



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CEARÁ  
CENTRO DE ESTUDOS SOCIAIS APLICADOS  
MESTRADO ACADÊMICO EM POLÍTICAS PÚBLICAS E  
SOCIEDADE**

**JOCASTRA HOLANDA BEZERRA**

**QUANDO O POPULAR ENCONTRA A POLÍTICA CULTURAL:  
A DISCURSIVIDADE DA CULTURA POPULAR NOS PONTOS DE  
CULTURA “FORTALEZA DOS MARACATUS”, “CORTEJOS CULTURAIS  
DO ANCURI” E “BOI CEARÁ”.**

**FORTALEZA – CEARÁ  
2014**

JOCASTRÁ HOLANDA BEZERRA

**QUANDO O POPULAR ENCONTRA A POLÍTICA CULTURAL:  
A DISCURSIVIDADE DA CULTURA POPULAR NOS PONTOS DE CULTURA  
“FORTALEZA DOS MARACATUS”, “CORTEJOS CULTURAIS  
DO ANCURI” E “BOI CEARÁ”.**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado Acadêmico em Políticas Públicas e Sociedade do Centro de Estudