerenciamento do Festival Multicultural do Recife, em vários momentos, é de contradição com a proposta democrática e de estímulo à autonomia pregada pela atual gestão municipal. No mínimo por ser uma conduta bastante comprometida por ações autocráticas. Assim entendendo, impõe-se evitar que continuem a se repetir e a persistir de uma atividade para outra, como ocorreu nessa RPA.

Elencando aspectos genéricos como a falta de cumprimento de compromissos assumidos, relativa ao Curso de Iniciação à Produção e Gestão Cultural, reportando-se à concepção e operacionalização da proposta, a Carta avaliava o Festival pelo que chamou de falta de planejamento, de materiais didáticos (ou distribuição com atraso), não liberação, em tempo hábil, dos recursos necessários à viabilização dos eventos inseridos na programação.

Por falta de conhecimento e compreensão do processo, os alunos cobram cumprimento de compromissos assumidos pela Prefeitura que, muitas vezes, não existiram. Acusam a equipe do Multicultural de ausência de planejamento, não compreendendo que a execução do Multicultural tem uma agilidade muito maior do que a máquina pública [possui] e que não é por falta de planejamento que temos algumas dificuldades na operacionalização.

Este trecho das chamadas Considerações à Carta Aberta e seus Anexos, de um grupo de alunos do Curso de Iniciação à Produção e Gestão Cultural, assinado pela Coordenadora Pedagógica Maria das Vitórias Negreiros do Amaral, datada de 15 de janeiro de 2002, indica o não reconhecimento às queixas apresentadas pela Carta, que mereceriam tratamento mais específico sobre cada ação e não o tratamento genérico, classificando unicamente como falta de planejamento os problemas ocorridos durante a realização do Festival naquele ano. A instituição pública, tratada pela professora Vitória como máquina, não apresentava a agilidade necessária para dar conta das necessidades de operacionalização do Programa. Não estava em questão apenas a forma como a equipe operacionalizava o Festival, mas a própria forma de funcionamento do serviço público, despreparado para ações que requisitam respostas rápidas ou imediatas, na liberação de recursos para viabilidade das iniciativas propostas.

A implantação das oficinas e dos eventos (espetáculos de dança, de teatro, shows musicais, concertos e debates, entre outros), culmina com o Mercado Multicultural, onde a produção da oficina é comercializada ou exibida – de acordo com a sua natureza.

As oficinas, em 2002, tiveram natureza distinta. Três itinerantes: Educação patrimonial, Cidadania e Mercado. As demais, independentes entre si e diversificadas, em termos de linguagem: multimeios – Cinema, Vídeo e Fotografia; música – Pífanos, DJ, Violão, Percussão, Gravação e Mixagem; literatura e editoração – Editoração e Literatura de Cordel; artes cênicas – Dança Contemporânea, Dança Popular, Iniciação ao Teatro, Expressão Corporal, Capoeira e Circo; artes plásticas – Modelagem em barro, Escultura em Papel Machê, Escultura com Sucata, Desenho, Grafiteagem, Xilogravura, Pintura Decorativa, Mosaico e Artesanato em Couro; Design – Estilismo, Brinquedos Populares, Introdução à Marcenaria e Confecção de Adereços, entre outras (MELO e PIMENTEL, 2003, p.174).

As chamadas oficinas culturais, minicursos com reduzida carga horária, de 15 a 60 horas, oferecidas eventualmente (no caso do Multicultural, de acordo com a circulação do Festival pela cidade), poderiam ser realizadas com o intuito de capacitar para habilidades artísticas, nas mais diversas áreas, ou mesmo em educação patrimonial; formariam também para profissionalização em técnicas de suporte à produção artística. As oficinas itinerantes, ainda no caso do Festival Multicultural, circulavam por todas as demais, oferecendo fundamento nas suas três áreas de atuação: patrimônio, cidadania e mercado, dimensionando-se de acordo com a historicidade, a função política e a preparação para o mundo do trabalho, a partir da manifestação cultural. Como complemento, tais atividades podem ser simultâneas à atividade escolar, mas podem representar perspectivas de formação e de profissionalização para o mundo da arte, independentemente da frequência a uma instituição de ensino regular.

O prazer de participar do Multicultural foi ampliado quando pude ser monitor de uma oficina de percussão em Santana [bairro de Casa Forte], com famosos percussionistas e ver naquela iniciativa que os meninos e meninas que ficavam usando drogas na beira do rio, ou sem terem o que fazer, entregues à marginalidade, tinham a oportunidade de ter contato com um instrumento, com cultura e deixarem de ser marginal e terem a oportunidade de ser cidadão.

Pude aprender muito e uso agora o que aprendi para tocar minha banda pra frente, o Ganzá de Santana. Com a experiência do curso de produção, tocou o projeto do meu primeiro CD, além de organizar melhor a produção da minha banda, que depois do festival teve as portas abertas para tocar em outros eventos do governo do Estado e até em outros Estados, como no Projeto Rádio Alternativa de Natal – RN. Clayton Santana (MELO; PIMENTEL, 2003, p.177).

Embora seja desconhecido estudo que defina um perfil do aluno que demanda estes espaços, pode-se dizer que, de modo geral, são pessoas que não se identificam com a forma e o conteúdo trabalhados na escolarização, mas se aproximam do fazer artístico e da produção intelectual, pelo desejo de participar de debates ou de conhecer a produção teórica, sem preocupação com avaliações quantitativas ou promoção escolar. São jovens que, de modo geral, não concluíram a educação básica. Muitos destes espaços possibilitam, não apenas

aprendizado artístico, mas a própria profissionalização, quando não uma complementação que os conteúdos escolares não contemplam, o que se constitui inclusão social e formação cidadã.

A oficina foi maravilhosa, me deu esclarecimento de muita coisa que eu não conhecia, coisas do mundo diferente do que eu vivi. Aprendi técnicas de pintura e desenvolvimento da técnica. O festival me acordou para o talento que eu tinha dentro de mim. E não sabia. Marilene de Souza Barbosa (MELO; PIMENTEL, 2003, p.177 - 178).

O Festival Multicultural do Recife, que se pode dizer a etapa mais expressiva do Programa, por ser mais variável e por envolver mais pessoas, do ponto de vista das atividades de formação que propõe, teve um saldo, no período do segundo semestre de 2001 ao primeiro de 2003 que, em termos absolutos, representou a formação inicial de 133 produtores e gestores culturais, na passagem do Festival pelas seis regiões político-administrativas da cidade. As 123 oficinas oferecidas foram concluídas por 1644 pessoas, nos 57 bairros atingidos. Dois cursos de aprofundamento foram oferecidos, História do Cinema – em três módulos – além de Marketing e elaboração de projetos, com inscrição de 176 participantes e 168 concluintes.

A formação para a expressão artística abriga contradições, como o seu uso para o segmento turístico, uma forma para geração de trabalho e renda e uma necessidade. Muitas vezes, no entanto, o aprendizado conquistado em oficinas de curta duração, pode gerar a impressão de uma capacitação que nem sempre habilita para a prática artística. Mesmo porque arte envolve mais que uma presumida atitude de artista ou uma irrisória capacitação técnica. Nem mesmo é possível, ainda, avaliar se o que se aprende, em relação à arte, pode ser tratado como tal ou se resume ao conhecimento de técnicas para reprodução de determinadas formas de expressão. Muitas vezes, conhecer técnicas conduz a uma distorção que, para o produtor, pode ser imperceptível. A cópia de determinadas brincadeiras ou expressões artísticas reproduz o discurso característico de um momento daquela forma de expressão sem que o que se faz signifique para o brincante algo mais do que uma forma de ganhar a vida financeiramente.

O dilema entre a defesa da formação para produção artística, com base em noções de patrimônio cultural, por meio de oficinas, e a maneira como seu desdobramento se verifica no mundo do trabalho abriga uma possível superficialidade que sinaliza o pouco envolvimento dos chamados trabalhadores da cultura, seja pela falta de investigação e pesquisa mais aprofundada ou pela necessidade que têm alguns grupos de se apresentar dentro de rótulos, como a nordestinidade ou a pernambucanidade. Um grupo pode se apresentar num evento de negócios e quem assiste, pela ignorância das características históricas da manifestação,

valorizará o que for apresentado e levará consigo a sensação de que conheceu os valores locais. Da mesma maneira, um toque percussivo ou um passo de dança pode ser atribuído ao maracatu de nação que, embora muitos defendam uma tradição autêntica, é de livre criação, necessariamente não dirá da manifestação que empresta o nome à prática que se apresenta. Em Pernambuco, algumas quadrilhas juninas constituem-se grupos de dança que se apresentam em hotéis, para visitantes que admiram a produção artístico-cultural do Estado. Tais apresentações envolvem Frevo, Maracatu, canções do chamado Manguê Beat, acompanhados por teclado eletrônico ou bateria, órgão ou contrabaixo, quando sons da percussão, do sopro ou das cordas seriam os resultados mais indicados para os instrumentos utilizados. O fato de estar sendo apresentada, no Estado de Pernambuco ou na região Nordeste, uma forma de expressão tomada como pernambucana ou nordestina, por pernambucanos ou nordestinos, não significa que a representação simbólica se vincule à história ou à memória de indivíduos ou grupos que fazem a apresentação. É meio de garantir subsistência sem relação com a história da manifestação, mas diz respeito às necessidades contemporâneas de sobrevivência para pessoas que têm na arte um suporte de referência, mas nem sempre são artistas, se considerados capacidade de criação e carisma. Os valores históricos são, assim, uma espécie de contraponto à ação performática. Esta, se vincula mais a um discurso construído na defesa de um perfil regionalista de produção cultural que envolve mistura de elementos de várias formas de expressão, aliada a uma estética própria, música, movimento, som e cor.

2.2.3 Irôco – a árvore sagrada: um filme

A educação não formal pode ser vista como política pública de cultura e ocorrer sob a forma de ações afirmativas, uma estratégia muito utilizada para induzir modos de pensar e agir, que pode ser confundida com manipulação ideológica, mas adquire caráter formativo, de estímulo à produção de conhecimento.

A formação cultural é um dos elementos fundamentais no processo de inclusão social e entendemos que, ao pensar a cultura afro-brasileira, estamos racializando esta inclusão. Concebemos formação como as experiências capazes de nos fazer refletir sobre nós mesmos e o mundo no qual vivemos, conferindo-nos algum aprendizado que nos conduza ao crescimento pessoal e coletivo (SILVA, 2008, p.8).

Esta ideia de formação é parte da Apresentação do Recife – nação africana, Catálogo da Cultura Afro-brasileira, assinada por Claudilene Silva, coordenadora do Núcleo da Cultura Afro-Brasileira – NCAB, quando da sua publicação, em 2008, dois anos depois da edição de

Irôco – a árvore sagrada. Como o Catálogo, o filme Irôco – a árvore sagrada é uma realização da Prefeitura do Recife. Foi produzido em 2006, pelo NCAB, em parceria com a Gerência de Documentação e Formação Cultural, da Fundação (FCCR) e Secretaria de Cultura.

O eixo central [de Irôco, a árvore sagrada] não é a religiosidade, mas as *estratégias de resistência* criadas pelo povo negro para a superação das condições que lhes foram impostas. Todavia, o fato é que a maior parte dessa resistência deu-se em torno da questão religiosa, uma vez que essa população foi *proibida* de praticar a crença na qual acreditava ‘o culto aos Orixás’ e obrigada a converter-se ao catolicismo. Assim, foi levada a esconder, a camuflar a sua fé, por meio da criação das manifestações culturais. O Irôco representa a resistência negra e não somente a religiosidade. O vídeo também buscou refletir o trabalho de pesquisa e articulação que estávamos realizando naquele momento com cada uma daquelas modalidades culturais. Possuíamos ações individuais com todas essas manifestações. Por isso não vejo como uma forçada de barra colocá-las todas juntas, mas como uma *ação afirmativa* que procura mostrar as aproximações que encontramos entre essas diferentes manifestações culturais, ao dialogar com cada segmento [grifos da depoente]¹³.

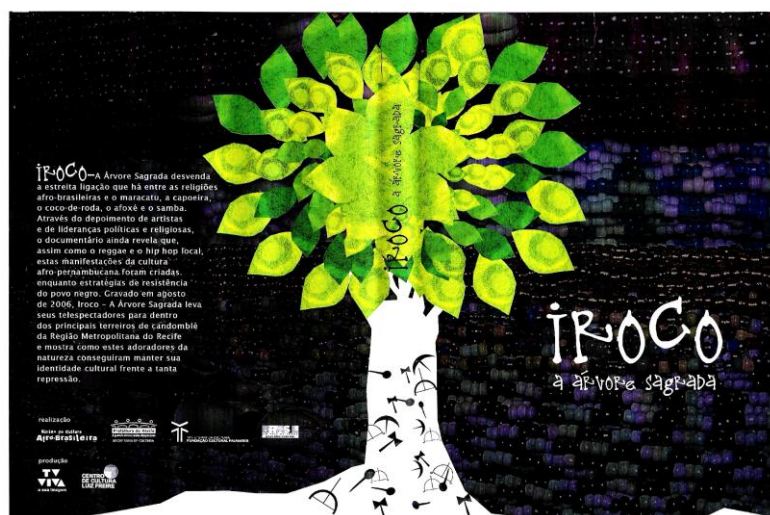


Figura 1. Capa do DVD Irôco – a árvore sagrada

O documentário Irôco tem como base argumentativa o informe sobre manifestações afro-brasileiras que ocorrem na contemporaneidade da produção artística e patrimonial, no Recife e em Olinda. O roteiro trata de dez manifestações que envolvem musicalidade, ritmo, dança e plasticidade, relacionadas à religiosidade afro-brasileira, tratada como eixo que vincula as formas de expressão veiculadas pelo filme. Maracatu de nação, afoxé, coco, capoeira, reggae, hip hop, break dance, são apresentadas tomando como referencial a afro-brasilidade e, como eixo, a religiosidade.

O espaço da cultura é considerado um dos lugares privilegiados para a atuação dos negros. Historicamente a cultura tem sido de grande importância para a manutenção da sobrevivência e da resistência desse povo no Brasil. O Maracatu, o Afoxé, o Samba e tantas outras manifestações afro-brasileiras, podem ser considerados parte do conjunto dos movimentos negros que sempre atuaram politicamente através da arte. O candomblé e a crença nos Orixás garantiu, ao longo dos séculos, que a

¹³ Claudilene Silva, em entrevista por correio eletrônico. Recife, 19 de junho de 2011.

comunidade negra pudesse se unir em torno do que lhe era comum, o culto aos orixás.¹⁴

Irôco é uma gameleira, tratada pelos praticantes de candomblé, a quem se dá voz no filme, como uma espécie de refúgio, localizada no Sítio do Pai Adão, do ioruba, Ilê Obá Ogum Té, fundado na década de 1930, por Inês Joaquina Gomes da Costa, como uma casa dedicada a Iemanjá. O Sítio Pai Adão tornou-se importante espaço religioso para a comunidade de candomblé, no Recife. No terreno da casa está plantada Irôco, a gameleira que teria sido testemunha da repressão às práticas do candomblé, nos anos de 1930, durante o período intervencionista de Agamenon Magalhães, representação do Estado Novo, do governo Vargas, no Recife. Nessa época o candomblé, tratado como seita, era violentamente reprimido, obrigando seus praticantes a vivenciar na surdina suas práticas religiosas. O Estado Novo, por ter adotado o catolicismo como religião de Estado, promoveu o fechamento de terreiros, a partir de 1935. Neste processo, Irôco, a árvore, passou a abrigar objetos sagrados, dos rituais de candomblé. Nos anos trinta, o candomblé sofria perseguição religiosa prenhe de conotações políticas que se desdobrou em caso de polícia nas décadas seguintes. Neste período, ser negro, no Recife ou em Olinda, significava subordinar-se à política e à religião predominante, abrindo mão dos ritos afrodescendentes, disfarçando-os ou escondendo-os. Este esconder representava ocultar objetos considerados sagrados para evitar confrontos diretos e destruição da materialidade do patrimônio necessário aos rituais afro-brasileiros, mas não apenas isso: significava resistir a uma predominância política acatada unicamente por um regime de exceção, que tinha na violência seu principal instrumento de persuasão.

Clarice Hoffman, roteirista e diretora de Irôco – a árvore sagrada, em entrevista por correio eletrônico, de 05 de junho de 2010, analisa a multiplicidade de manifestações abarcada pelo filme, tomando como eixo condutor, a chamada resistência negra e a religiosidade afro-brasileira, aplicada a manifestações diversificadas, algumas com vínculos históricos, reconhecidos pelas comunidades praticantes, outras, embora não atuem na relação com o sagrado, com referenciais diversos, têm na africanidade, mais do que na afro-brasilidade, o referencial identitário mais evidente:

Lembro de uma discussão inicial com o Núcleo de Cultura Afro a respeito disso: o enorme número de manifestações culturais que precisavam constar do vídeo. Acho que a lista de manifestações era até maior. Se não me falha a memória queriam abordar o samba também e tudo em 26 minutos. Bom, depois de muita conversa conseguimos eliminar algumas manifestações e ampliar o tempo do vídeo para 52 minutos. Eu, particularmente, gosto de vídeos mais curtos, mas era impossível

¹⁴ Lindivaldo Junior, ex-coordenador do Núcleo da Cultura Afro-Brasileira – NCAB, da Prefeitura do Recife, em texto avulso, datado de março de 2005.

abordar todos aqueles assuntos em 26 minutos. Bom... a religiosidade foi o fio condutor escolhido para apresentar estas manifestações. [...].

Valores como respeito aos mais velhos e a hierarquias sagradas, solidariedade, proximidade com as forças da natureza e, num movimento oposto, reportagens publicadas em jornais que circularam, desde a época do Estado Novo, que inicialmente se consolidou como regime de força e que, nos anos sessenta, com os governos militares, foram exacerbados, contra terreiros de candomblé, são trazidos à tona por *Irôco*, um filme que procura refletir o clima de não aceitação do ser negro historicamente, para gerações que talvez nunca visualizassem a materialidade dos processos de discriminação racial ou para valorização, por estas mesmas gerações, dos mistérios que envolvem uma manifestação cultural de ascendência africana. *Irôco*, a árvore sagrada, ao invés da manipulação ideológica que alguns podem visualizar, é uma forma de mostrar como a objetividade de uma linguagem simples pode abrigar conteúdos para a reflexão, utilizando-se do audiovisual como instrumento para conduzir imagens que podem ser mais significativas do que muitos discursos e podem ser, elas mesmas, os próprios discursos.

A recorrência ao discurso da manipulação ideológica evoca o dizer de Gilbert Durand sobre as relações entre historiadores positivistas e marxistas, não apenas do ponto de vista de sua produção acadêmica, mas também na perspectiva da construção dos discursos de manipulação, já que ele trata a redação histórica como propaganda ou seu pertencimento ao que chama bacia de recepção, que reflete a opção por conjuntos míticos. Durand se reporta à redação histórica pelo texto historiográfico. Aqui, tomo a liberdade de fazer uma analogia, por considerar que o texto produzido em determinado momento histórico reflete os anseios, interesses e experiências de quem escreve, no momento da escrita, envolvendo suas próprias mitificações.

A história regressa assim ao vasto domínio do imaginário através da mediatização das propagandas. Sem que haja necessidade de recorrer a uma lógica dialéctica ou a uma dialéctica materialista cara aos filósofos da história, mas alheia à realidade abrangente de um século (isto é, a realidade não abstraída pelo mecanismo das filosofias da história, mas encarnadas nas produções materiais, concretas, de um século), é possível observar grandes viragens, grandes transformações e fases visíveis e distintas na evolução temporal do imaginário de uma cultura (DURAND, 1996, p.238).

Considerada a produção de um documentário como propaganda que reflete um momento histórico, que esta conduz conteúdos informativos e que a informação é uma das bases do conhecimento, recorro a Bachelard, numa das visões que apresenta sobre o conhecimento, que chamou de aproximado.

“Se o conhecimento é um tecido onde realidade e pensamento se sustentam, ou é por uma troca sem fim, e nos dois sentidos, entre objeto e sujeito que o conhecimento cresce, vez que somente a ação permite à inteligência analisar um dado” (DURAND, 1996, p.266-268), penso que a ação de informar se constitui ação de formação que prepara para a vida.

O processo de produção de Irôco – a árvore sagrada tem uma percepção do inexplicável, trazida por Clarice Hoffman, na entrevista anteriormente citada:

Muitos dos entrevistados já me conheciam. O fato do trabalho ser para o Núcleo de Cultura Afro-Brasileira também abriu muitas portas. Além destes dados “terrenos”, uma série de “coincidências” nos ajudaram a realizar este trabalho. Começamos as gravações pelo terreiro da Nação Xambá com uma cerimônia para Exu e terminamos essa etapa gravando uma cerimônia para Oxalá, no terreiro de Maria Helena [uma das entrevistadas no filme]. Não porque escolhemos, mas porque todas as gravações marcadas após esta cerimônia para Oxalá foram canceladas por motivos totalmente alheios à nossa vontade. Ali descobri que tínhamos completado o ciclo, o mesmo ciclo das cerimônias dos terreiros, que começam por Exu e terminam com Oxalá. Aliás, ao longo do processo de gravação do Irôco, aconteceram diversas situações como essa. Situações que não passavam por algo racional, mas por percepções, coincidências, sonhos, pelo etéreo.

2.3 Pressupostos para a proposta de formação do Festival de Inverno de Garanhuns – FIG

Os espaços de educação não formal estão aqui apresentados a partir de sua possibilidade de estímulo ao protagonismo social, através das quadrilhas juninas e da formação para a produção e gestão da arte, numa perspectiva patrimonialista, inclusive voltando-se para o mundo do trabalho, pelo Programa Multicultural. O valor simbólico pouco foi tratado na breve referência ao patrimônio como conteúdo de formação, pela realização de oficinas itinerantes de Educação Patrimonial viabilizadas pelo Programa. Em Irôco – a árvore sagrada, os simbolismos aparecem mais fortemente representados, tanto nas relações de historicidade, vinculadas à noção de autenticidade pretendida para as manifestações, pelos praticantes, como na expectativa dos gestores públicos, quanto à sua possibilidade de produzir iniciativas, como ações afirmativas de conteúdo afrodescendente. Contudo, o tratamento sobre como se relaciona política pública de cultura com formação para arte e samba de coco no agreste de Pernambuco, neste trabalho, só poderá ser percebido a partir do entendimento do Festival de Inverno de Garanhuns – FIG como demanda de uma comunidade e como política pública de cultura para formação cultural, em arte e patrimônio, a partir das oficinas realizadas.

O Festival de Inverno de Garanhuns – FIG é uma iniciativa da prefeitura de Garanhuns que ocorre anualmente, onde são promovidos eventos que têm no clima frio, diferenciado do

que se espera na região Nordeste, e na produção cultural, os principais eixos condutores. O Festival é entendido como um movimento em que se apresentam diversas formas de expressão artística e artistas locais e nacionais, predominantemente conhecidos no círculo musical, vinculados à grande mídia. Todas as formas de expressão podem ser contempladas. Há espaço para apresentação e colaboração de artistas locais. A propósito de estímulo ao turismo no Estado, alguns municípios integram o roteiro programático dos eventos promovidos. Garanhuns está neste roteiro porque, pertencendo ao agreste meridional, situa-se numa serra que apresenta clima atípico, especialmente nos meses de julho e agosto, com temperaturas que podem chegar a 7°C. O Festival ocorre, regularmente, no mês de julho, desde 1991, e oferece atividades diversificadas, nas áreas de música, literatura, artes cênicas e visuais. Paralelamente, são realizadas atividades de formação, através das oficinas, que contemplam atividades vinculadas a estas áreas, estimulando geração de novas potencialidades.

Num levantamento realizado pela coordenação técnica das oficinas culturais do FIG, em 2004, identifica-se a realização de oficinas desde os primórdios do Festival no município, em 1991. Artes visuais, com desenho, pintura e escultura, além de artes cênicas, com dança e teatro, foram as únicas áreas que nunca deixaram de oferecer oficinas. Em artes visuais realizaram-se 103 oficinas, em artes cênicas, foram 50 oficinas de dança e 48 de teatro, até 2004. A área de patrimônio só foi contemplada com oficinas específicas, a partir de 2000 e, até 2005, foi beneficiada com 14 oficinas. Em 2004 e 2005, foram incluídas atividades de formação cultural intituladas Danças afro-brasileiras, Quilombo de todos os ritmos e Dikila Dudu: cultura negra, realizadas no Castainho. Confecção de instrumentos de maracatu, danças populares – maracatu e cavalo marinho foram oferecidas no bairro Indiano e no centro da cidade, respectivamente no Centro de Atenção Integral à Criança e ao Adolescente – CAIC, no bairro Indiano e no Colégio Santa Sofia, localizado no centro de Garanhuns.

O I Fórum de Cultura de Garanhuns reuniu nos dias 3 e 4 de dezembro de 2004 artistas, produtores e gestores culturais da cidade. Deste encontro, foram retiradas propostas consideradas estratégicas para o segmento, identificando instituições e entidades responsáveis pelo seu encaminhamento, indispensável não apenas para movimentar a cena cultural do município, mas principalmente para viabilizar uma política que possibilitasse o acesso do produtor aos espaços disponíveis, a criação de novos espaços e a formação continuada, de modo que se pudesse garantir a permanente atualização dos artistas já existentes e o incentivo ao surgimento de novos artistas e grupos, tornando a produção cultural elemento gerador de renda para os artistas e grupos locais.

Com esta perspectiva, mobilizados pela Sociedade dos Artistas de Garanhuns – SAGA, artistas, produtores e gestores culturais da cidade de Garanhuns se reuniram, criando proposições para reformulação das relações entre o poder público e artistas, adotando como iniciativa a implantação de uma política de cultura que contemplasse as demandas da categoria na cidade, carente de qualquer atenção por parte dos poderes municipais instituídos, inclusive com a necessidade de criar uma fundação, secretaria ou conselho de cultura. Reunidos por área de atuação, constituíram-se grupos ligados às Artes Cênicas e Plásticas, Literatura, Música e Patrimônio, que avaliaram cada área, a partir de sua atualidade, gerando propostas e estratégias para a situação do momento, numa iniciativa que permitiu uma visão panorâmica das demandas dos produtores culturais em Garanhuns.

Em termos de identidade cultural, o Fórum defendia que cabia à SAGA criar grupos para pesquisa de campo e levantamento de focos culturais produtores de artes cênicas em Garanhuns, além de, para ação pedagógica, levar as artes cênicas para as escolas, promover intercâmbio e ações culturais, propondo oficinas e espetáculos em áreas diversas do município. O grupo que debateu sobre música apresentou como demanda, relativa ao FIG, a articulação, viabilizada pela SAGA, entre a FUNDARPE e a prefeitura municipal para inclusão de artistas locais para elaboração e aplicação de critérios para sua participação no FIG. Este pleito, afeito aos eventos promovidos pelo FIG, foi complementado pelas reivindicações encaminhadas pelo grupo que discutiu patrimônio. Este visualizou a necessidade de criar uma instituição pública de ação cultural. O grupo que discutiu patrimônio delegava à SAGA e associados cobrar do poder executivo municipal a criação de uma fundação de cultura ou ONG que se encarregasse da formação de arte-educadores, numa parceria com a Universidade de Pernambuco e outras instâncias para criação de cursos, inclusive licenciatura em arte-educação. A política cultural para o patrimônio também foi entendida como papel da SAGA, que atuaria articulando Ministério da Cultura – MINC, Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco – FUNDARPE e Universidade de Pernambuco – UPE, para realização de seminários. Pareceu que os artistas reunidos entendiam patrimônio do ponto de vista material, considerando que pleitearam, para criação da Casa de Cultura de Garanhuns, o tombamento de um imóvel contemplando a produção de artesanato.

Um desejo, chamado A Espera¹⁵

¹⁵ Texto resultante de atividade com alunos da oficina Literatura Contemporânea Brasileira – invenção e transgressão, ministrada por Micheline Verunschik, no XV Festival de Inverno de Garanhuns – XV FIG, em julho de 2005. Autores: Ivon Rabelo e Matilde Pontes. Foi respeitada a ortografia original. Acervo da autora.

O portão se abriu. É hora de receber o crachá. Finalmente chegou o momento de começar mais uma semana de Oficinas Culturais. Imagens plurais. Uma verdadeira visão panorâmica da experiência vivenciada ano passado. Sem querer esperar tanto, – Afinal bastaram-me os nove meses nadando –, fui entrar na sala de espera a contragosto, louco para dela sair e entrar em outra, aquela onde eu iria conhecer meus colegas naquela única semana de contato, naquela cidade cheia de contatos. E a fila, enorme, caótica, múltipla. Cada um defendia seu interesse. Quem teria prioridade? Quais os critérios estabelecidos? Como eu, vários outros iguais, um salão de espelhos com suas caras de assombros e incertezas. Mas não é disso mesmo que nos alimentamos no dia-a-dia? Pelo visto, aquela oficina seria a mais concorrida. E então esperei, esperei, esperei. Naquele plano, suspenso, enxerguei estéreis projetos, leituras abandonadas, perspectivas restritas e muita espera, espera, espera. Áspera. Vazia. Não que eu achasse que não haveria de entrar em um dos cursos cujas vagas estavam sendo encerradas, mas a demora, ou talvez a velocidade das horas, não poderiam ser alterada e assim, de tão áspera a espera tornou-se inflamada. Chegou-se o momento. Fez-se a chamada. Os faltosos, detectados. Duas vagas e duzentos retardatários. Mais nada. Absolutamente nada. Apenas a chamada por ordem de chegada e então recebi minhas credenciais. Saí do salão de espelhos, fui seguido por repórteres-sombras e interpelado por eles: um depoimento, por favor. Sem demoras, por favor. Mas como eu poderia demorar, sabendo que me esperavam em uma sala fechada para que eu pudesse me apresentar e dizer quem sou?

Observado o perfil dos frequentadores de oficinas de patrimônio no XIII FIG, em 2003, há uma predominância de professoras, com nível superior completo, ou mesmo com pós-graduação, e estudantes, de ensino fundamental e médio, em sua grande maioria, moradores de Garanhuns e, em menor escala, de outros municípios do Estado, como Olinda, Abreu e Lima, Paulista, Recife; da região do agreste, identifica-se pessoas de Palmeirina, Caetés e Bom Conselho.

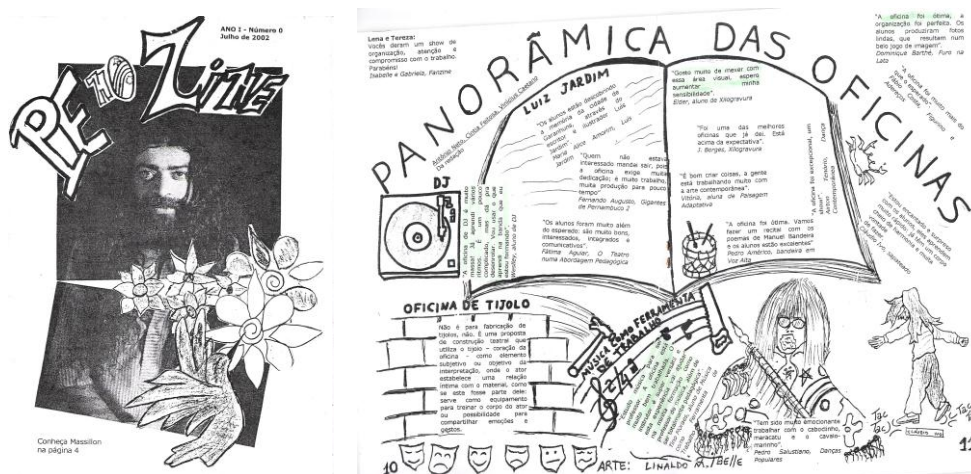


Figura 2 - Capa e páginas centrais do PE no Zine, produzido pelos frequentadores de oficina, no FIG 2002.

O cuidado com a produção é perceptível para ministrantes de oficinas, como Dominique Berthé que, em 2002, ministrou a oficina Furo na lata, de fotografia artesanal: “a oficina foi ótima, a organização foi perfeita” (PE no Zine, 2002, p.11). Independente da eficiência na operacionalização, os depoimentos registrados pelo PE no Zine trazem visões entusiasmadas dos usuários das oficinas:

Estudo música para ser professor. A oficina está muito bem trabalhada. O instrutor é super versátil e esta experiência vai ajudar na minha formação como professor de música, além de ser totalmente pedagógica. Tino Moraes, aluno de Música como ferramenta de trabalho (PE no Zine, 2002, p.11).

A oficina de DJ é muito massa! Já aprendi vários ritmos. É um pouco complicado, mas dá pra desenrolar. Vou usar o que eu aprendi na banda que eu estou formando. Wesley, aluno de DJ (PE no Zine, 2002, p.11).

Os órgãos públicos, gestores da cultura, empreendem, atualmente, muitas ações de estímulo à produção e gestão cultural. Este tipo de iniciativa do poder público tem como um de seus fundamentos a promoção da gestão e produção cultural de comunidades, tendo em vista, principalmente, a autonomia dos produtores, visando seu aproveitamento como tal, no mercado da cultura. Política pública para a cultura é uma ideia ampla, daí a necessidade de identificar os pontos focalizados por este estudo. A seleção destes pontos não apenas significa um recorte que viabilize a realização da pesquisa. É reconhecer que o simples ato de preservar, em pouco ou nada diz respeito à população. O modo como as expressões se manifestam e são gestadas, em cada comunidade, é que define o que e como preservar um bem patrimonial.

No Castainho há incidência de políticas públicas voltadas para formação através do FIG que se desdobram para as outras comunidades do agreste, em função de ação indireta dos próprios usuários destas políticas. Em Atoleiros, a interferência do governo municipal não caracteriza uma política, mas uma ação sobre a brincadeira. São estágios diferentes nas duas comunidades, mas as ações formativas do FIG são reconhecidas por todas como uma necessidade para a região.

Na educação não formal não há graduação ou distinção do público pela faixa etária, por exemplo. A oficina síntese Coco – do sagrado ao profano, cujo projeto foi apresentado à FUNDARPE, instituição responsável pelo Festival de Inverno de Garanhuns – FIG, em 2008, toma para si algumas responsabilidades:

(...) preserva e difunde o Coco de Xambá, herança índio-afro-descendente, fortalecendo ainda mais a pluralidade cultural pernambucana. O Coco de Xambá tem uma batida peculiar, só encontrada no terreiro de xambá. A oficina objetiva transmitir essa batida para jovens, crianças e adultos de escolas e comunidades quilombolas, visando o enriquecimento cultural e coletivo desse público e o resgate da nossa herança cultural e da autoestima, fazendo uma relação do sagrado com o profano, muito presente nos cultos de Jurema (macumba, catimbó). Esses cultos são encontrados facilmente na Região Agreste Meridional do Estado de Pernambuco, mais especificamente nas comunidades remanescentes, onde é notado resquício destes cultos, quase extintos pela repressão e intolerância imposta a estes povos. A batida é ainda desconhecida de boa parte do povo pernambucano, apesar de já ter sido apresentada em diversas oficinas realizadas em Pernambuco e em outras partes do Brasil, ministradas pelos integrantes do grupo Bongar. A oficina Coco: do sagrado ao profano, mostra uma tradição de mais de 70 anos da Comunidade Xambá. A intenção da oficina (...) é preservar mais um ritmo desse imenso mosaico cultural pernambucano, além de trabalhar dentro do universo religioso e profano,

buscando fortalecer os laços de dois povos que estão em um constante processo de contribuição para a formação da identidade cultural brasileira.

A transcrição deste trecho, chamado pelos autores do projeto de Descrição, se deu especialmente como uma tentativa de demonstrar a articulação discursiva dos oficinairos proponentes da realização de oficinas durante o Festival de Inverno de Garanhuns, em 2008. Nesta oficina, também não se distingue o público pelo estágio de conhecimento sobre o conteúdo específico. Por outro lado, o custo da hora-aula não corresponde ao do professor de escola. O FIG define, de acordo com seu orçamento, o valor total a ser destinado às oficinas culturais; neste, são discriminados os valores de custo da hora-aula a ser paga ao professor, chamado oficinairo. Em 2008, a oficina Coco – do sagrado ao profano, apresentou um orçamento que incluía R\$ 50,00 como valor de hora-aula, totalizando R\$1.750,00 por oficina realizada. Neste ano, o FIG apresentou uma inovação em termos das chamadas Oficinas Culturais. Elas passaram a ser chamadas, simplesmente, Oficinas, adjetivadas pelo nome de síntese e continuada. Em 2008, a Oficina Síntese deveria ter conteúdo programático completo, carga horária dentro da programação da festa na cidade, no período indicado pela FUNDARPE, variando entre 15 e 30 horas, destinada a um público iniciante, preferencialmente crianças e jovens, sem excluir adultos. A Oficina Continuada poderia ter conteúdo distribuído em módulos interdependentes, cada módulo executado em um final de semana de sexta a domingo. Menos de 20 inscritos significaria que a oficina não seria efetivada, ainda que tivesse sido selecionada pelos curadores, podendo ter duração variada entre 30, 45, 60 e 80 horas.

Ao realizar levantamento junto à FUNDARPE, foram considerados aproximação da oficina proposta com elementos históricos da manifestação, qualquer forma de expressão ou linguagem, dentro do critério anterior, vinculação à ideia de patrimônio cultural e característica de empreendedorismo. A partir de 2008 foram ministradas as chamadas oficinas síntese, para a área de cultura popular, de conteúdo programático completo e carga horária dentro da programação da festa na cidade, durante o FIG. Por princípio, selecionou-se oficinas cujos objetivos tinham no despertar para a pesquisa e o registro, uma esperada consciência da identidade étnica local, aspectos constitutivos das mais variadas dimensões da vida social, acreditando-se na possibilidade de transmissão do conhecimento, nas escolas, nas famílias ou órgãos públicos.

Este tópico é uma breve apresentação do significado do Festival de Inverno de Garanhuns – FIG, na área de formação cultural, que, num espaço de dez dias anuais,

corresponde a muitas expectativas de conhecimento dos produtores de arte em Garanhuns e seu entorno. O tema será retomado no capítulo seguinte.

3 FORMAÇÃO CULTURAL PARA CASTAINHO E ATOLEIROS

Caveira deus amor
 Cravo branco adonde andou?
 Olha, eu vou para o Recife
 falar com o governador
 ond'ele me cham'eu vou
 assentar praça (...) ¹⁶

A necessidade de reconhecimento da memória coletiva como insumo para a elaboração de políticas públicas de cultura, voltadas para a formação cultural, é um dos elementos que articulam as ideias, no todo deste estudo. A visão dos teóricos é, aqui, tratada como fundamento necessário à formulação de tais políticas, ainda que a gestão pública não as utilize como referentes. Neste sentido, a ideia de patrimônio fundamenta a necessidade viabilizada pelo Estado de patrimonialização de bens considerados guardiões de memórias. O problema da escolha dos bens, contudo, é atributo dos grupos sociais, conforme seus intuítos de vida. A arte é uma dessas práticas. Mas o quê, nas suas práticas, as comunidades preferem guardar? Como essa opção chega ao Estado e é por seus representantes interpretada? Quais os procedimentos que guarnecem uma ação estatal, de modo que ela atenda aos interesses dos cidadãos a quem o Estado deve servir? Como identificar, senão por grandes linhas de ação, formas para atuar como gestão da coisa pública? Como conciliar as escolhas da população e as possibilidades de ação estatal? Quais os caminhos a serem percorridos pela gestão para escolha dos setores nos quais investir? Em que formar? Ao mesmo tempo, por que formação cultural? Promove-se a formação cultural indistintamente, sem considerar o desejo dos grupos sociais envolvidos? Em considerando esses desejos, como eles são tratados pelos legisladores, no momento de formalizar processos de ação cultural, favorecendo iniciativas do poder executivo? As comunidades podem empreender políticas culturais, independentes do poder público, mas este tem maior capacidade de mobilizar esforços em benefício do todo social. Estas são questões que motivam este capítulo e para as quais são apontadas as reflexões seguintes.

Em termos de ação cultural, arte e história são canais para uma trajetória que atenda às demandas da maioria da população. A produção, a gestão e a formação estão entre os caminhos possíveis para uma ação estatal. Apesar dos limites orçamentários para estímulo à produção, que direcionam incentivos financeiros para artistas de maior reconhecimento público – identificado, principalmente, pela repercussão midiática –, esta ainda é a estratégia

¹⁶ Fragmento de samba de coco de Zé Romão e João Faustino: Cravo Branco, Deus Amor.

predominante, como ação de fomento e fortalecimento da produção cultural. Na atualidade, os editais são o canal de escuta para financiamento das propostas de produção. Mas, para acesso aos editais, o projeto é um instrumento de diálogo cuja linguagem ainda é difícil de ser dominada, pela grande maioria dos produtores culturais, cujo formato ainda carece de compreensão por quem se interessa pelos recursos que o Estado tem a oferecer.

Como princípio, a inclusão social, por intermédio da formação parece ser um caminho para viabilização de políticas culturais. Formação para acesso aos editais, para elaboração de projetos, mas também para preservar memórias de expressões culturais. A complexidade do problema tem por princípio duas grandes áreas de conhecimento postos: arte e história, norteadas por boas intenções e iniciativas limitadas pelo universo experiencial e pelos valores de quem tem o poder decisório nas mãos, seja na gestão pública ou entre as lideranças das próprias comunidades que veiculam demandas como representação dos seus grupos sociais.

As iniciativas referentes à arte e às políticas públicas para as chamadas manifestações tradicionais trafegam entre ações que pretendem descoberta, resgate e guarda de bens sobre os quais se supõe uma origem comum, cuja importância como prática cultural é reconhecida. Mas a guarda desses bens passa por procedimentos que engessam suas características num determinado formato, de certo espaço de tempo, que se acredita refletir a verdade da manifestação. As novas gerações compartilham da importância de alguns destes bens, mas os que são sensíveis à manifestação como prática para suas vidas propõem também releituras, não querendo abrir mão da sua própria potencialidade criativa. O que é um direito. Por outro lado, muitos desses bens não são suficientemente visíveis para chegar às pessoas de determinada comunidade onde ocorre a manifestação mas, quando conhecidas, não há sensibilização para as possibilidades da prática. Relatos de constrangimentos, tratamento da manifestação como malandragem, palhaçada ou gaiatice são frequentes no início da produção de muitos grupos. Alteração nos traços considerados originais, releituras e renovação da manifestação não significa a morte da expressão como forma de linguagem, pelo contrário, faz parte de sua existência: é uma atualização necessária para atender a reivindicações de novos tempos, a partir de sujeitos diversos.

3.1 Olhares sobre o coco

Nas agendas de governo em que um problema tem o consenso como meta para ser resolvido, a persuasão é a forma para a construção de uma proposta consensual. Neste caso, os participantes das negociações para orientação de agendas governamentais são classificados

como visíveis (políticos, mídia, partidos, grupos de pressão, entre outros) e invisíveis (acadêmicos e burocracia) (SOUZA, 2006, p. 20-45).

Nas próximas páginas, a posição de pareceres ditos invisíveis para as políticas públicas será objeto de explanação. Trata-se da forma como o samba de coco aparece em alguns autores consultados, resultando em simples menção, em tentativas para explicar a manifestação e suas origens, ou nas possíveis interações entre a manifestação e suas relações com a formação humana. Como já foi dito, não é meu propósito uma descrição detalhada sobre o samba de coco, mas é inevitável tentar uma compreensão da manifestação encontrada com a denominação coco e outras variáveis, que ocorre em vários estados nordestinos, inclusive a partir de considerações feitas por outros autores, o que se constitui numa breve historiografia dessa forma de expressão, relacionada com as funções formativas das manifestações culturais.

Ao tratar das festas no Brasil colonial, a historiadora Mary Del Priore sugere que a festa, além de local para encontros e interações sociais, com as mais diversas finalidades,

[...] é também fato político, religioso e simbólico. Os jogos, as danças e as músicas que a recheiam não só significam descanso, prazeres e alegria durante sua realização; eles têm simultaneamente importante função social: permitem às crianças, aos jovens, aos espectadores e atores da festa introjetar valores e normas da vida coletiva, partilhar sentimentos coletivos e conhecimentos comunitários (DEL PRIORE, 2000, p.10).

As festas têm sido uma temática, cujas dimensões de análise estão limitadas a observações que se atém ao que está sendo mostrado, sem atenção aos processos que a antecipam e envolvem (AYALA; AYALA, 2006, p. 56). A preparação de uma festa requer atenção especial, pelos empreendimentos que exige e pelas habilidades necessárias para produzi-la, do ponto de vista dos aprendizados que requer e proporciona. As motivações para a festa vão além: ela pode ser uma reminiscência ou um ritual, que reúne ou evoca memórias de grupos sociais que os elegeram como valores construídos coletivamente, ao longo de sua história. Del Priore reclama, para as festas, uma atenção diferenciada, por parte dos estudiosos: “a festa, tanto no passado, quanto no presente, tem sido mais descrita que explicada” (AYALA; AYALA, 2006, p. 56).

Como, no texto citado, Mary Del Priore analisa as festas e suas relações no Brasil colonial, trata predominantemente de festas religiosas e as profanações do religioso, onde a liberdade é um elemento que se faz presente e onde as convenções sociais são trocadas pela experiência de uma mesclagem, onde hierarquias sociais são quebradas, a despeito de sua evidência, nos momentos mais entusiásticos de celebração. No Brasil colonial, a festa religiosa envolvia o ritual litúrgico e as comemorações dele decorrentes, desdobrando-se em

confraternizações que extrapolavam os limites impostos pelas hierarquias. Estar na festa era um consentimento para a quebra desses limites. O religioso e o profano se encontravam, mesmo nas comemorações de datas dedicadas aos santos.

O samba de coco tem uma historicidade vinculada a festas, especificamente à de São João, que vai além das celebrações religiosas. Del Priore aborda a intervenção das festas profanas nas festas religiosas:

É como se dentro de cada festa religiosa existisse uma profana e vice-versa. O ciclo do Natal é um exemplo característico. Autos natalinos em forma de bailes pastoris para louvar e cantar o nascimento de Jesus eram secundados por cocos, fandangos e batucadas e terminados por danças denominadas ‘chacotas’ (DEL PRIORE, 2000, p.18-19).

Esta menção aos cocos como parte das celebrações das festas natalinas, localizadas por Del Priore no período colonial brasileiro, desencanta, quanto à relação atribuída ao coco e os festejos juninos, em que se acredita ser esta uma prática vinculada ao período. Pelo texto da autora, o coco é uma brincadeira que extrapola o ciclo junino, ocupando o natalino, na parte profana desta festa, desde o período colonial. Uma possível descrença na nomenclatura atribuída aos cocos e suas semelhanças com a manifestação hoje conhecida é neutralizada quando a autora descreve:

Os ‘cocos’, de influência africana, disseminaram-se no Dezoito e eram uma modalidade de dança na qual os dançarinos ficavam em roda e um solista no centro dava umbigadas estilizadas ou diretas num parceiro escolhido (DEL PRIORE, 2000, p.56).

“Samba de escravos perpetuado através de todas essas liberdades servis” (ANDRADE, 1976, p.280), o coco é uma forma de expressão caracterizada como dança de roda: “no Brasil como na Europa mantém-se a coreografia em roda, pois ela reúne e unifica o grupo, embora permita, ainda assim, exprimir hierarquias e relações humanas” (DEL PRIORE, 2000, p.18). A característica circular que Del Priore atribui às festas que tinham os ritmos africanos como definidores das danças vivenciadas permite um dimensionamento, ainda que superficial, da presença da população negra nas comemorações do Brasil colonial. Permite também relacionar com o traço de circularidade presente no coco de roda. Seu texto ainda aponta indícios das alterações da forma da música nos encontros, quando se refere ao abandono dos instrumentos de sopro, característicos da influência indígena, predominando os atabaques e demais percussões que, segundo a autora, perturbavam o cotidiano da moralidade então vigente.

Ao buscar um conceito de coco, Maria Ignez Ayala se reporta a texto de Mário de Andrade, no Dicionário Musical Brasileiro, que diz:

antes de mais nada convém notar que como todas as nossas formas populares de conjunto das artes do tempo, isto é cantos orquestricos em que a música, a poesia e a dança vivem intimamente ligadas, o coco anda por aí dando nome pra muita coisa distinta. Pelo emprego popular da palavra é meio difícil a gente saber o que é coco bem. O mesmo se dá com 'moda', 'samba', 'maxixe', 'tango', 'catira' ou 'cateretê', 'martelo', 'embolada' e outras. (...) Coco também é uma palavra vaga assim, e mais ou menos chega a se confundir com toada e moda, isto é, designa um canto de caráter extra-urbano. Pelo menos me afirmou um dos meus colaboradores que muita toada é chamada de coco (ANDRADE apud AYALA, 2000 p.21).

A considerar o registro destacado pela pesquisadora, que investiga a brincadeira do samba de coco no estado da Paraíba, estamos diante de uma manifestação difícil de ser conceituada com precisão. Este talvez seja mais um ponto para demonstrar a dificuldade de enquadrar, em um único parâmetro, uma manifestação artística que, em geral, ocorre distante dos grandes centros de produção do conhecimento, embora existam grupos atuantes em zonas urbanas e rurais. Maria Ignez Ayala (AYALA; AYALA, 2006, p.21-40) considera comum observar o coco em mais de uma prática cultural, identificando ausência de fronteiras rígidas entre várias manifestações. Ayala, que pesquisou o coco na Paraíba, numa investigação ambiciosa que pode ser tratada como uma espécie de inventário dessa forma de expressão no Estado, pelo tempo de duração de sua pesquisa e por tentar reunir o quantitativo de incidências do coco no espaço definido pela equipe de pesquisadores, acompanha a proposição de Mário de Andrade e a potencializa, já que seu trabalho pretendeu catalogar os cocos e os coquistas paraibanos, reunindo novos pesquisadores – como, aliás, sugeriu Mário de Andrade (Nogueira, 2007, p.263), para analisar categorias e outros aspectos da manifestação, como a influência dos políticos na brincadeira, as comunidades onde incide, a poesia e alguns dos diversos contextos de produção da manifestação, como a jurema sagrada e a poética situada entre o rio e o canavial.

A distância no tempo ajuda a valorizar o trabalho de Mário de Andrade sobre a chamada cultura popular como alicerce para a construção de um projeto nacional e surpreende pelo nível de detalhamento que alcançou, demonstrado pela preocupação do pensador modernista com a coleta de um acervo disseminado pelo território nacional e mantido, ao longo de sua gestão pública, como atuação em prol da preservação de bens considerados imateriais ou intangíveis. Este é o grande mote para o valor referencial que se atribui à sua obra na gestão do patrimônio imaterial brasileiro. O caráter nacionalista que sua obra pressupõe, é proveniente de um contexto de consolidação do projeto de nação brasileira que, desde o início do século XIX, acolhia valores gerados pela população nascida e vivente em território brasileiro, com pouco ou nenhum acesso às influências diretas do chamado mundo moderno, representado, nas primeiras décadas do século XX, por espaços cosmopolitas como

Londres ou Paris. Certamente um grande mérito de Mário de Andrade terá sido a preocupação com o registro, nem sempre comentado, das diversas formas de expressão popular. Mário de Andrade aliou a percepção do valor artístico com a memória das manifestações que encontrou, em seu tempo de pesquisa, ao longo do território nacional, especialmente na chamada Missão de Pesquisas Folclóricas¹⁷. Gestor do patrimônio imaterial brasileiro, Mário de Andrade, aqui, é trazido como folclorista, não por formação ou por auto declaração, mas pelo interesse e dedicação demonstrados sobre as chamadas manifestações folclóricas brasileiras como símbolos de uma pretensa nacionalidade.

O projeto de Mário de Andrade, viabilizado em várias etapas pela Missão de Pesquisas Folclóricas, era ação pedagógica para uma população de brasileiros que, na sua concepção, carecia se descobrir. Se, do ponto de vista do conteúdo, era a reunião de saberes desconhecidos para os próprios brasileiros, o material coletado constituía-se como instrumento para produção de conhecimento e valorização da produção nacional, promovendo legitimação para a nacionalidade. Do ponto de vista da expressão, esta era considerada uma forma pioneira de relacionar a arte produzida nos grandes centros urbanos, vinculada principalmente à erudição, com uma arte considerada espontânea, surpreendente, difícil de ser classificada ou catalogada, de acordo com os moldes então conhecidos. Curioso é observar que a dedicação de Mário de Andrade para reunir pessoas e recursos que fariam acontecer seu projeto em torno de uma memória da cultura brasileira parte da prefeitura de São Paulo para os mais recônditos espaços do território nacional, mobilizando esforços para o que deveria ser o retrato fiel de um fazer humano nacional, o que redundava em estratégia para caracterizar a cidade como pólo erudito, cosmopolita, singular, em termos de Brasil.

A visão de folcloristas sobre o coco, no Brasil, constitui-se importante elemento para conhecer um pouco da história desta forma de expressão e sua articulação com discursos construídos, na defesa do patrimônio imaterial brasileiro. Optei por incluir algumas visões relacionadas a Mário de Andrade principalmente pela preocupação que manifestou com o registro e salvaguarda de diversas manifestações por ele consideradas berço da nacionalidade brasileira. Mário de Andrade é, até os dias de hoje, o mais importante referencial para a formulação das políticas públicas nacionais referentes a patrimônio imaterial. Regra geral, não se questiona as razões que levaram o escritor a buscar no Nordeste as manifestações que catalogou. O coco é uma das formas de expressão contempladas com seus registros;

¹⁷ Mário de Andrade. Missão de Pesquisas Folclóricas. Acesso em fevereiro de 2010. Disponível em <<http://www.sescsp.org.br/sesc/hotsites/missao/index.html>>.

mobilizou-se esforços para catalogação de letras de canções documentadas na coletânea *Os cocos* (ANDRADE, 1984).

A coletânea *Os cocos*, de Mário de Andrade, é uma tentativa de reunir, por compilação, um conjunto de letras de cocos canção a partir de suas características comuns. Institucionalizados pela publicação posterior à própria existência do autor e catalogados de acordo com as temáticas que os aproximam, os cocos são arrolados a partir de seu formato poético, como cocos da terra – geográficos, meteorológicos [sic], vegetais, atlânticos; de engenho; da mulher; dos homens, dos bichos, de coisas e de vários assuntos. O que não foi possível gravar, pelas limitações tecnológicas de então, foi anotado. Mais do que a batida do coco, foi a temática que proporcionou esta classificação; a necessidade de instituir o formato musical como fonte de conhecimento impôs a representação musical pelas partituras criadas para cada letra registrada, o que é mais imagem do que música, mais letra do que performance.

O registro dessas letras, embora diferente das encontradas no samba de coco da atualidade, especialmente na comunidade Sítio Castainho, para mim disponibilizada pelo caderno de João Faustino, da Banda Folclore Verde do Castainho, traz temáticas semelhantes, vinculadas ao dia-a-dia do campo ou da cidade, distante da capital.

O título atribuído à canção *Ôh Zina*, coletada no Rio Grande do Norte, parece confundir os organizadores da coletânea, quando interrogam: *Ôh Usina?* (ANDRADE, 1984, p.106) [sic]. A letra da segunda caberia, em termos de ritmo, nos versos do refrão da primeira:

Na barra de Cabedelo
 Ôh Zina!
 Pelejei, num pude entrá,
 Ôh Zina!
 Butei Marica no leme,
 Ôh Zina
 Fui p'a proa manobrá!

O Dicionário Musical Brasileiro, ainda no verbete *Coco* (ANDRADE, 1989, p.146), registra os versos abaixo:

Ai, eu comprei uma terra
 Oh, usina!
 Pra minha terra assentá!
 Oh, usina!
 Se você é bom coqueiro
 Oh, usina!
 Quero vê me desmanchá

Tombo do martelo tombador
 Tombo do martelo gemedor...

Flávia Camargo Toni, na Introdução ao Dicionário (ANDRADE, 1989, p. XVII), ressalta que, para Mário de Andrade, toda matéria de investigação científica, era consequentemente matéria de ensino. Pelo menos em termos de produção artística, pode-se dizer que o ritmo e as letras do samba de coco influenciam novas gerações. Os versos e a canção acima, por exemplo, são parte de uma produção do extinto grupo Mestre Ambrósio¹⁸, intitulada Usina, cuja autoria é atribuída a Chico Antônio e Paulírio. Chico Antônio é o coquista riograndense do Norte, que, em 1929, fascinou Mário de Andrade pela habilidade artística e pela resistência física, conforme enfático registro do autor: “Chico Antonio vai fraseando com uma força inventiva incomparável, tais sutilezas certas feitas que a notação erudita nem pense em grafar, se estrepa” (Andrade, 1976, p.277). Cinquenta anos depois do encontro com Mário de Andrade, o pesquisador Deífilo Gurgel encontrou Chico Antonio, no Rio Grande do Norte. A partir deste encontro, em 1982, o Instituto Nacional do Folclore – INF, da Fundação Nacional de Artes – FUNARTE, entre outras iniciativas para disseminação do trabalho do coquista e por determinação de Aloísio Magalhães, patrocinou a produção de um LP intitulado Chico Antônio – no balanço do ganzá. Neste documento, a parceria com Paulírio, mencionada no CD do Mestre Ambrósio, traz a mesma letra da canção como base, com pequenas diferenças. Mas o ritmo das gravações é o mesmo, com diferença na letra relativa às citações anteriores:

[...]
 Ajustei um casamento
 Com uma nega dum bordé
 Pensando que era uma moça
 E era o diabo duma veia

Tombo do martelo tombador
 Tombo do martelo militar
 (...) ¹⁹

A Enciclopédia da música brasileira erudita, folclórica, popular (MARCONDES, 1988, p.205), no verbete referente ao Coco traz um texto que parece baseado em outro, atribuído a Mário de Andrade, no Dicionário musical brasileiro, por isso a transcrição a seguir:

Coco. 1. Dança popular de roda, de origem alagoana, disseminada pelo Nordeste. É acompanhada de canto e percussão (ganzá, pandeiro, bombo e outros). O refrão é cantado em coro, que responde aos versos do “tirador de coco” ou “coqueiro”. Nota-

¹⁸ CD Mestre Ambrósio, produção Lenine, Suzano e Denílson, pela Sony Music Entertainment (Brasil) Ind. e Com. Ltda., Rio de Janeiro, Indústria Brasileira, sem data, faixa 11. O nome desta banda, proveniente do Recife, foi copiado do mestre de cerimônias do Cavalo Marinho na Zona da Mata Norte, do estado de Pernambuco. O som do grupo, existente de 1992 a 2003, tinha por base ritmos como forró, maracatu, coco, baião, caboclinho, ciranda, com letras inspiradas na poética popular. Influências musicais diversificadas, entre os integrantes, permitiram um som que aliava estes elementos com rock e jazz, entre outros estilos musicais.

¹⁹ Idem.

se, em disposição coreográfica, visível influência indígena. É muito comum a roda de homens e mulheres, com um solista no centro, cantando e fazendo passos figurados, que se despede, convidando o substituto com uma umbigada ou batida de pé. Existe uma enorme variedade de tipos de coco, que recebem suas designações pelos seus instrumentos acompanhantes (coco de ganzá, de zambê) pela forma do texto poético (coco de décima, de oitava) ou por outros elementos. Acredita-se que o coco já vem dos negros de Palmares que o criaram como um canto de trabalho para acompanhar a quebra de cocos para alimentação (ANDRADE, 1989, p.146).

Um intuito de institucionalizar o que chamo de brincadeiras de adultos está contido nas ações de Mário de Andrade. Transformar em verbete de enciclopédia as diversas expressões encontradas no espaço brasileiro demonstra essa intenção. Da mesma maneira, a necessidade de identificar uma origem territorial para as expressões analisadas. No caso do verbete acima, o coco tem sua origem atribuída ao território de Alagoas. A origem geográfica do coco é tão difícil de ser identificada com precisão quanto a forma como a brincadeira começou a acontecer nas diversas comunidades. Genericamente, os textos relativos ao coco o tratam como canto do trabalho, numa referência ao quebrar de cocos, pelos negros escravos que, uma vez identificando um ritmo, o acompanhavam, para minorar as dificuldades, no trabalho de sol a sol. Pretender a identificação de um único lugar ou forma para a origem do samba de coco é considerar que todos os grupos humanos que desenvolvem uma mesma atividade no seu dia-a-dia, produzirão uma mesma forma de expressão, com os mesmos instrumentos e ritmos, criando uma manifestação singular e unificada, quase uma verdade mítica. É pouco provável a possibilidade de uma origem única, geográfica ou morfológica, para o coco, se é que se pretende provar alguma coisa quanto à origem de qualquer expressão, em qualquer grupo social, ainda que se queira definir a origem como um marco histórico que confere autenticidade e originalidade. No caso da origem geográfica dos cocos defendida pelo Dicionário, provavelmente a referência será o registro mais antigo conhecido. Quanto à morfológica, questões como que grupo ou grupos de escravos deram origem ao ritmo, onde estiveram; se todo escravo negro que quebrava coco, como atividade cotidiana, criou também esta forma de expressão, se ela foi criada em vários lugares ao mesmo tempo ou do mesmo modo são algumas das dúvidas que poderiam surgir. Na impossibilidade de encontrar resposta para estas questões, ainda que desprovidas de sentido e ingênuas, de certo modo, porque improváveis, cumpre considerar a pluralidade do coco como forma de expressão, simplesmente, e os recortes possíveis a partir das fontes estudadas.

Seguindo o mesmo raciocínio do Dicionário, a Enciclopédia configura formas diversas para o coco, sem maior detalhamento na caracterização, contudo, em função das limitadas informações fornecidas pelas variadas nomenclaturas, que identificam formatos diversos do coco. Abaixo, destaco as expressões constantes da Enciclopédia que tentam diferenciar os

cocos, caracterizados de acordo com a organização dos sons, pelo espaço onde são encontrados, a forma como os poemas são grafados, o instrumento musical predominante ou mesmo a categoria de coco abordada:

Coco agalopado – galope
 Coco bingolê – Ceará
 Coco catolé – catulé
 Coco-de-décima – processo poético em décima
 Coco de embolada – processo poético e musical é semelhante à embolada
 Coco de ganzá – ritmo de ganzá
 Coco de mungonguê – ritmo de mungonguê
 Coco de oitava – processo poético de oitava
 Coco de praia – tipo de coco
 Coco desafia – processo poético do desafio
 Coco do sertão – tipo de coco
 Coco de zambé – coco dançado ao som do zambê. O mesmo que bambelô.
 Coco-em-dois-pés. Forma de coco cujo processo poético é em versos de dois pés (MARCONDES, 1988, p. 205).

Raça, espiritualidade, música, poesia, métrica, coreografia: elementos que os estudiosos utilizam numa tentativa de explicar esta manifestação que pode, simplesmente, ser chamada brincadeira que se faz arte. O debate sobre as diferentes formas de apresentação do coco e suas caracterizações, dimensiona parte da sua complexidade:

o que observamos é que as variações do folguedo ocorrem pelas mudanças de nomenclatura de uma região para outra, por algum aspecto da dança e, principalmente, pela diferença na métrica dos versos que são cantados (BORBA, 2000, p. 104).

Aloísio Vilela (1980) é outro autor que estuda o coco, elencando pesquisadores, como Artur Ramos, Manoel Diégues Junior, Porto Carreiro e Teodoro Sampaio que aventam possibilidades para a origem do coco, que se teria verificado no estado de Alagoas, a partir da conjunção de elementos indígenas e negros, apontando a dança do coco vinculada a ritos religiosos tradicionais. Vilela relaciona o surgimento do coco com o cotidiano dos escravos nordestinos, afirmando que a atividade dos escravos reunidos em Palmares de quebrar o coco da palmácea determinou o ritmo, o canto e, posteriormente, a dança:

Os negros iam em busca do coco, tanto para comer a polpa dos que estavam maduros como para retirar a amêndoa – chamada coconha – dos que estavam secos. Mas para retirar esta coconha os negros sentavam-se no chão, colocavam o duro coco seco sobre uma pedra e batiam com outra até que ele rachasse (VILELA, 1980, p.17).

No livro de Vilela, o recurso à descoberta da brincadeira do coco entre os negros, tem um tom de revelação e de certeza. Ocorrida em meio a uma atividade de trabalho, essa origem é possível, mas não pode ser unificada, aplicando-a como resposta à incidência do coco como expressão de brincadeira e arte para todos os grupos de escravos cujas tarefas envolviam a colheita de coco.

[...] E os negros renovavam sempre a brincadeira e a coisa virou costume, pois a quebra do coco terminava sempre em cantiga e em dança. [...] E os negros ficaram dizendo quando iam às matas buscar os seus frutos prediletos: vamos ao coco, vamos ao coco... (VILELA, 1980, p.17).

Esta idealização da origem histórica do coco parte de um pressuposto de monoculturalidade, no qual todo negro que partia o coco, o fazia em conjunto, oferecendo a esta tarefa o mesmo ritmo sincopado e as mesmas reações nos diferentes grupos de trabalhadores. Qualquer discordância desta observação de Vilela não passará de especulação, mas interessa observar que, ainda que as atividades sejam as mesmas, o seu aproveitamento para expressão do brincar ou fazer arte não é uma decorrência natural de qualquer grupo de pessoas. Formas diferentes de realizar a tarefa e reações diferentes às diversas percepções que podem oferecer, advindas de sons e imagens, produziram modos de expressão diferenciados. O que significa dizer que indivíduos que partem coco também podem se expressar de maneira diversificada e plural, a partir da mesma tarefa, realizada individual ou coletivamente.

O livro *O coco de Alagoas – origem, evolução, dança e modalidades*, do folclorista alagoano Aloísio Vilela, faz da observação de canções uma fonte importante para insinuar o surgimento do coco como expressão cultural, cuja temática se reporta à vida de negros durante o escravismo brasileiro, recorrendo a formas de tratamento interpessoal, como ‘me dê peixe, sinhá’ ou ‘dê balanço na panela do angu/ nêga véia’ ou ainda ‘eu te prendo negro/ eu te mato soldado’, como referenciais para a origem do coco que professa. Como seu livro trata a origem do coco como o histórico da manifestação, Vilela faz a compilação de algumas letras que indicam a relação com a história do povo negro, sinais insuficientes para atestar seu discurso sobre a forma como se construiu a brincadeira.

O antropólogo sergipano Felte Bezerra trata o samba de coco em Sergipe, definindo-o como extinto desde a década de 1930 e, como testemunha de manifestações em ambientes familiares, inclui o samba ou coco como um dos festejos do período junino. Entretanto, do mesmo modo que relaciona as palavras samba e coco, como se uma e outra tivessem o mesmo significado, diz num parágrafo: “conforme a descrição antes tentada, nenhuma relação tem com a música que leva esse nome”, referindo-se aos mesmos vocábulos. As últimas palavras do parágrafo imediatamente superior foram “entrar na brincadeira chamava-se ‘cair no samba’”:

Entende-se por samba ou coco uma dança de roda, cantada em coro com os mais variados estribilhos, em que dentro da roda sapateia sempre um par, homem e mulher, com a exibição de ‘passos, mas que se caracterizava especialmente pela inclinação dos dançarinos, ao fim de cada lance coreográfico, um de encontro ao outro, numa aproximação dos ventres. A isto se dava o nome de ‘imbigada’, corrutela de ‘umbigada’, pois o gesto parecia numa tentativa, esboçada e inconclusa, do encontro dos umbigos do par. Entrar na brincadeira chamava-se ‘cair no samba’.

“O coro dos que sambavam em círculo, grande, mas fechado, se compunha de um tirador de versos, qualquer dos dançarinos, a que respondiam os refrões” (BEZERRA, 1971, p. 61-64). O autor aponta o samba ou coco como uma grande e célebre festa, dançada nas casas de família e que foram se restringindo, aos poucos, às casas das ‘mulheres horizontais’, o que sugere uma certa marginalidade para a brincadeira. Diz que, nos anos de 1930, na casa de um senhor apelidado Dó, os festejos duravam do dia 23 até o dia 30 de junho, superando os festejos carnavalescos, de início no ambiente familiar e, depois, nos de ‘menos respeito’. Sua redação, contudo, não esclarece se esta característica duradoura era dos sambas para os quais apresentava testemunho ou se esta era uma especificidade dos festejos na casa de Dó.

Eu pranto cana
 Mas não trabaio alugado
 Que não sou cabra safado
 Tenho credo em quaquê lugá
 Dia de domingo
 Se não tivé um tostão
 Vou na casa do patrão
 Ele tem pra me empresta,
 O meu patrão
 Tem uma bodega no cercado
 Ele num vende fiado
 Ele só vende é a legá (DIEGUES JUNIOR, 1947, p.454)

O folclorista paraibano Altimar de Alencar Pimentel cita José Américo de Almeida (A invasão do coco. In *Era Nova*. João Pessoa, sem registro de editora, 1922), tratando da Paraíba e, de certa maneira, referendando o dizer de Felte Bezerra quanto ao período e os lugares sociais de ocorrência do coco, ao se referir ao Estado de Sergipe:

a Praia do Poço ‘é o ponto onde mais se dança na Paraíba. Foi aí que se introduziu ou desenvolveu o coco, tendente a derramar-se por todo o Estado. O coco, como se sabe, é originário de Alagoas, onde penetra em todos os salões. Mas não estou certo se é derivado de negros ou dos indígenas” (PIMENTEL, 2004, p.27).

Volta e meia, os autores que observam o coco remetem sua origem ao Estado de Alagoas, o que é indício para uma vinculação da manifestação com a região do antigo Quilombo dos Palmares. Na citação acima, contudo, Almeida demonstra dúvida sobre a derivação do coco de negros e indígenas, mas confirma a influência geográfica na origem da brincadeira. Não se trata, aqui, de apropriação de raízes, pelo elemento racial ou de discutir a possibilidade de identificação das origens da manifestação. Mesmo porque a questão da origem não abriga apenas a dificuldade em identificá-la, pela falta de indícios que a ela remetam. É, principalmente, porque a ideia de origem é mais um recorte fronteiro da necessidade de capturar o sentido, ou os sentidos, de determinadas práticas. Mesmo recorrendo ao artifício da contextualização, o recorte temporal, espacial e de categorias, como

os fatores econômicos, políticos, sociais e culturais, é inevitável. A tendência do conhecimento, na contemporaneidade, é observar as diversas formas de produção humana no âmbito da sua complexidade, por mais que isso implique dificuldades, muitas vezes intransponíveis. Objetivamente, as visões do conhecimento tendem a perceber o aparente, em função de sua evidenciação imediata. As dualidades simples e complexo, objetivo e subjetivo, são perspectivas que, da mesma maneira que pretendem explicar, precisam recortar, para diferenciar.

Música envolvente e instrumental constituído por duas zabumbas e um ou dois ganzás, um deles empunhado pelo solista, além da característica da umbigada, são atributos apontados por Altimar Pimentel para o samba de coco em Cabedelo – Alagoas. Para o autor o coco de roda incide na região litorânea da Paraíba; assemelha-se na melodia, coreografia e ‘construção poética da dança’[sic] com a dos antigos engenhos de cana-de-açúcar, situados no brejo paraibano. Difere, na música, mas se assemelha com a poesia do coco do sertão, mais aproximado da Embolada ou Coco do Ganzá.

Acresce que embora o coco não haja surgido na região praieira, nesta encontrou seu desenvolvimento e permanência. [...] Não há dias fixos para a dança do coco, apesar de ser característico do ciclo junino (PIMENTEL, 2004, p.27).

Este trabalho de Pimentel tem o mérito de considerar pesquisadores que o antecederam na pesquisa sobre o coco, se não em tentativas de compreender a manifestação, ao menos considerando sua existência, mesmo não tendo acesso às fontes primárias. É o caso da menção que faz acerca de anotações em outra publicação, de Abelardo Duarte, *Folclore negro das Alagoas* (Maceió, Departamento de Assuntos Culturais, UFAL, 1974). Na página 35, Duarte teria registrado:

Pereira da Costa faz quase o registro civil, quando apresenta uma citação episódica de 1829, do Diário de Pernambuco (14/11/1829), talvez a primeira referência escrita do coco-dança, a respeito de um mulatinho alegre, dançador, a quebrar o coco e riscar o baiano no meio de uma sala.

Pimentel defende, por meio de Duarte, o coco como “dança muito antiga. Originou-se, possivelmente, como reza a tradição, nos mocambos palmarinos”. Na sua pesquisa, elenca possibilidades para a origem do vocábulo coco, da mesma maneira que busca explicação para o surgimento da brincadeira, fazendo compilação de alguns trechos do trabalho de Duarte, quanto aos mencionados e a outros aspectos da brincadeira do coco. Descreve o coco de roda:

Dança de roda que gira, da direita pra esquerda, com um casal ao centro, em geral. Formadores da roda têm passos lentos, pisam forte no solo, batem palmas ‘vagarosamente, circulam, ao tempo que giram o corpo ora prum lado ora pro outro. O casal dança, ao centro, usando o passo da umbigada’ (PIMENTEL, 2004, p.27).

Das letras apresentadas por Alencar, não há nenhuma relacionada ao coco no Castanho ou em Atoleiros. Entretanto, algumas semelhanças pontuais podem ser identificadas, como a evolução da dança de roda ou a vinculação com o ciclo junino. Não há indícios suficientes para relacionar o coco do sertão com a embolada ou coco do ganzá. Este tem por base o repente, onde o confronto entre poetas e a ausência de dança são importantes características. Embora o ganzá seja instrumento utilizado nos grupos brincantes objetos deste estudo, não se pode tratá-los como coco do sertão, menos ainda com a embolada, cujo desafio e improviso, na poesia, são os traços mais contundentes. O canto, que tem ritmo ora lento, ora acelerado, contudo, caracteriza-se como semelhança.

O samba de coco é objeto de publicações, cujos registros resultam principalmente da oralidade que caracteriza os conhecimentos sobre a brincadeira, mas os estudos consultados tratam de uma dualidade: origem histórica e formas de apresentação, respaldados na tradição, que aparece como uma espécie de escudo para conferir autenticidade ao que se quer folclórico. A historicidade observada nos trabalhos sobre o coco é pontual, tratando de incidências da manifestação, a partir de menções encontradas e de recortes temporais, considerados no momento em que as pesquisas se deram. Estas são características que se afinam com a maioria dos estudos sobre folclore e refletem a conceituação de manifestações culturais que folcloristas elaboraram a partir de entendimentos registrados na Carta do Folclore Brasileiro²⁰ de 1951 e referendada em 1995, respectivamente pelos I e VIII Congressos Brasileiros de Folclore.

3.2 Educadora, folcloristas e cultura

Concepções adotadas na Carta do Folclore Brasileiro, de 1951, inspiraram a professora paulista, Maria Amália Corrêa Giffoni, que reconhece o folclore como fato espiritual:

(...) queiramos ou não, os elementos do folclore se insinuam nos propósitos e práticas da educação, nelas representando um componente vital. Poder-se-á perguntar se isso acontece na 'educação escolar', que ordinariamente condensa influências oficiais e eruditas (GIFFONI, 1973, p. 9).

Giffoni refere-se às danças como temas educativos, aliando-as aos contos populares, canções, consideradas por ela expressões ingênuas das artes plásticas. No prefácio à segunda edição do livro de Giffoni, Lourenço Filho pretende que os estudantes representem

²⁰ A Carta do Folclore Brasileiro, gerada durante o I Congresso Brasileiro do Folclore, de 1951, no Rio de Janeiro, está disponível em <<http://www.geraneocio.com.br/html/arte/p21.html>>. Acesso em julho de 2011.

comunidades em miniatura, como um desejo social e ou do educador. Refere-se às danças como temas educativos, corroborando a fala da autora que prefacia. Afirma que

[...] as danças folclóricas sugerem aos mestres atraentes motivos para atividades educativas, pois permitem, em projetos, centros de interesse e unidades de experiência, trabalho altamente construtivo. Poderão relacionar-se com a história, a linguagem em geral, ao desenho e trabalhos manuais, além, é claro, por seus elementos de composição obrigatória, de servirem à música e à cultura física. [...] contribuem para o apuro das relações interpessoais, o desenvolvimento do espírito comunitário, a compreensão de diferentes papéis na vida social.

Giffoni atribui às chamadas danças folclóricas valores físico, moral, mental, social, cultural, recreativo, terapêutico, além de educativo. Aponta a possibilidade de contribuição para o desenvolvimento individual, de modo genérico. Especificamente, identifica a educação para o ritmo, a formação do espírito criador e o estímulo ao desejo de perfeição como resultado da prática de tais danças. Na defesa do que chamou o aperfeiçoamento integral do ser humano a partir da dança, a professora indica relações entre a educação e a prática das danças folclóricas, remetendo para o aspecto disciplinar:

A disciplina é uma das qualidades morais que a dança mais acentuadamente desenvolve. Traduz-se na obediência à técnica, a convenções, ao dirigente, à música, às tradições. O ato de obedecer a determinadas normas será útil em outras atividades e na vida social, em geral (GIFFONI, 1973, p. 14).

A professora parece relacionar obediência com ação em sociedade, preocupada com o indivíduo como um todo, inclusive quando afirma que “a educação compreende aprimoramento físico, intelectual e moral, a um só tempo” (GIFFONI, 1973, p. 13). O período de publicação dos livros de Giffoni (anos de 1970) apontam para uma visão epistemológica de educação, no Brasil, voltada para o trato dos comportamentos individuais, muito influenciados pela visão behaviorista, oriunda da psicologia, que propunha o condicionamento de reações, por estímulos objetivamente colocados, ao longo do aprendizado, que gerariam respostas e comportamentos desejados socialmente. Compreendia-se o aprendizado como reação ao meio, responsável pelo desenvolvimento do indivíduo. Os experimentos, acreditava-se, produziam mudanças no ser humano da mesma forma que em qualquer outra espécie animal. Em nome do método, ignorava-se os processos mentais, sacrificando significados e simbolismos, desejos e livre arbítrio. A menção à obediência, por outro lado, também é indício que aponta para o momento político vivido nacionalmente. Vivia-se o tempo de atos institucionais, como o AI-5, mencionado no capítulo 2, que pretendia vetar as capacidades individuais e coletivas de reivindicação. A professora não declara explicitamente posicionamento político relativo ao momento histórico que vivia. É inevitável, contudo,

lembrar de que período tratamos, das conhecidas ou mesmo das imprevisíveis influências que um regime de exceção pode exercer sobre os diversos segmentos da sociedade.

Embora não tenha desenvolvido estudo direcionado ao samba de coco, a iniciativa da professora Maria Amália Giffoni em relacionar educação com manifestações ditas folclóricas, justifica trazer o debate que empreendeu para estas reflexões. Seus estudos envolveram as chamadas danças folclóricas conhecidas no mundo: publicou bibliografia sobre sua incidência no Brasil, nas Américas, na Europa, na Ásia, na África e na Oceania. Arriscava declarar que a dança contribuía para o aperfeiçoamento integral do ser humano. Sua preocupação em transformar as danças populares (e a música, inevitavelmente) em temática contributiva para a educação se mostra pelo empenho em discutir os desdobramentos possíveis que a dança pode exercer sobre a ação educativa, quase sempre voltadas para o comportamento decorrente de tal aprendizado. Preocupada com a formação moral como parte da constituição da criança, o discurso da professora é acompanhado de proposição para atividades de folclore na educação, referenciando-se nas orientações da Comissão Nacional de Folclore, de 1950:

a Comissão Nacional de Folclore sugeriu ao IBECC, que entre as instruções que teria de dar à delegação Brasileira da UNESCO, que se reuniu em Florença, fossem incluídas estas sugestões: a) reconhecer a importância do folclore na educação, quer como elemento didático, quer nos programas de recreação; b) encorajar os estudos e pesquisas das artes populares, criando museus, nos estabelecimentos de ensino, bem assim centro de documentação e permuta de trabalho, discos, filmes, fotos etc (GIFFONI, 1973, p. 30).

Na história do folclore no Brasil, em sua relação com a educação, propôs-se criar “a cadeira de Folclore, nas seções de Sociologia, História e Geografia, das Faculdades de Filosofia e Letras, com duração de dois anos” (GIFFONI, 1973, p. 30). Esta foi uma demanda encampada pelo Movimento Folclórico Brasileiro, vigoroso no período de 1947 a 1964, segundo estudo de Luiz Rodolfo Vilhena. O Movimento constituiu-se de diversas comissões no território nacional e tinha como seus elementos: um conjunto de atores sociais, as práticas que marcaram sua estratégia de ação e os objetivos comuns que pretenderam atingir. Renato Almeida, principal porta-voz, segundo Vilhena, aponta os seguintes problemas para o folclore, no Brasil: ‘a pesquisa, para o levantamento do material, permitindo o seu estudo; a proteção do folclore, evitando a sua regressão; e o aproveitamento do folclore na educação’ (VILHENA, 1997, p.173-174).

A Carta do Folclore Brasileiro, de 1995²¹ apresenta Folclore como

²¹ “O VIII Congresso Brasileiro de Folclore, reunido em Salvador, Bahia, de 12 a 16 de dezembro de 1995, procedeu à releitura da Carta do Folclore Brasileiro, aprovada no I Congresso Brasileiro de Folclore, realizado no Rio de Janeiro, de 22 a 31 de agosto de 1951. Esta releitura, ditada pelas transformações da sociedade brasileira e pelo progresso das Ciências Humanas e Sociais, teve a participação ampla de estudiosos de folclore, dos diversos pontos do país, e também teve presente as Recomendações da UNESCO sobre Salvaguarda do Folclore, por ocasião da 25ª Reunião da Conferência Geral, realizada

o conjunto das criações culturais de uma comunidade, baseado nas suas tradições expressas individual ou coletivamente, representativo de sua identidade social. Constituem-se fatores de identificação da manifestação folclórica: aceitação coletiva, tradicionalidade, dinamicidade, funcionalidade.²²

A Carta reconhece que “os estudos de folclore, como integrantes das Ciências Humanas e Sociais, devem ser realizados de acordo com metodologias próprias dessas Ciências”²³. Além de tentar dar conta do conceito de folclore, orientações para pesquisa, documentação, salvaguarda e promoção, direitos autorais, eventos e turismo, a Carta identifica os chamados grupos parafolclóricos, que “aprendem as danças e folguedos através do estudo regular, em alguns casos, exclusivamente bibliográfico e de modo não espontâneo”. O texto aponta preocupações com a comunicação em massa, as publicações e o intercâmbio, recomendando a criação de comissões municipais de folclore, a captação de recursos e, num item chamado Hierarquias, a atuação “junto às autoridades religiosas, políticas, policiais e educacionais no sentido do reconhecimento, prestígio e respeito às várias formas populares de expressão cultural”.

O discurso dos folcloristas está pautado entre ideais de nacionalidade e desenvolvimento. Por mais que se discorde do tratamento dado às diversas manifestações da cultura, não há como ou porquê ignorar os esforços e as contribuições dos folcloristas no intuito de valorizar as diversas formas de expressão popular. O fato de defenderem e pretenderem a proteção do folclore como tal e desta ideia se referenciar numa visão que contrapõe segmentos sociais localizados em classes sedimentadas, onde o domínio da escrita e do conhecimento científico são argumentos de distinção, não invalida o esforço de vincular uma produção da oralidade e da informalidade – em grande parte – às demandas de uma sociedade que tem base na precariedade das formas de viver, considerando a carência de recursos materiais, e uma profusão de expressões artísticas a serem estimuladas e fortalecidas. Entretanto,

As concepções sobre a “cultura do inculto” estiveram na base construtiva da noção de folclore, subentendendo as seguintes “verdades”: a) a condição inferior dos folclorizados; b) a incapacidade de o povo ser educado; c) a inquestionável superioridade da raça branca e das elites; d) a supremacia da cultura letrada sobre a cultura oral (GUIMARÃES, 2005).

Por mais que essa base inspire rejeição, a ação dos folcloristas tem o mérito de trazer à tona a preocupação com a preservação ou a perda de referenciais de memória coletiva dos

em Paris em 1989 e publicada no Boletim nº 13 da Comissão Nacional de Folclore, janeiro/abril de 1993. A importância do folclore como parte integrante do legado cultural e da cultura viva, é um meio de aproximação entre os povos e grupos sociais e de afirmação de sua identidade cultural.” Disponível em <<http://www.fundaj.gov.br/geral/folclore/carta.pdf>>.

Acesso em 04 de setembro de 2011.

²² Idem. Capítulo I – Conceito.

²³ Idem.

diversos segmentos da população e de promover uma reflexão sobre os papéis a serem desempenhados pelo Estado, como instância social responsável pela defesa dos interesses dos cidadãos. Aos folcloristas coube a função de estímulo a uma resistência cultural contra o desaparecimento e o papel de mobilização em torno de uma questão que, não fossem empreendidas iniciativas como os congressos nacionais de folclore ou as comissões nacionais e estaduais de folclore, pouco ou nada do acervo de expressões das culturas populares seria merecedor de reconhecimento por parte dos poderes públicos, no Brasil. A recomendação dos folcloristas em ter o folclore reconhecido como objeto para análise científica, transformando-o em área do conhecimento a ser convertida em conteúdo para a chamada graduação superior, não retira das expressões culturais o caráter de campo de saber passível de infinitas potencialidades para pesquisa e produção de novos saberes.

Vista sem preconceitos e em sua integridade, a cultura e o saber popular são poderosos diluidores de fronteiras rígidas entre o que quer que seja; são eficazes canais de comunicação humana a romper barreiras entre diferentes grupos, camadas e classes sociais. São também, como qualquer outro processo sociocultural, arenas onde se enfrentam interesses diferenciados e palco de processos tensos e conflitivos de variada natureza. No seu centro vicejam, entretanto, formas artísticas de valor humano universal (CAVALCANTI, 2001, p.69-78).

Talvez “considerar a cultura trazida do meio familiar e comunitário pelo aluno no planejamento curricular, com vistas a aproximar o aprendizado formal e não formal, em razão da importância de seus valores na formação do indivíduo”²⁴ seja uma postura política que, direcionada para a educação, pode colher frutos de valorização e fortalecimento, guarda e preservação, pelos próprios fazedores da cultura, sem a expectativa benfazeja do reconhecimento estatal para os saberes que vivencia. O que se percebe, na ação dos folcloristas, é que as duas cartas do folclore brasileiro, de 1951 e de 1995, constituem-se propostas de política cultural voltada para um segmento da produção sobre o qual as instituições de estado, da educação ou da cultura, não se debruçaram. Assim, considere-se que

Os fatos da cultura são sempre processos sociais totais, isto é, abarcam e imbricam diferentes aspectos da realidade em sua realização (aspectos econômicos, sociais, políticos, jurídicos, morais, artísticos, religiosos entre outros), e são capazes de articular em seu interior valores e interlocutores muito diferenciados. Seu estudo tem como pré-condição a suspensão de juízos de valor prévios e a consideração dos processos culturais [...] a partir de seus próprios termos. Isso nos dá a chance de compreendê-lo, fazendo jus à sua contemporaneidade e à riqueza artística e humana por eles veiculada (CAVALCANTI, 2001, p.10).

²⁴ Carta do Folclore Brasileiro, 1995. Capítulo III – Ensino e Educação. Item 2.

²⁵ Suprimi a palavra **populares**, constante do texto original, por considerar que o texto pode ser atribuído à cultura, de modo mais abrangente, sem direcionar para um segmento específico.

A Recomendação sobre a salvaguarda da cultura tradicional e popular orienta sobre a necessidade de “evitar toda deformação, a fim de salvaguardar a integridade das tradições”²⁶, ao defender as manifestações da chamada cultura popular. Ao se preocupar com a integridade das tradições, no plural, a Recomendação reconhece a multiplicidade de formas de expressões. Ao longo do texto, diversidade e complexidade são tratadas como ideias a serem respeitadas. Mas chamar de popular qualquer forma de expressão é uma maneira de adjetivar manifestações cujo reconhecimento midiático é quase inexistente, ao mesmo tempo em que é uma forma de identificar práticas vinculadas às histórias de populações que não foram, ou não são, reproduzidas pela indústria cultural, como linguagem, onde o progresso tecnológico, voltado para a produção cultural, não incidiu e onde a produção de divisas é considerada uma impossibilidade. Por muito tempo, os estudos acerca destas manifestações, tratados como científicos, referiram-se a elas como tradicionais, porque traduziam formas de expressão características de um tempo que não poderiam, ou não deveriam, sofrer alterações. Adjetivos como popular, legítimo e autêntico remetiam à ideia de originalidade, o que orientava passos para uma necessária guarda e preservação de práticas localizadas no cotidiano de muitos grupos sociais, onde o caráter de entretenimento, historicamente conquistado, não se extrapolava: não havia perspectiva de promover aprendizados aproveitáveis na modernidade ou viabilidade econômica nas relações de trabalho da contemporaneidade.

O processo de escolha dos bens a serem guardados por uma comunidade se dá a partir das decisões (muitas vezes involuntárias ou não declaradas) que indivíduos e grupos sociais empreendem neste sentido. Memória e patrimônio são elementos que envolvem apropriação, seleção, lembrança e esquecimento, o que redundava em processos de extinção ou mesmo no desaparecimento de muitas formas de expressão, a despeito do significado que representam para indivíduos ou grupos. A materialidade não é sinônima de perenidade ou eternidade. É representativa de uma opção pelo reconhecimento público, registro, guarda e exposição, atendendo a critérios referentes a algum desejo representativo de memórias de uma coletividade, num determinado tempo histórico, inclusive dentro de instâncias político-administrativas. O dizer folclorista tenta uma remissão à unicidade, a um guardar para não se perder o autêntico, pretensamente imutável, representação da verdade de formas de expressão, como o samba de coco, que não se quer perder, sob pena de desaparecer um idealizado referencial de origem da própria expressão, contida na nação brasileira.

²⁶ Recomendação sobre a salvaguarda da cultura tradicional e popular. Conferência Geral da UNESCO – 25ª Reunião. Paris, 15 de novembro de 1989. Acesso em 08 de setembro de 2011. Disponível em <http://cvc.instituto-camoes.pt/cpc2007/patrimonio/bloco2/recomendacao_%20sobre_a_salvaguarda_da_cultura_tradicional.pdf>.

José Antonio Gonçalves, ao tratar da questão da autenticidade como um problema para a discussão sobre patrimônio, vincula-a com a ideia de nacionalismo, afirmando que, do mesmo modo que uma pessoa pode ter sua identidade definida pela posse de determinados bens, a nação define-se a partir da posse de seus bens culturais (GONÇALVES, 1988. p. 267). Esta ideia conduziu a narrativa de preservação sobre muitas brincadeiras de adultos²⁷ no território brasileiro, especialmente a partir da noção de folclore como um conjunto de bens a serem conhecidos e preservados, porque detentor de valores memoriais históricos das tradições nacionais, no Brasil. Patrimônio e folclore se aproximam como conceitos que embutem, em suas narrativas, o propósito da conservação e guarda. “Como alegorias, as narrativas nacionais sobre patrimônio cultural expressam uma mensagem moral e política: se a nação é apresentada no processo de perda de seu patrimônio cultural, sua própria existência está ameaçada” (GONÇALVES, 2002, p.32).

3.3 Formação cultural, interculturalidade e patrimônio

Pensar sobre este trabalho como um lugar em que se discute os espaços aonde o Estado não chega, por intermédio de ações voluntárias ou não, é insuficiente para dar conta de sua proposição reflexiva. O que se propõe, aqui, é um exercício de observação da capacidade de viabilizar políticas públicas de formação cultural como práticas educativas que extrapolam a capacidade de alcance da escola ou da universidade, mas delas não prescindem, ao mesmo tempo em que se referenciam nas noções de preservação patrimonial.

Esta é uma ambição que passa pela relação entre a educação formal, viabilizada pela escola ou pela universidade, e as noções conceituais de educação não formal ou informal. Nas duas últimas, trata-se de um patamar classificatório que, em termos teóricos, ainda é insuficiente para a discussão aqui pretendida, sobretudo considerando os conceitos aficcionados à não formalidade ou informalidade na educação. Considero que não formal e informal, em termos de educação, se aproximam, quando não são sinônimas. No dizer de Gohn, se distinguem porque “na primeira existe a intencionalidade de dados sujeitos em criar ou buscar determinadas qualidades e/ou objetivos” (GOHN, 2008, p.100). Neste caso, a não intencionalidade reside nos processos de educação familiares, diz a autora. Desconheço, entretanto, qualquer demonstração que confirme a inexistência da intencionalidade na

²⁷ Trato como brincadeira de adultos porque as comunidades praticantes visitadas por mim o fazem. Nestas, a manifestação não apresenta caráter ritualístico: é uma maneira de celebrar e confraternizar. Em alguns depoimentos, aparece, simplesmente, como lazer e entretenimento.

educação em família. A intenção reside na percepção e reprodução de valores, mas também de saberes obtidos a partir da história de cada grupo social, onde se incluem os familiares. A diferenciação proposta por Gohn não dá conta das minhas expectativas frente a essa discussão. Seria uma alternativa dizer que estou defendendo a chamada educação informal. Mas reproduzir essa classificação significa, em primeiro lugar, aceitá-la e, em segundo, concordar com ela. O que percebo é que o chamado por Gohn de não formal é, de fato, formal, embora seja não escolar. Mas passa por diversos regulamentos e objetivos que, numa perspectiva política, atingem a segmentos da população não atingidos pela escola reconhecida institucionalmente pelo Estado e se constitui em um formato diferenciado de instituição escolar, portanto, educativa. Com base nessa discussão, opto por tratar como não formal a atividade de formação cultural voltada para educação, a partir dos critérios definidos pela UNESCO, elencados no Capítulo Dois, sem compromisso com maior rigidez quanto às definições convencionadas para as expressões não formal ou informal, relativas à educação.

Embora não pretenda unidade ou condicionamento quanto à conceituação de Estado, trato-o como institucionalização de poder, capaz de empreender, pela força do direito, uma normatização jurídica que auxilia no controle social. Na relação com as manifestações da cultura popular e a noção de patrimônio, o estado legisla, normatiza e delibera, promovendo iniciativas que podem viabilizar a guarda de memórias de expressões culturais em um formato carregado de temporalidade. Pela forma como é preservada, respeitando o momento de captura, a manifestação é engessada, cria-se uma expectativa de manutenção das características guardadas, o que não significa que esta singularidade represente a manifestação: ela apenas reproduz um dos modos como ela se apresenta, ao longo de sua existência, no espaço de tempo observado ou do ponto de vista de quem observa. O Estado chega à população, através da escola, levando um caminho para ensino e aprendizado pré-definido pelas experiências históricas de escolarização. A formação cultural procura escutar e chegar às comunidades de modo a tentar atender a expectativas de formação orientadas por desejos de aprender não atendidos pela escola.

Preocupada com a noção de cidadania voltada para a problematização e o mundo do trabalho, Gohn deixa de considerar que os processos mentais de formação do sujeito extrapolam a visão objetiva de mundo, na qual se pretende que a localização no mundo do trabalho sane problemas como a marginalidade ou a violência, na contemporaneidade. Embora a autora reconheça a importância das relações sociais como agentes de processos culturais, restringe a criatividade humana a uma passagem pela educação não formal, quando diz: “a criatividade humana passa pela educação não formal” (GOHN, 2008, p.104), como se

esta fosse um suporte preparado como espaço para a ação de criar, fugindo ao institucionalizado. Talvez não tenha sido sua intenção este entendimento, mas é preciso destacar que a criatividade humana não passa, necessariamente, por qualquer processo educativo intencional, unicamente de fora para dentro (ou o contrário) do indivíduo, como se fosse possível essa separação nos espaços de saber individuais. Quero crer que a criatividade é um movimento de produção intelectual advindo de interações que cada indivíduo vivencia em momentos específicos, nos vários conjuntos de experiências vividos ao longo de sua existência. Todos os indivíduos são seres criativos. Talvez o que falte a muitos sejam oportunidades para que sua potencialidade criativa seja reconhecida como contributo para as relações sociais com as quais estabeleceu contato, em algum lugar no mundo; o que não significa que não estejam permanentemente em processo de criação ou que a ausência de público lhe pode a criação. Certamente, esta ausência não estimula a criação, mas ela não deixa de existir.

“Na educação não formal a cidadania é o objetivo principal, e ela é pensada em termos coletivos” (GOHN, 2008, p.102). Cidadania não é apenas um conceito jurídico ou político, que define como cidadão unicamente quem elege suas representações. Não existe aprendiz de cidadania, existem os componentes, moradores das cidades – independente da cidade ocupar espaços urbanos ou rurais, da faixa etária de cada pessoa ou da maneira de se agregar. A cidadania não se refere apenas a estar na cidade e ser visto – razão pela qual, objetivamente, se busca qualificação para os mundos do trabalho – mas a ser a própria cidade, como parte dela, sem a qual ela não existirá, ao mesmo tempo em que não se fortalece, porque despreza muitas de suas potencialidades, localizadas nos sujeitos que a constituem.

As tradições orais são de todos nós. Não apenas porque estão inseridas como sistema simbólico na sociedade, como também pelo fato de que é na oralidade que se dá nossa forma predominante de comunicação. Temos e somos tradição oral. Não há como ficar preso a conceitos como erudição, restringindo-os a determinados tipos de expressão, já que não se trata mais do que de uma convenção considerar como erudito, de massa ou popular as diversas formas de manifestação cultural. Esses conceitos servem como referentes linguísticos, mas não definem (ou, pelo menos, não deveriam definir) limites hierárquicos, em sociedade. Não se investiga arte, brincantes ou brincadeiras, apenas em função do passado, mas na perspectiva da construção de um futuro.

As instituições são significação imaginária, “tudo o que, com ou sem sanção formal, impõe jeitos de pensar e agir” (CASTORIADIS, 2006, p.6). Isso não significa que não existam. Como significações imaginárias, as instituições objetivam a forma como o ensino e o

aprendizado devem ser conduzidos, desconhecendo a cidade como a grande moradia dos homens, como a chamaria Ítalo Calvino. Interessa pensar cidadania como a instituição de práticas que inserem seus integrantes num fazer cotidiano, onde todos podem criar e produzir conhecimento, tratando-o como capital cultural a ser aproveitado em qualquer sistema econômico do qual seja integrante. Interessa pensar as instituições de ensino e aprendizagem, não apenas como espaços de produção de conhecimento, como também como propiciadoras de processos que acontecem individual e coletivamente, com intencionalidade ou não, permanentemente, a cada contato estabelecido entre as pessoas. Não há como negar a reciprocidade de aprendizados decorrentes das relações sociais e, por mais que queiramos nomeá-las, na tentativa de facilitar sua compreensão, encontramos os limites da linguagem para dar conta das interações ocorridas, o que nos leva à ideia de interculturalidade.

A noção de interculturalidade tem por base as relações sociais, desdobrando-se nelas próprias de modo efetivo, mas imensurável. Em se tratando de interculturalidade, entendê-la como abstração metodológica onde relações interativas modificam as pessoas e ou suas ações, a partir de trocas, ainda que de modo impessoal ou não intencional, é reconhecer que, em sociedade, as influências são mútuas e seus desdobramentos são infinitos, quando se trata de observar comportamentos, ensino e ou aprendizagem, como parte dos procedimentos humanos, em sociedade. A interculturalidade não é um sujeito ativo das relações interpessoais, mas uma significação imaginária que dá nome aos processos de encontro e ou conflito, que promovem aprendizado contínuo, direcionado para a construção de comportamentos e da vida social. As práticas culturais traduzem os resultados de vivências diversas, em esferas sociais distintas, entre pessoas. Ao falar de esferas sociais, trata-se também de instâncias e regulamentações de Estado, representadas nas gestões governamentais, formalmente vinculadas às práticas culturais e educativas, e de cidadãos anônimos, nem por isso desprovidos de personalidade, desejos, iniciativa e capacidade de decisão.

Então, a ação cultural pode ser compreendida como um sistema de relações, onde significados mediadores atuam como e sobre redes educativas. Neste sistema, as diversas práticas sociais se entrelaçam e coadunam, promovendo o conhecimento, a sua circulação ou disseminação, estimulando possíveis potencialidades de saberes e criação, inclusive potencializando a importância do institucional, formalizando-o e garantindo-lhe um caráter de oficialidade. A chamada educação não formal, contudo, está implícita a esta noção: como um aditivo, propõe um recorte entre o que é trabalhado em escolas e universidades, sem, contudo, excluir os conhecimentos produzidos em tais instituições como inspiradores, quando não

geradores de diretrizes que orientam a produção de novos saberes e fazeres. A formação cultural é parte deste sistema.

As interações ocorridas nas diversas esferas das relações sociais se manifestam de uma maneira mais profunda e difícil de ser aferida do que poderia alcançar qualquer processo de avaliação formal. Ainda que se pretenda averiguar o alcance das ações governamentais, numa pesquisa formal de avaliação, realizada em nome do Estado ou de qualquer instituição, esta não dará conta do caráter residual que cada cidadão conduzirá ou da forma como ele se comportará a partir da obtenção de determinado conhecimento. Uma pesquisa formal dará conta de indicativos, mas não das infinitas possibilidades de uso do conhecimento obtido. As conquistas individuais, ou mesmo coletivas, a partir de determinadas ações, sejam elas governamentais ou não, podem ser sinalizadas a partir de avaliações formais, pelo seu caráter imediato: os resultados de uma pesquisa demonstram situações que podem ser apenas momentâneas, não dão conta de percepções não previstas pelos instrumentos de coleta ou mesmo dos desdobramentos futuros dos aprendizados obtidos. A considerar os processos de aprendizagem, sabe-se que um número, um conceito representado por uma letra ou uma sigla, podem ser indicativos de rendimento, mas o que efetivamente se aprendeu segue com a pessoa, ainda que transformado, e apenas ela poderá aproveitar como experiência de vida, o que pode acontecer ao longo de sua existência, por modos mediatos, promovendo novos processos de troca. Pode-se visualizar duas dimensões para ações como a formação cultural nas diversas instâncias de governo, de modo geral, ou no Festival de Inverno de Garanhuns, especificamente. Primeiro, o reconhecimento, pelas instâncias de gestão, de bens patrimonializáveis a serem tratados como objeto de preservação, por demanda social ou decisão governamental. Segundo, a definição de estratégias de ação, consideradas como formação cultural, a forma e as intenções que fazem com que tais ações sejam oferecidas à sociedade.

A Recomendação sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular, de 1989, considera que cultura tradicional e popular

é o conjunto de criações que emanam de uma comunidade cultural fundadas na tradição, expressas por um grupo ou por indivíduos e que reconhecidamente respondem a expectativas da comunidade enquanto expressão de sua identidade cultural e social; as normas e os valores se transmitem oralmente, por imitação ou de outras maneiras.

“Considerando que a cultura popular deve ser protegida por e para o grupo cuja identidade expressa, e reconhecendo que as tradições evoluem e se transformam”, a Recomendação insiste, basicamente, na necessidade dos Estados-membros da UNESCO

apoiarem a investigação e o registro dessas manifestações. Não obstante, temendo que a cultura popular venha a perder seu vigor sob a influência da indústria cultural, recomenda-se aos Estados que incentivem a salvaguarda dessas tradições “não só dentro das coletividades das quais procedem, mas também fora delas” (PEIXE, 2010, p.26).

Nas Definições constantes da Convenção do Patrimônio Imaterial, em seu Artigo 2º, Item 4, declara-se que

entende-se por ‘salvaguarda’ as medidas que visem assegurar a viabilidade do patrimônio cultural imaterial, incluindo a identificação, documentação, pesquisa, preservação, proteção, promoção, valorização, transmissão, essencialmente através da educação formal e não formal, bem como a revitalização dos diferentes aspectos desse patrimônio (Recomendação sobre a salvaguarda da cultura tradicional e popular. Paris, 1989).

Considerando que uma instância do Estado opte por investir em políticas públicas sobre o samba de coco, com a diversidade que ele apresenta, deliberar sobre qual samba de coco poderia investir, para ser preservado, é uma tarefa difícil de ser empreendida. Fatores como formas de apresentação, frequência da prática no interior das comunidades brincantes, orientam, mas não podem ser determinantes das opções preservacionistas. Qualquer forma de produção está sujeita ao problema acima descrito. A gastronomia não se exclui. Em Pernambuco, o bolo de rolo é um exemplo. A partir do debate sobre sua origem, seu consumo e a possibilidade de uma receita autêntica, o Estado de Pernambuco patrimonializou a iguaria, em 2008.

Convido a pensar o bolo de rolo como uma forma de expressão artística, na área de gastronomia, assim como o sambar o coco, na música e na dança. Trata-se de um doce feito a partir da mistura de açúcar refinado, manteiga e ovos, que se constitui uma massa branca que, depois de recheada com creme de goiabas, é enrolada em finas lâminas, formando uma espécie de rolo comestível, servido em fatias. Gilberto Freyre atribui suas origens a um prato português, chamado colchão de noiva (FREYRE, 2007). O quitute, em Pernambuco, ganhou oficialmente o atributo de patrimônio cultural e imaterial do Estado, em função de sua origem, atribuída pelos estudiosos da gastronomia local, à colonização portuguesa e aos ingredientes encontrados na região de Pernambuco, importante produtora de cana-de-açúcar no período colonial, que nutriu uma aristocracia escravocrata. A natureza tropical, na região, oferece uma profusão de frutos que incluem a goiaba, passível de ser utilizada como compota que, transformada em pasta doce e vermelha, converteu-se em recheio para a iguaria. Ao legislar sobre um bem de potencial patrimonialista, o legislador pode se ater aos seus conhecimentos individuais, fazendo-os predominantes, desconsiderando que, como representante de Estado, está tratando de uma questão de interesse público, no sentido mais

amplo do termo. As limitações da população, de modo geral, e, especificamente, dos representantes do Legislativo, na investigação e conhecimento sobre um bem a ser patrimonializado, podem levar a reconhecer como patrimônio o que se conhece apenas como consumidor ou usuário, sem atentar para os diversos significados do bem, para a maioria da população. As qualidades de patrimônio não podem ser legalizadas apenas pela pesquisa de teóricos, por suas características históricas vinculadas a uma classe social, um estabelecimento ou atividade comercial. Elas são eleitas pela população. Esta eleição se expressa pelas memórias e pelo uso. No caso da patrimonialização do bolo de rolo, este não é um problema. A questão discutida é que falta articulação entre as instituições que estudam as expressões culturais, as que operacionalizam ações e as que legislam. Pode ocorrer que visões particularizadas sejam o principal referente para patrimonializar um bem, como é o caso do deputado Pedro Eurico, que apresentou o Projeto de Lei Ordinária nº 379/2007, que propôs a patrimonialização do bolo de rolo. Utilizando como argumento, sem menção de fonte, o texto constante do livro *História dos sabores pernambucanos*²⁸, da pesquisadora Maria Leticia Cavalcanti, que se propõe uma viagem pelas origens de receitas e ingredientes consumidos na atualidade pernambucana, o deputado define o limite da sua pesquisa. Não há restrição a utilizar o texto da pesquisadora como referência. Um dos problemas que envolvem a questão é tomá-lo como única fonte teórica de informação e utilizar a historicidade da expressão, a partir de uma visão restrita da forma como o bem é utilizado, pela população, na atualidade, ou seja, a visão de história é de uma área onde o passado é que importa como definidor de uma origem única, a ser contemplada e respeitada, por ser verdadeira; e, se mutável, apenas a partir de opiniões advindas de sujeitos considerados autoridades, que permitem, ou não, as mudanças no bem, sem lhe ferir a autenticidade. O bolo de rolo tomado como referência para o projeto de lei é o vendido na Casa dos Frios, importante *delicatessen*²⁹ do Recife, cujo público consumidor é de classe média alta. Muitos dos clientes da Casa dos Frios se dizem oriundos da antiga aristocracia colonial, onde interesses comerciais coexistem com os discursos da tradição e da autenticidade. Pedro Eurico, autor do projeto, cita nominalmente a loja, no texto do projeto de lei: “O bolo de rolo tem um gosto característico tanto quanto um dos espaços do Recife que sempre investe na qualidade e na tradição da sua produção: a Casa dos Frios, recentemente homenageada nesta

²⁸ CAVALCANTI, Maria Leticia Monteiro. *História dos sabores pernambucanos*. Recife: SEBRAE/ Fundação Gilberto Freyre, 2009.

²⁹ Considere-se que a nomenclatura advém do vocábulo francês *Délicatesse*, que sugere coisas finas para se comer, remetendo à delicadeza do paladar como referencial de requinte e sofisticação.

Casa³⁰”. Comparando o produto e suas diferentes formas de apresentação no comércio recifense, na Casa dos Frios, ele é mais caro, bem embalado, mas não é tão novo, em termos da produção para o consumo. Tem outro sabor também, mas os critérios para eleger a receita da Casa dos Frios como a autêntica não são esclarecidos³¹. Apenas se afirma essa autenticidade. Por outro lado, embora considerado tradicional, a partir de uma visão que compreende tradição como repetição que não se transforma, os recheios se atualizaram: além do sabor goiaba, encontra-se variáveis de chocolate e doce de leite. Nestes termos, quando a compreensão de tradicional envolve uma temporalidade inespecífica e o uso, pela população, é desconsiderada a forma como o produto é encontrado, por exemplo, em mercados públicos, como o do bairro Casa Amarela, que atende aos frequentadores da feira livre de mesmo nome e oferece o produto a preços menores, em embalagens menos requintadas. Um bem originário da gastronomia local é encarado por uma perspectiva historiográfica e publicitária, escudado pelas ideias de original, autêntico, tradicional e genuíno, que findam por ser utilizadas em favor de determinado segmento social. Em Pernambuco, o bolo de rolo é bem patrimonializado através da Lei Ordinária 13.436/2008, constatada a “inexistência de vícios de inconstitucionalidade ou ilegalidade, com base no artigo 5º, da Constituição Estadual”. Os interesses que movem o processo de patrimonialização não podem ser identificados, pela ausência de fontes informativas que deem conta desta reflexão, mas é possível especular sobre o quanto o procedimento angaria simpatias perante a mídia, onde a iniciativa produziu muitas notícias à época.

Patrimônio é uma significação imaginária. Como tal, existe. Diferentemente de outras significações imaginárias, contudo, não deixa de ser uma abstração. Pode-se relacionar a ideia com o sentido de perda e guarda, capitalização e memória. Patrimônio é uma noção que se refere ao modo como o Estado, em suas instâncias de poder, identifica os bens culturais passíveis de capitalização como tal. Pensar a noção de patrimônio neste estudo se justifica em função das políticas públicas para atendimento a um conjunto de demandas específicas, oriundas da comunidade, mas não elimina as visões da população acerca do bem patrimonial,

³⁰ Conforme Projeto de Lei Ordinária nº 379, de 12 de novembro de 2007, apresentado à Assembleia Legislativa do Estado de Pernambuco, pelo Deputado Pedro Eurico.

³¹ Informações verbais, da gastrônoma Natália de Almeida Santoro, dão conta de que, em sala de aula do curso de Gastronomia, na Faculdade Maurício de Nassau, no Recife, um debate definiu que apenas é patrimonializado o bolo de rolo com recheio de goiaba, enrolado quatorze vezes, mas isso não consta do texto da lei. Outros bens, identificados com a gastronomia pernambucana, como a Tapioca (goma de mandioca torrada, recheada com coco ralado), do Alto da Sé, em Olinda – foi registrada como patrimônio imaterial e cultural de Olinda, pela Prefeitura e Conselho de Preservação do Sítio Histórico de Olinda, além da Cartola, sobremesa de banana madura, frita, sobreposta por queijo, temperada com açúcar e canela, também é patrimônio cultural e imaterial, em Pernambuco, reconhecido pela Lei Nº 13.751, de 24 de abril de 2009. Neste caso, não consta da letra da lei ordinária, mas debates, como os referidos, informam que a receita considerada autêntica é a do centenário Restaurante Leite, do Recife, um espaço onde a tradição é discurso para o serviço e para os preços.

ainda que esta não tenha um discurso articulado, que dê conta de nomenclatura vinculada ao vocábulo patrimônio. Regra geral, as pessoas trabalham com suas noções de patrimônio, embora não empreendam esforços de preservação, mesmo porque eleger bens a serem guardados é uma prática que se vincula aos fazeres cotidianos, sem que, necessariamente, haja iniciativas que formalizem tal procedimento. A gestão do patrimônio, contudo, compete à articulação entre os interessados, usuários do bem e os poderes públicos.

Não pretendo unificação nas dimensões ou conceitos de patrimônio, mas a percepção de patrimônio com estratégia para fortalecimento de pessoas e grupos sociais, através das práticas e representações que estão ao seu alcance, que podem (e devem) ser parte de suas vidas, ao mesmo tempo em que pode ser reconhecido, pelas instâncias de Estado, como forma de conhecimento a ser institucionalizada e respeitada como instituto social, eleito como prática educativa pelos seus fazedores. Não cabe, simplesmente, elencar ou categorizar bens patrimoniais. As instituições já o fazem ou estão reinventando modos de fazer. Neste processo de reinvenção, ademais, cumpre descobrir um modo de reconhecer as dimensões do conceito de patrimônio como estratégia educativa que forma, não apenas para profissionalizar, mas como ação para reconhecimento do significado da noção de patrimônio para as pessoas com ela envolvido, potencializando as possibilidades de uso para quem não tem essa referência, mas percebe no bem patrimonial um caminho, uma perspectiva de vida.

Especialmente na última década, intensificou-se uma mobilização do Estado brasileiro no sentido de estimular condições para que a cultura seja elemento central na busca de desenvolvimento nacional. Esta dimensão desafia a noção contemporânea de desenvolvimento que, no mundo ocidental, de modo geral e, no Brasil, especificamente, tende a restringir a formação individual atendendo às demandas do processo de industrialização, no que se refere às relações de trabalho, priorizando a busca para garantir sobrevivência a partir da conquista de recursos materiais. É por intermédio da cultura que a ideia de desenvolvimento pode extrapolar o meramente técnico, preparando pessoas para a vida, ao mesmo tempo em que se respeita referenciais valorativos históricos, fundamental para a existência dos grupos sociais.

sem dirigismo e interferência no processo criativo, ao Estado cabe, com a participação da sociedade, assumir plenamente seu papel no planejamento e fomento das atividades culturais, na preservação e valorização do patrimônio cultural material e imaterial do país e no estabelecimento de marcos regulatórios para a economia da cultura, sempre considerando em primeiro plano o interesse público e o respeito à diversidade cultural.³²

³² PEIXE, op. cit..

As políticas públicas oficiais precisam ser viabilizadas pelos governos, em nome do Estado, a partir das necessidades e reivindicações da sociedade. Porque os governos nada mais são, senão representação social, com tempo de atuação no poder público delimitado por legislação e normatização de Estado que precisam ser, necessariamente, reflexo de demandas sociais, de onde emana o poder, chamado público. Ser gestor não significa deixar de ser sociedade civil. Por mais que nossos papéis sociais se diferenciem, não eliminamos quem somos, a partir do lugar social que ocupamos, onde se está atuando como servidor público. Os papéis sociais se mesclam, interferindo nas posições, quaisquer que sejam, inclusive como gestores. As memórias de nossas experiências sociais nos acompanham ainda que pretendamos deixá-las guardadas, em função dos espaços políticos que ocupamos. Não é possível desmembrar presente de passado nos indivíduos, ainda que esta pareça ser uma necessidade. É uma decisão política voluntária, individual, escolher desconsiderar vivências e posturas pregressas, ao escolher uma posição incoerente com o passado, quando se decide.

Nas últimas duas décadas, a gestão cultural tem modificado sua perspectiva de ação, incluindo o desenvolvimento de atividades voltadas para a compreensão das práticas artísticas e culturais, como fundamentos para a existência humana, em sociedade, e como compromisso de gestão para propor ação junto ao público a quem serve. A criação, na FUNDARPE, de uma diretoria de formação cultural, a partir de 2009, confirma essa preocupação. Em Garanhuns, um sintoma dessa tendência é a criação do chamado Centro Regional de Assistência Social para os Quilombos – CRAS Quilombo. A preocupação é institucionalizada através da criação de setores com o objetivo de acompanhar processos de formação cultural ou mesmo legislar sobre a causa. Contudo, não altera a compreensão dos que ocupam tais espaços que podem e têm por compromisso público empreender em favor da formação ou da defesa dos interesses dos possíveis beneficiários.

A ausência de políticas públicas direcionadas para os produtores ainda se constitui dificuldade, considerando os recursos disponibilizados pela máquina estatal que, de certo modo, independe dos gestores, pelo menos de imediato. A FUNDARPE criou uma diretoria de formação cultural, mas não tem capacidade de ramificação pelo Estado de Pernambuco, a ponto de implantar iniciativas pela maior parte do território pernambucano. A contradição entre a obrigatoriedade de agir nos limites territoriais do estado e as possibilidade de atuação são um limite real. As parcerias interinstitucionais são um caminho a ser trilhado. Percebendo a parceria como alternativa e, vendo a Universidade de Pernambuco como formadora, busca a troca de serviços. Mas a Universidade é tolhida pela formalização, pelos limites dos currículos e malhas dos cursos, embora disponha da chamada extensão cultural, como área de

interlocução. A falta de direcionamento e de recursos, como pessoal disponível, por exemplo, faz buscar, pontualmente, docentes que se interessam pela questão, mas não têm legitimidade institucional para agir mais decisivamente, com o nível de prioridade e de urgência que a questão demanda. A Universidade de Pernambuco dispõe de localização interiorizada por vários municípios pernambucanos. A instituição precisa mobilizar esforços nessa direção, mas não é sua prioridade, ainda: a cultura é um elemento que passou a integrar o nome da Pró-reitoria de Extensão apenas a partir do Regimento aprovado em 2009. Daí a criar um plano exequível, articulado com a demanda, provavelmente será necessário espaço de tempo situado entre médio e longo prazo.

As instituições públicas ainda carecem de flexibilização nas iniciativas, para além dos seus estatutos e regimentos, mesmo as de ensino. Em se tratando das escolas de ensino fundamental, qualquer ação nesse sentido (da formação cultural) é, ainda pouco conhecida. Na relação entre arte, cultura e patrimônio existem as comemorações, no calendário anual, como o mês do folclore ou a disciplina de artes, ainda pobre em expandir possibilidades, controladas por gestores escolares que ignoram ou podam as possibilidades dos que propõem o debate sobre questões culturais. São comuns propostas, nesse sentido, conduzidas por professores de história, a partir de sua criticidade, sempre acreditando em transformação social. Pelo menos é o que tenho como notícia, na região de Garanhuns.

Sobre Garanhuns, a partir de duas notas transcritas do Jornal Correio Sete Colinas, publicadas em 13 de março de 2004, conforme a seguir, pode-se promover uma reflexão acerca da forma como a produção artística e cultural é vista pelos poderes públicos, na região do agreste pernambucano, tendo em vista que Garanhuns é tratada como cidade que polariza vinte e seis municípios, inclusive Caetés, em termos de cultura e educação formal. O tempo que nos separa das notas abaixo ainda não possibilitou alterações significativas, nesta forma de encarar a questão:

CULTURA. Quando estive na [Rádio] Sete Colinas, recentemente, para uma entrevista, o prefeito Silvino Andrade disse ao colunista e ao seu secretário de Comunicação, o simpático e eficiente Roberto Cardoso: esse negócio de cultura não tem futuro em Garanhuns. É coisa pra Belo Jardim ou Caruaru.

CULTURA II. Pelo que afirmou o prefeito são inúteis ou desnecessários os livros de Luís Jardim, a Academia de Letras local, os escritos de Luzinete Laporte, a poesia de Paulo Gervais, Carlos Janduy e Marília Jaqueline, as crônicas de João Marques, os romances de Mário Rodrigues, as pinturas de Sueli Medeiros e Socorrinho, a música de Dominginhos, Toinho Alves e Audejan, a banda de pífano do Castainho, o passado da Manoel Rabelo, a arquitetura de Marcílio Maia, a prosa de Marcílio Luna, a performance de Lílian Ferreira e Kelianna Pereira, os contos de Nivaldo Tenório e Roberto Cardoso, a voz de Karla Sibebe, o talento de Maurilinho, a criatividade de Gerson Lima e Marcelo Jorge, a história dos colégios XV e Diocesano, os 70 anos de O Monitor, os 115 anos do Correio Sete Colinas e o próprio Festival de Inverno.

As notas publicadas pelo Correio Sete Colinas apresentam o contraponto entre uma posição da gestão pública municipal e a visão do redator que registra uma panorâmica sobre a produção cultural local. Tratando cultura como manifestação artística, as notas dão conta de um desencontro entre os dois sujeitos: o primeiro, por ignorar que a região do município de Garanhuns é detentora de uma produção artística que precisa ser considerada, e o segundo, por analisar ironicamente a postura do prefeito, que lhe parece desconhecer um conjunto de representações da arte na região. Quando o prefeito se refere a Belo Jardim, remete ao título que a cidade toma para si, de Terra dos Músicos. Em Belo Jardim, a produção musical é uma espécie de cartão postal, onde expressões como bandas marciais e canto orfeônico convivem com a população urbana e, na periferia da cidade, com o povo Xucuru, de referencial indígena, vivente do município, que contribui para referendar as vinculações étnicas na historicidade municipal. No caso de Caruaru, as festas vinculadas ao ciclo junino, que lhe permite adotar o título de Capital do Forró, e a feira que leva o nome da cidade, justificam a fala do prefeito. A Feira de Caruaru é constituída por uma área de comércio em que produtos como gado, artesanato, carne e farinha de mandioca, além da feira livre, com diversas subdivisões, e o Museu do Cordel, são representações de uma nordestinidade da qual o município se apropria; foi convertida em patrimônio cultural imaterial do Brasil, a partir de título concedido pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN, em 2007.

De um lado, estão as demandas da população, de outro uma aparente falta de atenção à questão cultural, tratada como artigo de luxo pelos governantes locais. Esta visão parece restrita à idéia de arte, considerando-a como se tivesse apenas uma função contemplativa, em sociedade. O poder público local atua numa contraposição ao movimento que se verifica nacionalmente, encampado por representantes do legislativo nacional ou do Poder Executivo, por intermédio de uma legislação que tenta oferecer respostas para o tratamento dos bens culturais, através de legislação que visa a preservação, por intermédio da documentação e da gestão.

“Sim, Garanhuns é uma cidade de cultura. Historicamente, a paisagem, a água e o clima atraíram habitantes mais cultos. Famílias procedentes do exterior, europeias, americanas, e brasileiras, de boas formações”.³³ Esta afirmação é indício do conceito de

³³ Trecho da Carta de Cultura de Garanhuns, de 10 de novembro de 2008, dirigida “Ao povo de Garanhuns, especialmente às pessoas envolvidas com o desenvolvimento cultural, turístico e social – indivíduos, organizações de quaisquer naturezas, Governo do Município e representações do Estado e da Federação”, cujos signatários são doze autodenominados intelectuais da cidade.

cultura predominante na cidade de Garanhuns vinculado a aspirações de progresso da moderna sociedade ocidental. Pretendendo-se um “caráter informativo, consciencioso e apelativo”, a Carta de Cultura de Garanhuns registra que

O movimento de cultura vem tornando-se intenso há pelo menos 10 ou 15 anos. O Festival de Inverno representa, em julho, o maior evento do Estado, imediatamente acima do São João de Caruaru. Dá grande contributo para a cultura da cidade, durante os dias da realização. Depois, tudo volta ao trivial, restando apenas a lembrança do FIG, sem maiores aproveitamentos para edificação maior da cultura.³⁴

A noção de patrimônio, no FIG, refere-se à historicidade conhecida das manifestações, a partir de referenciais étnicos que caracterizam a formação histórico-social da região. Basear-se em características étnicas não deixa de ser uma conquista, considerando os diferentes traços conduzidos pelos brasileiros, muitas vezes geradores de conflitos raciais. Um problema é o tratamento, muitas vezes unificado, às diversas manifestações que caracterizam negros e indígenas, em espaços distintos, por exemplo. Outra questão importante é a diversidade de manifestações. A noção de patrimônio, numa forma de expressão como o samba de coco, embora não possa ser observada a partir de um conceito oficial, é diferente para os integrantes de uma comunidade brincante, se comparado com pessoas que vivem na zona urbana, sem a relação histórica com a brincadeira e mais vulneráveis às influências da mídia eletrônica. Mesmo com a história de vida relacionada à brincadeira, os diferentes espaços geográficos e sociais permitem observar diferenciações em cada prática. É de esperar que, na atualidade, um instrumento como a televisão, presente na grande maioria das casas, seja uma unanimidade que cativa e prenda a atenção das pessoas, concentrando o interesse da quase totalidade das pessoas. Esta, contudo, não é uma realidade absoluta.

Em outubro de 2007, ao visitar o Sítio Atoleiros, para tratar do interesse em realizar meu estudo sobre o samba de coco e preocupada com as aspirações da população jovem, de sair da comunidade, promovi uma reunião na Capela de Santa Luzia. A título de apresentar minha proposta de pesquisa, exibi o filme *A máquina*, dirigido por João Falcão, produzido em 2006, com noventa minutos. Numa realidade fantástica, o filme discute, entre outras coisas, o desejo de moradores de pequenas cidades irem viver nas grandes cidades. Considerei que o propósito da discussão seduziria a todos os presentes. A exibição do filme iniciou, com a presença maciça da comunidade. Ao terminar, dos moradores da comunidade, pouco mais que uma dezena ainda estava presentes à sessão. Estavam todos os estudantes que foram comigo para a visita. É certo considerar que se tratava de uma longa metragem, o que se torna cansativo, mas o esvaziamento do espaço da Capela foi uma forma de reconhecer, como possibilidade, que a mídia audiovisual é poderosa, mas tem seus limites e não é capaz de

³⁴ Idem.

prender a atenção de todos, invariavelmente. Como a segunda parte da noite era uma conversa, muitos retornaram e pudemos discutir o que levei como segundo tema para aquela noite: o modo de vida da própria comunidade e a brincadeira do samba de coco. Conversar foi mais interessante para a maioria de jovens e adultos presentes do que assistir a um filme. Minha vivência, até então, inclusive de sala de aula, me dizia o contrário.

O Festival de Inverno de Garanhuns – FIG é uma atividade promovida pelo governo, em Pernambuco, cuja relação com o turismo, na região agreste do Estado, é uma evidência. Tanto é assim que, desde 2001, os organizadores idealizaram uma proposta de relacionar a iniciativa com o frio característico de algumas cidades e que promoviam festas que convidavam para visitas, durante o inverno. O chamado Circuito do Frio aparece como um roteiro em que se incluem

[...] o Festival de Inverno de Garanhuns; a Festa do Estudante, em Triunfo; a das Dálias, em Taquaritinga do Norte; a da Renascença, em Pesqueira e a da Estação, em Gravatá, que encerra os festejos. De acordo com as estatísticas da Secretaria de Desenvolvimento Econômico, Turismo e Esportes e da Empresa de Turismo de Pernambuco (Empetur), o fluxo de turistas do Circuito do Frio, nos últimos cinco anos, cresceu 138%. Para se ter ideia, em 1999, o evento contou com a presença de 420 mil visitantes. No ano passado, o Circuito do Frio foi prestigiado por um milhão de pessoas. Para este ano, a estimativa é que esse número cresça 20%. Com relação à movimentação econômica, os números registram um incremento de 70%.³⁵

Garanhuns não aceitou se inserir na proposta do governo do Estado, mas esse posicionamento só foi registrado pela Empresa de Turismo do Estado, a partir de 2006, quando o folheto de programação não faz menção ao Circuito do Frio. De 2001 a 2005, os folhetos de programação do FIG registram a inserção no Circuito do Frio. A negativa da população de Garanhuns, de se inserir no Circuito do Frio, recorria a argumentos como o clima, para o qual o Circuito do Frio convidava: ele se encontraria apenas em Garanhuns. Além disso, o FIG teria sido o primeiro evento daquela natureza; o Circuito diminuiria o fluxo de visitação, permitindo que as outras festas concorressem com Garanhuns. Defendendo exclusividade, quanto ao clima, e originalidade, quanto ao Festival, muitos reclamaram que o Circuito do Frio era uma forma de arrolar como promoção da gestão estadual, por intermédio da Secretaria de Turismo, uma ação que fora gerada pelo município de Garanhuns, único merecedor de créditos sobre o FIG.

O Jornal do Commercio, no caderno citado, insere o FIG no Circuito, destacando, em matéria de página inteira (cujo cabeçalho aparece na imagem seguinte), a programação e comentários sobre sua intensidade, em 2004:

³⁵ DOURADO, Margot. Circuito do Frio. Jornal do Commercio, Caderno Turismo & Lazer: Recife, 24 de junho de 2004, primeira página.

Não precisa esperar a noite cair para começar a maratona. Ainda pela manhã, na Avenida Santo Antônio, os brincantes podem aproveitar gratas apresentações de mestres da cultura popular. É um clima, assim, meio Folia de Momo. Tem o Maracatu de Baque Solto Piaba de Ouro, Selma do Coco, Afoxé oxum Pandá, o Clube Carnavalesco Cheguei Agora e os Caboclinhos Canindé de Goiana e por aí vai. No mais, o resto é um dos esportes mais comuns de Garanhuns: o ver-e-ser-visto no festival do Agreste.³⁶

Observe-se que a imagem, publicada pelo Jornal do Commercio de 24 de junho de 2004, apresenta uma oficina de maracatu, em foto de Chico Barros, à esquerda, em igual dimensão à do Relógio das Flores, em foto de arquivo, tratado como “atração-símbolo do município”. Isso parece refletir uma expectativa dos produtores da matéria sobre a importância das atividades de formação, orientadas pelas chamadas “oficinas culturais”, lado a lado com a dimensão turística.



Figura 3. Cabeçalho da matéria Cultura em praça aberta, de Bruno Albertim. Recife: Jornal do Commercio, 24 de junho de 2004.

O jornal traz imagem de oficina de batuque, em aula de percussão, com alfaías, importante instrumento para composição da música do maracatu de nação, que é um exemplo merecedor de destaque, em função de vários aspectos da atividade de formação cultural, como iniciativa do poder público, de caráter eventual. Ao mesmo tempo em que a manifestação pode e deve ser tratada como patrimônio cultural da população afro-brasileira, em Pernambuco, especialmente no Recife, há situações em que é tratada como se fosse manifestação obrigatória de todo negro pernambucano. Até onde se sabe, o maracatu de nação, chamado por alguns “candomblé de rua” e, por outros, “candomblé na rua”, é um cortejo monárquico que, como forma de expressão, interpreta a majestade colonial brasileira,

³⁶ ALBERTIM, Bruno. Cultura em praça aberta. Jornal do Commercio, op.cit., p.3.

personificando-a e vinculando-a com a religiosidade afro-brasileira. Esta relação se evidencia pela presença de uma boneca, chamada calunga, conduzida por uma personagem feminina, a Dama do Paço. A boneca é figura venerada como o espírito do maracatu e é tratada como a materialização do elo com a cultura africana, em Pernambuco.

Considerada uma das mais antigas formas de expressão dos negros escravizados, em Pernambuco, com origem reclamada pelos recifenses, o maracatu nação aparece em imagens do período colonial e em documentos do período holandês, no Recife, que remetem sua existência ao século XVII. Em novembro de 2001, celebrando o chamado Mês da Consciência Negra, a prefeitura do Recife viabilizou uma exposição intitulada Maracatu Movimento Negro. A exposição, com intuito formativo, apresentou-se em várias edições, em diversos locais, principalmente com o objetivo de colocar em pauta a questão da afro-brasilidade e suas interseções com a contemporaneidade do povo negro. Nesse sentido, as várias edições da exposição recorreram ao acervo de diversas nações de maracatu do Recife. A cada edição, um folheto foi impresso, historiando a manifestação e destacando sua história e importância, nas relações com as pessoas e a cidade. Elaborada com foco no maracatu de nação do Recife, a exposição tornou-se itinerante por vários bairros do Recife, inclusive no Marco Zero da cidade, durante o carnaval, de novembro de 2001 a março de 2003, chegando ao SESC Pompéia, em São Paulo. Com essa itinerância, houve muitas oportunidades para divulgação ampla das ideias conduzidas pela exposição. Apesar disso, surpreende o fato de encontrar, no agreste pernambucano, em Cachoeirinha, município do entorno de Garanhuns, a pouco menos que duzentos quilômetros do Recife, um fanzine reproduzido em copiadora, que toma como referência o texto da exposição, ao mesmo tempo em que articula seu discurso com a frequência às oficinas do FIG.



Figura 4. Reprodução de xilogravura do artista plástico Ailton Santana, encontrada no fanzine Maracatu [Estrela] Nascente, em Cachoeirinha – PE, recorte da página 1.

BATUQUE ESTRELA NASCENTE: o Grupo Batuque Estrela Nascente nasceu da necessidade de estudar, discutir e conhecer a Cultura Afrodescendente para dentro de sua ritmicidade conhecer e valorizar a história; resgatar a auto-estima [sic]; construir a cidadania; incluir os excluídos sociais e incentivar a busca pela realização pessoal e auto-afirmação da própria identidade.³⁷

Uma estrela se aproxima de outra que resplandece, ilumina o batuqueiro, que conduz uma alfaia, ao lado de outra alfaia que é envolta pelas palavras que emprestam nome ao batuque, cujo som é representado por três arcos convergentes, sinalizando as vibrações provocadas pela música percussiva. O batuque nomeia o maracatu tratado pelo fanzine. A xilogravura reproduzida acima representa uma pessoa, colocada ao centro da imagem, que se pode perceber como se estivesse iluminada pelas estrelas, guarnecida pelo instrumento, através do batuque e, subentenda-se, pelo grupo que o fabrica e nele produz sons e musicalidade. A imagem, ajustada ao quadro, parece remeter a algo pleno, inserido num contexto que dispensa complemento.

[...] O ano de 2002 e 2003, o músico Gilberto Aparecido Ferreira já dava os primeiros passos para a formação deste grupo, reunia algumas pessoas e repassava voluntariamente o que aprendera nas Oficinas Culturais dos Festivais de Inverno de Garanhuns, apresentando-se então no 1º e 2º Encontro de Bois de Correntes. As Oficinas Culturais dos Festivais de Inverno de Garanhuns tanto oportunizava a aprendizagem dos ritmos percussivos, quanto a construção dos instrumentos musicais.³⁸

Ora tratado como batuque, ora como maracatu, o fanzine trata de um grupo de percussão constituído em 2005, com recursos particulares e apoio da comunidade,

³⁷ OLIVEIRA, José Robson Miranda de Oliveira. Maracatu [Estrela] Nascente. Cachoeirinha – PE: [2005], texto apostilado em forma de fanzine, p.4.

³⁸ Idem.

referenciado nas influências geradas pela formação cultural empreendida pelo poder público, através de iniciativas de um município, o Recife, e do governo do Estado, por meio do FIG.

O MARACATU É UM MOVIMENTO NEGRO PORQUE A LUTA DE UM POVO POR ESPAÇO POLÍTICO E SOCIAL TAMBÉM SE DÁ PELA ARTE, E A ARTE FAZ HISTÓRIA, É MANIFESTAÇÃO INDIVIDUAL QUE, TORNADA COLETIVA, TRANSFORMA.

O MARACATU NAÇÃO CANTA A VIDA DO NEGRO, HERDEIRO DE MAJESTADE E DE ESCRAVIDÃO, QUE BUSCA INCLUSÃO SOCIAL, ATRAVÉS DE RITMOS REPRESENTATIVOS DE FE, COM EXPRESSÃO MARCANTE NA DANÇA E NA MÚSICA.

JOÃO ROBERTO PEIXE

9

Figura 5. Sinal de influência da exposição Maracatu Movimento Negro, em citação manuscrita, subscrita pelo nome do então Secretário de Cultura do Recife, João Roberto Peixe. Recortada do texto de apresentação do folheto que explica a exposição Maracatu Movimento Negro e transcrita no fanzine Maracatu [Estrela] Nascente, à página 9.

3.4 FIG: entre desejos, arte e realizações

O Festival de Inverno de Garanhuns – FIG teve sua primeira edição em 1991, numa parceria entre a Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco – FUNDARPE, a então Secretaria de Educação e Cultura do Estado de Pernambuco – SEC e a Prefeitura de Garanhuns. Na época, o foco do Festival era em música e oficinas. A FUNDARPE era responsável pelas áreas de música e artes cênicas, distribuídas em teatro, dança e circo. A área de formação era responsabilidade da Secretaria de Educação, destinada à atualização ou à diversificação da atividade de professores e professoras atuantes nas redes estadual e municipal de ensino. A partir de 1995, essa restrição de público usuário se flexibilizou, permitindo atendimento aos demais interessados. Até 1998, a influência da Secretaria de Educação e Cultura do Estado de Pernambuco era percebida pela prioridade dada às oficinas na atualização docente. Foi a partir de então que a FUNDARPE passou a gerenciar as oficinas, sem o apoio da Secretaria. A tarefa incluía convidar profissionais a participarem de um projeto de formação cultural. Em 2001, o FIG começou a atuar diretamente com as comunidades quilombolas, iniciando o trabalho local com patrimônio imaterial, até 2007. A partir de então, uma nova equipe de coordenação foi constituída, passando a integrar a FUNDARPE, inserida no organograma institucional, tendo a formação cultural do FIG como uma de suas atribuições. A longevidade do FIG intensifica sua complexidade.

A presença da música, nas oficinas, nas primeiras edições do FIG, foi uma constante: a gestão era orientada pela possível ação educativa através de uma leitura de mundo, veiculada por espetáculos musicais.

Grosso modo, são personagens da gestão cultural, os gestores, que têm o poder decisório na unidade estatal que administra, e os técnicos, idealizadores das políticas públicas, que planejam, coordenam, executam ações. Na sociedade, que demanda políticas públicas de cultura, estão situados os fazedores da cultura: inicialmente, os artistas criadores, praticantes, chamados produtores culturais. A produção cultural envolve outro sujeito, que visa a realização de espetáculos, empresaria, capta recursos. O brincante aqui é produtor e articulador da expressão artística que chama brincadeira, mas existe o chamado produtor que empresaria, grava e distribui canções, ou publiciza o trabalho do artista ao qual dedica atendimento, além de articular apresentações para os grupos: é produtor e gestor, neste caso não considerado como público, mas indivíduo importante nas relações estabelecidas entre a brincadeira na comunidade e suas apresentações públicas, fora da comunidade. As entidades representativas dos segmentos artísticos, por categoria ou área de produção, integram o ciclo de pessoas que têm como função defender os interesses dos artistas, mas ainda há muitos casos em que a preocupação com os espaços de poder, muitas vezes mobilizados em favor de plataformas partidárias e eleitorais, desviam o foco de atenção que deveria ser prioritário nas ações de tais organismos, em benefício das categorias representadas.

Coordenação, reuniões, análise de projetos, oficinas, orientadores, assistentes, serviços de secretaria (inclusive elaboração e revisão do manual do assistente, reservas de vagas e novas inscrições), equipe de apoio, frequência, avaliação, certificados, espaços, equipamentos, material didático, fotocópias, informática, mobiliário, transporte, hospedagem, segurança, desfile e mostras de encerramento do Festival, são aspectos que envolvem a operacionalização da formação cultural, no Festival de Inverno de Garanhuns, um espaço empreendedor, que demanda a mobilização do corpo institucional permanente, além de equipe convidada para planejamento e realização do evento.

Pensar políticas públicas de cultura implica muitos desdobramentos, mas duas possibilidades merecem destaque: a primeira, a partir de políticas de governo e ou de Estado e a segunda, por meio de iniciativas da sociedade civil. Idealizar a política cultural dirigida para todos é um princípio necessário, mas a efetivação de tais políticas é limitada aos espaços aonde as iniciativas chegam. Não apenas os espaços geográficos, como também os espaços da prática, ou suas áreas de alcance, a partir do interesse dos possíveis beneficiários em receber, aceitar ou negar as iniciativas em seu benefício ou mesmo o desdobramento de novas ações,

buscando interesses mais específicos. Um exemplo é a política de editais, uma iniciativa que pretende democratizar o acesso aos recursos do Estado. Para que um edital seja lançado, é preciso haver destinação de verbas para as iniciativas que se busca apoiar, o que requer um processo decisório na instituição. É preciso que os beneficiários sejam comunicados, ou que a comunicação lhes chegue, que seja feita a leitura do edital, que o interessado atue na área, tenha um histórico afim e seja capaz de elaborar um projeto nos termos requeridos pelo edital, que exige acesso aos meios de comunicação, domínio da linguagem, da escrita e outros conhecimentos que, não sempre, estão ao alcance de quem se interessa pelo recurso. Isso pode significar recorrer a intermediários para captação de recursos e submissão de projetos ao edital, mas também pode gerar não candidaturas, pelo desconhecimento de quem seja capaz de dar conta de informar os requisitos do preenchimento para apresentação do projeto, principal instrumento de diálogo com a instituição pública, para acesso aos editais.

M – E, no Festival de Inverno, tem alguma oficina, já lhe ofereceram oficina pra dar aula de samba de coco?

Z – Não, não. Aqui em Garanhuns, pra gente, negócio de aula, pra gente dar aula, dar oficina, aqui em Garanhuns, não. Até que a gente foi contratado, pelo prefeito de Palmeirina, pra gente dar uma aula de pífano, e até hoje ele não deu algum retorno, de maneira nenhuma.³⁹

As oficinas podem ser consideradas como espaços de educação não formal, mas sua vinculação com essa informalidade limita-se a dispensar a licença do oficinheiro para docência, já que outras instâncias de formalismo são parte da iniciativa. Ao lançar o Edital de chamada para apresentar candidaturas de oficinas do Festival, são apontados os elementos do projeto, necessários para identificá-lo. Isso elimina os que não têm domínio da escrita e da elaboração de projetos. Ao mesmo tempo, edital e projeto são um canal que possibilita ampliar a diversificação de oficinas e ministrantes disponíveis. Mas nem sempre o ministrante de oficina, chamado oficinheiro, se identifica com as demandas da população que recebe a oficina ou elabora sua proposta, planejando-a a partir da coleta dessas demandas e ajustando-as ao projeto que apresenta, durante a realização da oficina.

...uma dificuldade grande, e um problema que influi é o seguinte: as coisas existem, mas não chegam diretamente para quem, realmente, é quilombola. Por trás do quilombola, sempre tem alguém interessado. Alguém que tá na mídia, alguém que tem esses computador, essa formação, que são um meio de acessar projetos. A gente sabe hoje que uma comunidade que faz uma concessão, se ela não tem acesso à informação, se ela não tem acesso ao computador, como uma comunidade pobre que nem a nossa. Hoje tudo é digital. Quando vem acessar os projetos, isso demora tanto, alguém muito mais esperto chega, e chega de bonzinho, pra nós, dizendo que quer fazer uma coisa boa pra vocês. Que, na verdade, quando vem chegar pra gente,

³⁹ Zé Romão, em entrevista à autora, na sua residência, no Castainho, Garanhuns – PE, em 06 de março de 2008, com a presença de João Faustino, irmão do entrevistado e letrista da Banda Folclore Verde do Castainho. Colaborou na articulação do encontro, gravação e transcrição, a então pós-graduanda em História da UPE Garanhuns, Fernanda Alves de Lima.

num chega quase nada. Começa a passar por esferas e esferas, quando vem chegar, no final, pro pobre, pruma comunidade negra, quilombola, se é cem por cento, não chega dez⁴⁰.

A oficina é desenvolvida por pessoa que possui experiência nem sempre vinculada aos anseios de quem recebe o conhecimento proposto. Poderá até ser, mas baseia-se na migração de valores que necessariamente poderão não atender necessidades do seu usuário, promovendo um aprendizado vinculado a valores externos à comunidade ou conduzidos com base em conceitos discutíveis. O caso da música negra está inserido nesta questão. Tomemos o maracatu de nação. Musicistas concordam que a percussão oferece ritmo à música, no Brasil. Mas a percussão pode expressar sons por vários instrumentos, materiais, ritmos ou conjuntos de instrumentos e ritmos. Daí tratar-se os múltiplos sons da percussão como música afro, de modo genérico. Mas, observando uma apresentação, percebe-se uma predominância do ritmo do maracatu de nação, também chamado baque virado. Limitar o ritmo percussivo à música do maracatu é padronizar a criação musical de um grupo, especialmente quando o maracatu de nação é tomado como coisa de negro. É coisa de negro, mas não de todo negro.

Esta perspectiva pode ser identificada pelo objetivo geral proposto para a oficina Danças afro-brasileiras, ministrada em 2004, por Gilson Santana (Mestre Meia-Noite), de Olinda, que reeditada, no FIG 2006:

possibilitar o conhecimento e o desenvolvimento da cultura afro-brasileira através do aprendizado do maracatu de baque virado [também chamado maracatu de nação ou maracatu nação], afoxé, coco, dança da colheita e maculelê, com noções básicas dos vários ritmos das danças afro, características dos orixás e uso de indumentárias e adereços específicos.⁴¹

Considerando a remanescência do Quilombo dos Palmares, alegada por comunidades como Castainho e Atoleiros, não há pesquisa ou conhecimento suficiente que demonstre a presença do maracatu de nação entre os negros dos Palmares. Por mais que se alegue um hiato na história da comunidade que mantém esta questão como incógnita, pelo desconhecimento de muitos aspectos de sua historicidade, no momento em que o conhecimento é buscado e o maracatu de nação se oferece como possibilidade de aprendizado, unifica uma série de práticas culturais, cuja pluralidade é característica recorrente.

O samba de coco, reclamado como remanescência de negros, é praticado no interior das comunidades que se querem remanescentes, mas apenas a partir de 2008 passou a fazer

⁴⁰ Fala de Joel (José Eronides de Souza e Silva), em entrevista, à autora, compartilhada por Maria de Fátima Santana da Silva, da comunidade Sítio Atoleiros, Caetés – PE, em 22 de julho de 2009, durante o Festival de Inverno de Garanhuns – FIG 2009.

⁴¹ Conforme texto para divulgação do período de inscrição para as Oficinas Culturais do XIV Festival de Inverno de Garanhuns, realizado de 12 a 16 de julho de 2004, divulgado na página <<http://www.fundarpe.pe.gov.br>>. Acesso em 10 de julho de 2004.

parte do rol de oficinas do FIG, mesmo com a defesa do patrimônio cultural, pelos organizadores do Festival. O coco fazia parte da programação musical, mas somente passou a integrar a programação de oficinas, mais recentemente, em 2007 e 2009, com projetos de fora da comunidade, sem compartilhar o conhecimento já disponível nas comunidades Castainho e Atoleiros, pelos brincantes de samba de coco. Não se constitui erro levar oficina de maracatu de nação para o quilombo; o equívoco reside em tratá-la, de modo subliminar, como prática de toda comunidade negra. Isso pode gerar, nos usuários, o sentimento de que precisam empreender esforços para criação da prática na sua comunidade, sob pena de ser considerado excluído de políticas voltadas para o segmento negro da população. Da mesma maneira, fazer acontecer, para a comunidade, oficina de coco com ministrantes de fora da comunidade, pode dar a entender que o coco trazido por quem é de fora é mais valoroso do que o praticado na comunidade. A ideia das oficinas é, certamente, a troca de experiências, mas nem sempre a comunidade se apercebe deste intuito. Atuar, conhecendo a comunidade, suas aspirações e práticas, é uma forma de reconhecer o patrimônio cultural encontrado na atualidade, que se mantém presente no cotidiano dos grupos, por escolha própria.

Minha observação intrínseca sobre a área de formação do FIG atentou para os períodos de 2004 e 2005. Em 2004, por meu intermédio, modificou-se a participação da Universidade de Pernambuco, até então restrita à cessão de equipamentos para as oficinas e de alojamentos para visitantes: tornou-se espaço para estudantes do curso de história integrarem o corpo dos chamados assistentes de oficinas no FIG, o que se repetiu, em 2005, estendendo-se a estudantes de outras graduações das Humanidades. Mais intensas para mim, as atividades de coordenação das áreas de Patrimônio e Literatura, que desenvolvi em 2005, demandaram tempo, sistematizado pelo comparecimento a reuniões nas sextas-feiras, ao longo do primeiro semestre, que deram oportunidade para conhecer a preocupação, o cuidado e o apuro para produção desta atividade no FIG.

O nível de organização que conheci – inclusive a partir das vivências sobre a forma como se organizou a área de formação em outras instituições e eventos – pode reputar as oficinas do FIG, como uma atividade fundamental dentro do Festival em si, ainda carente de recursos materiais e humanos – especialmente no apoio às atividades de pré-produção de cada oficina. Para o Estado de Pernambuco, em se tratando de usuários da capital, mesmo durante o FIG, as oficinas têm a função de atuar como extensão da sala de aula, oferecendo à população complementação curricular. Em relação aos usuários do Agreste, as oficinas têm dupla atuação: complementam currículos e criam perspectivas de vida profissional na área da

cultura para pessoas que estão fora do sistema de educação regular e alimentam expectativas de uma produção que não encontra resposta em outras áreas do mundo de trabalho.

A visão dos estudantes que atuaram como assistentes de oficinas no FIG, durante o evento, em 2004, difere da colocada por intelectuais da cidade, em sua Carta de Cultura. Embora não se tenha como negar que a descontinuidade é um problema para ações como o Festival, sua passagem pela cidade deixa resultados dignos de registros.

A integração da Universidade de Pernambuco – UPE com o Festival de Inverno de Garanhuns – FIG, é de importância capital para os discentes que almejam estender suas competências para além das paredes da faculdade e querem produzir um conhecimento a partir da realidade concreta com a qual se evidenciam fatos e descobrem identidades, manifestando-se enquanto seres inseridos na pluralidade de uma sociedade tão complexa como a nossa.⁴²

Observou-se um movimento de produção e troca de conhecimentos que caracteriza um processo intercultural de grande complexidade. Todos os envolvidos são atingidos pelo conteúdo trabalhado: os universitários, osicineiros – nem sempre com formação universitária, muitas vezes mestres que se utilizam de suas vivências para ministrar oficinas e os moradores das comunidades envolvidas, que são das cidades ou dos sítios rurais, a quem as oficinas são dirigidas, mas delas não são os únicos beneficiários. Raramente osicineiros eram da região de Garanhuns.

“Vencer no plural e não no singular, para o coletivo e não para si só... é por isso que nossa comunidade é vitoriosa, porque é solidária”. Este depoimento, de uma criança moradora do Castainho, durante sua participação na Oficina Dikila Dúdú – Cultura Negra, realizada de 12 a 16 de julho de 2004, é citado por Isabela Luna, em seu relatório, como assistente de oficina. Como política pública, uma oficina não atinge da mesma maneira um adolescente que frequenta uma instituição pública e outro, que participa de espaço semelhante vinculado à iniciativa privada. Da mesma maneira, os espaços onde vivem as pessoas alteram a forma como elas recebem ou exteriorizam seu aprendizado.

Em 2005, diversidade e multiplicidade de atrações, foram distribuídas em onze espaços, chamados equipamentos culturais, pela cidade. A música, invariavelmente, predominou. Nos palcos reservados aos espetáculos musicais noturnos, horário em que se concentram as principais atrações, se apresentaram diversos estilos, variáveis entre os de apelo midiático, na Esplanada Guadalajara, com frequência de público maior, até o chamado Polo Pop, onde as bandas de música urbana puderam exibir sua produção. Além destes, os Palcos Instrumental e Forró completaram as noites da cidade, de 7 a 16 de julho. Com

⁴² Trecho do relatório manuscrito de Isabela de Luna Costa, sobre sua participação como assistente de oficinas do FIG, em 2004 e 2005.

apresentações diurnas, o Polo da Cultura Popular foi o lugar aonde compareceram grupos ditos da tradição: alguns brincantes de samba de coco se apresentaram, encabeçados por mulheres, como Dona Déu do Coco, Dona Selma do Coco ou o grupo de Samba de Coco Raízes de Arcoverde. A Banda de Pífanos do Castainho, com o Mestre Zé Romão, foi uma atração do palco intitulado de Cultura Popular. Linhas gerais, tomando como ponto de vista um ano do evento, este é o aspecto mais forte do Festival: as apresentações musicais. As demais atividades envolvem exposições e feiras para comercialização de produtos vários. A área de formação cultural é destinada especificamente, às oficinas, mas exposições, apresentações teatrais e cinematográficas são vistas como atividades indiretas de formação.

O FIG recebeu, em 2005, 137 projetos de oficinas, oriundos de proposições de artistas plásticos, jornalistas, arquitetos, historiadores, quase todos egressos de escolaridade formal, que cursaram instituição de ensino médio e ou superior. Em 2005, dos 137 projetos apresentados, vinte e cinco receberam investimento para acontecer durante o FIG.

A preocupação da coordenação geral das oficinas do FIG é antecipada, em relação ao bom andamento da pré-produção e produção das oficinas. A carência de recursos e a necessidade de adaptação ao investimento concedido pelo Estado para realizar um trabalho que mereça respeito e ofereça dignidade aos usuários do serviço, geram certa insegurança no processo executivo das atividades de formação no FIG, quanto à sua continuidade nas futuras edições do Festival. De certa maneira, isso é reflexo da posição dos técnicos em relação à gestão e suas instâncias decisórias:

A gestão é uma coisa que a gente precisa ter bastante cuidado, porque nós somos servidores, nós somos gestores do público, nós temos que trabalhar com políticas, para que possam ser políticas públicas. Políticas públicas quer dizer para todos.⁴³

As políticas públicas, aqui, são voltadas para a formação cultural, um viés da educação. O caso da Sambada de Coco do Guadalupe, em Olinda, é trazido porque o projeto de oficina da casa de Beth de Oxum serviu como mediador de oficina de formação cultural sobre o samba de coco, realizada em 2009, através do FIG, em Garanhuns. O conceito de público não está apenas vinculado ao governo ou ao Estado, mas a iniciativas que atingem uma coletividade. Do ponto de vista de governos ou do Estado nacional, pode-se falar de políticas públicas oficiais, implementadas pela iniciativa do corpo técnico, principal responsável por identificar os problemas e demandas oriundos dos indivíduos e ou grupos e comunidades produtoras.

⁴³ Teresa Amaral (Maria Teresa Santana do Amaral), em entrevista cedida à autora, no Recife, em 13 de setembro de 2010.

A oficina sobre samba de coco, no FIG, em 2009, teve como ministrante Beth de Oxum. O espaço foi uma sala de aula da Faculdade de Administração e Direito de Garanhuns – FAGA/FDG. Da aula assistida, que finalizava o curso, uma síntese foi apresentada. Houve exercícios de percussão, de dança e de escrita. Todos os presentes estavam mobilizados nas atividades propostas pela orientação dada à oficina. Beth não tem formação superior, sempre teve como aptidão o domínio da palavra falada e, no ensino básico, da escrita: “... eu queria fazer jornalismo, quando era jovem. Eu já tinha, eu era boa na fala; na escola, eu fazia as melhores redações. Eu tinha essa identidade”⁴⁴.

O samba de coco é essa vertente mais indígena, mais aqui do interior de Pernambuco. Ele tem mais essa coisa do trupé, como você viu, lá, a gente fazendo o trupé. Então, o samba de coco tem uma vertente mais indígena, da zona da mata. E a gente aprendeu a brincar em Olinda, na infância. Eu moro numa cidade em que a cultura popular, literalmente, passa na porta. E a gente vê os maracatus, de baque solto, de baque virado, vê os afoxés, vê os frevo. Então, a gente vai aprendendo a brincar naquele universo, mesmo, da comunidade.⁴⁵

Em sua entrevista, Beth de Oxum fala do samba de coco e das oficinas de formação promovidas pelo Centro Cultural Coco de Umbigada, sob sua responsabilidade. O Centro é ponto de cultura que promove política cultural, tendo como uma de suas atividades a Sambada de Coco do Guadalupe, em Olinda.

O coco, pra gente, tem uma origem. Ele não vem, por exemplo, do nada, não vem da rua, não vem das produtoras. O coco vem desse universo de matriz africana, o coco vem da jurema sagrada e a gente situa nesse lugar, pra poder a gente entender a dimensão da identidade. Tem muitos mestre, aí, que você vai perguntar: não, não tenho nada a ver com coco.⁴⁶

É interessante trazer o exemplo da casa de Beth, na tentativa de identificar que políticas culturais não precisam (e não são) viabilizadas apenas pelo Estado. Iniciativas particulares podem gerar atividades de formação cultural que, por meio do ensino e do aprendizado da manifestação, promove cidadania e valores na comunidade em que está inserida, além de contribuir para preservação patrimonial.

A gente tem uma rádio, no Centro Cultural, que é a Rádio Amnésia, uma rádio livre, que entra na frequência FM. Legal pra gente, legal do ponto de vista... Mas ilegal, dentro desse conceito do Direito, porque comunicação é um direito do cidadão. E a gente entende isso, na sua forma mais ampla. E aí, a gente criou a Rádio Amnésia. Amnésia é um trocadilho com a casa da memória. E a Rádio Amnésia vem nessa perspectiva do direito à comunicação e da gente tocar o nosso coco, a nossa música⁴⁷.

⁴⁴ Beth de Oxum (Maria Elizabeth Santiago de Odília), em entrevista concedida a Wandergleice Marilak de Santana, em Garanhuns, durante o Festival de Inverno – FIG, em 22 de julho de 2009.

⁴⁵ Idem.

⁴⁶ Idem.

⁴⁷ Idem.

Som de batuques, imagens de Obatalá, Oxalá e Oduduwá, de Palmira, a palmeira, claro-escuro, aparelhos de rádio, pessoas manuseando aparelhos de rádio ou simplesmente ao lado de um, crianças sorridentes, brincando ao som de um ganzá que não é ouvido, são enunciado para abrir-se o filme apresentado pelo Projeto Rádio-Arte No Ar, da Sambada de Coco do Guadalupe, em Olinda. A narrativa diz que os orixás deixaram na terra conhecimentos, como seus toques percussivos, para serem cultuados pelos seus descendentes. Também baseado em mitos, o depoimento, na abertura da Rádio Amnésia, é de Beth de Oxum, que relaciona a umbigada com cordão umbilical e nascimento, lembrando que “o primeiro som que a gente percebe, quando tá no útero, é percussivo, é o coração, uma batida!”⁴⁸ Nas vozes de duas mulheres, Beth e Mãe Lúcia de Oyá, o discurso do filme trata a batida do coração como o primeiro som ouvido pelo ser humano, ainda no útero. Observe-se o conceito e a função do brinquedo, conforme diz a narração: “o brinquedo, neste caso, é a força que impulsiona a tradição, sempre com a perspectiva de algo novo, como construir ou tocar um instrumento ou conhecer passos de uma dança”.

Obatalá é o deus supremo. Ele dá a Oxalá a missão de levar o saco da criação e criar toda a humanidade. No seu caminho, Oxalá encontrou Palmira, uma palmeira que dá óleo, que dá vinho. Oxalá se encanta com essa palmeira, toma um copo, toma outro, toma todos. Oduduwá passa e vê Oxalá naquela situação. Não teve dúvida, correu pra Obatalá e relatou tudo o que viu. Obatalá disse pra Oduduwá: – abra, você mesmo, a caixa da criação, dê essa oportunidade pra humanidade vir e povoar toda essa terra. E Oduduwá assim o fez: abriu o saco escuro da criação e fez o povo ocupar toda essa terra, toda essa terra. Oxalá, quando acordou, percebeu que já não tinha mais o saco da criação⁴⁹.

Esta síntese do mito de criação do universo é uma leitura narrada na página da Sambada de Coco do Guadalupe, em transmissão da Rádio Amnésia, que, ao som de batuques, convida para atividades do Centro Cultural Coco de Umbigada. O mito é narrado de forma resumida, suprimindo a presença de Exu, guardião da fronteira do além e proporcionando a Palmira um sentido feminino de sedução, passível de associação com a serpente do mito criacionista, não apontado por Prandi (2001, p.503-506), na descrição do mito que apresenta: Palmira seria um personagem encontrado pelo caminho de Obatalá, que não depositou oferendas ao guardião, e por isso retornava das fronteiras do além, aonde foi, na tentativa de cumprir a missão que lhe foi delegada por Olorum-Olodumare, detentores dos “segredos do que já existia e ainda existiria”, “num tempo em que o mundo era apenas a imaginação de Olodumare” (PRANDI, 2001, p.503). A rádio comunitária, a partir de suas funções ligadas à comunicação, atua como veículo de informação que divulga as atividades

⁴⁸ Conforme vídeo disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=TspJluvazaQ>>. Acesso em setembro de 2011.

⁴⁹ Idem.

do Centro, ao mesmo tempo em que dissemina informes sobre aspectos característicos das práticas afrodescendentes, ligadas à religiosidade.

A perspectiva mitológica, vinculada à religiosidade, é uma característica que traz as bases dos fundamentos para o samba de coco, na Sambada do Guadalupe, Centro Cultural Coco de Umbigada, em Olinda: não é uma característica encontrada nas comunidades Castainho e Atoleiros, em seus brinquedos. Não contesto a relação entre o samba de coco e a religiosidade, mas a migração de elementos valorativos, ou o despertar para tais, importantes para outra comunidade, conduzido pelos frequentadores da Oficina de samba de coco, no FIG 2009, que teve usuários das comunidades remanescentes de quilombo, no entorno de Garanhuns. A expectativa de autenticidade e a valorização do que vem de fora, somados à informação dos sucessos do Centro Cultural Coco de Umbigada, com seus projetos, inclusive na captação de recursos, possibilita sacralizar as informações apresentadas na oficina, pelos seus frequentadores (potenciais agentes multiplicadores), como a forma correta de prática da manifestação: eles, provavelmente, desconhecem o samba de coco praticado na localidade como uma forma legítima da brincadeira.

Nas oficinas ministradas por orientadores de oficina de fora das comunidades, o problema da migração de valores pode gerar o tratamento genérico da manifestação, criando expectativas de uma padronização que, com o passar do tempo, pode gerar uma alteração nas práticas, que perdem seu caráter de historicidade, na relação com as experiências dos produtores, tirando-lhes a autonomia na criação da brincadeira e onerando-a com a simples reprodução de gestos, importados sem uma reflexão sobre os sentidos atribuídos pela comunidade que inspirou a atividade de formação cultural, na perspectiva de fortalecimento do patrimônio cultural local.

As comunidades remanescentes de quilombo, em Garanhuns, estão abertas ao aprendizado e ao fortalecimento do ser quilombola:

A primeira coisa, pra mim o que é ser quilombola, é o quê? É ter orgulho de ser negro e, o principal, é ter orgulho da força que todos os negros representam. Querendo ou não, foi um povo de muita garra, de muita luta. Isso me orgulha muito. É o meu orgulho, hoje. É saber que eles lutaram no passado, lutam no hoje e continuam lutando no futuro. Então, é um povo que nunca desiste, nunca deixa nada por a [sic] a metade. Se tem uma pedra no caminho, ele ultrapassa, sempre. Então, isso é uma coisa que eu sinto orgulho de ser negro.⁵⁰

Este depoimento, diante da situação de outras comunidades rurais de população que se diz remanescente de quilombo no entorno de Garanhuns, é indício do espaço aberto à socialização nas relações interpessoais entre os moradores das comunidades e os poderes

⁵⁰ Depoimento de Thamires, registrado no documentário sobre a oficina de vídeo Tánkàlé, ministrada no FIG 2007, na comunidade Castainho, por Felipe Peres Calheiros e Adalmir José da Silva, autointitulados educadores.

públicos, ao mesmo tempo em que demonstra a necessidade de atividades de formação na região:

Nas comunidades quilombolas existe uma autoestima muito baixa. Esse trabalho [sobre o patrimônio cultural local, por intermédio das oficinas do FIG] também era de fortalecimento das comunidades. Elas são de Garanhuns, são muito excluídas do processo de identidade. Garanhuns é um município que tem seis comunidades quilombolas e essas comunidades, muitas vezes, não são reconhecidas enquanto participantes, cidadãos do município. Muitas vezes não são convidadas a participarem de eventos de cultura ou qualquer outro, pra darem sua opinião e fortalecerem a comunidade.⁵¹

Teresa Amaral relata, comovida, a chegada de um grupo de três jovens do Sítio Imbé, vinculado ao município de Caetés, para frequentar oficinas do FIG, das quais fez a coordenação, em 2005:

É muito forte. Eles se inscreveram nas oficinas, através de um contato. Quando chegou o primeiro dia, o pessoal não apareceu, logo no início. [...] Ao final do dia, a pessoa responsável pelas inscrições das oficinas do Imbé, chegou com duas pessoas. Eles tavam com sacolas nas mãos e sentaram. [...] A gente tinha duas pessoas que mal levantavam a cabeça, cabisbaixos, com aquelas duas sacolinhas, foi uma comoção geral. [...] porque a gente via porque que eles vieram: porque havia um interesse de participar das oficinas. Não tinha sentido eles estarem lá e voltarem pro Imbé. A gente iria conseguir hospedagem e alimentação pra eles. Eu acho que isso marcou a vida de todos que estavam ali, presentes. [...] A gente vê o quanto é importante, pra eles, a formação. O importante é ter alguma coisa pra levar pra comunidade, porque é muito precário...⁵²

Cabisbaixos, tímidos, os jovens foram a representação da carência das comunidades locais, para ações como as desenvolvidas pelo FIG, em todas as suas áreas de abrangência. Os contrastes são uma das realidades encontradas na prática do Festival. As oficinas atendem à comunidade urbana, mais e menos abastada, mas atende também representações de comunidades aonde o Estado não chega, senão através de ações eleitoreiras, que beneficiam apenas a quem já detém espaços de poder.

⁵¹ Teresa Amaral (Maria Teresa Santana do Amaral), op.cit., 13 de setembro de 2010.

⁵² Idem.

4 VIDA COMO CULTURA, ARTE E PATRIMÔNIO, EM ATOLEIROS E CASTAINHO

O reconhecimento de algumas comunidades de população negra, no Brasil, como remanescentes de quilombo, é atribuição da Fundação Cultural Palmares, como representante do governo brasileiro, registrada por Rafael Sanzio dos Anjos (2009) na sua cartografia étnica, que reúne os territórios dos chamados povos tradicionais. Entre os estados brasileiros que abrigam remanescente de quilombos, Pernambuco apresenta, na região do agreste, seis comunidades consideradas como tal, vinculadas ao município de Garanhuns. São elas: Cabeleiras, Caluête, Castainho, Estiva, Estrela, Sapo. Destas, apenas o Castainho possui a titularidade da terra. Atoleiros, comunidade vinculada ao município de Caetés, importante neste estudo, não é mencionada, assim como Timbó e Tigre, outras comunidades que se agregam às representações quilombolas da região. Isso significa que, embora desejem, tais comunidades ainda não obtiveram mais do que reconhecimento acadêmico de sua remanescente quilombola, assim como não conquistaram a titularidade da terra em que estão instaladas. Elencar estas comunidades, focalizando a região do agreste, permite uma dimensão do estágio das limitações das políticas públicas para alcançar estas populações. Embora exista reconhecimento público da existência de comunidades remanescentes de quilombos na localidade, as iniciativas públicas ainda não dão conta das necessidades de grupos sociais que querem ser vistos e beneficiados pelas políticas de Estado.

A presunção de ancestralidade negra é fator preponderante na definição das identidades de comunidades rurais autodenominadas remanescentes de quilombos, a partir do artigo 68 da Constituição Brasileira de 1988, regulamentado pelo Decreto 4.887, de 20 de novembro de 2003. Esta autodenominação é reconhecida pelo Decreto, que assegura o respeito ao desejo das comunidades que se acreditam remanescentes quilombolas, entendendo-as como grupos étnico-raciais, segundo critérios de autoatribuição destes valores, a partir de suas trajetórias históricas específicas.

Na pesquisa sobre negritude e historicidade das comunidades Sítio Castainho e Sítio Atoleiros, com base na oralidade, algumas diferenças discursivas se estabelecem. Por um lado, o Castainho se diz remanescente de quilombo e a liderança, reconhecida pelos moradores do sítio, José Carlos Silva, defende a origem da comunidade a partir da derrocada do Quilombo dos Palmares, datada de 1695, final do século XVII. A região de Garanhuns, em Pernambuco, como a Serra da Barriga, em Alagoas, considerada sede do antigo quilombo, integraram, no período colonial, a capitania de Pernambuco, composta por territórios dos

atuais estados de Alagoas e Pernambuco. Os principais artistas da Banda Folclore Verde do Castainho, José Romão e João Faustino, reivindicam a origem do grupo musical para 1816, invocando uma ancestralidade histórica. Não há, aqui, um propósito de comprovar a correspondência histórica dessas datas, mas um interesse em discutir o que move o processo de elaboração de memórias históricas baseadas em um passado aparentemente idealizado, o que é uma forma de ressemantização das memórias do escravismo e da abolição, relacionadas à atualidade destas comunidades rurais.

O desenho da memória familiar dessas comunidades não é dos mais fáceis de ser elaborado, considerando, simplesmente, os depoimentos dos cidadãos das comunidades. Algumas questões se identificaram, durante a elaboração deste estudo, relativas à temporalidade histórica e ao relato dos depoentes, mais com relação ao Castainho, cujas representações políticas e artísticas verbalizam uma origem mais remota, para a comunidade e para o grupo musical. De parte dos depoentes do Sítio Atoleiros, a identificação com a afro-brasilidade integra muitas falas, sendo que a ideia de morenidade é recorrente e sujeita a ajustes, por alguns deles, na medida do reconhecimento da comunidade, pelo Estado brasileiro, como remanescente de quilombos. Em Atoleiros, quando a questão em pauta é sentir-se negro ou não, nem sempre a cor da pele evidencia pertencimento e afro descendência. A pele marrom escura nem sempre é sinal para se dizer negro, da mesma forma que a cor clara da pele em nada impede a auto declaração como negro, alegada como um compromisso individual.

Os integrantes das comunidades objeto deste estudo localizam-se na categoria netos de escravos, a partir do que sugere Hebe Mattos. Considerando-se que a representação consultada, na comunidade Castainho, se diz herdeira direta do quilombo dos Palmares: os atuais moradores seriam remanescentes de escravos, herdeiros da legislação antiescravista do século XIX e da Lei do Ventre Livre, mas “são os aspectos simbólicos da memória familiar da escravidão que mais se destacam nas [suas] narrativas, elaboradas e reelaboradas em função de relações tecidas no tempo presente, como em todo trabalho de produção de memória coletiva” (MATTOS, 2006, p.109).

Referenciar-se na legislação que reconhece as comunidades remanescentes de quilombo como donas de suas terras talvez seja uma alternativa para definir um posicionamento sobre as histórias dessas comunidades, embora não esclareça sobre suas origens e processo histórico. O Ato das Disposições Transitórias da Constituição Brasileira de 1988 pode fundamentar essa questão no tocante à comunidade Castainho, vez que garantiu o

reconhecimento dos direitos territoriais aos seus moradores, considerados remanescentes das comunidades dos quilombos, permitindo-lhes a titulação das terras pelo Estado brasileiro.

Diferentes realidades e remanescências quilombolas são a temática geral deste capítulo, que tem como referentes empíricos alguns depoimentos e uma enquete de base qualitativa, que tratou a dimensão da racialização, com o intuito de esclarecer sobre a identidade étnico-racial dos grupos analisados e depoimentos de artistas do samba de coco, além da análise de impressões sobre visita ao Sítio Atoleiros, da música nas duas comunidades e da literatura produzida em Castainho.

Em reunião de 11 de março de 2005 as cinco comunidades representadas abrigariam 638 famílias. José Carlos Silva, importante liderança da comunidade do Castainho, avaliou que cada família teria, em média, dez integrantes. Considerada esta possibilidade, ao falar de remanescência de quilombos no agreste de Pernambuco, estamos tratando de um universo aproximado de 6.380 pessoas, assim distribuídas, em número de famílias: Caluête, 80; Castainho, 148; Estivas, 110; Estrela, 125; Timbó, 175 (dados de 2005), vinculadas ao município de Garanhuns, com 129.392 habitantes, em 2010, segundo dados do IBGE, em 2010.

4.1 Usos do passado – outros sentidos

O Castainho, em Garanhuns, dentre os remanescentes da região, é a comunidade mais inserida no acesso a bens e serviços. Não apenas na comparação com o Sítio Atoleiros, mas também na relação com outras comunidades, às quais se pode atribuir o título de novos quilombos. São 183 hectares de terras tituladas para benefício coletivo, marcadas pela presença de grileiros em 20 hectares. A comunidade não possui abastecimento regular ou água tratada. A escola possui uma cisterna, abastecida semanalmente por carros-pipa. Não há posto de saúde. A escola, com uma professora, atendia a turmas multisseriadas, em 2005, pela manhã e à tarde, em espaço limitado a uma única sala. Essa realidade mudou, com a construção da nova escola, a partir de 2008, ganhando duas salas. Os problemas de infraestrutura apresentam-se inumeráveis, já que, em termos de transporte, falta regularidade aos coletivos e a estrada, especialmente durante o inverno, faz o acesso precário; não há saneamento, a comunicação é deficiente. Não há programas de capacitação para geração de renda.

No Castainho, uma casa de farinha, dividida pelas famílias, foi reconstruída, também a partir de 2008. Está disponível para uso da comunidade, de modo que as relações de trabalho

se dividem, em termos das etapas de tratamento da mandioca para consumo e comercialização, na perspectiva dos dias da semana:

Segunda-feira, entre os dias de semana, é dia da buscada da mandioca, plantada nas roças pelos membros da comunidade do Castainho, onde cada família planta em lugares determinados pelos representantes da comunidade. Terça, é dia de ralar o alimento e fazer a farinhada. Quarta e quinta-feira, [...], são reservados para processar a massa puba, para o preparo de cuscuz [...]. Na sexta, faz-se o beiju, vendido aos sábados e domingos na feira de Garanhuns-PE. Cada lasca do produto, à base de mandioca e coco, é vendida por R\$1,00 (SILVA; ALMEIDA, 2009, p.13).

Manoel Dura⁵³, brincante do samba de coco do Sítio Atoleiros, reforça a prática do cultivo da mandioca, na sua comunidade, ao ser questionado sobre qual a cultura agrícola predominante no sítio:

A mais forte é a mandioca. Nós plantava algodão, feijão mulatinho, milho e plantava feijão de corda e fava. Mas a fonte de cultura daqui, da criação, vai sempre da mandioca. Porque, digamos assim, um hectare de milho, bom: vinte saco; um hectare de feijão, bom: quarenta saco. Agora, um hectare de mandioca, boa: cem, cento e cinquenta sacas. E até mais, porque tem quadro de mandioca que dá até quarenta tonelada. Quarenta tonelada, a seis saco, são duzentos e quarenta saco. [...] É a fonte de segurança desse agreste nosso, agreste meridional. Porque tem o agreste, geralmente. Mas a nossa área aqui é de mandioca.

A mandioca é um importante recurso para geração de renda no agreste pernambucano, especialmente na comunidade Castainho. Colher a mandioca, tirar-lhe a casca, esmagar, esfarelar e torrar são etapas para produção da farinha, importante alimento e ingrediente para muitos pratos da culinária local, como farofas, pirões ou beiju. Neste sentido, também se dá a divisão do trabalho. Os grupos familiares têm acesso à casa de farinha, em diferentes dias da semana, e as tarefas são distribuídas, de acordo com suas habilidades e interesses.

Outros insumos, vinculados à colheita da mandioca, se apresentam como produção da casa de farinha: a massa, com a qual se produz bolos e cuscuz; a goma de mandioca, de que se faz a tapioca e a puba, também insumo para produção de cuscuz. A puba é o resultado da mandioca ralada e adormecida (reservada e mantida em molho, na água) que, uma vez azedo, produz a massa que é decantada, tornando-se matéria-prima para produzir mingaus, papas, sequilhos, bolos, tapiocas, pães. A água que sobra da pubagem tem um teor alcoólico alto e pode ser usada como bebida, embora não seja muito apreciada; a farinha que decanta ainda pode ser usada como goma para armar tecidos de algodão ou linho, o que se chama engomar a roupa. Da mandioca, tudo se aproveita na comunidade: a casca e a folha tornam-se ração para os animais criados pelas famílias. O bagaço, chamado manipueira, serve como adubo. Da farinha, tira-se o sustento da comunidade, seja para alimentação direta, seja para geração de renda no comércio de Garanhuns.

⁵³ Manoel Dura, em entrevista a André Audejan da Silva, em sua residência, no Sítio Atoleiros, Caetés – PE, em 06 de novembro de 2010.

A mandioca é a principal cultura agrícola nas duas comunidades, mas isso não impede o cultivo da própria plantação, por cada família, e a criação de pequenos animais. Cultiva-se frutas como caju, manga, pitomba, goiabas, mamão, jaca, banana, seriguela, acerola e hortaliças, como coentro, salsa, couve-folha, alface, acelga, cenoura, além de grãos, como diversos tipos de feijão e milho.

A ociosidade predomina entre os jovens que não estão na escola e a gravidez na adolescência é problema recorrente. A comunidade dispõe de biblioteca com cerca de 400 livros, especialmente entre didáticos e paradidáticos. A ação do Festival de Inverno de Garanhuns, através de oficinas culturais patrocinadas pela FUNDARPE, tem possibilitado, principalmente ao Castainho, pela localização de ações diretas na comunidade, algumas modificações em termos da produção cultural da comunidade, a partir da expressão artística. É, provavelmente, a comunidade que mais recursos conquistou, advindos de políticas públicas em seu benefício, na comparação com as outras comunidades da região.

Uma vez que as comunidades remanescentes de quilombo são consideradas pelas políticas públicas nacionais patrimônio imaterial brasileiro, é fundamental oferecer condições dignas de vida. O simples discurso patrimonialista identitário e a defesa étnico-cultural, além das ações de preservação, tornam-se insuficientes para garantir a chamada inclusão social. Neste sentido, investe-se em formação para produção cultural e, politicamente, observa-se a utilização das manifestações artísticas dessas populações como estratégias para campanhas eleitorais e ilustração de programas políticos, com pouca atenção para as necessidades cotidianas dos brincantes, que se assemelham às de qualquer cidadão do meio rural. É conhecida a ação de dez dias anuais, do Festival de Inverno de Garanhuns, voltada para formação na área de expressão artística. Sabe-se de consulta à população, através de suas representações, para definição das oficinas mais desejadas ou necessárias, mas o fortalecimento da produção artística existente, ainda está longe de acontecer.

A busca da comunidade Castainho por uma identidade étnica, herdeira dos ideais preconizados pelas interpretações contemporâneas, oriundas das memórias do Quilombo dos Palmares, estimula a criação de alternativas, coerentes com o discurso da afro-brasilidade, e serve como referencial para ações voltadas para o turismo, com base na cultura afrodescendente. O discurso vem à tona, a visibilidade e o fortalecimento político se estabelecem.

Do kilombo dos Palmares
Chegaram no Castainho
São descendente da Africa
Se orgulhamos com carinho

A festa da Mãe Preta
 O dia já chegou
 É no mês de maio
 Foi mamãe que me emcinor
 Ai Mãe Preta nós ti adora
 Nós vamos fazer um pacto
 pra festeja a senhora
 Ai Mãe Preta Mãe Pretinha
 Eu falo pra vocês
 que Mãe Preta é a rainha
 Foi da Africa que chegou
 No kilombo dos palmares
 A negrada se palhou⁵⁴

A Festa da Mãe Preta é um exemplo. Lançada como item para busca no Google, a Festa da Mãe Preta, em Garanhuns, é atração fortalecida em 2011, que se realiza no Castainho desde 1986. Trata-se de evento que tem como origem o mito da mulher negra, mãe escrava. Diz o mito⁵⁵, baseado nas amas de leite, que a escrava Mariana teve seu único filho desaparecido, que nunca mais foi encontrado. A perda da Mãe Preta Mariana, a fazia chorar, sem parar. As lágrimas derramadas se transformaram em uma fonte, que se tornou famosa entre os habitantes da cidade e os viajantes. Maternidade interrompida, tratada como fecundidade desperdiçada, produz um jorro de lágrimas que se converte em fonte de água doce: aspectos que se relacionam com o mito de Oxum, entidade do candomblé, com poder sobre a fecundidade, que abriu mão do filho que teve com Oxóssi pelo amor de Xangô. Embora dispostos de modo diferente, os elementos são os mesmos nos dois mitos. Oxum representa a água dos rios, sua força e correnteza ininterruptas, que banham e fertilizam a terra, conduzindo a água que mata a sede e os peixes que matam a fome, e guardando o ouro, que representa a materialização das ideias humanas, por seu caráter de perenidade, simbolizando a riqueza que o ser humano pode produzir. Entre o orixá divinizado e o mito repetido, a valorização da mãe escrava, negra que perde seu filho e amamenta o de outrem; o mito reproduzido abriga representações sociais que oscilam entre o mítico, a ambiguidade e a multiplicidade de interpretações, em se tratando das relações sociais de um passado escravista. A mãe preta não é apenas aquela que nutre e protege o filho do branco, na ausência do seu próprio rebento. Não é apenas aquela que perdeu o filho, mas a mulher que perdeu o filho sem explicação, sem que se identifique o destino da criança ou o modo como foi afastada da mãe. O que fica é o sofrimento, a vitimização. O sofrimento, apesar e por causa

⁵⁴ Texto, sem título, datado de 10 de abril de 2001, constante do caderno de João Faustino de Lima. Nos textos da fonte, citados neste estudo, a grafia original foi respeitada, com alteração de maiúsculas e minúsculas: o caderno é manuscrito, em letra de imprensa, sem essa distinção.

⁵⁵ Registro na página eletrônica da Comissão Pastoral da Terra, em Garanhuns, acessado em 26 de junho de 2011. Disponível em <<http://www.cptpe.org.br>>.

disso, retorna à matéria, constituindo-se fonte de água pura, para admiração de quem passa, não para nutrição de quem precisa: a fonte “se tornou famosa entre os habitantes da cidade e viajantes”, diz o texto disponível na página da internet.

A origem da Festa da Mãe Preta é atribuída ao local mais conhecido do Quilombo dos Palmares, a Serra da Barriga, em Alagoas, e migrou para o Castainho, considerado um dos herdeiros das tradições dos negros palmarinos, pela sua liderança, Sr. José Carlos Silva. Vinte e cinco anos depois da primeira edição no Castainho, em 1986, a festa é tida como locus onde a cultura afro-brasileira se manifesta na região. A prefeitura de Garanhuns⁵⁶ explicita claramente essa relação: “com o objetivo de fortalecer a identidade cultural da comunidade, a Associação Comunitária Castainho e Adjacência, está programando para os dias 13 e 14 de maio [de 2011], mais uma festividade”.

A rigor, a Festa da Mãe Preta poderia ser tomada como a tradução de um ordenamento simbólico, a serviço da propagação do mito de origem e dos ideais da comunidade. Acontece no mês de maio, contrariando as proposições de uma data diversa para celebração da Abolição, que nega a ação dadivosa da aristocracia nacional, representada pela Princesa Isabel, e fortalece um outro ícone, o Zumbi dos Palmares. Celebrada no 13 de maio, data da promulgação da Lei Áurea, pela Princesa Isabel, toma a Mãe Preta como ícone, vinculada a um momento em que a escrava é necessária ao branco, porque alimenta seu filho. O uso do mito traz um intuito de atrair, pelo simbolismo referenciado no sofrimento proporcionado pela escravidão e pela resistência da mulher, por alimentar e cuidar do filho que não é seu. Mas essa resistência tem um caráter que extrapola o cuidado com a criança que não é sua; sem negar ao pequeno o afeto e a atenção que ele necessita, a mãe preta é, também, símbolo para construção de ação política, na medida em que, através da linguagem, na íntima relação com a criança, educa e ensina⁵⁷. A metáfora aponta, assim, para a linguagem como recurso de resistência e para o discurso como instrumento de conquistas sociais.

A Mãe Preta vem ai
 Vamos gente vamos olhar
 Ela vem trazendo achê
 Dá licença pra ela passar
 Vem trazendo alegria
 Muita paz no coração
 Comesa no mês de maio
 E só termina em São João
 A Mãe Preta é emoção
 Que todo mundo já viu

⁵⁶ Registro na página eletrônica da Prefeitura de Garanhuns, acessada em 26 de junho de 2011:

<<http://www.garanhuns.pe.gov.br>>.

⁵⁷ A percepção da ação das mães pretas como resistência é atribuída a Lélia Gonzalez (1935-1994), ativista negra, nascida em Minas Gerais, com atuação nacional, especialmente no Rio de Janeiro, a quem se atribui a defesa da mãe preta como aquela que foi capaz de mostrar ao sinhôzinho branco, através das falas cotidianas, os valores nos quais acreditava e que defendia.

São desendente da África
 Que chegaro no Brasil
 A Mãe Preta vem ai
 Mãe pretinha já chegou
 Pra defender nossa raças
 Com carinho e com amor
 A Mãe Preta vem ai
 Mãe Pretinha já chegou
 Pra defender nossas raças
 Nossas classe e nossas cor⁵⁸



Figura 6 – Xilogravura Banda de Pífano, de Francisco Sales Barros.
 Campina Grande, PB: 2009. Publicação autorizada pelo autor.

A elaboração e reelaboração de memórias possibilita identificar pelo menos dois movimentos: um individual e outro coletivo. Estes movimentos, contudo, não representam uma dualidade, simplesmente. Se o indivíduo, a partir da memória coletiva, elabora em suas próprias lembranças uma visão das relações entre a história e a nacionalidade, também o Estado se utiliza das memórias coletivizadas pelos movimentos sociais para definir as políticas a serem empreendidas em benefício de determinados segmentos sociais integrantes da nação. Para ilustrar esse raciocínio, tomemos o chamado descobrimento do Brasil como um marco temporal de historicidade, que traz como uma de suas representações o mito de origem da nação brasileira e usemos um fragmento da entrevista de Zé Romão, quando ele relaciona sua produção artística com religiosidade. Ele diz: “Olha, o pífano tem a ver, tem a ver com religião. [...] Porque, você vê, a primeira missa celebrada no Brasil, foi com banda de pífano.

⁵⁸ Texto, sem título, datado de 12 de junho de 2001, do caderno de João Faustino de Lima.

[...] A primeira missa que foi celebrada, no Brasil, foi celebrada com uma banda de pífano⁵⁹”.

E vai além:

e, então, Frei Damião, quando ele chegou aqui no Nordeste, tinha uma banda de pífano de Caruaru que foi receber Frei Damião, ela é benta, a banda de pífano, porque meu pai e os meus avós diziam porque eles cantavam [sic] uma história, disse que tinha uma marmota dentro de uma casa e foram atrás de um padre e o padre veio e não tirou aquela marmota que tava dentro de casa, aí teve outra pessoa, daqueles mais antigo, que disse, ó, leva uma banda de pífano, coloca lá pra ver se não desaparece tudo. Aí que, quando a banda de pífano entrou tocando, aqueles bendito daqueles dobrado, disse aquele negócio... Até hoje, acabou-se.

Numa breve consulta bibliográfica, a Primeira Missa é relatada como um ritual apreciado à distância pelos nativos. Finda a pregação, eles começaram a soprar conchas e buzinas, “saltando e dançando por um bom tempo” (BUENO, 1998, p.100). Na Carta de Pero Vaz Caminha (CASTRO, 2011, p.98), existe a menção a cornos e buzinas, ao invés de conchas. Associar os instrumentos de sopro tocados pelos nativos, por ocasião da Primeira Missa, aos instrumentos das bandas de pífano, é perceber, no pífano, um referencial de historicidade, considerando ser um instrumento musical, cuja utilização se identifica com os nativos do período colonial brasileiro. De modo geral, a música das bandas de pifanos aparece por todo o Brasil, com número e tipos diferenciados de instrumentos, tendo por base o pífano, uma flauta produzida em madeira conhecida como taquara, em vários tamanhos, o que altera sua sonoridade e conduz a expressão musical dos grupos. Regra geral, uma banda de pifanos, se apresenta no Nordeste brasileiro com dois pifanos, tarol e triângulo, conforme demonstra a imagem constante da xilogravura acima.

Frei Damião de Bozzano foi um frade da Ordem dos Capuchinhos, venerado em vida pelos católicos praticantes, intensificando ainda mais a crença predominante, em torno de seu nome, como um homem santo, protetor das populações mais desfavorecidas socialmente, na medida em que o processo para sua beatificação, em curso nos trâmites da Igreja Católica, segue com agilidade, para os padrões da congregação. Frei Damião é, contudo, um personagem polêmico, quando se trata da relação com os evangélicos: é acusado de reprimir a ação protestante, provocando incêndios em templos, nos anos de 1930 a 1960 e de insuflar os católicos contra os praticantes do protestantismo. A imagem do Frei amplamente difundida é a de santo que opera milagres e arregimenta fiéis por todo o Brasil, especialmente nos sertões do Nordeste, sendo tema para o chamado catolicismo popular que se desdobra na literatura de cordel e nas mídias, de modo geral, especialmente enquanto viveu, testemunhando a idolatria da qual foi e é objeto. Não se discute a possibilidade do Frei Damião haver sido recebido pela

⁵⁹ Zé Romão, em entrevista à autora, na sua residência, no Castainho, Garanhuns – PE, em 06 de março de 2008.

comunidade, em Caruaru, por uma banda de pífanos, até porque essa forma de expressão tem incidência até a atualidade e sua origem é vinculada às tradições culturais da cidade, tornando-se atração para quem chega, vindo de outras paragens, com se diz na região. A banda de pífanos de Caruaru é uma das mais conhecidas como tal. O que merece reflexão é a qualidade de benta, sugerida pelo depoente, num sentimento de epifania, pela crença na revelação de algo referente ao divino.

Atribuir ao som produzido pelos pífanos poder sobrenatural, capaz de ameaçar a marmota, remete a crenças que envolvem uma neutra autoridade católica, representada pelo padre, diante da visão fantasmagórica que o personagem mítico sugere. O padre teria sido convocado para um ritual de exorcismo, no qual foi mal sucedido.

Aqui ninguém duvida que marmota existe. Quase todo o mundo já viu. De noite, nas conversas do terreiro, é raro quem não tenha seu caso a contar. Marmota não é bem fantasma, pode ser alma do outro mundo, ou é uma aparência, uma coisa do mato, quem sabe? Às vezes é um bicho. Em geral é um vulto; e também um ruído, uma chama. Aparece de noite ou de dia.⁶⁰

Essa descrição de marmota, oferecida pela literatura, em crônica de Rachel de Queiroz, dá conta da criatura indefinível a que se refere Zé Romão. Tudo o que é sobrenatural, nas lendas e fábulas, como nas crenças, apresenta um poder sobre-humano, invencível, impossível de manipular. No relato de família trazido por Zé Romão, a banda de pífanos vence definitivamente o que está acima da compreensão e do controle humanos.

Pelo visto, o depoente acredita na expressão artística extrapolando a função de entretenimento que, de imediato, pode ser a ela vinculada. Elementos como encantamento e fé, lhe agregam o valor e o poder de livrar os praticantes dos males e do indesejado. A religiosidade com a qual Zé Romão articula a banda de pífanos diz respeito, evidentemente, ao sagrado, mas não a práticas ritualísticas afrodescendentes, como seria de esperar numa comunidade que fortalece, no presente, suas referências de memória no discurso sobre sua origem no antigo Quilombo dos Palmares. Da mesma maneira que o pífano tem seu uso referenciado num passado para onde confluíram negros e indígenas, também não há como negar a possibilidade de influências indígenas na religiosidade e nas crenças perpetuadas pelas histórias que atravessam gerações. Uma das características dos quilombos é a convivência entre indígenas e negros.

Manoel Dura deixa transparecer uma obrigatoriedade em se dizer negro, ao ser perguntado se se considera negro: “eu tenho que ser. Eu não sou branco, não é? Eu sou negro.

⁶⁰ Fragmento de crônica atribuída a Rachel de Queiroz, um dos textos publicados na última página da Revista O Cruzeiro (edição não identificada), que circulou no Brasil de 1928 a meados dos anos de 1970. Disponível em <<http://www.quemtemselevenha.com.br/marmota.htm>>. Acesso em 09 de julho de 2011.

Eu tenho certeza que sou negro. Meu pai cansou de dizer.” Está clara, para Manoel Dura, sua mesclagem genealógica. Negro e índio. Não entrou europeu na equação do depoente. A avó é brasileira, por obrigação de constituir-se sua nacionalidade. Antes de ser brasileira, contudo, era indígena. Complementa seu dizer, com uma afirmação que aponta para a miscigenação característica da região do agreste de Pernambuco, dos quilombos e dos novos quilombos:

[...] minha bisavó, ela era cabocla índia, ela era brasileira mesmo. Ela era índia. Agora, essa mulher, pegaram ela novinha, dentro dos matos, trouxeram pra casa [...] e foram ajudando ela e ela chegou a ser uma pessoa brasileira. Mas só que ela era índia.

Na sequência do discurso sobre a banda de pífano e a religiosidade, Zé Romão identifica outro desdobramento, que se refere à aceitação da banda de pífano, no espaço do templo católico:

Por isso que eu digo que tem parte religioso, a banda de pífano tem parte religiosa, e outra coisa, você pode botar qualquer um é [...], é uma banda que nem assim a banda de Mané Rabelo, ela não entra na Igreja e a gente entra dentro da Igreja, a gente chega no altar, faz a venha [vênia], a gente beija o santo, por isso que ela tem parte religiosa, a banda de pífano é religiosa.

A imagem constante da xilogravura de Francisco Sales Barros mostra alguns dos instrumentos da banda de pífano, confirmados por Zé Romão: “É dois pífano, é o zabumba, pareia de prato, o surdo e o tarol”, diferentes dos utilizados para o samba de coco, também apontados por Zé Romão: “é um surdo, um pandeiro e um ganzá”. As duas formas de expressão são características da Banda Folclore Verde do Castainho. A Banda, liderada pelo Mestre Zé Romão e seu irmão João Faustino, promove a brincadeira do samba de coco, como parte das apresentações da sua banda de pífanos. Zé Romão e João Faustino são parceiros na elaboração de canções que apresentam em eventos públicos, onde conseguem quase sempre uma ínfima remuneração. Em depoimento do dia 06 de março de 2008, na residência de Zé Romão, no Castainho, os dois confirmam uma data de criação do grupo: 1816. Dizem que o grupo foi criado quando o pai deles ainda era cativo. Mas há uma dubiedade quanto à qualidade de cativo do senhor José Romão. No discurso do filho, ora aparece como cativo, ora como companheiro de cativos que com eles se relaciona.⁶¹ A ancestralidade escrava na relação de parentesco não está muito clara, nem mesmo para Zé Romão, mas reflete uma expectativa de historicidade relacionada à escravidão e à própria identificação com o ser negro. Zé Romão vive sozinho numa casa de sítio e João Faustino trabalha em Garanhuns.

⁶¹ Zé Romão, loc.cit. Nessa questão, considere-se o espaço de tempo entre a intervenção da entrevistadora e as respostas dadas, que obrigaram o depoente a uma reação imediata, sem pausa para elaboração de ideia resultante de maior reflexão. Retomar a questão, como dúvida, em momento posterior à entrevista, numa expectativa de obter resposta mais precisa, seria uma opção que induziria a fala e a resposta apresentada, ainda que inseridas em novo roteiro de questões. A opção foi não retomar a questão com o depoente.

Este mantém a relação com o irmão, muito em função da brincadeira. Dos filhos de Zé, dois integram o grupo que se apresenta pela região, à frente dos instrumentos.

Mestre Zé Romão se diz negro, filho de escravo, morto aos 85 anos, quando ele próprio contava vinte anos incompletos:

O que eu penso, que, o que eu penso, que o pessoal, meu pai, meu pai foi um escravo, veio do Brejo da Madre de Deus, mas chegou aqui e entrou no meio dos escravos, o avô dele foi escravo. Ele, naquela época, não tinha nem uma camisinha dessa pra vestir. Vestia estopa. Trabalhava pela comida e apanhando com a chibata. Quando fazia qualquer coisinha errada, ia pro tronco⁶².

A considerar os tempos do escravismo e da abolição, esta afirmação de Zé Romão nos remete a considerações sobre a idade de seu pai e a política escravista do final do século XIX. A chamada Lei do Ventre Livre propunha a libertação dos filhos de escravas, após os vinte e um anos. Até esta idade, deveriam ser entregues aos cuidados do Estado ou ficar sob a guarda de seus senhores. Diz-se que a segunda opção foi a mais utilizada. Isso pode explicar a dubiedade no discurso de Zé Romão. Sendo ele nascido em 1948 e seu pai, José Romão, falecendo aos 85 anos, quando o filho tinha vinte anos incompletos, a aritmética simples aponta o nascimento do seu pai em 1883 ou 1884, quando era vigente a legislação que visava amenizar as demandas abolicionistas no país. O pai de Zé Romão pode ter sido gerado em um ‘ventre livre’, como eram apelidados os filhos de escravas beneficiados pela Lei 2.040, de 28 de setembro de 1871. A entrevistadora sugere: – não era escravo, mas apanhava. Ao que o depoente Zé Romão responde: – Apanhava. Entrava no meio dos escravos e apanhava.

O pai de Zé Romão, José Romão, é apontado pelo filho como um dos responsáveis pela fundação da comunidade Castainho, mencionada pelo primeiro, ao tratar da transição do seu aprendizado, do pífano para o samba de coco:

uns amigos dele vieram de União dos Palmares, porque aqui não tinha habitação nenhuma, e aqui fizeram a radicação, ficaram aqui, uns foi se casando, outros foi se ajuntando e fizeram aquela geração que inda hoje tá. Morreram os mais velho, tão os mais novo⁶³.

Essa ideia é concebível para o Nordeste, em termos da constituição dos novos quilombos, nomenclatura atribuída às comunidades remanescentes de quilombos da atualidade, acerca do quê, Hebe Mattos (2006, p. 108), que estudou a categoria no Sudeste brasileiro, diz: “as pesquisas históricas e antropológicas mais aprofundadas sugerem que os novos quilombos estão diretamente ligados à última geração de cativos africanos...”.

⁶² Zé Romão, loc.cit.

⁶³ Idem.

A recorrência a personagens históricos, como a princesa Isabel e Getúlio Vargas, é apontada por Hebe Mattos (2006, p. 110) como marco de descontinuidade nas falas que analisou, relativos a política e trabalho, quando seus entrevistados referiram-se à passagem do rural para o urbano, nos anos de 1930 a 1950. Foi possível identificar no relato de Manoel Dura uma coincidência na temática, com enaltecimento dos personagens e referindo-se aos desdobramentos de sua ação política na localidade. Manoel Dura inclui referência à princesa Isabel, ao tratar do seu avô, cujo local de nascimento não identifica com clareza, unificando o município de Palmares com o Quilombo de mesmo nome, como se fossem um só e colocando a abolição entre dois tempos – o do cativo e o da liberdade:

Agora, o meu avô ele veio, num posso lhe dizer se ele é de Palmares ou de Alagoas. Sei que ele era um quilambola [sic], desses antigo. Ele era dos quilombola, dos antigo. Ele era dos escravo, escravidão. Ele dizia, o meu avô: olhe, meu filho, foi a coisa melhor do mundo. Deus é que vai dar muita força a essa mulher que libertou. Porque a escravidão era horrenda, era horrorosa. Era uma estrutura tão de um jeito que ninguém podia suportar. Sabe como é o cativo? Era igual como as pessoa vivia nesses negócio.

Diz Manoel Dura, referindo-se ao período Vargas e contrapondo-se à sua própria afirmativa, de elogio à época, ao tratar da ação sobre a comunidade, na pessoa de um compositor de samba de coco:

Olhe, o governo Getúlio Vargas foi o melhor governo que nós tivemos no nosso Brasil. No ano de 1937, no governo Getúlio Vargas, tinha um senhor [...], ele fez um samba de coco. O que foi que o delegado de Caetés fez? Chegou lá, quando acabar, disse: – quem foi que mandou vocês dançar esse samba aqui? Não, porque nós fizemos isso, tal, tal. Disse: – Não, faça esse samba, não. Vamo acabar com isso. Aí, o coitado correu pra debaixo da cama. Ele correu lá e deu uma pisa. O povo se revoltaram, lá, queriam pegá-lo. Quem teve coragem? O maior governo, de Getúlio Vargas, ajudou o povo demais. Mas era querendo fazer feito uma escravidão. Tinha inspetor, tinha soldado, tinha delegado, tinha até xeleléu [bajulador] de inspetor, como chamavam, né?

No depoimento de Manuel Dura, não se trata de quebra ou fragilidade de poder político de latifundiários, como sugere a autora, mas da observação à repressão contra a brincadeira, que coincide com os tempos apontados pelos depoentes consultados pela pesquisa de Hebe Mattos: a Princesa Isabel e Getúlio Vargas aparecem como marcos temporais que caracterizam situações decisivas para a vida da comunidade, na relação com a brincadeira. O elogio a uma personalidade que teve poder decisório para acabar com o escravismo brasileiro se reproduz no discurso, ao mesmo tempo em que fica clara a surpresa, diante de atitudes de repressão ao compositor de samba de coco, pelo simples fato de brincá-lo, que se assemelham, como situação de escravismo, anteriormente referida.

A data estimada para nascimento do pai José Romão é anterior à data atribuída à criação da Banda Folclore Verde do Castainho. Esta teria sido criada pelo avô materno de Zé

Romão, ou geração anterior, em 1816, conforme registro no instrumental da Banda. A fotografia da capa, com os instrumentos percussivos e de sopro, traz o surdo, o tarol e os dois pífanos, que caracterizam a banda, além de imagem da comunidade, incluindo uma criança à porta de uma casa construída em alvenaria, colocadas em segundo plano, atrás dos instrumentos. A data de criação do grupo, escrita em arco, na zabumba, refere-se ao ano de 1816, conforme aponta a capa do CD, abaixo: é recorrente nos discursos de Zé Romão e João Faustino.



Figura 7 - Capa autografada e contracapa do primeiro CD da Banda Folclore Verde do Castainho, gravado em julho de 2007, durante o Festival de Inverno de Garanhuns.

A minha infância foi aqui mesmo, trabalhar, cantar coco ouvindo meus tio, era tudo coquista, tudo músico, e a minha tia era zabumbeira, meu tio zabumbeiro, meu pai pifeiro, meu avô pifeiro, é, fazia aquela, no São João, assim eles fazia aquelas roda, no meio do terreiro e começava a bater coco, e eu debaixo olhando [...].

A datação remota torna-se requisito de legitimidade, a confirmar a remanescência dos integrantes do Castainho. Nessa medida, o segundo movimento se instala. Enquanto o Estado se utiliza das memórias coletivizadas pelos movimentos sociais para definir as políticas a serem empreendidas em benefício de determinados segmentos sociais integrantes da nação, como é o caso das memórias da escravidão e do processo abolicionista que fundamenta a noção de remanescência quilombola, originando os novos quilombos, os acertos de ressemantização se estabelecem nas comunidades, na medida em que se identificam possibilidades de beneficiar as comunidades que se querem remanescentes. Não é preciso grande esforço analítico para aventar a possibilidade de uma população rural que se constituiu com o final da escravidão, a partir da liberação dos escravos das terras e dos latifundiários aos quais serviram, ou da ocupação dos territórios dos antigos quilombos por herança e memórias do escravismo colonial brasileiro.

Tratamos, então, de dever de memória, a ser viabilizado pelo Estado ou direito à memória, a ser conquistado pelos cidadãos? Se, por um aspecto,

[...] estão em jogo novas formas de auto identificação, a valorização de uma história particular, a demanda por inclusão sem homogeneização, a luta pelo reconhecimento público de sua existência e significado para a nação, por representação política e, finalmente, por direitos. [por outro lado, estão em pauta] Não apenas os direitos universais, mas também novos direitos, associados à especificidade histórica ou cultural desses grupos, fenômeno que vem provocando a rediscussão de conceitos como os de cidadania e democracia (HEYMANN, 2006, p. 3).

Diante deste quadro, comunidades como os sítios Castainho e Atoleiros estão em estágios diferenciados: o primeiro, reconhecido como remanescente quilombola, a partir da posse coletiva de suas terras pelo Estado brasileiro e o segundo, na busca pelo reconhecimento como comunidade quilombola. Paralela a esta situação, se insurge uma terceira, a de se pretender, mais que remanescente de quilombo, ser o próprio quilombo, como observam os representantes do Centro de Referência e Assistência Social de Garanhuns – CRAS Quilombo (informação verbal)⁶⁴, da localidade. Esta situação, ao mesmo tempo em que reflete uma busca por identificação homogeneizada, pretende a especificidade das demandas encampadas pelos grupos a partir de um ideal de resistência, representado pela palavra quilombo e seus usos, na relação com as comunidades ditas remanescentes⁶⁵. O conceito de quilombo, mais do que referencial de um passado, ganha contornos sócio-políticos, na medida em que reflete a segregação de um grupo social, cuja cidadania carece de reconhecimento e onde as necessidades não implicam apenas diagnóstico, mas encaminhamentos e tratamentos específicos.

No Castainho, a propriedade coletiva da terra tem sentido prático e simbólico. O sentido prático diz respeito, primordialmente, ao combate à especulação imobiliária. Ceder a ela é perder o espaço de referência de todo o grupo. O sentido simbólico reside na união do grupo, como comunidade que se fortalece como um todo, na conquista de reivindicações históricas em benefício da coletividade. Como diz Zé Romão:

Essa terra, essa terra que a gente veve aqui, hoje, é da comunidade. Porque ninguém pode vender terra, aqui, de maneira nenhuma. Então, chega uns pessoal da cidade, do Recife. Não tem um pedaço de terra pra vender, por aqui? Não. Essa terra que tem aqui, é da comunidade. Aqui, só é um papel sozinho. Essas terra todinha, aqui. É um papel sozinho.⁶⁶

Perguntado sobre a importância de ser reconhecida como negra a ascendência da comunidade Atoleiros, e as possibilidades de mudança na vida do grupo, José Eronides de

⁶⁴ Fornecida por Fábio Henrique Machado de Vasconcelos, servidor do CRAS Quilombo, da prefeitura de Garanhuns, em sala de aula da graduação em História da UPE Garanhuns, em 2008.

⁶⁵ A esse respeito, Ilka Boaventura Leite, no artigo intitulado Os quilombos no Brasil: questões conceituais e normativas (Etnográfica, Vol. IV (2). Lisboa: CEAS/Etnográfica, 2000, pp. 333-354. Disponível em <<http://ceas.iscte.pt/etnografica>>), afirma que, “enquanto uma expressão da identidade grupal, o signifiante ‘negro’ vai somando em seu percurso tudo aquilo que advém de tal experiência, ou seja, elementos de *inclusão* (que mantêm o grupo unido em estratégias de solidariedade e reciprocidade), e também de *segregação* (ou seja: a desqualificação, a depreciação e a estereotipia)”.

⁶⁶ Zé Romão, loc.cit.

Souza e Silva, conhecido com Joel, identificado pelos moradores da comunidade como liderança que promove a interlocução com os poderes públicos, para alguns dos moradores do Sítio Atoleiros, afirma:

Olha, analisando outras comunidades remanescentes quilombolas, elas têm um avanço muito maior do que nossa comunidade. Se você analisar nossa comunidade, a população é pobríssima: necessita muito de apoio, nós não temos posto de saúde, nós temos muitas famílias morando em casas de taipa, ainda. E, com certeza, nós tirando o título de quilombola, vai facilitar recursos, projetos para resolver os problemas que vêm atormentando nossa população. Com certeza é crescimento, é melhoria. [...] isso é reconhecimento como cidadã, é reconhecimento de nossa origem, saber que somos de determinada origem e também as condições sociais, socioculturais. Vamos poder valorizar nossas culturas. E, com esse reconhecimento, vai fazer com que sejamos vistos e nós enxergue nós mesmos como descendentes de quilombo, para que possamos lutar ainda mais por melhoria...⁶⁷

Algumas falas da comunidade apontam para o processo de afirmação do discurso em prol do reconhecimento. Em uma das visitas, questionamos alguns moradores sobre como se sentiam, em relação a ser ou não negros. Algumas respostas, a seguir elencadas apenas pelo texto das falas, sem identificar o depoente, deixando claro apenas o gênero e aproximando da faixa etária, representam parcela do sentimento encontrado na localidade:

- Me sinto uma pessoa bem morena, negra. Bem morena, mesmo. Como se fala, assim, negra. Só que, assim, o nome, assim, de negro, a gente não tem. Mas, se for reconhecido como uma comunidade negra, eu não tenho preconceito. Eu aceito. (mulher com até quarenta anos).
- Me sinto uma pessoa morena, mas se fosse negra, eu não ia achar ruim, não, que negro também é gente [risos]. [...] Porque tem gente que diz, assim, que negro, pra moreno, pra branco... Ele acha que negro é mais abaixo que branco. Mas eu acho que não, nós somos filhos de Deus. Somo igual. (mulher com mais de quarenta anos).

Os depoimentos acima, em que duas mulheres, moradoras do Sítio Atoleiros foram consultadas, tratam a morenidade como característica étnica; o segundo reflete sobre uma hierarquização entre as pretensas raças. Ao questionar um homem, com idade em torno dos trinta anos, cuja cor da pele é marrom escura, a resposta é enfática:

- Você se sente negro?
- Me sinto, sou moreno.
- Você é moreno ou você é negro?
- Não, negro não. Pode falar?
- Pode falar à vontade.
- Não, negro é o cão. Nós somos morenos, né? Negro é escravo, nós somos moreno⁶⁸.

Há uma nuance semântica a ser registrada: em algumas regiões do Nordeste, chamar moreno, ou bem moreno, é uma forma de tratar a pessoa negra, já que a palavra negro, por si,

⁶⁷ Diálogos registrados em visita à comunidade Sítio Atoleiros, a partir de enquete realizada em 12 de outubro de 2007. A entrevistadora é Wandergleice Marilak Santana, filmada por Fábio Henrique Machado de Vasconcelos.

⁶⁸ Idem.

embute um significado pejorativo, que pode ser interpretado como desdém ou demérito da pessoa a quem é atribuída essa qualidade. A este respeito, Gilberto Freyre teria afirmado que se “permite o uso atual da palavra ‘moreno’, no Brasil, para designar até indivíduos de cor preta que a delicadeza nacional evita chamar negros” (FREYRE, 1970, p.41-57), na discussão que desenvolve acerca da ideia de meta-raça que pretendeu como característica da população brasileira: para Freyre, no Brasil, a mesclagem racial caracteriza o biotipo da brasilidade e a morenidade se apresenta como alternativa à racialização que o autor descreveu como ausente das relações sociais, no Brasil.

Não é à toa que João Faustino, da Banda Folclore Verde do Castainho, afirma: “minha cor é morena, não posso negar”⁶⁹. Assumir que se é moreno, muito moreno ou bem moreno é reconhecer a negritude, sem o uso da palavra negro, para quem é chamado ou para quem se diz moreno; é o que se considera uma atitude respeitosa. É reconhecer a mesclagem racial brasileira. Atribuir a outrem essa característica, pode ser tomá-la como alguém mal posicionado socialmente, até sinalizando uma inferioridade, em relação à pessoa. Este, certamente, é um traço da influência dos discursos oriundos das teorias que favoreciam a mestiçagem como traço característico da população brasileira, que tencionavam amenizar o caráter de negro, em princípio indício de herança da escravidão, por muito tempo considerado motivo de vergonha para quem carregasse este legado. Pode-se dizer que os movimentos populares, desde a Frente Negra, nas décadas de 1930-40, ajudaram a modificar a legislação que, a partir de 1988, com a Constituição Federal, formaliza o reconhecimento da igualdade entre os cidadãos brasileiros, com o Artigo Quinto, fortalecido posteriormente pela legislação complementar e outras ações afirmativas, que ajudam a consolidar a ideia de resistência e força do povo negro, no Brasil, dos negros como construtores da nação e da negritude como uma forma do belo. A despeito da ação legal, a mudança na mentalidade não alcança toda uma geração, simultaneamente: é preciso um tempo incalculável para tal transformação.

4.2 Atoleiros, um espírito sedentário⁷⁰

Ô bela cadê ela?
Tá lá fora na janela!
Cadê ela, cadê ela?

⁶⁹ João Faustino de Lima, em entrevista individual, concedida a Fernanda Alves Lima, com a presença de Wandergleice Marilak Santana, realizada em Garanhuns, aos 31 de maio de 2009.

⁷⁰ Participaram da visita que deu origem a esta análise, em 08 de setembro de 2006, Mauro Santoro, historiador; Danielle Lins, Juvenal Barbosa e Michele Viviane Noronha de Lima, graduados em História pela Universidade de Pernambuco – UPE Garanhuns; Caio Santoro, graduando em Ciências Sociais, pela Universidade Federal de Pernambuco, no Recife. Colaboraram com pesquisa de dados qualitativos sobre o Povoado Atoleiros, o professor José Célio Santos Cavalcanti e, com especial dedicação, Michele Noronha. Foram registradas as atividades dos participantes por ocasião da visita.

Tá lá fora, na janela!⁷¹

Ao descobrir os afazeres da comunidade Sítio Atoleiros, localizada na zona rural do município de Caetés, no agreste de Pernambuco, ela revelou-se carente, não só de atenção por parte dos poderes instituídos, como de reconhecimento por parte dos que são de fora da comunidade, qualquer que seja sua origem. Em geral, quando visitantes chegam a comunidades como Atoleiros, a relação que se estabelece entre os moradores é de expectativa. Tal expectativa não se restringe a uma mudança na qualidade de vida, do ponto de vista da saúde, da educação ou da moradia, apenas. A sensação é que, mais do que benefícios materiais ou a atenção de quem é de fora, tais comunidades esperam carinho e reconhecimento pelo que fazem. Ao mesmo tempo, quando fazem qualquer atividade, inclusive artística, fazem-no por si e para si, numa espécie de movimento social de subsistência. Talvez de sobrevivência, diante das dificuldades que se encontra no cotidiano de uma comunidade rural e do dia após dia de trabalho, de levantar cedo, cultivar a terra e dela esperar seus frutos, o que não é um empecilho para a vida da comunidade.

Garanhuns polariza vários municípios no seu entorno. Caetés é um deles. Recife, como capital, é uma importante referência. Na periferia de Garanhuns, estão as comunidades rurais, a serviço das urbanas; em Caetés, a mesma coisa: a periferia fornece alimentos não industrializados, quando consegue levá-los para serem vendidos nas feiras. A concorrência com os supermercados é desleal e nem sempre é possível manter uma banca – por pequena que seja – de comércio. Movida pelo fascínio alimentado por alguns alunos, ao longo dessa trajetória, e também orientada pelo interesse na produção de arte e nos diferentes formatos culturais dos quais tive notícia no agreste de Pernambuco, penso que fiz importantes descobertas como professora da Universidade de Pernambuco na região. Primeiro, as comunidades remanescentes de quilombos: o Castainho, o Imbé, o Timbó; depois, suas necessidades para viver dignamente. E o povoado Atoleiros, pela brincadeira do samba de coco, como é chamada.

⁷¹ Samba de coco encontrado na comunidade Sítio Atoleiros. Os sambas e ciranda de coco cantados pelo grupo Samba de Coco Santa Luzia, apresentados neste estudo, foram coletados por Michele Noronha, em novembro de 2006.



Figura 8 - Capela Santa Luzia e Praça do Sítio Atoleiros, em Caetés – PE. Imagens publicadas no Jornal Caetés em Foco. Informativo da Prefeitura Municipal de Caetés, n.25, setembro de 2007.

A princípio, escrever sobre o Povoado Atoleiros foi a forma encontrada para documentar uma visita, onde faltaram máquinas fotográficas, de vídeo ou gravadores. Com o tempo, Atoleiros passou a se constituir objeto passível de pesquisa, considerando-se as peculiaridades do povo e do lugar. Mais que isso, pensar Atoleiros passou a representar uma maneira de interferir socialmente, aventando a possibilidade de transformação de realidades para grupos esquecidos dos poderes públicos. Motivada pela experiência na Fundação de Cultura Cidade do Recife, onde a pesquisa e a formação para a brincadeira puderam significar para alguns grupos de brincantes se saberem importantes, conhecerem a possibilidade de inserção social, de reconhecimento do seu fazer e até de geração de trabalho e renda através do caminho por eles escolhidos.

Vejo Atoleiros como possibilidade de conhecer as descobertas de sentidos para vidas que poderiam estar endurecidas pelas dificuldades cotidianas na busca pela sobrevivência, mas encontram na brincadeira força, compartilhada com alegria e desejo de viver.

Ao pensar em transformar Atoleiros em objeto de pesquisa, mesmo apenas para documentar uma visita, achei pouco o material de que dispunha, pelas minhas observações e referências bibliográficas. Por isso, convoquei a ajuda de dois dos estudantes que me acompanharam – não por acaso Michele Noronha, que me conduziu e articulou com o grupo de brincantes e Caio Santoro, meu filho – para me ajudar a escrever sobre nossa visita. Não especifiquei meu pedido, deixei-os livres para apresentar o material na forma que quisessem. Michele me apresentou informações ricas, que ajudaram a integrar o corpo deste texto e Caio escreveu o texto a seguir, preñado de significados. Por isso é transcrito na íntegra.

A comunidade Atoleiros, por Caio Santoro

Atoleiros, para mim, é mais que um lugar, é um espírito sedentário que mora em determinado espaço. Como ele, existem outros em determinadas praias, cachoeiras, casas, cemitérios, etc. com boa

ou má energia, mas um espírito lindo, como aquele de Atoleiros, eu digo que é difícil encontrar. Falar de espíritos é tão complicado quanto falar de pessoas, ou seja, eu não posso dizer quem ele é, se é bom ou mau ou o que faz em sua vida, eu posso apenas falar sobre a influência que ele exerceu sobre mim naquele espaço de tempo mágico. Então, devo começar falando de mim.

Sou um rapaz de classe média, comum, nos dias atuais, subURBANO, sobretudo, urbano. Eu trabalho e também estudo no curso de Ciências Sociais. Minha mãe trabalha em Garanhuns, e, quando posso, vou passar um tempo lá, em curtas férias. Geralmente vou para o agreste aproveitar o frio que reside lá e a culinária regional que dispensa comentários. Mas, desta vez, minha mãe havia feito um pequeno roteiro de viagens e nele tinha um que me deu um pouco de medo, eu confesso: Atoleiros, o que provocou certos comentários de minha parte: — com esse nome deve ser muito fácil chegar lá, — que brenha é essa? Tinha meus motivos, um lugar no meio do nada e a cultura de lá poderia ser radicalmente diferente: — que diabos tem nesse lugar que minha mãe e seus alunos querem me levar? Mas vamos lá. Tem nada pra fazer, mesmo.

Sáímos à tarde, fizemos compras. Muita bebida para a “festa”. Então, para mim piorou... festa, quermesse, muita gente, bêbados, chatos, barulho e tudo mais. Disse que não queria ir mais. Mas me perguntaram por quê e, depois que respondi, me disseram que eu estava enganado, a festa seria em nossa homenagem e que, toda vez que tem visita, a cidade faz festa, com dança e música e, de nossa parte, comida e bebida. Essa notícia arrebato meus argumentos, e a mim, e eu só consegui falar e pensar: — poxa, que coisa mais interessante, uma festa para cada visita, como eles fariam se tivesse uma visita todo dia? Ao mesmo tempo foi a coisa mais bonita que já ouvi de um povoado.

Chegamos no finalzinho da tarde na casa do Sr. Luiz Gonzaga e de sua esposa. Fomos recebidos como se recebe um velho amigo, como bons interioranos anfitriões nos pedem desculpas por terem nos recebido daquela forma, e nós fomos francos, dissemos que aquela era a melhor forma de se receber alguém. Seu Luiz disse para nós “chegarmos pra frente”. Na hora não entendi o que isso significava, mas depois vi que era para irmos para a frente, no terraço. Chegando pra frente, seu Luiz nos convidou para “entrar pra dentro”, nós ficamos no terraço mesmo e fizemos um pequeno passeio pelo açude e algumas plantações, acompanhados por uma boa conversa sem maiores pretensões do que simplesmente conversar.

Novamente chegamos pra frente, a festa não poderia ser na casa de seu Luiz, pois sua cunhada estava doente. Fomos pra escola da cidade, era pequena, mas cabia. O problema é que já haviam avisado que a festa ia ser na casa de seu Luiz, mas tem problema, não: o povoado é pequeno, a escola é perto. Seu Luiz nos convidou novamente para entrar pra dentro, com mais insistência, pois sua esposa havia nos preparado um café com muita pamonha, doce e salgada. Comemos bastante, saímos para conversar e, novamente, piadas, histórias e apresentações de quem chegasse para assistir televisão, e eram muitos, muita gente, também, vinha só pra chegar pra frente, como diz seu Luiz.

Hora da festa, tudo pronto, o pão e mortadela que compramos já foram transformados em sanduíches, cerveja no isopor, assim como o uísque, cachaça na sala do Jardim I, onde a festa aconteceu. Ficamos lá esperando, como que para sermos iniciados. Começou de maneira tímida, os três senhores mais velhos começaram a tocar, cantar e dançar o coco. Depois os adultos mais jovens, depois as moças e rapazes, a criançada e, enfim, nós. Nem se não quiséssemos poderíamos evitar tal convite, pois nos puxam pelo braço com a força de quem sabe o que é bom. E dançamos, e depois de quinze minutos lembrei quem era: um jovem subURBANO e também subdesenvolvido no meu sedentarismo.

Saí para tomar um ar e uma cerveja e lá fora também era cheio de gente se abraçando, chegando junto, conversando... era a festa. Eu já estava apaixonado, mas a conversa com as pessoas me seduziu tanto quanto a dança. Dança do lenço, samba, ciranda e coco, misturada com política, inclusão social através da arte, preservação cultural, piadas e histórias. Aquilo parece durar até que ninguém mais agente nem andar.

Ao mesmo tempo em que fiquei feliz em ver crianças e adolescentes dançando e perpetuando aquilo, fiquei triste ouvindo histórias de gente que ia para São Paulo e lá morriam muito cedo ou não se saíam bem por lá. Fiquei pensando que aquele povo talvez não soubesse o quanto era belo e resolvi lembrá-los, e a todos que por mim passavam. Eu dizia: — seu povo é lindo! Tenha muito orgulho! Cheguei ao ponto de só conseguir dizer isto mesmo. Quando fomos embora, fomos escoltados por uma multidão, dançando com pandeiro e cavaquinho até a casa de seu Luiz, onde ficamos um pouco e nos despedimos de todos os nossos novos velhos amigos, e fomos.

Saí de lá: só conseguia, novamente, pensar e falar: — Meu Deus! Que povo lindo! Voltei para minha vida subURBANA e cá estou. Com este diamante como lembrança.

Falar de Atoleiros leva às necessidades de localizar e descrever o lugar e seus espaços, as pessoas, seus afazeres, o movimento, enfim, numa tentativa de passar um pouco da vida e dos sentimentos que emanam daquele lugar.

Atoleiro significa lodaçal, lamaceira, terreno pantanoso, segundo o dicionário Aurélio. O nome da comunidade prenuncia dificuldade de acesso, especialmente durante o inverno. Situação muito comum às comunidades da região, onde as vias de acesso não possuem asfalto. Noutro sentido, a consulta a qualquer dicionário trata atoleiro a partir da idéia de um estado de aviltamento e desonra, de situação crítica. Conjeturando sobre a origem do nome, em relação ao povoado Atoleiros, é de considerar que ela seja atribuída ao estado geral do acesso à comunidade, nunca ao segundo aspecto. Não é este o testemunho que aqui se pretende documentar. No agreste de Pernambuco, as condições de acesso a muitas comunidades rurais envolvem a existência de atoleiros, especialmente no inverno, o que dificulta e, muitas vezes, impossibilita o acesso a essas populações. Em muitos casos, as comunidades não vivem em atoleiros por acaso, foram escolhidos lugares ou esconderijos para a resistência e preservação de grupos sociais, de acordo com seu passado histórico. É o que se diz da comunidade Atoleiros.

Conta-se (informação verbal)⁷² que, na época da escravidão, quando a terra era dos quilombos, a necessidade de fontes de energia era uma constante. Diante da carência, o lugar passou a ser utilizado como esconderijo para armazenar carvão e lenha que abasteciam o quilombo. A dificuldade de acesso era ainda maior do que a encontrada na paisagem atual, considerando a mata de caatinga de então, a ser desbravada, com relevo íngreme e vegetação mais espessa, até a chegada ao Sítio.

O Povoado Atoleiros fica a seis, sete quilômetros do centro de Caetés, município do agreste de Pernambuco, a uma hora de carro, partindo de Garanhuns. Abriga uma população de aproximadamente 1.800 pessoas. Possui economia basicamente agrícola para subsistência: planta-se feijão, mandioca e milho. Planta-se fumo, cuja produção é vendida para uma indústria de cigarros. Como criação não extensiva, encontra-se o gado bovino e caprino, em pequeníssima escala. O povoado carece de iluminação pública, água, transporte e alimentos, mesmo sendo de agricultores. Muitas vezes a produção é insuficiente até para consumo próprio. Como muitos não têm propriedade ou posse da terra, precisam tomar por empréstimo pedaços de chão para o plantio de um roçado.

⁷² Informação corrente na região, sem origem definida, relatada por Maria de Fátima Santana da Silva e José Eronldes de Souza e Silva (Joel).

A Escola Municipal Manoel Izidorio é fonte para o aprendizado dos mais jovens, na localidade. São 482 alunos divididos em três turnos, para a chamada educação infantil, da 1ª. à 4ª. séries e do 5º. ao 1º. Ano do Ensino Médio. O ensino de História, na perspectiva da lei 10.639/2003, discute a afro-descendência local e os desdobramentos que a questão envolve. Atoleiros provavelmente se dirá comunidade de negros a partir da orientação da escola e da chegada ao local das políticas públicas para o segmento negro da população. A questão vem sendo discutida pela população, diante da iminente possibilidade de reconhecimento como remanescente de quilombo.

Antes da nossa visita, a comunidade fora apontada como remanescente de quilombo pelo representante do Castainho, José Carlos Silva (informação verbal)⁷³. Essa relação não foi percebida com clareza. Também não observamos religiosidade influenciada por afro-descendência. Não no encontro festivo que agora tentamos documentar. Ao lado da escola, na praça de terra batida, fica a Capela de Santa Luzia, o que evidencia prática de catolicismo. O terreno onde foram construídas escola e igreja foi doado por um cidadão, dito um sujeito simples, que todos conhecem, Seu Nemézio Manuel da Silva, há cerca de quarenta anos.

Supõe-se que Atoleiros e o Sítio Imbé, do município de Capoeiras, dividam a mesma origem, a partir de parentesco com integrantes do Castainho. Os moradores de Atoleiros teriam se originado do Imbé, diferindo destes – mais arredios – principalmente pelo caráter receptivo e festivo. O agreste de Pernambuco, além de abrigar remanescentes de quilombos, abriga também aldeamentos indígenas, como os Fulni-ô e os Xucuru nas imediações aqui tratadas. Em várias situações, as comunidades narram uma ascendência indígena e negra. Isso vale para o antigo quilombo palmarino, como para grupos do agreste, do sertão e da própria zona da mata, na contemporaneidade.

A ancestralidade relativa ao Quilombo dos Palmares é parte do discurso, suposta em função da localização geográfica e das características que nos chegaram dos antigos quilombolas. Uma outra possibilidade para dar a entender essa ancestralidade, é o ideal de força, autonomia e resistência que a remanescência dos Palmares e dos palmarinos representa. Este ideal se vislumbra pela letra de um dos sambas dos brincantes, em Atoleiros:

Essa nega não chorou
Essa pisa não doeu
Essa pisa não doeu
Essa nega não chorou

Que besouro é esse?
É um mangangá.
Que amor é esse

⁷³ Em visita à comunidade Sítio do Imbé, no município de Capoeiras – PE, em 2006.

Que me faz chorar?⁷⁴

Na letra do samba de coco acima, cantada pelo Samba de Coco Santa Luzia, é interessante observar que pisa é um nome popularmente utilizado para o ato de tomar uma surra ou sova, de apanhar, ou de pisada, para definir o ritmo da brincadeira, o que remete a gestos representativos de modos de viver. O dicionário Aurélio, na edição consultada, não contempla o significado; reconhece o ato de pisar, que significa pôr os pés sobre, dominar física ou moralmente; vencer, abater, subjugar. Neste samba, a pisa não dói e a mulher que apanha não chora. A mulher que apanha seria negra repreendida, castigada por ato tido como indevido por quem bate nela. O não chorar é ação de força, de resistência, embora possa parecer resignação ou ausência de dor. Nas possíveis interpretações da relação acima descrita, investir com violência sobre uma pessoa representa controle e possibilidade para correção de um eventual erro ou delito. Essa nega pode ser a mulher que apanha do marido, como simplesmente ser a escrava punida pelo seu senhor. Na relação entre a mulher que apanha e o besouro mangangá está o ideal de força e resistência às adversidades. No verso que trata o amor como aquilo que provoca choro, a resistência se transforma em emoção: fragiliza e entenece.

Ciranda, cirandinha...
 Vamos todos cirandar
 Vamos dar a meia volta
 Volta e meia vamos dar
 E depois da volta dada
 Cavaleiro troca o par⁷⁵

É assim, com sonorização de tarol e surdo, em ritmo da Ciranda, cirandinha conhecida como cantiga de roda, que se canta a ciranda, cuja letra localiza-se acima e é cantada nas festas da comunidade Sítio Atoleiros. A dança difere da ciranda de praia, mais conhecida. Em Atoleiros, esta brincadeira, conhecida como ciranda de coco, inicia com o alinhamento dos pares: homem com mulher, mulher com menino, menina com menino, mulher com mulher... Começada a cantiga, os pares rodam e vão sendo trocados, um com o outro, num movimento circular que só termina quando alguém cansa. Cada pessoa é um elo da brincadeira, que parece de criança, tantas são as repetições que acontecem. O riso, o prazer, o companheirismo são as manifestações mais expressivas.

Ao tratar dos brinquedos e brincadeiras de criança, na obra de Karl Gröber, Walter Benjamin (1994, p.252) diz:

⁷⁴ Samba de coco encontrado na comunidade Sítio Atoleiros.

⁷⁵ Ciranda, intitulada por Manoel Dura, como ciranda de coco, para ele, a verdadeira ciranda.

Enfim, esse estudo deveria investigar a grande lei que, além de todas as regras e ritmos individuais rege o mundo da brincadeira em sua totalidade: a lei da repetição. Sabemos que a repetição é para a criança a essência da brincadeira, que nada lhe dá tanto prazer como 'brincar outra vez'. A obscura compulsão da repetição não é menos violenta nem menos astuta na brincadeira que no sexo. Não é por acaso que Freud acreditava ter descoberto nesse impulso um 'além do princípio do prazer'. Com efeito, toda experiência profunda deseja, insaciavelmente, até o fim de todas as coisas, repetição e retorno, restauração de uma situação original, que foi seu ponto de partida.

A ideia de repetição apresentada por Benjamin remete às brincadeiras identificadas no Sítio Atoleiros: as brincadeiras são de adultos, mas envolvem crianças e velhos, num evidente movimento de retorno. Entre as brincadeiras dos adultos estão o samba de coco, o reisado e o pife (banda de pífano). O samba de coco, no entanto, é recorrente em Atoleiros: inclui dança do lenço e ciranda, de coco, como chama Manoel Dura. A comunidade não dispõe de todos os instrumentos para fazer as brincadeiras. São três os artistas mais velhos em idade, tratados como mestres: Izaías, Luís e Manoel Dura. São os responsáveis por iniciar as músicas cantadas e tocar o cavaquinho. Sempre são consultados para qualquer atitude que se adote dentro do samba. Mais duas pessoas: Fátima e Nena (filho de Seu Izaías) que, além de participar da brincadeira, coordenam o brinquedo, junto com os mestres. Fátima cuida do figurino e das queixas, que não são eventuais.

A dança do lenço lembra as danças de salão descritas pelas imagens que nos chegam das cortes europeias do século XVIII, através das artes plásticas, dos livros ou do cinema, sugerindo passos da quadrilha junina que usam lenços ou arcos para vincular os pares. Nesta dança, como demonstra a imagem a seguir, o gesto é o mesmo: o lenço une os pares, que se formam, enfileirados, passam sob os arcos feitos com os lenços, abrindo o par, na direção do final da fila e retornam, deslocando-se no sentido inverso, para voltar à posição inicial, com o pé arrastado. É um círculo verticalizado, que gira no sentido anti-horário, onde todos parecem um só. A dança do lenço traz os componentes separados, unidos pelas mãos e pelo que tomamos como principal ligação: a linha que cada lenço representa. Mas, ao contrário do que se possa imaginar num primeiro momento, não é o lenço que unifica o grupo. O que os unifica são os passos dados que geram o movimento circular, como se houvesse uma busca para alguma forma de ascensão.



Figura 1. Casal brinca a Dança do Lenço do Samba de Coco Santa Luzia.
Fotografia de Fábio Henrique Machado de Vasconcelos. Atoleiros, Caetés, 12 de outubro de 2007.

O reisado, que já existiu na comunidade, é um sonho a ser retomado. Por isso, ao iniciar a brincadeira, com pouca gente no salão, Seu Manoel ensaia o reisado, mas reclama: – tem pouca gente! Mas dança o reisado, animado e sorridente. Seu Luís, muito sério, toca o cavaquinho. A certa altura, há quem puxe a cantiga. E a brincadeira começa. O samba de coco é dançado, em movimentos vigorosos que se confundem com uma mazurca de pares, também dançada pela comunidade, plantadora de milho e feijão. É um samba de pareia. Os indivíduos, frente a frente, formam os pares; um puxa o outro pelo braço, os dois levando a dança, que gira pelo salão; os pés fazem a percussão, por isso o chão é de cimento. Algumas emoções, como sensualidade ou hostilidade, não transparecem. Samba de coco, como reisado, são formas dadas no Nordeste brasileiro para a mazurca, que se utilizam da percussão dos pés no chão para imprimir o ritmo à dança.

O vigor do samba de coco e o movimento circular que se mostra, na ciranda – com desenho mais complexo – e no samba de coco – com força e vitalidade – são representações de significados ainda não revelados. A ciranda põe o par em círculo que gira em seu próprio eixo e na grande roda, num movimento infinito. O samba de coco faz os pares circularem de modo desordenado, formando um desenho assimétrico, em curvas sinuosas, que se move pelo salão. A comunidade, parecendo alheia à tentativa das instituições de criar políticas de estímulo à produção da arte pelo povo, brinca e se repete, no simples ato de festejar, seja a colheita fértil, o nascimento de alguém, uma visita ou, simplesmente, a vida. Os significados

incorporados pela brincadeira potencializam a força em Atoleiros. É evidente um processo hereditário que pessoas mais jovens, inclusive crianças, incorporam e vivenciam. O cotidiano daquela comunidade é repleto dos elementos que fazem brotar a vida e fertilizar a terra.

Até onde as notícias chegam, o samba de coco é uma brincadeira comum no agreste e na entrada do sertão pernambucano. Em Arcoverde, por exemplo, município vizinho de Caetés, já considerado sertão pernambucano, são referidos grupos que já existiram. Dos que estão na ativa destacam-se As irmãs Lopes e o Raízes de Arcoverde. O sapateado dos grupos de Arcoverde difere do samba em Atoleiros, onde os casais fazem a dança em círculo, mazurcando (expressão local para o gesto de dançar em pares, girando e percutindo com os pés) e trocando de par após alguns giros com o mesmo parceiro. À medida que dançam, os brincantes cantam, respondendo a uma espécie de chamada, pela cantoria, puxada por um dos músicos, geralmente o que está no cavaquinho, sem qualquer obrigatoriedade de ser apenas ele.

Menina essa casa queima?
 Queima, porque não queima?
 Casa de palha queima?
 Queima, por que não queima?⁷⁶

A casa de palha queima, provavelmente para que, uma vez acesa a chama, se alumie⁷⁷ o lugar para que seja visto, buscando nas práticas os significados simbólicos e a necessária preservação da brincadeira e do respeito àquele que brinca. Brinca porque significa, porque o pai ou o avô, a mãe ou a avó, ensinaram. Brinca porque transforma individual em coletivo, múltiplo em uno. Brinca também porque transforma a perreco⁷⁸ em alegria.

4.3 Castainho: letras de canções como manifestação literária

De comunidade rural, com características semelhantes às de muitas outras no Nordeste brasileiro, nem por isso os moradores do Castainho devem ser considerados ingênuos ou desprovidos de elementos constituintes da natureza humana, como racionalidade e emotividade. O Castainho abriga dois talentos revelados pela Banda Folclore Verde do Castainho, pelo pífano, ou pela prática do samba de coco. Dentre as muitas faces passíveis de análise nas diversas formas de expressão cultural, em geral e no samba de coco, particularmente, constituem-se, aqui, como objeto de reflexão, letras de canções apresentadas

⁷⁶ Samba de coco encontrado na comunidade Sítio Atoleiros.

⁷⁷ Alumiar é verbo usado no cotidiano da população tratada, significando iluminar.

⁷⁸ Outro significado para o substantivo preocupação.

pela dupla que lidera a banda: os irmãos José Romão e João Faustino de Lima. Libertos de maiores compromissos com a chamada norma culta de linguagem, os dois artistas se expressam, demonstrando que, pela escrita ou pela fala, percepções das condições de viver e sentir podem ser registros de um cotidiano carregado de significados.

A reflexão sobre as fronteiras entre a produção do conhecimento formal e o não formal, especialmente a partir da escrita de poetas compositores de canções apresentadas com ritmo de samba de coco, da comunidade Sítio Castainho, é ponto de partida para esta discussão. As canções podem ser constituídas de texto original ou adaptação de textos pré-existentes, algumas vezes sem título ou autor identificados.

Recorrer à liberdade de expressão e ao que há de subjetivo em discutir sobre o que é literatura pode parecer inócuo, mas remete a uma lógica envolvida diretamente com o fazer individual e as influências deste fazer sobre o coletivo. Um fazer solitário, muitas vezes vinculado à capacidade de expressão de sentimentos e ideias que, por valores universais compartilhados ou por identificação de necessidades ou interesses coletivos, pode ganhar o atributo de fazer literário. O uso das letras constituídas em palavras e frases que expressam modos de sentir ou de perceber algo tem merecido classificações diversas dentro dos estudos da chamada norma culta da linguagem. Norma esta que, como tal, estabelece regras. Tais regras são implicações decorrentes das ideias que caracterizam o literato e o classificam dentro dos estilos aos quais deve ser filiado. Grosso modo, literato seria aquele que produz palavras que, num conjunto, tocam diretamente alguém, preferencialmente para além de um caráter temporal, universal e ou testemunhal: é aquele que se utiliza das letras para formar palavras, atribuindo-lhes significados e sentidos, que, muitas vezes, escreve. Ainda dentro do convencional, as palavras escritas definem o literato, o que não impede a expressão de poetas da oralidade, como Gregório de Matos ou Cartola, considerados como tal. O primeiro, por não haver conhecimento de registro escrito feito diretamente pelo autor e o segundo, em função de seu analfabetismo: nos dois casos, não há prejuízo para sua classificação como poetas. Mesmo se utilizando da escrita, contudo, um poeta pode não dominar a escrita dentro dos padrões esperados e previstos para a formatação de textos. Independente desta forma, a expressão intentada pode ser representada por uma ortografia diversa da proposta como padrão de linguagem culta e mesmo assim funcionar no seu objetivo de comunicar.

Consideremos como inexistentes comunidades monoculturais. Todos os povos, assim como todos os indivíduos, trocam, permanentemente, informações, se comunicam. É esta troca que estimula a criação, a vida coletiva e o próprio existir. O que seria da humanidade se não fosse sua capacidade inventiva? Este item propõe, primeiramente, uma reflexão sobre

letras de canções desconhecidas do grande público e suas possibilidades de fazer literário como elemento de articulação comunitária, a partir dos encontros coletivos, muitas vezes gerados por festas.

Um segundo aspecto a ser considerado, que ajuda a compreender as múltiplas dimensões desta temática, é a noção de diversidade, ancorada no livre arbítrio e na capacidade de expressão vinculada ao fazer de caráter artístico e simbólico, através de metáforas e fábulas, representativas de significados, quiçá míticos. Através da observação empírica, a relação entre as expressões oral e escrita em comunidades cuja prática da oralidade é predominante, engloba o debate entre conhecimento acadêmico e outros saberes, o primeiro pautado no ideal de verdade, característico do pensamento científico moderno.

Em terceiro lugar, não em ordem de importância, tenta-se relacionar o livre arbítrio às condições práticas de produção literária encontradas na vida dos artistas observados. Trata-se de Zé Romão e João Faustino, dois poetas da oralidade, residentes na comunidade Castainho, em Garanhuns, Pernambuco, considerada remanescente de quilombo. João Faustino lê e escreve pouco, como ele mesmo afirma e Zé Romão não lê ou escreve, dentro da chamada norma culta. Não seria arriscado dizer que o analfabetismo não é a única justificativa para a limitação na escrita de João Faustino.

Geralmente, analisamos as letras das canções. Contudo, elas são feitas de letra e música, que envolve a melodia e o vocal, com suas entonações, repetições, supressões e ênfases, que levam a considerar os sentidos que letra e música produzem em si, separadamente, e em conjunto. Difícil reproduzir os momentos da letra acentuados pela melodia ou pelo vocal, considerando as variáveis apresentadas em comunidade, nos momentos festivos em que o canto se mostra, impossíveis de serem registradas, pela sua infinitude. As canções acontecem no tempo e no espaço, as performances no canto e na dança são interpretações únicas, assim como as representações de sentido, que não se permitem ser apreendidas em sua totalidade. As canções são vivenciadas, as letras não existem isoladamente, nem apenas com a música, mas, também, ao serem cantadas, dançadas, ouvidas e assistidas.

A arte da música é uma forma de expressão que se manifesta simplesmente pelo ordenamento mútuo entre os sons e as palavras, mesmo quando o domínio da linguagem escrita não se mostra possível. Isso significa que o procedimento do compositor analfabeto é um exercício de auto compreensão que gera uma produção de conteúdo singular que auxilia na narrativa das relações sociais, constituindo-se elemento fundamental na sistematização de ideias e sentimentos, condutores de memórias e de valores simbólicos. Ela é “um modo

melhorado de comunicação para além do insignificante poder das palavras – faladas ou escritas” (GILROY, 2001, p.164). É demais dizer do insignificante poder das palavras. Melhor será dizer de sua insuficiência, diante dos sentidos infinitos que pretendem alcançar.

4.3.1 Uma escrita funcional

ABC⁷⁹

Vou ler
Meu abc
Pro povo compreender
A nova rima deste ano
Seu Ataíde pela rima

Entra pra cá! Balo
Entra pra cá!
Ele saiu bem cedo
Foi, entra pra cá!

Chega homem
Seu Ataíde pela rima
Do seu pai
Peço que não me atrapalhe
Que eu sou de Maragogi

Não sou daqui nem
Também sou de Alagoas
Mas faço pisada boa
Porque sei me garantir

Lê, Engenho Novo Uricuri
Pedra Redonda
Pro povo daquela zona
Trabalha no alugado
No alugado trabalha pra se manter

E agora vou lhe dizer
Que eu sou de Mageduardo

A escrita é funcional porque atende ao objetivo de comunicar. Rima, leitura, pisada: a canção intitulada ABC traz no título o imperativo código para leitura e, no corpo do texto, o convite para a dança de quem não tem emprego, mas tem trabalho, aqui denominado alugado, uma forma de contrato que se pode associar à empreitada ou contrato temporário para cumprimento de uma tarefa específica. “Pela rima do seu pai/ peço que não me atrapalhe” é a invocação da rima paterna sacralizada por quem se garante como animador da festa. Sentidos explícitos nem sempre são possíveis: ser de Maragogi ou de Mageduardo, não importa, é

⁷⁹ ABC e Apanha coco foram transcritas por Fernanda Alves de Lima, do vocal gravado no CD da Banda Folclore Verde do Castainho, durante a pesquisa do Núcleo de Estudos Comparados – NESC, da UPE Garanhuns. Ver imagens de capa do CD no início deste item.

necessário apenas aceitar o convite para entrar na brincadeira depois de um dia longo de trabalho, sem maiores pretensões, se não o próprio brincar, que o letrista registra, atento à codificação formal da leitura, representada pelas três primeiras letras do alfabeto e à necessidade de reunir a comunidade, em festa.

Do convite ao trabalho para o informe da vadiagem ou de outros tipos de brincadeira, que se referem ao amor: um amor carinhoso que protege a mulher, ou pelo menos considera que sim. Não vem ao caso analisar apenas as fronteiras entre o masculino e o feminino, mas observar o sentir demonstrado pela pretendida proteção à mulher, como objeto de uma paixão. A ela, cabe o delicado trabalho da cozinha, a alquimia no manuseio dos ingredientes, nunca o trabalho braçal: uma forma que o autor considera de proteger a amada, pelas aptidões que nela enxerga. Na canção *Eu vou vadiar*, João Faustino protege a fêmea do “seviço de alugado/ foisse e machado/ mulher não pode pegar”. Ao longo do seu texto, demonstra o limite no domínio sobre a escrita formal e suas regras gramaticais, mas recorre a ela como forma de registro e sistematização do seu pensar, reflexo de seu próprio tempo e condição de vida.

EU VOU VADIAR

Mamãe, Papai eu vou vadiar (bis)⁸⁰

Mulher não pode
Com seviço de alugado
Foisse e machado
Mulher não pode pegar

Mulher só pode com seviço da conzinha
Arroz carne e galinha
Sebola tempeiro e sal

Pra variar eu ti digo meu irmão
pra cantar coco na puchada do rojão José e João
Elis canto o que quizé
O carinho por mulher
Tá dentro do coração⁸¹

Eu vou vadiar está subscrita por João Faustino de Lima no caderno em que registra canções. *Pra cantar coco na puchada do rojão*, José e João são os irmãos, entre os quais o autor se inclui, puxadores e letristas. Cada canção é registrada em uma ou duas páginas e cada quadra pode ser composta por três a cinco versos. As páginas, cada uma, ao final, são datadas e assinadas pelo autor, que se intitula Compositor João Faustino. Não foi esclarecido se a palavra compositor refere-se à atividade do autor ou à composição da canção transcrita. Esta

⁸⁰ Versos transcritos do caderno de João Faustino de Lima, loc.cit.

⁸¹ Idem. Registrado, ao final da página, na sequência deste texto: Compositor João Faustino de Lima Garanhuns, 15/05/00.

dupla possibilidade se dá em função de que algumas canções são de autoria compartilhada com José Romão ou de domínio público.

Eu nasci no Castainho
 Ali mesmo eu fui criado
 Com 08 anos de idade
 Fui morar no outro lado
 Trabalhar com Zé de Aleda
 Meus pais tinha me em tregado
 Era um dia de domingo
 Do ano 73 eu recebi um recado
 Meu querido pai morreu
 Ai eu voltei pra casa
 ficar com minha mãe
 querida trabalhando de alugado emfrentando
 a triste vida e hoje eu conto
 a istória porquê foi acontecida
 Passamos fome na vida
 Trabalhamos pra Zé de Abreu
 Imagine meus senhores
 O tanto que nós sofreu
 Daí nós sofreu na vida
 Ne vida de qualquer um
 Perdi minha mãe queria [sic]
 No ano 81 81
 Hoje só resta a lenbransa
 Reso pra nossa senhora
 Pra meu pai e minha mãe
 Jesus dé a sua glória
 Jesus dé a sua glória
 E lhe cubra com seu véu
 Sejam dois pastor onesto
 de missas lá no céu AEI⁸²

Mãe e pai, trabalho infantil, patrão indesejado, recurso ao sagrado: relatos de uma vida. O outro lado é Garanhuns, do qual o Sítio Castainho faz parte. Narrativa de memória individual que pode representar a história de muitos. Nesta canção, sem título registrado no caderno, está claro o cristianismo do autor, não só pelo pedido de glória para os pais ausentes, como também pela honestidade como um valor a ser conservado. Emvensão do Satanaís, pelo contrário, aponta para a oposição entre a moral e o mito de Satã, o grande mal apontado pelo cristianismo.

Ao ser questionado sobre o conceito de alugado, João Faustino afirma seu conceito de cultura, vinculando-a ao trabalho temporário na lida da terra e à noção de autenticidade:

Alugado é o trabalho na enxada, exatamente na cultura, como eu acabei de falar pra vocês. É alugado, o dia todinho, eita, vida de gado. E a chuva, tome. E você, trabalhando, o dia todinho, de alugado. É isso aí, é a cultura verdadeira. Nossa cultura que cria aqui, na rua. Bota, por exemplo, faz uma festa, faz um cavalinho, tal, cria. Aí é cultura, tá certo. Tudo é cultura. Mas, a cultura original, tá lá na roça!⁸³

⁸² Idem. Compositor João Faustino de Lima Garanhuns, 22/03/81.

⁸³ Entrevista de João Faustino de Lima, loc.cit.

A canção abaixo, a Emvenção de Satanás [sic], pode ser vista como um resultado trágico para um problema que, inicialmente, seria banal. A história de “já vai” pode ser o relato de uma morte sucedida em função de uma resposta desnecessariamente grosseira. Assediada pelo rapaz, que a interpelou durante um passeio, a moça teria respondido de modo súbito e malcriado, insultando sua inteligência, com a insinuação de que ele seria filho de cavalgada; contrariado, o rapaz a tratou como prostituta, sugerindo que lhe deu dinheiro, ao que o pai teria reagido, vingando-a com a descarga, sobre o rapaz, do revólver calibre trinta e oito. Satanás terá sido, então, o mito, a quem o autor recorre, capaz de transformar motivo fútil em intriga de morte.

EMVENSÃO DO SATANAÍS

Você já vai/ Você já vai
 Essa história de já vai foi vista/ em Maceió feita pelo um catimbó
 Quem inventor foi sataná
 Vinha uma moça paciando/ Na calçada veio um rapaz
 Da levada perguntou/ Você já vai
 A moça olhou pra traz/ e disse sem cirimônha
 Tire a cangaia/ da mãe e bote na costa/ do pai
 O rapaz olhou pra traz e disse cem cirimônha
 Ô que moça severgonha/ já ti dei 20 minreis
 Aque no boço ainda tem mais
 O pai da moça em controse com o caboco bateu mão o 38
 Deu 6 tiros no rapaz
 Ainda tem 100 mireis
 Pra quem disser você já vai^{.84}

A história de já vai, como sugere o texto da canção, remete ao catimbó, uma prática mágico-religiosa do nordeste brasileiro, vinculada à Umbanda, que se acredita ter migrado do sertão e do agreste nordestino para as cidades: a presença cristã é forte componente, somada a influências mais indígenas do que africanas. Esse tipo de culto tem nas ervas seu principal elemento, especialmente na jurema, considerada planta sagrada. Conhecê-las pode representar a cura de doenças, através da fitoterapia, ou a prática da magia, para o bem ou para o mal, como dizem seus seguidores. Daí, o motivo para a canção remeter ao catimbó: seus atributos de magia e encantamento podem promover a conquista definitiva de uma paixão, a morte de um inimigo ou a simples promoção do bem e do mal, embora seus praticantes defendam que esta última só ocorre por equívoco de algum mestre. É interessante lembrar que alguns grupos de samba de coco, como a Sambada do Guadalupe, em Olinda, fazem da chamada Jurema Sagrada, culto a elementos míticos, defendendo a influência dessa prática para a origem da manifestação. Não é o caso do samba de coco em Atoleiros e Castainho, mas talvez seja indício dessa influência, não declarado pelos praticantes, nos dois sítios.

⁸⁴ Idem. Compositor João Faustino de Lima Garanhuns, 08/10/98.

Noutra dimensão, a letra sugere um comportamento inadequado da mulher que, por motivo não revelado, aceitara um valor que a comprometeria em termos morais. Mais uma vez, a mulher é socorrida por um homem, neste caso o pai, que ameaça o agressor, com a firmeza, violenta, de quem tem alguém valioso a defender. Nas letras de *Eu vou vadiar e Emvensão de Satanás*, o papel que se espera da mulher, na organização social, está claro: ela é companheira do homem, tem uma postura a zelar, não pode se permitir comportamento comprometedor de sua moral, sob pena de ser destrutada e considerada mulher prostituída, que recebe apenas os recursos monetários que o homem oferece. À mulher, é reservada a cozinha, como ambiente de trabalho, na primeira canção. “Ô que moça severgonha/ já ti dei 20 minreis/ Aque no boço ainda tem mais”, o rapaz dirige-se à moça, com desdém, na segunda canção, o suficiente para que o pai lhe tome as dores, vingando-a pelos insultos recebidos, com a morte do rapaz. A autoridade paterna é preservada e a moral da moça, assegurada pelo homem que a protege. A moça, contudo, não tem espaço para opinar, na canção, mas se posiciona, aparentemente reagindo a um homem e, ao mesmo tempo, subordinando-se a outro, no caso, o pai: “Tire a cangaia/ da mãe e bote na costa/ do pai”. Não é possível compreender com clareza a afirmação da moça, mas certamente se pode perceber a cangaia como um peso a ser tirado da mãe e assumido pelo pai. Avaliar se a moça representa esse peso será pura especulação, mas há possibilidade de associá-lo à formação recebida, já que a mãe é a principal responsável pela educação dos filhos, ou pela falta dela, na comunidade em análise. Tirar da mãe essa responsabilidade, deslocando-a para o pai, é uma forma de proteger a outra mulher, da mesma família, no cumprimento de sua obrigação materna. O cunho moralista da canção está posto: não é dito que a mulher é invenção de Satanás, mas incluir “essa história de já vai”, sob esse título, ajuda a relacioná-la com o mito e com o que ele abriga de negativo, na relação com o papel social da mulher, para o autor.

Abaixo, fica o convite do escritor para que se conheça o trabalho do apanhador de coco, mais litorâneo, a lição de bom comportamento, por não entrar em contramão e, o mais importante, a apresentação de João Faustino e Zé Romão, por eles mesmos.

APANHA COCO

Apanha coco/ apanha coco
 Na ladeira do Pilar/ quem não tem coco maduro
 Não apanha coco lá
 Deixou bom pra mim pegar
 Eu não entro em contra mão
 Essa dupla que vuis canta
 E João Faustino e Zé Romão
 Agora eu vou expiricar
 Escrevendo direitinho

Esta dupla que esta
 Cantando naceiro
 No Castainho

Tratar as letras de canção como manifestações literárias é bem mais do que promovê-las a um degrau classificatório superior ou, se muito, distinto. É reconhecer que aquele que compõe tem algo a dizer. Quem canta a letra da canção diz, como seu autor, transforma a palavra e os sons em seus, ainda que num espaço limitado de tempo e de pertencimento, restrito ao cantar. Habilitá-lo como o que se expressa e, de algum modo, manifesta sentimentos que se consolidam pelo coletivo é uma maneira de ouvir as bases da sociedade, ainda que se esteja observando a expressão de apenas um indivíduo, como criação individual de texto escrito. Na oralidade, a criação se constitui coletiva. Mesmo em se tratando apenas de expressão individual, anterior ao compartilhar comunitário, é resultado das influências e necessidades encontradas no tempo e lugar de quem produz, por meio das memórias coletivas. Por outra, o canto coletivo é recepção que legitima a canção, contribuindo para sua preservação, o que a desloca do caráter individual para o coletivo.

Eu disse a papai
 Que mamãe
 Qué fugir
 Com nego de Angola
 Que não é daqui (repete, a duas vozes)

Adeus, ai
 Adeus, ai
 Pra nunca mais
 He-he
 ela fugir

A neguinha roda
 Que nem carrapeta
 Ela pula/ Ela dança
 Ela toma cerveja (repete a quadra)

Ela pula
 Ela dança
 E não sai daqui

Adeus, ai
 Adeus, ai
 Pra nunca mais
 He-he
 Ela fugir⁸⁵

⁸⁵ Samba de coco, de autoria de Zé Romão e João Faustino de Lima, cantado por ambos, na entrevista de 06 de março de 2008.

4.3.2 Um fazer literário

A história sempre buscou um caráter científico, embora se equilibre na fronteira entre a arte e a ciência. Houve quem, como Febvre (1952: 40), afirmasse que ela é um estudo cientificamente conduzido. Este equilíbrio, a tentativa de obtê-lo ou de definição por uma das categorias – história como ciência ou arte, gera debates fundamentados no conceito de memória, mas não foge às regras da escrita: de sua forma, inclusive. A vinculação entre a memória individual e a coletiva, permanentemente transformada por cada sujeito, a partir das renovadas visitas às próprias lembranças, e a discussão sobre saberes e produção de conhecimento, permite uma reflexão sobre a tênue fronteira – aqui entendida como área de contato ou articulação, onde são viáveis interseção, interação ou simbiose – entre a literatura e a história. Não só da primeira como fonte para a segunda, mas também da literatura como inspiradora da forma de escrever a própria história: não apenas a individual, mas os diversos recortes possíveis para tentativa de compreensão da vida em sociedade. Aqui, a história toma a forma narrativa, e, por extensão, as letras de canções tornam-se registros que, em muitas situações, podem ser narrativas de memória. Este aspecto transversaliza esta discussão.

Tratemos de canções, melodia e letra: expressões do sentir e do pensar humanos. Sensível a sons, seus significados e sentidos, o ser humano é embalado, no seu existir, por aquilo que percebe, nas relações que trava em sociedade. A música poderia, aqui, ser tratada como um conjunto de sons que, por emocionar (não, necessariamente, fazer chorar) atinge os mais recônditos ambientes do nosso ser, provocando reações de alegria, consternação ou saciedade. Tais reações podem se desdobrar em movimentos do corpo, produzindo a dança, outra forma de expressão humana, ou um simples fechar os olhos para internalizar mais profundamente as sensações produzidas pelos sons ouvidos. São múltiplas, estas sensações e infinitas, as formas de percebê-las. Surdo, zabumba, caixa e prato são os instrumentos que expressam melodia, ritmo e harmonia no samba de coco, podendo dispensar o uso das palavras. Entretanto, se palavras e frases são elementos que complementam a expressão musical, cria-se a canção. Seu canto torna-se, então, mais que forma: representa ideias que podem ser tratadas como registro histórico ou narrativas de memória, identificando aspectos do cotidiano e documentando a percepção de quem se expressa pelo que diz e escreve.

As canções cujas letras transformamos, aqui, em objeto de análise sem, contudo, trazer a totalidade do conjunto de canções reunidas, encontram-se nos sambas de coco do Sítio Castainho. O Castainho é comunidade de cultura oral. Embora haja escola no local para ensino fundamental, a comunidade não se mobiliza na defesa do registro de suas próprias

histórias. Boa parte dos cidadãos não tem domínio da leitura, não havendo estudo conhecido que trate da questão da alfabetização ou letramento, como processos de decodificação da leitura e da escrita (Ribeiro, 2002, p.268), dos adultos na comunidade. A capacidade de leitura e escrita entre os frequentadores adultos do samba de coco na comunidade não está em discussão. Supõe-se que a prática da brincadeira e o conhecimento das letras de canções se dão pelo uso e pela repetição, na oralidade.

Expressando sentimentos ou registrando testemunhos, a literatura pode ser tratada como fonte e como forma para a escrita da história, especialmente por se constituir abrigo de memórias. Tratando de questões individuais, a partir dos estudos históricos voltados para o cotidiano, principalmente, as observações dos escritores, ainda que registradas por uma produção atemporal ou menos universal, que evidenciam questões subjetivas, mais próximas de realidades individuais, despertam para a possibilidade de reconhecimento do fazer do escritor como um retrato do seu próprio tempo, a partir de ângulos que orientam o direcionamento do olhar de quem vê, ilustrado pela percepção individual que, diria Halbwachs, se relaciona diretamente, influencia e é influenciada pelo coletivo. A análise do ambiente social onde se cria letras para o samba de coco, ganha caráter demonstrativo da correspondência com uma realidade vivenciada.

Os historiadores recorreriam às evidências históricas para referendar a fala daquele que escreve, mas não teve preocupação em sistematizar as informações, de modo a fazê-las críveis, uma vez que fossem submetidas a observadores mais exigentes, preocupados com os métodos do fazer científico. À literatura, como evidência de um tempo vivido, é dado um suporte histórico, através das relações possíveis, evidenciadas por uma pesquisa que pode destituí-la do caráter de produção artística. A princípio, é esta a pretensão de quem escreve, a ser considerada a percepção do outro. Ainda que o fazer literário não abrigue uma intenção de fazer arte, poderá ser considerado como tal, desde que a obra seja devidamente reconhecida pelos pares instituídos como escritores, artistas da palavra. Dotados do dom do pensar articulado, convertido em falar ou escrever o que o coletivo deseja, por qualquer motivo, ouvir ou sentir, os artistas da palavra passam a ser reverenciados como autoridades que dizem muito a muitos. Alguns destes são os historiadores que querem ver na literatura uma origem ou referência histórica. Mas os historiadores estão atentos também às formas literárias como possibilidade de interpretação histórica, na incessante busca de sua compreensão.

Muitos intérpretes atribuem sentidos a uma obra artística e, na consulta ao produtor da obra, a interpretação se distancia (e muito) da pretensão original. Supõe-se a existência de um sentido pretendido pelo autor que conduza o raciocínio do leitor ou do seu intérprete. Não se

pretende associações com outras expressões literárias ou artistas da palavra. Apresento uma percepção, com o objetivo primeiro de conduzir olhares para esta forma de expressão, as letras de canções, representativa do dizer de comunidades, muitas vezes desconsideradas como portadoras de direitos aos benefícios da sociedade dita moderna, por muitos tratadas como desprovidas de inteligência ou incapazes de se expressar. A oralidade, nestes grupos, pode atuar como condutora da memória destas populações e a repetição dessa oralidade, será o modo como ela se perpetua e se qualifica como memória histórica de um grupo social.

[...] meus temas preferidos, em primeiro lugar, é saber criar, na mente e saber levar adiante a sabedoria dada por Deus [...] porque não é só leitura que faz você ser uma pessoa sábia, não. Você pode ser um analfabeto, mas você tendo a mente dada por Deus, que você sabe fazer as coisa, você chega lá e faz, simplesmente. E, se brincar, bota até a pessoa que sabe ler pra trás.⁸⁶

As letras de canções encontradas no samba de coco, na região do Castainho, em Garanhuns, caracterizam-se como representação da oralidade: nem sempre têm registro escrito ou estão gravadas, disponíveis para comercialização. São, portanto, inacessíveis ao grande público. Apresentam-se como oportunidade para ação coletiva nas localidades onde são produzidas, a partir dos encontros festivos que, através do canto e da dança, proporcionam debates no interior das comunidades e são também registros de memória, quando capturam realidades retiradas do cotidiano ou dos diálogos travados. Não se pode tratar as letras de canções apenas como a reunião de sons desprovidos de sentido, ainda que a linguagem expressa não evidencie, de imediato, um sentido racional. Cabe uma apreciação sobre o fazer sentido no que dizem tais letras: ele precisa ser percebido por quem lê ou por quem diz? Retoma-se a questão sobre a literatura: ela é apenas a produção que toca o outro, quando ele se identifica com o dito? E quando o outro é o próprio sujeito que cria, numa coletividade específica? Não será sempre necessária identificação de sentidos por quem não integra uma comunidade para prover de significado uma produção artística. A obra produzida o representará. Ainda que a letra da canção seja incompreensível para quem a lê, pode registrar ideias oriundas de outras realidades, a partir de histórias contadas, do cotidiano, das relações de poder, das intervenções sobre a natureza ou recorrendo a conteúdos míticos, lendários, recortados para compor um texto dos autores, mesclando o mítico com o moral, por exemplo. Neste sentido, uma letra de canção representa mais do que a síntese que, com muita habilidade, na maioria das vezes, evidencia: é relato de sentidos e significados, nem sempre percebidos por uma leitura apressada.

⁸⁶ João Faustino, loc.sit.

A intenção é discutir hierarquias, classificações e fronteiras na produção artística. Tendemos a classificar, na tentativa de compreender. Ao classificar, criam-se fronteiras que localizam produções diferenciadas em um mesmo patamar, considerando-se suas semelhanças e esquecendo-se, mais das vezes, da singularidade de cada obra produzida. A complexidade deste tipo de observação é substituída pelo simples elenco de características que descrevem, sem atentar para o que está situado em linhas não escritas ou para o que está fora do padrão pretendido, em termos de escrita formal. É uma maneira para construção de inferioridades, hierarquizando produções que, a rigor, dispensariam classificações que desprezassem aquilo que não fora contemplado como elemento de caracterização. As classificações tendem a ser excludentes. Por isso, não pretendo apontar letras de canções como conto, crônica, romance ou poesia, embora possam ser narrativas. Elas são letras de canções e, como tal, manifestações literárias que evidenciam ideias, livre sentir e pensar.

[...] esse mago que está aí [refere-se a imagem de Zé Romão], que a gente tá vendo ele olhando pra nós, aí. Ele não sabe ler. Muito mal o nome dele, ele assina. Eu inda sei, um pouco. Porque cheguei a escrever um pouco. Mas ele não sabe, ele tem músicas linda. Ele faz a amarração das músicas, ele cria as músicas, mentais⁸⁷.

A palavra mago, dita por João Faustino, é seu jeito de se dirigir ao irmão, Zé Romão: significa mais do que o magro que sua compleição física apresenta. Parece relacionar o irmão à transcendência da inspiração para produzir belas canções, tratando-o como mago, cujo encantamento se transforma em poesia. Zé Romão, mestre coquista da Banda Folclore Verde do Castainho⁸⁸, lembra um verso cantado repetidamente, na sua infância de lida na terra: – rolinha oi, rolinha oi, rolinha oi, fogo pagou. Diz ele, na entrevista:

– quando a gente tava trabalhando, limpando mato, doido pra terminar aquele trabalho, a gente começava a cantar, e a gente pegando no cabo da enxada, limpando o mato e lá vai, lá vai, a gente começava a cantar: rolinha oi, rolinha oi, rolinha oi, fogo pagou, rolinha oi, rolinha oi, rolinha, fogo pagou. E a gente ia fazendo aquele, cantando aquele negócio tão animado, o suor cobrindo o olho, a gente passava a mão assim [gesticula, passando as costas da mão pela testa, com o indicador arqueado], o suor caía no chão, e a gente trabalhando até terminar o trabalho da gente.

Perguntado sobre a expressão fogo pagou que parecia indicar fogo ou fogueira apagado, respondeu: – esse fogo pagou é uma moda, é uma moda, é porque a rolinha canta lá, fogo pagou, fogo pagou, tá entendendo?

Não se tratava de fogo ou fogueira apagado, mas do som emitido pelo pequeno pássaro, um arrulho traduzido para palavras que poderiam gerar, no intérprete apressado, o entendimento de outro sentido que não o que representava, pelo menos na percepção de Zé Romão. A rolinha canta com um som traduzido pelo criador anônimo do verso, ganhando a

⁸⁷ Idem.

⁸⁸ Zé Romão, loc.cit.

forma de palavras que podem remeter a sentidos jamais relacionados à pretensão do autor, evidenciando a percepção de quem observa o pássaro, morador da mata, que acompanha o ser humano na lida do chão.

Rolinha/ Fogo pagô
 Atirei na rolinha/ Pei
 A espoleta quebrou/ Pá
 A rolinha avuou/ Rúúú
 Se assentou no balancé
 Rola branca, rola preta
 Rola caldo de feijão
 Papagaio do sertão
 Meu louro dê cá o pé
 A arara grita na mata
 Ou araráo querré
 Rolinha/ Fogo pagou

Os versos são citados acima para demonstrar a existência de temas recorrentes em muitas expressões culturais do Nordeste brasileiro. A expressão Rolinha Fogo Pagou, que gerou a canção mencionada por João Faustino, é considerada por ele e Zé Romão como de sua autoria. Rolinha/ Fogo pagou aparece também nos versos da canção cuja letra foi registrada como coco ou pagode de entrega, com autoria atribuída ao compositor Antonio Delmiro, por Aloísio Vilela (1980, p.38), que analisa o coco na região do Estado de Alagoas. Essa reincidência não caracteriza cópia, mas o desdobramento de temáticas diferenciadas, baseadas num mesmo conjunto de palavras.

Vi o sol nascer, o dia clarear
 vi o sol nascer, o dia clarear
 mas eu vi meu grande amor dentro do canavial
 mas eu vi meu grande amor dentro do canavial

Minha sabiá, minha zabelê
 minha sabiá, minha zabelê
 minha sabiá oh, minha zabelê
 toda madrugada eu assonho com você
 se você não acredita
 eu vou sonhar pra você ver [refrão]

Um acalanto, gravado por Caetano Veloso e Gal Costa, no LP Domingo, de 1967, chamado Zabelê, com poesia de Torquato Neto e música de Gilberto Gil, traz um refrão, com texto semelhante: Minha sabiá/ Minha zabelê/ Toda meia-noite eu sonho com você/ Se você duvida, eu vou sonhar pra você ver. Da mesma maneira, uma gravação em que se encontram Gilberto Gil e Jackson do Pandeiro apresenta canção, cujo texto é de igual teor: eu vi o sol/ vi a lua clarear/ eu vi meu bem/ dentro do canavial// minha zabelê, minha zabelê/ toda madrugada/ eu sonho com você/ se você tá duvidando/ vou sonhar pra você ver⁸⁹.

⁸⁹ Transcrito de vídeo em que Gilberto Gil e Jackson do Pandeiro cantam Minha Zabelê, em gravação de 1976. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=OLom-3k0WRw>>. Acesso em 26 de julho de 2011.

O grupo de coco Raízes de Arcoverde tem uma versão para o texto, em ritmo de coco, cuja autoria é atribuída a Iran Calixto, intitulada Galinha Zabelê: não é? não é? minha galinha zabelê/ Não é? não é? minha galinha zabelê/ Eu essa noite, eu não dormi/ Só pensando em você/ Se você não acredita/ Eu vou contar pra você ver.

Trata-se de duas aves que, na canção cuja autoria João Faustino atribui a Zé Romão, são forma de tratamento dirigida à pessoa amada, invocada pelo texto, aparentemente pela pessoa livre que sugere ser, na letra dos versos. Como sabiá, zabelê é o nome dado a uma ave. Zabelê é um pássaro voador, cinza escuro, de pernas longas e finas, peito inflado, vivente da caatinga nordestina, que incide no sertão. Na canção, zabelê é personagem feminino, mas a busca pelo nome zabelê remete a outros, que sugerem masculinidade: zabelê, zebelê, zembelê, zabá, zé pereira. A palavra zabelê dá nome a municípios da Paraíba e do Ceará. Sem territorialidade definida, a lenda do escravo Zabelê fala do escravo trabalhador, alto, de pernas longas e finas, bom corredor, que, ao tentar defender um escravo mais velho de injustiça cometida pelo senhor das terras, o teria defendido; foi decaptado, como castigo. O sepulcro do corpo sem a cabeça teria gerado no espírito uma busca permanente pela parte que lhe faltava. O mito é remissão para encontrar coisas perdidas: recorrer a Zabelê, quando se procura por algo, é solução para recuperação do que se perdeu: encontrar as coisas para as pessoas é a esperança de Zabelê para que a divindade o ajude a recuperar a cabeça perdida⁹⁰. Zabelê dá nome também a um mítico cangaceiro do sertão nordestino, que integrou o bando de Lampião. Seria aquele que, quando as forças do governo atacaram o bando, desarticulando-o definitivamente, teria escapado ileso a um tiro, voando para as matas mais fechadas e inacessíveis, tornando-se inalcançável.

No Piauí, uma cantiga de roda chamada Minha sabiá, minha zabelê, traz o mesmo refrão, interpretado pelo grupo A Barca, em ritmo de ciranda: minha sabiá/ minha zabelê/ toda madrugada/ eu sonhava com você/ se você duvida/ eu vou sonhar pra você ver. Com a mesma localização, a lenda de Zabelê conta a história de uma índia que se apaixonou por um guerreiro de tribo inimiga, despertando um ciúme que acabou levando à morte os dois amantes. Como não mereceriam morrer, porque, neste mito, o amor predomina, ganharam uma nova vida: foram transformados em pombas brancas que se amaram e vivem juntas, por todas as suas gerações descendentes.

⁹⁰ Uma versão da lenda de Zabelê está disponível em <<http://www.recantodasletras.com.br/cronicas/652055>>. Acesso em 17 de julho de 2011.

Zambelê dá nome ao mito afro-brasileiro, enquanto Zabelê nomeia o mito indígena. Zabelê é anagrama para beleza. Nos dois mitos, amor, beleza, enternecimento, melancolia, luta e senso de justiça, estão envolvidos.

O relato do percurso de um único vocábulo, suas variadas grafias, múltiplos usos e sentidos, em territórios geográficos e tempos distintos, serve como indicação da infinita multiplicidade de incidências de uma mesma temática, se não de um mesmo processo de mitificação, a partir de personagens cuja existência se enreda e entrelaça, de uma ou de muitas maneiras, nos imaginários coletivos. Trata-se de ressemantização, à qual se recorre como resposta à busca de sentidos para questões referentes a práticas cotidianas, em determinado tempo histórico.

No caso da canção reproduzida pela Banda Folclore Verde, não é possível conferir a autoria, que é de domínio público. Mesmo considerando as influências da mídia sobre a produção de Zé Romão e a possível reciprocidade decorrente, não se tem como confirmar a autoria, se ela é reclamada para ele. João Faustino incorporou a canção como sendo de Zé Romão, ressignificando-lhe a autoria, talvez seduzido pela admiração que nutre pelo irmão, num gesto inconsciente de apropriação. A este respeito, não há como Zé Romão se pronunciar⁹¹. Mas o que é domínio público pode tocar o artista de igual maneira, estimulando a criação e ou a sua reprodução, pelo complemento do texto, no caso da produção literária ou, simplesmente, ajustando-o ao seu linguajar.

4.4 Diz o brincante: – Aí é que a paia avoa!

O samba
Raízes de Arcoverde
E o Reisado das Caraíba
São cultura nordestina
Samba embaixo
Samba enriba
É cultura
É cultura
É cultura pra valer
E a Banda Folclore Verde
Toca e canta pra você
A Banda Folclore Verde
Também é cultura total
Que vem dos antepassado e
É cultura original
Eu adoro e
Amo a cultura

⁹¹ A última notícia que obtive de Zé Romão, datada de 05 de julho de 2011, confirma o desaparecimento do coquista. João Faustino tem conduzido a Banda Folclore Verde, desde então. Nota da autora.

E acho a cultura legal
 Eu nasci no Castainho
 E sou filho de cultural⁹²

O conceito de cultura reside num conjunto de reflexões que se pautam sobre historicidade, memórias, vivências individuais, coletivas, suas inter-relações e desdobramentos. A história, baseada na memória coletiva e na reciprocidade, tem nas redes de parentesco e de afinidades (BOAVENTURA LEITE, 2000, p.333-354) seu principal fundamento. Ressalte-se, aqui, o entendimento de que afinidade não é unicamente aquilo que aproxima as pessoas: lembremos que essa ideia se articula com interesses individuais que remetem a relações em que o poder é objeto de disputa e pode estabelecer hierarquias. A proposta, aqui, é tentar identificar concepções dos entrevistados que colaboraram com este estudo sobre o que vem a ser cultura, de modo que se tente compreender suas formas de pensá-la, a partir de perspectivas e fontes diversas, inseridas no universo das suas práticas cotidianas.

Um dos aspectos analisados na coleta de depoimentos para esta pesquisa trata da importância do samba de coco na vida dos entrevistados. Em algumas situações, o entrevistado, ao tratar da sua relação com a brincadeira, envolve sua fala com um conceito de cultura que, num primeiro momento, pode ser tomado de forma particularizada, mas aqui é trazida como reflexo da complexidade de visões sobre cultura que circulam e se estabelecem no tecido social.

– Como o senhor dizia antes, o coco, pro senhor, é cultura.
 – Exatamente, cultura original. Porque tem muito tipo de cultura, por aí. Não é verdade? Mas é cultura mermo, cultura da raça negra, de lá de dentro, essa é a verdadeira, que eu trabalho nela, que vem dos meus tataravós, esse pessoal que eu nem conheci, pronto. Vem deles. Pronto. E estamos levando, até hoje. Com o maior prazer⁹³.

O prazer e a alegria de viver são elementos que norteiam a vida de João Faustino, agricultor, eletricitista e coquista, por ser compositor e tocador de coco, nascido no Castainho. Seu conceito de cultura envolve um passado, que sinaliza para uma herança que conduz ao que ele demonstra acreditar que confere legitimidade ao seu discurso e distinção à sua prática, como coquista.

Ao tratar de suas origens artísticas, Zé Romão fala da singularidade e da hereditariedade da prática de brincadeiras na família:

Em Garanhuns, aqui em Garanhuns, porque banda de pífano aqui em Garanhuns, só essa daqui e mais outra não, então pode ter os Atoleiros [...], mas daqui de

⁹² João Faustino, loc.cit..

⁹³ João Faustino, loc.cit. Diálogo com Fernanda Alves de Lima.

Garanhuns mesmo, só é essa banda de pífano aqui do Castainho, então meu pai, ele tocava com o pai dele, ele era filho do meu avô, então toava os dois, então a gente era tudo criança, a gente, ele botava a gente pra tirar leite, pra trabalhar na agricultura e não ensinava a gente a tocar de maneira nenhuma, e a gente vendo ele tocar, a gente pedia pra ensinar a gente a tocar, ele disse não, eu não quero que vocês toquem isso não, vocês vão virar é malandro [...]

No mesmo sentido, segue a fala de Manoel Dura, entre as possibilidades de aprendizado com a arte musical e outras perspectivas de ganhar a vida como adulto:

Agora, essa cultura é antiga. Quando eu tava com quinze, dezesseis anos, tinha vontade de comprar um cavaquinho. O pessoal dizia: o que é que tu vai fazer? Eu digo: comprar um cavaquinho. Meu pai dizia: olhe, eu não quero que você compre cavaquinho, porque você tem que trabalhar. Mas papai, eu tenho que ter uma diversãozinha. Aí fui, comprei o cavaquinho. [...] Tinha um velhinho aqui, que ele era um violeiro, velho. Ele disse: venha pra cá, que lhe ensino. Ele me ensinou a puxar as cordinha. Aí comecei.

A atividade artística é relacionada, no caso do pai de Zé Romão, com malandragem, enquanto o pai de Manoel Dura opõe o cavaquinho a trabalho. Embora os depoentes não revelem discussões com os pais sobre os caminhos profissionais a seguir na vida adulta, evidenciam a falta de incentivo para essa escolha e a firmeza no caminho que acreditavam deveriam seguir, embora em perspectivas que se assemelhavam, visando a diversão e o entretenimento na juventude, ao mesmo tempo em que reproduziam práticas vivenciadas do seu cotidiano.

É porque, é o seguinte: o coco é cultura e, como eu sou agricultor, então eu puxo mais pro lado da cultura. Eu puxo a sardinha mais pro meu lado, que é o lado da cultura. Então, trabalho com a maior satisfação. Dentro da cultura, eu faço música, dentro da cultura, porque eu gosto. Eu nasci de dentro da cultura, eu posso dizer assim, os [aos] amigos tudim, uma coisa: cultura. Então, eu nasci de dentro da cultura, eu só posso trabalhar dentro da cultura⁹⁴.

João Faustino brinca, joga com as palavras agricultura e cultura, expondo uma percepção da relação entre as duas, sinalizando para a noção de cultivo como base. Cultivar está posto como uma forma de procurar conservar. Conservando, ele se torna culto. Não apenas um culto que acumula conhecimento, mas uma pessoa que preserva um legado. Destaca seu papel, discriminado na relação com outros produtores e outras formas de produção:

Olha, o meu relacionamento com esse pessoal de outras áreas é maravilhoso. É fazer o que a pessoa gosta, eu não tenho nada contra outros tipos de música, como eu acabei de falar aqui. Mas o que eu gosto mesmo de fazer, pra mim, é a cultura. Negócio de música de carnaval, eu não gosto, de música de carnaval. Toco no carnaval, como toco no Recife, num é, junto com o Boi da Macuca, com o Zé [da Macuca], toco no carnaval, mas se você vier com os outros tipos de música, eu não gosto de jeito nenhum. Só mesmo a música da cultura. Por isso que eu trabalho até hoje dentro da cultura e, graças a Deus, tô feliz.

⁹⁴ João Faustino, loc.sit.

Outros tipos de música estão fora dos desejos de criação e de interação, quando se trata de João Faustino. A única concessão feita é à música de carnaval, mais por acompanhar o parceiro de diversas situações do que por preferência ou prioridade. Observe-se que a ideia de cultura se vincula à de arte, sendo a música, por intermédio da letra das canções, o canal por onde se expressa João Faustino. Para o depoente, a música que apenas entretém não é preferida: o que importa é a música que, uma vez reproduzida, diz da história de quem a conduz.

José Romão, ao ser perguntado sobre o interesse das crianças da comunidade acerca do samba de coco ou o pífano, refere-se à forma de utilização da música na comunidade Castainho. É categórico:

Olhe, é o seguinte: aqui, umas pessoas, eles dão valores, outras pessoas não dão, o que dão aqui, é beber cachaça e querer saber de uma música que tá aparecendo por aí, que desgraça uma casa de família. Então o DVD passa o dia todinho, aquele DVD, se ajunta 10, 20, uma garrafa de cachaça e olhando aquele DVD, e que eu não vou nem precisar dizer, que o respeito é muito grande, não vão olhar aquele, vão olhar, o que tá passando na TV, uma música imoral que eu chamo forró de plástico, [...]

Ao tratar do que chamou de forró de plástico, Zé Romão apelidou uma música massificada, que não mereceria maior atenção da comunidade onde vive, mas a recebe. Contrapondo-se a essa ideia, na sequencia, demonstra uma valorização do forró de Luiz Gonzaga:

que, forró, é pé-de-serra, rapaz, forró é o de Luiz Gonzaga, que eu ainda tive o maior prazer de fazer, eu e você [dirige-se a João Faustino], fazer um show com Luiz Gonzaga, o rei do Baião, agora ali é simples, ali era um homem que sabia cantar, um homem que Deus, num tem outro Luiz Gonzaga, pra vim aqui pro Brasil cantar, e nem no mundo mais, de maneira nenhuma, e a gente também tem umas ideias que a gente aprendeu mais com Gonzaga...

Luiz Gonzaga, chamado Rei do Baião, é inspirador do trabalho de Zé Romão, referência tratada por ele como obrigatória para uma cultura que se quer nordestina. Essa cultura pretensamente nordestina tem em Luiz Gonzaga um importante porta-voz que, nas palavras de Durval Muniz de Albuquerque, reflete

um Nordeste humilde, simples, resignado, fatalista, pedinte. E, ao mesmo tempo, um Nordeste de 'grande personalidade cultural'. Um Nordeste que quer conquistar um lugar para sua cultura em nível regional, que quer mostrar para o governo e para os do Sul que existe, que tem valor, que é viável (ALBUQUERQUE Jr., 1999, p.164).

Este discurso de uma nordestinidade elaborada para nordestinos que migraram para o Sul ou Sudeste ou mesmo para quem é de fora, ajuda a fortalecer a ideia de um povo carente que, a despeito das dificuldades do dia-a-dia, resiste, criando formas de sobrevivência que têm nas expressões culturais fonte para geração de ícones que fundamentam novas gerações. Não é por acaso que Zé Romão rejeita o que chamou forró de plástico e o samba, não o coco:

e vendo o forró, vendo o samba, o samba não, o forró, coco, o xote, o maracatu, a gente aprendeu mais com Gonzaga também, que Gonzaga deixou, deu muita aula pra gente aprender junto com ele, deixou muitas estradas, e a gente com aquela memória que a gente tinha e foi conseguindo, e hoje eu já fiz chegada em muitos lugar por aí afora, que eu já viajei muito, mas se a gente não cantar uma música de Gonzaga, a gente não ganha nem, nenhuma sede d'água, quanto mais a bolacha, tem que trabalhar em cima dele também.

Como Zé Romão, da Folclore Verde do Castainho, que faz samba de coco quando se apresenta com sua banda de pífanos, Manoel Dura, do Samba de Coco Santa Luzia, insere o samba de coco na relação com outra forma de expressão popular, de forte incidência no agreste de Pernambuco. Canta uma peça de reisado, de sua autoria, por onde faz interlocução com o Sítio Castainho, destacado entre outras cidades da região:

São João
Castainho
Bom Conselho
Brejão tá no meio
Está tudo ao meu lado
Que tristeza que me faz horror
Merece o amor
Esse nosso reisado.⁹⁵

O enfraquecimento do reisado é a tristeza que faz horror a Manoel Dura. Da mesma forma que o Castainho se lhe apresenta como referencial de cultura, o reisado merece amor, o que significa atenção e investimentos, como capital cultural. “Porque nós se lembra muito do Castainho. Castainho é a comunidade mais forte de cultura que nós conhecemos aqui. É a mais forte que nós temos aqui”, diz Manoel Dura. Ao tratar o Castainho como exemplo de cultura, o brincante demonstra admiração pela organização social da comunidade vizinha, que possibilita as conquistas obtidas.

Nesse caso é que eu digo: o Castainho é a comunidade mais reconhecida, em termo de nossas comunidade todinha, é a comunidade mais forte. E unida chama-se a força, através da vontade de todos, é Castainho⁹⁶.

O reisado quase desapareceu no Sítio Atoleiros mas, da mesma maneira que, no Castainho, a banda de pífanos abriga o samba de coco, em Atoleiros, o samba de coco abriga a ciranda, prática considerada comum nos estudos sobre o coco⁹⁷. Da mesma forma, o reisado é incluído nas festas da comunidade, quando se brinca o samba de coco, mas não tem expressão e adeptos suficientes para se apresentar em separado. O reisado aparece fortemente no agreste de Pernambuco, mas está em processo de desaparecimento no sítio Atoleiros;

⁹⁵ Manoel Dura, loc.cit. Samba de coco apresentado na entrevista.

⁹⁶ Idem.

⁹⁷ A esse respeito, ver Cocos – alegria e devoção. Organização Maria Ignez Novais Ayala, Marcos Ayala. Natal: EDUFRN, 2000, p.10 (a ciranda como componente do samba de coco: “no decorrer do coco também se dança a ciranda”) e p.37: sobre o abrigo de uma forma de expressão popular em outra, relativos às observações dos autores no Estado da Paraíba.

algumas pessoas impõem uma resistência, como é o caso de Manoel Dura. Uma manifestação apoia a outra, em sinal claro de estratégia contra a extinção.

Na atualidade, mais do que pautados nos problemas da repressão a manifestações do povo negro, como sugere Maria Ignez Ayala, quando trata da ciranda constituindo o samba de coco, ou vice-versa, o desaparecimento de alguns grupos de reisado se relaciona com a falta de interesse de muitas pessoas da comunidade para manter a brincadeira e a aparente falta de incentivo das políticas públicas para manter a expressão. No ciclo de produção da brincadeira e busca de reconhecimento, interagindo com as comunidades com as quais estabelece contato, o reisado, de forte referencial ibérico, é praticado com mais frequência nas localidades onde o cristianismo católico parece estar mais fortalecido.

Extintas algumas manifestações, outras lhes servem de abrigo, de acordo com o momento da história de cada uma e as relações com o grupo brincante. A localização no calendário anual é, certamente, um dos aspectos que limitam a disseminação da brincadeira. O samba de coco, cuja história lhe garante lugar, principalmente durante o ciclo junino, ganha a apreciação de Zé Romão:

A brincadeira pra mim é uma grande festa, chegar uma noite de São João assim, a fogueira queimando ali, uma espiguinha de milho assada, uma chaleira de café e a gente cantando o coco... É muito bom demais, hôme!⁹⁸

De tão importante, esse brincar o samba de coco na noite de São João afasta pensamentos e desejos que podem se tornar desnecessários diante do prazer, da plenitude e da sensação de saciedade que o brinquedo proporciona:

Sem cachaça, um cafezinho ali e a gente tomando, uma espiga de milho assada, come a espiga de milho, toma um gole de café e vão atrás, e, pá, vamo cantar coco!⁹⁹

Difícil, se não impossível, avaliar se Zé Romão seria influenciado pela presença da equipe de pesquisadoras durante a conversa, para negar e criticar o uso da cachaça, frequente nas rodadas de coco e em reuniões de jovens da comunidade. Mesmo considerando que o entrevistado gostaria de ver sua fala validada e poderia se deixar levar pela presença de estranhos, sinalizando para dizer de algo que considerasse mais correto, como o não consumo de cachaça, a expressão de felicidade e a espontaneidade na fala denunciam sinceridade no prazer relatado, ao tratar do momento em que, reunida em noite de festa, a comunidade é todos e um só, ao mesmo tempo.

Quando for no São João tem milho maduro aí e a gente cantando coco aqui, depois para um pouquinho, aí entra na banda de pífanos mermo, **aí é que a paia avôa!**¹⁰⁰

⁹⁸ Zé Romão, loc. cit.

⁹⁹ Idem.

Sendo o samba de coco considerado como cultura pelos brincantes com os quais se tenta estabelecer um diálogo neste estudo, cumpre descrever a brincadeira, a partir de seus elementos mais evidentes. Embora este não seja um estudo sobre as características técnicas da expressão do samba de coco como música, é imprescindível uma caracterização mínima da manifestação, especialmente na tentativa de identificar os traços que se apresentam nas comunidades objeto da pesquisa.

É uma festa de cultura, de antigamente, até hoje, traz uma emoção, assim muito grande. Porque, como é que nosso povo antigo festejava, fazia o samba de coco? Dizia, é cantando samba de coco. Aí, nós formava aquele grupo, dançava, porque vamo se reunir hoje, vamo dançar o samba. É aquela cultura, é aquela vontade, vontade de todos¹⁰¹.

Os bens produzidos pelos artistas do coco são resultantes das relações com o lugar social onde se encontram, são uma forma de garantir sobrevivência num universo, cujo mercado tende a valorizar o que é considerado local e regional e podem se configurar como importantes meios de sobrevivência financeira. Práticas culturais, evidenciadas nas festas, como os sambas de coco, também o são, mas suas representações vão além disso: são variantes de memórias e rituais.

Do ponto de vista da memória, vemos a manifestação do Coco como uma das partes de um quadro social e cultural específico, nos quais os sujeitos a ela vinculados, constroem e reconstróem lembranças. No interior desse quadro, a memória é um acontecimento em movimento [...]. [...] compreendemos o Coco, enquanto manifestação da memória de pessoas que, situadas em um contexto cultural específico, criam e fomentam múltiplos sentidos e significados para a comunidade (SOBRINHO, 2006, p. 82-83).

Considerada a memória nesta perspectiva, pensemos a festa como ritual. Qualificá-la como ritual ajudará a percebê-la como o lugar de lembrança e de esquecimento: como lugar de escolhas e espaço de convivência, onde o encontro da comunidade acontece, dando lugar à alegria, que é mais do que o dançar ou cantar: é uma celebração à própria existência.

O samba de coco eu brinco porque eu adoro, eu amo, quando eu tô cantando o samba de coco, pra mim eu tô fazendo o maior trabalho na minha vida, quando eu tô cantando o samba de coco, e abre todo espaço pra eu cantar, animando o coco e o coco me animando, tudo, cantando junto comigo, eu tenho o maior prazer de fazer aquele trabalho¹⁰².

Zé Romão é um homem que se pode dizer franzino, na sua compleição física. Falando, ele é a imagem de um homem simples, cujo brilho a juventude levou, como se os desejos e os sonhos estivessem armazenados numa jovialidade presa a um passado que, para ele, já vai

¹⁰⁰ Idem.

¹⁰¹ Manoel Dura, loc.cit.

¹⁰² Zé Romão, loc.cit.

distante. Cantando, Zé Romão se ilumina, aparentando a força e a vitalidade de alguém seguro de si, fazendo o que sabe fazer, no melhor de seu momento, que está no presente, sempre, a cada exibição do seu canto.

A minha infância foi aqui mesmo, trabalhar, cantar coco ouvindo meus tio, era tudo coquista, tudo músico, e a minha tia era zabumbeira, meu tio zabumbeiro, meu pai pifeiro, meu avô pifeiro, é, fazia aquela, no São João, assim eles fazia aquelas roda, no meio do terreiro e começava a bater coco, e eu debaixo olhando, [...] aprendi a dançar coco, e adepois eu fui aprendendo a melodia deles, fui entrando, entrando, entrando, até na data de hoje que eu canto coco¹⁰³.

Com a cantoria, o mestre se anima e é animado, é cantor e encantado. Talvez haja uma relação entre esta fala e um traço que faz parte do perfil das duas comunidades – a capacidade de acolher quem chega:

Se a comunidade não acolher as pessoas, elas não vão querer o melhor para nós. Temos que acolher as pessoas que vão nos ajudar. Temos que fazer de tudo para acolher bem a todos, o que infelizmente não acontece em todas as comunidades.¹⁰⁴

No Castainho, como em Atoleiros, o samba de coco acontece, durante o ciclo junino, especialmente nas festas da noite da véspera de São João. Estas festas são chamadas brincadeira ou sambada. Dançar o coco é sambar. É um encontro dos mestres coquistas com a comunidade. Quem quiser pode chegar, em visita, para a brincadeira. Mas o samba de coco acontece também nos palcos de shows promovidos pelas instâncias de governo, ou em festas, em outras épocas do ano. Nas duas situações, a característica da festa é diferenciada, mas tem por base o mesmo brinquedo, que envolve poesia, música, canto e dança. É a estética do coco, com fazeres literários, rítmicos e melódicos, além de gestuais.

Nas duas comunidades, o samba de coco apresenta características que remetem a uma tensão entre permanências e transformações. Pode-se considerar o samba de coco da região, como coco de roda, conforme as observações de Rosa Sobrinho. Nas letras de canções, a poesia não segue os padrões identificados em estudos consultados sobre o coco (AYALA, 2000, p. 21-40; ROSA SOBRINHO, 2006, p.166-182). Na produção textual, a métrica é livre e imprevisível, embora preparada sem improviso, com ampla variação na temática e na forma das letras. Criação e repetição andam juntas, de modo que a prática da recriação é uma constante no processo de reelaboração das letras, que podem ser alteradas durante as apresentações, que não têm muita rigidez, quanto aos textos cantados.

“No tocante à música, o ritmo, apesar de sincopado, seu compasso é mais cadenciado (a sua levada rítmica é cadenciada e próxima do ritmo da ciranda)” (ROSA SOBRINHO,

¹⁰³ Idem.

¹⁰⁴ José Carlos Silva, liderança do Sítio Castainho, em Garanhuns, em entrevista a Gustavo Siqueira Araújo, durante o Festival de Inverno de Garanhuns, em 15 de julho de 2004.

2006, p.168-169). Isso talvez ajude a entender a aproximação entre o coco e a ciranda, que leva Manoel Dura a nomear a ciranda dançada em Atoleiros, como sendo de coco e Ayala a considerar como o abrigo de uma manifestação no espaço de expressão da outra.

O ritmo, dado pelos instrumentos de percussão, neles incluídos mãos e pés, está dentro do padrão tido como tradicional para a manifestação, que se apresenta, regra geral, em três formatos – coco de roda, coco de praia ou coco praieiro e coco de embolada. Tem como elemento de identificação rítmica e sonora

o seu ritmo tradicional, através de células rítmicas que sincopadas são caracterizadoras de batidas comuns (encontradas nos três tipos de cocos) que se repetem apenas com algumas variações entre os instrumentos orquestrados formando um contraponto rítmico. Podendo ser executadas em dueto, trio ou quarteto de instrumentos de percussão, a critério do tocador ou cantor (ROSA SOBRINHO, 2006, p.170).

Os instrumentos de percussão, que dão ritmo ao som produzido pelo coco, podem ser de fabricação artesanal ou industrial, representados pelo ganzá, zabumba, caixa (tarol) ou pandeiro. No Samba de Coco Santa Luzia, os instrumentos correspondem à descrição de Rosa Sobrinho, mesmo quando se apresentam fora da comunidade. As variações são no quantitativo: às vezes a banda se apresenta com vários ganzás, por exemplo.

O samba de coco a gente criou aqui um grupo, eu e um primo meu, nós arrumemo e a minha irmã [Maria Quitéria Faustino], essa que mora aqui em frente, eu cantava mais ela. [...] a gente saía convidado pra cantar nas casa, faz aqueles almoço, aí botava uma bebida, a gente ia cantar e lá a gente criava o samba de coco, era quatro, cinco parecia e a gente botava um pouco de milho ou feijão dentro dum bule, tampava o bule e fazia um ganzá, aí começava a cantar aqueles coco [...] ¹⁰⁵

Como as apresentações fora da comunidade Castainho são da Banda Folclore Verde, o instrumental do coco é modificado, em função do som do pífano, numa versão do coco para se inserir no mercado de apresentações, ditas populares, principalmente na região, que tem no pífano um instrumento musical que reverbera identificação com a cultura local. Zé Romão e João Faustino fazem som vocal e de pífano, Josemário e Valdomiro de Lima, filhos de Zé Romão, surdo e prato, Elias Miranda é encarregado do som da zabumba e Audicélio Félix, filho de João Faustino, atua com a caixa, além de agenciar o grupo e produzir as apresentações.

A antifonia, como é chamada a prática de chamado e resposta, identificada no canto do Samba de Coco Santa Luzia, é uma característica que promove a interação entre os brincantes, na comunidade, a partir dos componentes do grupo que produz o som da festa. Nas apresentações fora da comunidade, embora o grupo cresça em número de integrantes,

¹⁰⁵ Zé Romão, loc.cit.

apresentando-se com cerca de vinte pessoas, o chamado e a resposta são atribuição do grupo musical, não dos dançantes. A antifonia é característica do samba de coco, em geral, mas não aparece nas apresentações da Folclore Verde, do Castainho, cujo canto se apresenta a duas vozes, com melodia corrida.

O anonimato, que é apontado pelos estudos sobre manifestações culturais populares, como uma característica recorrente, diante da apresentação de construções coletivas, fomentadas em tempos diversos, ou da música considerada tradicional, é mais comum em Atoleiros, diferentemente das composições da Banda Folclore Verde, cuja autoria é identificada. O anonimato é apenas uma característica que sinaliza para a identificação não revelada do autor, por qualquer que seja o motivo. Essa autoria existe, não se pode atribuí-la a vários ou a quaisquer compositores, como se uma força transcendental se manifestasse, sem uma construção concreta ou sem um momento dedicado à sua produção, oriunda de sujeitos, tempos e lugares específicos. Ainda que não identificadas as autorias e parcerias agora, elas existiram: a palavra anonimato apenas quer dizer que um nome de pessoa não foi relacionado a determinada produção: não significa que não exista uma autoria.

Sou coquista, eu aprendi a tocar pífano, eu aprendi a cantar coco junto com eles [pais, tios e amigos], a pisar, fazer o trupé no pé no chão, e aprendi a cantar toada. Eles cantavam toada, cantava moda, a gente pegava uma enxada e ia limpar, café, mandioca, e eles cantavam¹⁰⁶

Não foi encontrada relação entre o samba de coco e o trabalho na fala de Manoel Dura ou João Faustino. Zé Romão, por meio da fala acima, dá indício para articular a prática do coco como canto de trabalho na sua história de vida, como que confirmando essa ideia, defendida por estudiosos que analisaram o coco, alguns dos quais tratados no capítulo anterior. Também a dança de parilha (ou de pareia) é característica do Santa Luzia em todas as suas apresentações, mas na Folclore Verde, aparece nas brincadeiras da comunidade, descritas por Zé Romão, não nas apresentações do grupo.

De modo geral, a dança do coco, nas duas comunidades, tem no trupé sua base. O trupé é o movimento dos pés, que pode ser percussivo, em três momentos (direito/ esquerdo/ direito). Na dança do grupo de Atoleiros, sambar em pares é a forma mais recorrente do gestual, que se utiliza do trupé, aos pares. O par gira em círculos de três passos: o passo final é o mais forte, que ajuda na percussão; é feito com a pisada no chão, por cada dançante, individualmente, um de cada lado do par. Com as mãos enlaçadas no braço do outro, o par

¹⁰⁶ Idem.

gira, sendo que um indivíduo puxa o outro, como um suporte para evitar a queda dos dois, ao se inverter o giro.

O enfileiramento dos pares em colunas na ciranda de coco do Santa Luzia, que se dá durante a sambada, é um traço da dança: “as pessoas (diversos pares de casais) formam duas colunas, uma de frente para a outra, e não em roda como habitualmente conhecemos”, define Antonieta dos Prazeres (ROSA SOBRINHO, 2006, p.168), como uma qualidade específica do samba de coco praieiro, localizado no litoral de Pernambuco. Esta característica do coco é tratada por Antonieta, de Olinda, como em processo de desaparecimento nos grupos do litoral: ela e o marido “o aprenderam por ocasião de suas andanças em Igarassu nos anos de 1950, nas festas de coco de seus parentes praieiros que moravam na região” (ROSA SOBRINHO, 2006, p.168). De modo diferente do que foi descrito por Dona Antonieta, no grupo Santa Luzia, as colunas de pessoas aparecem e o convite para a movimentação dos outros casais, se verifica em duas situações. Uma, em função da ciranda, quando os homens trocam os pares com o par mais próximo e esse movimento se dá até que as colunas sejam esgotadas, recomeçando pelo último dançante, quando o convite chega a ele. E a outra, quando os pares se desfazem e, individualmente, convidam outrem para estar entre as duas colunas, como um novo par que se forma. A diferença em relação ao que descreve Dona Antonieta é que o convite não é feito com a umbigada, mas com o posicionamento, defronte ao convidado para a dança central, fazendo o trupé, em meio às pessoas enfileiradas, com uma quase imperceptível reverência.

Comparar a forma com que se apresenta o samba de coco nas duas comunidades com as registradas por outros pesquisadores que tiveram o coco como objeto de pesquisa vai estabelecer diferenças e semelhanças. Se os sambas de coco pernambucanos apresentam as mesmas características encontradas na Paraíba não significa que sejam a mesma manifestação. Considerando-se assim, essa distinção se apresenta pela localização no espaço geográfico e no tempo, mas também porque as pessoas têm interesses e valores diferenciados que as fazem se relacionar de modos distintos. É evidente que os sentidos atribuídos ao brincar, ao produzir canções, letras, ou mesmo os encontros, para que aconteça a brincadeira vai além. Trata-se de um fazer, cujo alcance é maior do que as limitações que os relatos formais podem oferecer.

Não há como tratar da arte de sambar o coco e suas relações com as políticas públicas sem atentar para o permanente movimento de captura, absorção e troca de informações por todas as pessoas envolvidas, de modo ativo, atendendo os interesses que os sujeitos fazem

predominar diante das relações entre o público e o privado, o formal e o não formal, o institucional e o institucionalizável.

As sistematizações de informações são conduzidas por norteamentos que apontam para perspectivas singulares, inevitavelmente individuais. Assim, classificar as brincadeiras e os sambas de coco em Garanhuns e Atoleiros será, simplesmente, alinhá-los, na dimensão do conhecimento objetivo, quando sua observação requer o trato das construções cotidianas de modo complexo. Talvez compreender essa forma de expressão em redes de relações sociais seja a maneira mais recomendável para sua compreensão, embora isso implique a produção de um conhecimento ínfimo.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Guardar uma coisa não é escondê-la ou trancá-la.
 Em cofre não se guarda coisa alguma.
 Em cofre perde-se a coisa à vista.
 Guardar uma coisa é olhá-la, fitá-la, mirá-la por admirá-la,
 isto é, iluminá-la ou ser por ela iluminado.
 Guardar uma coisa é vigiá-la, isto é, fazer vigília por ela,
 isto é, velar por ela, isto é, estar acordado por ela,
 isto é, estar por ela ou ser por ela.
 Por isso, melhor se guarda o voo de um pássaro
 do que de um pássaro sem voos.
 Por isso se escreve, por isso se diz, por isso se publica,
 por isso se declara e declama um poema:
 Para guardá-lo:
 para que ele, por sua vez, guarde o que guarda:
 guarde o que quer que guarda um poema:
 por isso o lance do poema: por guardar-se o que se quer guardar.
Guardar, poema de Antonio Cícero.

Guardar é o princípio do cuidar. Guardar e cuidar são a base da preservação. Preservar nem sempre significa manter o cuidado necessário, para funcionamento, ou como referência de memória, especialmente em se tratando das relações que o Estado firma com um bem, neste intuito. Preservar pode significar usar e aproveitar o uso para gerar novas formas de uso, como fazem muitos grupos sociais, que se utilizam da própria história como elemento de manutenção, reprodução e transformação de valores necessários para uma coletividade. Tempo, espaço, pensamentos e relações sociais possibilitam variáveis imprevisíveis para práticas coletivas cujo nome é um só ou traz uma palavra como elemento comum em suas variáveis formas de apresentação.

Samba de coco é um destes exemplos. Dizer do samba de coco como manifestação única é reduzi-lo a uma singularidade que não o caracteriza. É pretender unidade, quando o múltiplo é gerado a partir da liberdade de criar e fazer. Não há um saber fazer o samba de coco. Não há um samba de coco homogêneo. Há samba de coco. Há cocos. Como tal, variações no tocar, no cantar, no dançar, no elaborar poemas e no reunir-se para brincar o coco são parte deste modo de fazer, amalgamado pela multiplicidade de influências, ao longo das memórias acumuladas pelos seus fazedores.

Este trabalho não embute qualquer intenção de esgotar um tema ou de comprovar o que quer que seja, mesmo se pretendendo uma tese de doutoramento. Tem apenas a proposição de trazer para o debate acadêmico uma visão sucinta da relação entre ações governamentais e processos individuais e coletivos vividos em comunidade, por brincantes de

samba de coco, aliados à compreensão dos processos educativos – múltiplos, diversos, complexos – a que essas relações levam e que estão nas redes que formam.

A dificuldade do Estado em dialogar com produtores que se expressam por uma determinada manifestação cultural não se dá apenas por desinteresse na escuta. Ela acontece também porque, imbuídos das posições hierárquicas historicamente assumidas em sociedade, os representantes estatais se colocam para as comunidades, ou são tomados por elas próprias, como autoridades que têm o domínio dos mecanismos de poder e, no mínimo, a chave dos cofres das fontes de financiamento. Brincantes têm interesses e necessidades. Muitos, carentes de qualquer reconhecimento, se veem reconhecidos no que fazem, por instâncias da sociedade que predominam, em termos de identificar os canais que podem atender às suas necessidades, que trazem como prioridade tornar públicas suas práticas, antes restritas à comunidade de origem.

Regra geral, esta não é uma atitude restrita a tais comunidades. O desejo de felicidade é uma característica humana, que se materializa a partir do reconhecimento de suas práticas sociais. Tais práticas, embora se possa pretender que sejam preservadas com características históricas, repetidas por gerações, representam um ideal de tradição, apenas ideal. Por mais que se pretenda manter as características históricas de qualquer forma de expressão, ela estará sempre sujeita à criação humana. Afinal, quem, numa roda de diálogo, não quer expressar suas ideias, contribuindo para as construções dos diversos cotidianos que o ser humano pode construir? Somente os muito, muito tímidos não as expressam. Ou aqueles que aprenderam, um pouco mais, a ouvir o que o outro tem a dizer. Muitos não chegam a ser ouvidos. E, se uma roda de diálogo, em qualquer de suas dimensões, abriga o interesse de ouvir a todos, é certo que nem todas as opiniões predominam e se consolidam.

Neste intuito, a partir da diversidade das políticas públicas, categorizadas nas formas de gestão, produção ou formação cultural, o Estado tenta chegar a cada cidadão ou cidadã que se expressa pelas representações de suas práticas, mas nem sempre consegue. Talvez seja apenas uma questão matemática, de razão e proporção: há poucos signatários representando o Estado, para uma população, cuja quantidade é irremediavelmente crescente. Daí a necessidade de estimular a formação de novas gerações acerca destas práticas. Esta é, claramente, uma tarefa agregada à responsabilidade de escolher o que se deve preservar, de acordo com as opções de cada grupo social. Mas é preciso ouvir os cidadãos e as cidadãs.

Há situações em que a formulação de políticas públicas de cultura tem por base a reprodução de informações obtidas a partir de gabinetes de trabalho, sem aproximação com os

diretamente beneficiados por qualquer ação empreendida. O que digo é que não há política pública viável sem ouvir quem será por ela beneficiado.

Neste trabalho, tento fazer predominar uma visão dos processos de produção do samba de coco, em Castainho e Atoleiros, não necessariamente do produto. Faço um passeio breve por mitos relacionados aos textos orais ou escritos encontrados nas comunidades. Processos de produção artística, inclusive literária, festejos, prática social, memórias, suas dinâmicas e histórias, são movimentos de saúde. Como diria Fátima, do Samba de Coco Santa Luzia:

mas é porque o samba de coco, ele tem um preparo físico. É uma fisioterapia que serve para os ossos. A médica, outro dia, disse assim: – Oh, Fátima, como é que você tá? Eu disse: – tô bem, doutora. – Você dançou ontem. Eu disse: – dancei. [a médica] – Ah, tu tá bem melhor. – Tô. No dia que eu danço samba de coco, no outro dia, manheço melhor. Ela disse: – dance, de vez em quando, nem que seja sozinha. Porque é um preparo físico muito bom pra os ossos.¹⁰⁷

Não houve intenção de armazenar os cocos, mas de observar parte da relação dinâmica existente entre os brincantes e a brincadeira que reflete seus desejos, necessidades, realizações e potencialidades. Não pretendi avaliar a situação atual da brincadeira no Estado de Pernambuco, mas observar como se dá a sua produção, nas relações com instituições oficiais, em especial nas duas comunidades sobre as quais meu foco se debruça e suas identificações com o local de produção, identificando alguns dos porquês que ocasionam o fazer do samba de coco como arte e brincadeira.

Não houve preocupação em registrar todos os cocos, nem mesmo através das letras de canções produzidas nas duas comunidades. Esta seria uma pretensão ingênua: querer capturar os cocos existentes no momento da minha pesquisa seria pretender aprisionar um acervo que é livre e trafega no campo da criação e da invenção, sendo, portanto, inesgotável, gerando uma captura desprovida de sentido quando se trata do debate mesmo sobre a função social e política da expressão artística popular. Não desmereço iniciativas, como as de Mário de Andrade ou de Ignez Ayala, que optaram por guardar letras de canções e por caracterizar as formas encontradas da manifestação, como estratégia de preservação patrimonial. Esta minha opção representa o reconhecimento dos limites no olhar do pesquisador. Da mesma forma que o samba de coco, muitas formas de expressão e ação existem sem que lhes seja oferecida ampla visibilidade, na perspectiva das instituições oficiais.

Um indício de interculturalidade, nas comunidades observadas, é a preocupação dos depoentes João Faustino, Manoel Dura e Zé Romão em classificar sua produção artística como cultura. Isso demonstra a influência que o conceito de cultura tem, criando uma espécie

¹⁰⁷ Maria de Fátima Santana da Silva, em entrevista com Manuel Dura, em sua residência, a André Audejan da Silva. Sítio Atoleiros, Caetés – PE, 06 de novembro de 2010.

de escudo de legitimidade ao trabalho dos grupos dos quais fazem parte, num movimento em que o reconhecimento do seu trabalho é afirmação de autoestima, mas é também consolidação de valores preservados na atualidade, a partir de referenciais de memória dos grupos sociais nos quais estão inseridos.

Ainda que, das letras de canções, fossem consideradas apenas as repetições e releituras, seu registro não daria conta da totalidade. Quanto mais que sabemos que a cada brincante, a cada compositor, potencializa-se a produção criativa (ou a criação produtiva?), na razão direta e em progressão incalculável, quando se trata do número de composições, infinita e variável, em se tratando da diversidade e da pluralidade de artistas que preservam sua arte. Apesar de e a despeito de iniciativas estatais. Ao Estado resta reconhecer a capacidade educativa da manifestação como complementar à atuação das instituições formais, mesmo quando esta não mais atender ao desejo do cidadão, despreocupado com o desenvolvimento industrial, ou com o desenvolvimentismo pregado pelos órgãos de estado e de governo com vistas à competitividade do capitalismo nacional e internacional, deslocando-se de uma perspectiva patrimonialista que quer ocupar as pessoas unicamente na medida da produção de riquezas monetárias.

Qual o sentido da guarda de memórias pela universidade ou qualquer outra instituição de pesquisa ou preservação patrimonial se não serve, senão para mostrar como a manifestação se apresenta? É preciso pensar em quem a faz e como é feita para garantir que ela tenha sua permanência, que conduz, quase de modo residual, traços de uma história cuja origem certamente jamais será identificada integralmente, até porque são as memórias renovadas pela oralidade as grandes responsáveis pela preservação dos aprendizados mais significativos para cada indivíduo ou grupos de indivíduos, nos seus lugares de criação. A questão é reconhecer um saber que necessariamente não passa por todas as etapas de produção do conhecimento formalizado pelas instituições que com ele mantém contato, observando-se tais memórias como partes de redes educativas que abrigam formalidades múltiplas e informalidades necessárias.

Não há crítica relativa à coleta e colecionamento de material e sua disponibilização ao público de material sistematizado. Minha visão não é excludente. O que se propõe é acrescer um olhar que permita que a vida da manifestação e seu processo de renovação, ou o modo como está inserido no grupo social, seja tratado como parte do conhecimento formal, numa ideia que, tecida em rede, dê conta de ampliar o alcance do Estado sobre a expressão artística, permitindo a cada cidadão ou cidadã brincante formar, no conhecimento das diversas formas de expressão, visando permitir a escolha de cada coletivo sobre o que há para ser preservado.

O espetáculo da coleta fala em quantidades, pouco investiga acerca de significados e sentidos para as comunidades ou indivíduos produtores. A ampla coleta e sistematização de memórias garantem pesquisas futuras facilitadas pela centralização de informações, com menor esforço para o investigador, mas limitando seu olhar às escolhas promovidas por quem chegou primeiro, registrou e sistematizou para guardar. Não estou defendendo a exclusividade da pesquisa em fontes primárias: o que digo é que o movimento nacional de preservação patrimonial merece o rumo da formação como estratégia para guarda e cuidado: guardar e cuidar pelo uso certamente proporciona o olhar sobre a manifestação, apesar e por causa de suas mudanças e permanências.

Quem pode garantir que os suportes de memória que conhecemos se preservem por gerações ou séculos? Se pensarmos que, no século XVIII, a escrita era um importante suporte para registro e guarda de memórias, e que a tinta, de base ferrosa, podia perfurar o papel, mesmo o de gramatura mais pesada. E, se pensarmos mais, veremos que o papel é suscetível a ameaças climáticas, pragas vivas ou qualquer outro sinistro, lembraremos que, estando no século XXI, depois do advento da computação e da informática, temos grande capacidade de armazenamento de memórias, mas nenhuma garantia de durabilidade. O papel guarda sempre um fragmento, uma visão, uma perspectiva e perece, apesar dos esforços de preservação. Os suportes informatizados de memória têm uma base que não oferece segurança para preservação e guarda de memórias; primeiro porque, do ponto de vista tecnológico, se renovam constantemente (do disquete 5 1/4 ao pen drive de 1 Terabyte ou qualquer outra mídia de última geração), extinguindo possibilidades de reprodução; segundo, pela sua capacidade de duração: por quanto tempo um CD ou DVD guarda informações, mesmo nas mais adequadas condições de armazenamento? Não se tem como avaliar por quanto tempo, ainda, teremos equipamento para reprodução de K7 ou VHS, tecnologias de armazenamento com maior durabilidade, caída em desuso.

À parte a questão do suporte tecnológico de memórias, mencione-se o assoberbamento de tarefas das nossas instituições públicas e a morosidade para obtenção de verbas que dificultam a manutenção e atualização dos acervos e suas formas de armazenamento. Guardando como memória virtual, em computadores de alta capacidade, ou mesmo nos domínios virtuais das caixas postais eletrônicas, podemos garantir uma relação de confiança que assegure a guarda do que nos é caro? Mesmo que possamos, também não nos é dado saber por quanto tempo o meio ambiente nos permitirá o uso destes recursos tecnológicos. Parece que, ao mesmo tempo em que buscamos suportes de memória, corremos atrás de formas mais seguras, de modo que, mesmo dentro deste considerando, nossa segurança é

constantemente desafiada e os recursos que estão em nossas mãos evidenciam, cada vez mais, nossa fragilidade na matéria.

Talvez a resposta para a guarda esteja nas pessoas, mesmo dependendo de seus interesses, escolhas e descartes. Estes, aliás, são parte do processo decisório que deve estar ao alcance de qualquer pessoa ou coletivo que se queira autônomo, social e politicamente.

Colecionar, restaurar e preservar seriam tarefas para pessoas que abraçam a causa da história e da cultura, como se abrigassem parte representativa da própria vida humana. Este é um propósito abraçado pelo Estado e pela ciência, numa idealização auto preservacionista, talvez na busca de uma perenização da existência humana. Na esteira desta idealização, nutrem-se expectativas de reconhecimento social, a partir da historicidade. Os remanescentes de quilombos, tratados eles próprios como remanescentes de quilombo da atualidade, constituem-se segmentos da população que adquirem caráter de bem cultural a ser preservado para a nacionalidade, quase como seria uma coleção, para um museu. Mas é o caráter vivo e dinâmico destas comunidades que conduz um fazer humano renovável, a partir de um eixo, baseado em heranças culturais, que permite sobrevivência a muitos. Este dinamismo renova ações e práticas comunitárias, é o diferencial estabelecido entre a coleção abrigada por uma instituição e um grupamento de pessoas com histórias e experiências ancestrais em comum, a serem preservadas na medida de suas escolhas, cuja preservação pode ser estimulada, a partir do reconhecimento da importância dos valores culturais de que são guardiães.

História e arte são base para as noções de patrimônio, por sua vez elementos para construção e preservação de memórias na contemporaneidade que geram políticas públicas de cultura baseadas na formação para a educação.

O conceito de Estado está no fundo dessa discussão. Entre este conceito e as dinâmicas de governo, vivenciamos a lógica de um Estado que ainda detém traços patrimonialistas efetivos, do ponto de vista da capitalização de bens. A memória como estratégia de preservação encontra desafios entre o discurso e a ação. Em termos políticos, autonomia, mais do que soberania, é contraponto à subserviência e à tutela, é caminho para conquista e fortalecimento do poder local. Talvez essa perspectiva provoque entendimento de que se desloca da ideia de sistema ou das responsabilidades do Estado para com os cidadãos. Mas é que só através da autonomia os sistemas garantem um funcionamento mais abrangente, que beneficie a maioria. Nessa medida, o Estado passa a ser espaço de luta, movido pela participação.

A ação dos conselhos, notadamente os conselhos de cultura, é fundamental, como auxiliares no processo de gestão, produção e formação cultural. Mas, na maioria dos

municípios do interior de Pernambuco, eles inexistem. Ainda há um longo caminho a percorrer para que se estabeleçam critérios de reconhecimento técnico e responsabilidade social a serem compartilhados entre cidadãos. Trata-se de um processo de aprendizado: aprender a ser gestor, tomando o diálogo como base e aceitar a ideia de um conselho de cultura, com autonomia e autoridade, para deliberar sobre as questões vinculadas às necessidades do segmento cultural das cidades. Ser conselheiro pressupõe capacitação em câmara técnica que equacione as limitações de conhecimento dos conselheiros, especialmente quanto a estratégias de atuação. Essa é uma iniciativa que tem conotação política. A prática no Conselho, como política, é que deve pressupor o aprendizado, inclusive o técnico. Nos sistemas de gestão municipal, o conselho não pode ser apêndice do Executivo. O Conselho não é instância de governo, mas de Estado, vinculado institucionalmente ao poder executivo. Na prática, os conselhos de cultura ainda atuam como aparato governamental. O que há de novo é a possibilidade de exercício político, por intermédio da ideia de protagonismo da sociedade civil.

Em Pernambuco, iniciativas como o FIG ou a chamada Lei do Patrimônio Vivo são avanços incontestáveis na direção da formação cultural. Ambos requisitam um longo aprendizado, em busca de aproximação com os interesses das comunidades sobre as quais interferem. No caso desta, a Lei 12.196/2002, regulamentada pelo Decreto 27.503/2004, a premiação com uma remuneração vitalícia para artistas e grupos que deverão atuar ensinando sua arte, a partir de eventos promovidos pelo governo, é uma iniciativa que merece elogio. Mas, muitos mestres não se sentem aptos a falar de sua arte ou ensinar o formato que aprenderam. A operacionalidade da premiação, a partir da seleção dos premiados por uma Comissão Especial de Análise, em primeira instância e, em segunda, pelo Conselho Estadual de Cultura, sem que as duas equipes dialoguem, coloca em xeque a proposta. O Conselho chega a ignorar o debate promovido pela Comissão Especial, renovada anualmente, que gera a indicação de três nomes a serem premiados, indicando novos contemplados com a premiação, para preservação por meio da formação, a ser ministrada por mestres artistas, em eventos definidos pela FUNDARPE. A ausência de diálogo entre as instâncias analítica e deliberativa deixa dúvidas sobre os critérios utilizados para premiação final.

Ao longo do desenvolvimento deste trabalho, identifiquei uma segunda dimensão para as chamadas histórias de vida. A que eu já conhecia, na perspectiva de construção do texto historiográfico, está afeita à chamada história oral. Seria um depoimento, inserido em projeto ou programa, coletado sem especificação sobre a temática, mas escolhido pelo reconhecimento do papel histórico do depoente, narrador de memórias vinculadas ao objeto

analisado pelo projeto ou programa. O depoimento coletado abrange os contextos de nascimento e vida do entrevistado, com ênfase na temática central, resultando em gravações longas e detalhadas contendo o depoimento fornecido, que se converte em fonte de pesquisa.

O segundo formato de história de vida que me veio, ao longo deste estudo, vincula-se à pesquisa em educação. Inspira-se no debate que tem Gaston Pineau como importante porta-voz, defensor da ideia de pesquisa-ação-formação. Creio poder dizer que meu estudo se referencia no conjunto das iniciativas de pesquisa-ação-formação, mas num sentido diferente do que percebi como proposta para as histórias de vida de que trata o autor. A formação apontada pelo autor discute a possibilidade de relacionar a experiência de construção de um estudo com o aprendizado de quem pesquisa, ao longo do desenvolvimento de suas reflexões sobre seu objeto, gerando uma autobiografia que, baseada na ideia de rede de conhecimento, permite que ele se dissemine, a partir de experiências existenciais de quem pesquisa. Foi uma opção considerar a ideia de rede, numa perspectiva complexa, referenciada nas ideias de Edgar Morin e na discussão sobre os imaginários míticos, dialogando com as fontes, nelas incluídas as histórias de vida dos depoentes. Minha subjetividade, na pesquisa, está mais voltada à tarefa da observação analítica, não possui intento autobiográfico.

Fechado em formato de tese, este meu estudo não se encerra, nem mesmo do ponto de vista da reflexão metodológica. Recorro ao chamado paradigma da complexidade para destacar ou justificar a minha presença ao longo de todo o texto, mais no sentido de utilização do pronome e da conjugação do verbo na primeira pessoa do singular, com a ambição de produzir conhecimento em rede, mesmo entendendo que esta dimensão é ambiciosa e complexa, ao mesmo tempo em que não dá conta de capturar a totalidade. Mesmo as redes são singulares e plurais. Contêm singularidades e pluralidades. Desde o projeto, eu me considerei parte do objeto pesquisado, porque acredito na questão da formação cultural, a partir das expressões e práticas das comunidades; penso ser este um caminho para a inclusão social pela arte e pela cultura. Ao mesmo tempo, pode se constituir importante estratégia de preservação de memórias que se constituem patrimônio cultural imaterial, na dimensão institucionalizada desse conceito. O principal desafio reside em ampliar o alcance das ações estatais ao maior número possível de comunidades, considerando suas diferenças e as ainda limitadas iniciativas dos poderes públicos nesta dimensão.

REFERÊNCIAS

ABREU, Martha; DANTAS, Carolina Vianna. Música popular, folclore e nação no Brasil. In: CARVALHO, José Murilo de (Org.). **Nação e cidadania no Oitocentos**. Rio de Janeiro: PRONEX/ FAPERJ; Record, 2007.

ABREU, Martha; MATTOS, Hebe. Jongos, registro de uma história. In: LARA, Silvia Hunold e PACHECO, Gustavo (Org.). **Memória do jongo**: as gravações históricas de Stanley J. Stein, Vassouras, 1949. Rio de Janeiro: Folha Seca; Campinas, SP: CECULT, 2007.

ALBUQUERQUE Jr, Durval Muniz de. **A invenção do nordeste e outras artes**. Recife: Massangana; São Paulo: Cortez, 1999.

_____. As dobras do dizer: da (im)possibilidade da história oral. In: _____. **História: a arte de inventar o passado: ensaios de teoria da história**. Bauru, SP: Edusc, 2007. p. 229-234.

ALMEIDA, Magdalena. Atoleiros, um espírito sedentário. In: ENCONTRO NACIONAL DE HISTÓRIA ORAL – TESTEMUNHOS E CONHECIMENTO, 9. 2008, São Leopoldo, RS. Anais do... São Leopoldo, RS: Oikos, 2008.

_____. **Mário Sette**: o retratista da palavra. Recife: Fundação de Cultura, 2000.

_____; FERREIRA, Graúna, Maria das Graças . **Projeto Potencialidades patrimoniais do município de Garanhuns e seu entorno** [produção literária]. Garanhuns: UPE, PIBIC 2007. Acervo do Núcleo de Estudos Comparados Literaturas de Língua Portuguesa – NESC/ UPE – Campus Garanhuns. Apostila.

_____. (Org.). **Quadrilha junina**: história e atualidade: um movimento que não é só imagem. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2001.

_____; LELIS, Carmem (Org.). **Quadrilha junina**: história e atualidade: um movimento que não é só imagem. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2004.

ALVARENGA, Oneyda (Coord). **Dicionário musical brasileiro**. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília, DF: MINC; São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da USP/EDUSP, 1989.

ALVES, Fernanda Lima. **Zé Romão, João Faustino e o samba de coco no Castainho**. Monografia apresentada ao Curso de Pós-Graduação *lato sensu* em Programação do Ensino de História, da Universidade de Pernambuco – UPE Garanhuns, 2009. Orientadora: Profa. Ms. Magdalena Almeida. Apostila.

ALVES, Nilda; GARCIA, Regina Leite. **O sentido da escola**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta Moraes (Coord.). **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996.

- AMORIM, Maria Alice. **Patrimônios vivos de Pernambuco**. Recife: FUNDARPE, 2010.
- ANDRADE, Mário de. **Cartas de trabalho**. Correspondência com Rodrigo Mello Franco de Andrade (1936-1945). Brasília, DF: MEC/SPHAN; Fundação Nacional Pró-Memória, 1981.
- _____. **O turista aprendiz**. Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: Duas Cidades; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.
- _____. **Os cocos**. São Paulo: Duas cidades; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1984.
- ANJOS, Rafael Sanzio Araújo dos. **Quilombos**: geografia africana – cartografia étnica. Territórios tradicionais. Brasília: Mapas Editora & Consultoria, 2009.
- ARENDT, Hannah. **A condição humana**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- AYALA, Marcos; AYALA, Maria Ignez Novais. **Cultura popular no Brasil**. São Paulo: Ática, 2006.
- _____. (Org.). **Cocos**. Alegria e devoção. Natal: EDUFRN, 2000.
- BACHELARD, Gaston. **Ensaio sobre o conhecimento aproximado**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2004.
- BARTH, Fredrik. Etnicidade e o conceito de cultura. Niterói, UFF/PPGA, **Antropolítica**. Revista Contemporânea de Antropologia e Ciência Política. N. 1. n. 19, 2005, p. 15-30.
Disponível em:
<http://www.uff.br/antropolitica/revistasantropolicas/revista_antropolitica_19.pdf>. Acesso em: 12 nov. 2009.
- BARTHES, Roland. O discurso da história. In: **O rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense, 1984. p.145-157.
- BARROS, José D'Assunção. **O campo da história**: especialidades e abordagens. Petrópolis: Vozes, 2004.
- BHABHA, Homi K. Locais da cultura. In: BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BLOCH, Marc. **Introdução à história**. Lisboa: Publicações Europa-América, 1976.
- BOAVENTURA LEITE, Ilka. Os quilombos no Brasil: questões conceituais e normativas **Etnográfica**, Lisboa, v.4, n.2, p. 333-354, 2000. Disponível em:
<<http://ceas.iscte.pt/etnografica>>. Acesso em: jun. 2011.
- BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BOTELHO, Isaura. As dimensões da cultura e o lugar das políticas públicas. **São Paulo em Perspectiva**, v. 15, n.2, 2001. Disponível em: <<http://www.acaoeducativa.org.br/estetica/wp-content/uploads/2011/04/IsauraBotelho.pdf>>. Acesso em: jul.2011.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **A cultura na rua**. Campinas, São Paulo: Papius, 1989.

BUENO, Eduardo. **A viagem do descobrimento**: a verdadeira história da expedição de Cabral. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.

BURKE, Peter. **Variedades de história cultural**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

_____. **O que é História cultural**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2005.

CANCLINI, Nestor García. **Culturas híbridas**. São Paulo: EDUSP, 1998.

CARVALHO, José Jorge de. Metamorfoses das tradições performáticas afro-brasileiras: de patrimônio cultural a indústria de entretenimento. In LONDRES, Cecília et al. **Celebrações e saberes da cultura popular**: pesquisa, inventário, crítica, perspectivas. Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2006, p.65-83.

CASTORIADIS, Cornelius. **A instituição imaginária da sociedade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

_____. As significações imaginárias. In: **Uma sociedade à deriva**: entrevistas e debates, 1974-1997. Aparecida, SP: Ideias e Letras, 2006, p.63-89.

CASTRO, Maria Laura Viveiros de; FONSECA, Maria Cecília Londres. **Patrimônio imaterial no Brasil**. Brasília: UNESCO, Educarte, 2008.

CATANI, Denice Bárbara; FARIA FILHO, Luciano Mendes de. Um lugar de produção e a produção de um lugar: história e historiografia da educação brasileira nos anos de 1980 e de 1990 – a produção divulgada no GT História da Educação. In GONDRA, José Gonçalves; VIEIRA, Carlos Eduardo (Org.). **Pesquisa em história da educação no Brasil**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

CATROGA, Fernando. **Memória, história e historiografia**. Coimbra: Quarteto, 2001.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano, v.1**: artes de fazer. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

_____. **A cultura no plural**. Campinas, SP: Papius, 1995.

CHAGAS, Miriam de Fátima. A política do reconhecimento dos “remanescentes das comunidades dos quilombos”. In: **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, v. 7, n. 15, p. 209-235. jul. 2001

CHARTIER, Roger. A história hoje: dúvidas, desafios, propostas. **Revista Estudos históricos**, v. 7, n.13. Rio de Janeiro: FGV, 1994.

CIAVATTA, Maria; ALVES, Nilda (Org.). **A leitura de imagens na pesquisa social: história, comunicação e educação**. São Paulo: Cortez, 2008.

CONDURU, Roberto. **Arte afro-brasileira**. Belo Horizonte: C/Arte, 2007.

CORRÊA, Carlos Humberto P. **História oral, teoria e técnica**. Florianópolis: UFSC, 1978.

CRASTO, Raquel Correia de. **50 anos depois...** registros de reuniões de professoras do Instituto Capibaribe. Recife: CHESF, 2005.

FRANCISCO, Dalmir. Negro, etnia, cultura e democracia. **Revista do PHAN: Negro, brasileiro, negro**, n.25, 1997.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. **História oral: memória, tempo identidades**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

DEL PRIORE, Mary Lucy. **Festas e utopias no Brasil colonial**. São Paulo: Brasiliense, 2000.

DUCHATZKY, Sílvia; SKLIAR, Carlos. O nome dos outros. Narrando a alteridade na cultura e na educação. In: SKLIAR, Carlos; LARROSA, Jorge. **Habitantes de Babel: políticas e poéticas da diferença**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. p. 119-138.

DURAND, Gilbert. O imaginário, lugar do “entre saberes”. In: Durand, Gilbert. **Campos do imaginário**. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.

ELIADE, Mircea. **O mito do eterno retorno**. São Paulo: Edições 70, 1999.

_____. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

FEBVRE, Lucien. **Combates pela história I**. Lisboa: Editorial Presença, 1952.

FONSECA, Maria Cecília Londres. Referências culturais: base para novas políticas de patrimônio. **Políticas sociais: acompanhamento e análise**. v. 2, fev. 2001. IPEA. Disponível em: <http://www.ipea.gov.br/sites/000/2/publicacoes/bpsociais/bps_02/referencia.pdf>. Acesso em: 25 nov. 2009.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática pedagógica**. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

FREYRE, Gilberto. **Açúcar: uma sociologia do doce, com receitas de bolos e doces do Nordeste do Brasil**. São Paulo: Global, 2007.

FREYRE, Gilberto. **O brasileiro como tipo nacional de homem situado no trópico e, na sua maioria, moreno**: comentários em torno de um tema complexo. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, 1970. p. 41-57. Disponível em: <http://www.bvgf.fgf.org.br/portugues/obra/opusculos/brasileiro_nacional.html>. Acesso em: 15 jul.2011.

GADAMER, Hans-Georg. **A atualidade do belo**: a arte como jogo, símbolo e festa. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.

GELL, Alfred. A tecnologia do encanto e o encanto da tecnologia. **Concinnitas**, ano 6, v.1, n.8, p. 39-63, jul. 2005. Disponível em: <<http://www.concinnitas.uerj.br/arquivo/revista8.htm>>. Acesso em: 20 ago.2011.

GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade**. São Paulo: UNESP, 1991.

GIFFONI, Maria Amália Corrêa. **Danças folclóricas brasileiras e suas aplicações educativas**. São Paulo: Melhoramentos, 1973.

GILROY, Paul. Jóias trazidas da servidão: música negra e a política da autenticidade. In: _____. **O Atlântico negro**: modernidade e dupla consciência. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001. p.157-221.

GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. **Racismo e antirracismo no Brasil**. São Paulo: Fundação de Apoio à Universidade de São Paulo; Editora 34, 1999.

GUIMARÃES, Leda Maria de Barros. **Entre a universidade e a diversidade**: a linha vermelha do ensino da arte. 2005. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005. Apostila.

GUIMARÃES NETO, Regina Beatriz. **Cidades da mineração**: memória e práticas culturais. Mato Grosso na primeira metade do século XX. Cuiabá, MT: Carlini & Caniato; EdUFMT, 2006.

GHIRALDELLI Jr, Paulo. **O que é pedagogia?** Disponível em: <<http://www.ded.ufms.br/pedaghp/pgprped1.htm>>. Acesso em: 20 dez. 2009.

GOHN, Maria da Glória. **Educação não formal e cultura política**: impactos sobre o associativismo do terceiro setor. São Paulo: Cortez, 2008.

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

_____. Autenticidade, memória e ideologias nacionais. **Revista Estudos Históricas**. Rio de Janeiro, v.1, n.2, p.264-175,1988.

GONDRA, José Gonçalves (Org.). **Pesquisa em história da educação no Brasil**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

GRAÚNA, Graça. **O imaginário dos povos indígenas na literatura infanto-juvenil brasileira**. Dissertação [Mestrado] – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 1991. (Apostila).

_____. **Contrapontos da literatura indígena contemporânea no Brasil**. 2003. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2003. Apostila.

HEYMANN, Luciana. **O devoir de mémoire na França contemporânea: entre a memória, história, legislação e direitos**. Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, 2006. 27f.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2004.

HOBBSAWN, Eric. O presente como história. In: _____. **Sobre história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

LARA, Silvia Hunold; PACHECO, Gustavo (Org.). **Memória do Jongo: as gravações históricas de Stanley J. Stein**. Vassouras, 1949. Rio de Janeiro: Folha Seca; Campinas, SP: CECULT, 2007.

LEAL, Sueli. **Fetiche da participação popular**. Recife: CEPE, 2004.

LEFEBVRE, Henri. **Introdução à modernidade**. São Paulo: Paz e Terra, 1969.

LEITE, Ilka Boaventura. Os quilombos no Brasil: questões conceituais e normativas. **Etnográfica**, Lisboa, v.4, n.2, p. 333-354, 2000. p. Disponível em: <<http://ceas.iscte.pt/etnografica>>. Acesso em: 30 jun. 2011.

LÉLIS, Carmem; LIRA, Paula. **Estudo sobre a afirmação da identidade cultural através de uma manifestação artística**. Recife: FCCR, 1996. Apostila. Acervo da autora.

MAFESOLI, Michel. **No fundo das aparências**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

_____. **O ritmo da vida: variações sobre o imaginário pós-moderno**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

MARCONDES, Marco Antônio (Org.). **Enciclopédia da música brasileira erudita, folclórica, popular**. 2.ed. ver. ampl. São Paulo: Art Editora, 1988.

MATTOS, Hebe; CASTRO, H. M. M.. Políticas de reparação e identidade coletiva no mundo rural: Antônio Nascimento Fernandes e o Quilombo São José. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, n. 37, p. 167-189, 2006.

_____. Remanescentes das comunidades dos quilombos: memórias do cativo e políticas de reparação no Brasil. **Revista USP**, São Paulo, n. 68, p. 104-111, 2006.

MEIHY, José Carlos Sebe B.; HOLANDA, Fabíola. **História oral: como fazer, como pensar**. São Paulo: Contexto, 2007.

MELO, Carlos Roberto Soares de; PIMENTEL, Neuma Lúcia Camerino (Org.). **Gestão empreendedora: o desafio das prefeituras municipais**. Recife: SEBRAE/PE, 2003.

MENEZES NETO, Hugo. **O balancê no arraial da capital: quadrilha e tradição no São João do Recife**. Recife: Edições do Autor, 2009.

MORIN, Edgar. Da culturálise à política cultural. **Revista Margem**, n. 16, dez. 2002. Faculdade de Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo: PUC, 1992. Disponível em <<http://www4.pucsp.br/margem/pdf/m16em.pdf>>. Acesso em: jul.2011.

_____. A rememoração. In: _____. **O método III: o conhecimento do conhecimento**. Lisboa: Europa-América, [19--?]. p.99-106.

_____. **O método IV: as ideias: habitat, vida, costumes, organização**. Porto Alegre: Sulina, 1998.

_____. **Os sete saberes necessários à educação do futuro**. São Paulo: Cortez; Brasília, DF: UNESCO, 2001.

MONTENEGRO, Antonio Torres. **História oral e memória: a cultura popular revisitada**. São Paulo: Contexto, 1992.

_____. **História, metodologia, memória**. São Paulo: Contexto, 2010.

NOGUEIRA, Antonio Gilberto Ramos. Inventário e patrimônio cultural no Brasil. **Revista História**, São Paulo, v. 26, n. 2, p. 257-268, 2007. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/his/v26n2/a13v26n2.pdf>>. Acesso em: 14 fev. 2010.

NOGUEIRA, Maria Aparecida Lopes. Caleidoscópio de vidas e ideias. In: CASTRO, Gustavo et al. **Ensaio de complexidade**. Porto Alegre: Sulina, 1997.

PEIXE, João Roberto (Coord.). **Estruturação, institucionalização e implementação do Sistema Nacional de Cultura**. Brasília, DF: Ministério da Cultura. Conselho Nacional de Política Cultural. Secretaria de Articulação Institucional – SAI. Coordenação Geral de Relações Federativas e Sociedade, nov. 2010, p.26. Disponível em: <http://blogs.cultura.gov.br/snc/files/2010/11/DOCUMENTO_BASIC0_SNC_16DEZ2010.pdf>. Acesso em: 12 set. 2011.

PIMENTEL, Altamar de Alencar. **Coco de roda**. João Pessoa: Governo da Paraíba, FIC Augusto dos Anjos, 2004.

PINEAU, Gaston. As histórias de vida em formação: gênese de uma corrente de pesquisa-ação-formação existencial. **Educação e Pesquisa**, v.32, n.2, p.329-343, maio/ago. 2006. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ep/v32n2/a09v32n2.pdf>>. Acesso em: out. 2011.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PRINS, Gwin. História oral. In: BURKE, Peter (Org.). **A escrita da história: novas perspectivas**. São Paulo: Editora UNESP, 1992. p. 163-198.

ORLANDI, Eni P. **Análise de discurso**. Campinas: Pontes, 1999.

PRYSTHON, Ângela Freire. **Cosmopolitismos periféricos**: ensaios sobre modernidade, pós-modernidade e estudos culturais na América Latina. Recife: Bagaço, 2002.

REZENDE, Antonio Paulo. Cidade e modernidade: registros históricos do amor e da solidão no Recife dos anos 1930. In: MONTENEGRO, Antonio Torres et al. **História, cultura e sentimento**: outras histórias do Brasil. Recife: Ed. Universitária UFPE; Cuiabá: Ed. da UFMT, 2008.

RIBEIRO, J.; ARAÚJO, L.; MARTINS, R., BARBOSA, A.; SENNA, L.A. A linguagem científica nas culturas orais. . In: CONGRESO INTERNACIONAL EDUCACIÓN Y DESARROLLO. 2002, Boca del Rio, MX. **Actas del...** Boca Del Rio, MX: FESI, Fundación para la Educación Superior Internacional, 2002.

ROCHA PITTA, Daniele Perin (Org.). **Ritmos do imaginário**. Recife: Editora UFPE, 2005.

ROSA SOBRINHO, Paulo Fernandes. **Sentidos e sonoridades múltiplas na música do coco do Recife e Região Metropolitana**. 2006. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2006. Apostila.

SANTIAGO, Paulo Rubem. **Passo a passo**: Boletim informativo do deputado federal Paulo Rubem. Brasília: Câmara dos Deputados, abr. 2010.

SANTOS, José Luiz dos. **O que é cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

SENN, Luiz Antonio Gomes. **Por uma ciência multicultural**: la verdad como lenguaje proximal. In: CONGRESO INTERNACIONAL EDUCACIÓN Y DESARROLLO. 2002, Boca del Rio, MX. **Actas del...** Boca Del Rio, MX: FESI, Fundación para la Educación Superior Internacional, 2002.

SILVA, Claudilene (Org.). **Recife**: nação africana: catálogo da cultura afro-brasileira: Maracatu nação, capoeira, samba, afoxé, reggae, hip hop. Recife: Secretaria de Cultura, NCAB; MINC/ Fundação Cultural Palmares, 2008.

SILVA, Maria Isabel Bastos da; ALMEIDA, Walber Queiroz de. **Práticas alimentares afro-brasileiras no quilombo do Castainho, em Garanhuns, PE**: um estudo sobre o uso da mandioca. Monografia apresentada à Pós-Graduação *lato sensu* Programação do Ensino de História na Universidade de Pernambuco – UPE Garanhuns, Garanhuns, 2009. Apostila.

SOUZA, Celina. Políticas públicas: uma revisão da literatura. **Sociologias**, Porto Alegre, v. 8, n. 16, p. 20-45, jul./dez. 2006.

SOUZA, Fernando Antonio Ferreira de. **Mameluco do coco**. Hoje vamos tirar um coco. Perspectivas imaginadas do coco de roda globalizado. Prêmio Sílvio Romero 2008. Versão não publicada, com anotações manuscritas. Acervo Centro Nacional do Folclore e Cultura Popular – CNFCP/ IPHAN, RJ.

VILELA, Aloísio. **O coco de Alagoas**: origem, evolução, dança e modalidades. Maceió: UFAL, 1980.

TODOROV, Tzvetan. **O homem desenraizado**. Rio de Janeiro: Record, 1999.

VILHENA, Luís Rodolfo. **Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro, 1947-1964**. Rio de Janeiro: FUNARTE/ FGV, 1997.

WALTI, Ivete Lara Camargos et al. **Palavra e imagem: leituras cruzadas**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

FONTES

1. DOCUMENTAÇÃO EM VÍDEO

Irôco – a árvore sagrada. Documentário produzido pela TV Viva (Olinda – PE) e Centro de Cultura Luiz Freire; realizado pelo Núcleo da Cultura Afro-Brasileira, da Secretaria de Cultura da Prefeitura do Recife, com apoio da Fundação Cultural Palmares/ Ministério da Cultura, em 2006.

Tánkàlé – contar pra todo mundo. Documentários produzidos pelos participantes das oficinas do FIG, de audiovisual, em 2006 e 2007, em oficinas de vídeo, ministradas por Felipe Peres Calheiros, Adalmir José da Silva e George Bessoni. Gentilmente cedidos por Teresa Amaral.

Registro audiovisual da Prefeitura de Garanhuns sobre o Samba de Coco Santa Luiza, de Caetés – PE, no FIG, em 2007. Gentilmente fornecido por Maria de Fátima Santana da Silva.

2. FANZINES

OLIVEIRA, José Robson Miranda (autor) e SANTANA, Ailton (apresentador). Fanzine Maracatu Estrela Nascente. Cachoeirinha – PE: sem registro de editora, sem data: [2005]. Registra apoio da Prefeitura Municipal, Secretarias de Educação, de Ação Social e de Cultura, entre outros, da iniciativa privada. Inspirado no Folder Maracatu, movimento negro. Recife: Fundação de Cultura, 2002 (várias edições).

PE no Zine. Ano I. Número 0, julho de 2002. Fanzine organizado, a propósito do XII Festival de Inverno de Garanhuns.

3. PÁGINAS ELETRÔNICAS

Centro Nacional do Folclore e Cultura Popular disponível em <<http://www.cnfcp.gov.br>>.

Missão de Pesquisas Folclóricas. Destaque para imagens do samba de coco em 1938. Disponível em <<http://www.sescsp.org.br/sesc/hotsites/missao/index.html>>.

Centro Cultural Coco de Umbigada. <<http://sambadadecoco.blogspot.com>>. sambadadecoco@gmail.com.

Outras. Ver notas no corpo da tese.

4. ACERVOS DIVERSOS

Acervo bibliográfico, por consulta presencial, no Museu Nacional do Folclore e Cultura Popular, do Centro Nacional do Folclore e Cultura Popular – CNFCP, localizado à Rua do Catete, no Rio de Janeiro.

Documentação escrita referente ao processo de coordenação e produção de oficinas culturais do Festival de Inverno de Garanhuns – FIG 2005. Acervo da autora.

Documentação correspondente à área de formação (oficinas) do Festival de Inverno de Garanhuns – FIG 2008. Acervo Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco – FUNDARPE, localizada à Rua da Aurora, no Recife, Pernambuco.

Caderno de registro de canções. João Faustino de Lima. Garanhuns: acervo do autor, não publicado, 2003-2008.

5. JORNAIS

Correios Sete Colinas, de Garanhuns, 13 de março de 2004.

Jornal Caetés em foco. Setembro de 2007, n°. 25.

Jornal do Commercio. Caderno Turismo & Lazer. Recife, 24 de junho de 2004.

6. DOCUMENTAÇÃO SONORA

CD Mestre Zé Romão & João Faustino. Show gravado no dia 27.07.2007, no XVII Festival de Inverno de Garanhuns.

CD Mestre Ambrósio, produção Lenine, Suzano e Denílson, pela Sony Music Entertainment (Brasil) Ind. e Com. Ltda., Rio de Janeiro, Indústria Brasileira, sem data, faixa 11.

Compacto vinil Coco/Ceará. Documentário Sonoro do Folclore Brasileiro n°. 32. Ministério da Educação e Cultura. Secretaria de Assuntos Culturais. Fundação Nacional de Arte – FUNARTE. Instituto Nacional do Folclore. Rio de Janeiro, 1980.

LP vinil Chico Antonio – no balanço do Ganzá. Tacape. Série Música dos povos. Ministério da Educação e Cultura. Secretaria da Cultura. Fundação Nacional de Arte. Instituto Nacional do Folclore. Edições Tacape. São João Del Rei, Brasil, 1982.

7. PALESTRAS

Carlos Eduardo Vieira. Palestra no Seminário de Tematização. Rio de Janeiro: UERJ PROPED, Ateliê de História da Educação, 29 de outubro de 2009. Coordenação: Prof. Dr. José Gonçalves Gondra.

Luciano Mendes de Faria Filho. Palestra no Seminário de Tematização. Rio de Janeiro: UERJ PROPED, Ateliê de História da Educação, 22 de outubro de 2009. Coordenação: Prof. Dr. José Gonçalves Gondra.

Magdalena Almeida. Políticas públicas, direitos humanos e contemporaneidade de remanescentes de quilombo em Garanhuns. Palestra proferida no I Encontro das Comunidades Remanescentes de Quilombo de Garanhuns: UFRPE/ UAG e Prefeitura de Garanhuns, 20 de novembro de 2006.

Magdalena Almeida. Espaços de educação não formal. Palestra proferida no I Encontro de Pedagogia da Universidade Federal Rural de Pernambuco/ Unidade Acadêmica de Garanhuns – UFRPE UAG/ I Encontro de Pedagogia de Garanhuns –ENPEG: Múltiplos desafios e diferentes saberes na formação docente. Garanhuns, 24 de outubro de 2007.

Magdalena Almeida. Algumas formas de resistência do povo negro no Brasil. Palestra proferida no II Encontro das Comunidades Remanescentes de Quilombos de Garanhuns – PE: UFRPE/ UAG e Prefeitura de Garanhuns – CRAS Quilombo, 19 a 22 de novembro de 2007.

Paulo Rubem Santiago. Palestra proferida no Seminário Sistema Nacional de Informações Culturais. Recife, UFPE, 19 de abril de 2010.

8. ATAS, PLANOS, RELATÓRIOS

Pernambuco Nação Cultural. Informativo da Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco. Recife: Secretaria de Educação/ FUNDARPE. 1ª. e 2ª. edições, 2009 e 2010.

Livro de atas do Grupo de Pesquisa vinculado ao Núcleo de Estudos Comparados – Literaturas de Língua Portuguesa – NESC, cadastrado pelo Conselho Nacional de Pesquisa – CNPq: registro de reuniões desde 17 de maio de 2007.

Plano Municipal de Cultura do Recife. Recife: Secretaria de Cultura, 2008.

Plano Nacional de Cultura. Em processo de elaboração. Acesso em março de 2009. Disponível <<http://www.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/2008/05/pnc.pdf>>.

Plataforma de reivindicações identificadas em reunião na sede da Comissão Pastoral da Terra – CPT, no bairro do Indiano. Garanhuns, 09 de março de 2005. Acervo da autora.

Relatório do Projeto Levantamento das potencialidades patrimoniais do município de Garanhuns e seu entorno. UPE Garanhuns, 30 de setembro de 2005. Acervo da autora.

Relatório do Programa de Educação Histórico-patrimonial nos municípios do entorno da Usina Hidrelétrica Luiz Gonzaga (2008). Recife: CHESF/Brasilis. Acervo Brasilis.

Relatório do Programa Multicultural do Recife. Prefeitura do Recife, Secretaria de Cultura, 2003. Acervo da autora.

9. ENTREVISTAS

Temáticas

Claudilene Silva. Por correio eletrônico. Tema: Irôco, a árvore sagrada. Recife, 19 de junho de 2011.

Clarice Hoffman. Por correio eletrônico. Tema: Irôco, a árvore sagrada. Olinda, 05 de junho de 2010.

Maria do Rosário de Cerqueira Antunes. Por correio eletrônico. Tema: Instituto Capibaribe do Recife. Recife, 27 de abril de 2009.

Maria Teresa Santana do Amaral. Presencial. Tema: Festival de Inverno de Garanhuns. Recife, 13 de setembro de 2010.

Histórias de vida

Beth de Oxum. Yalorixá responsável pelo Centro Cultural Coco de Umbigada. Depoimento colhido por Wandergleice Marilak Santana, gravado por Thaís Santana Nascimento. Garanhuns, FIG, AESGA, 22 de julho de 2009.

João Faustino de Lima, mestre coquista da Banda Folclore Verde, do Castainho. Depoimento colhido por Fernanda Alves de Lima, com a presença de Wandergleice Marilak Santana. Garanhuns, 31 de maio de 2009.

José Carlos Silva. Liderança do Sítio Castainho. In Relatório do Projeto Levantamento das potencialidades patrimoniais do município de Garanhuns e seu entorno. UPE Garanhuns, FIG, 15 de julho de 2004.

José Romão de Lima e João Faustino de Lima. Mestres coquistas da Banda Folclore Verde do Castainho. Acervo da pesquisadora. Depoimento colhido pela autora. Colaborou na articulação do encontro, gravação e transcrição, a então pós-graduanda em História da UPE Garanhuns, Fernanda Alves de Lima. Sítio Castainho – Garanhuns, 06 de março de 2008.

Manuel Dura. Mestre coquista do Samba de Coco Santa Luzia. Sítio Atoleiros. Depoimento colhido por André Audejan da Silva. Sítio Atoleiros, Caetés – PE, 06 de novembro de 2010.

Enquete

Enquete realizada com nove moradores da comunidade Atoleiros. Caetés, 12.10.2007. Acervo da pesquisadora.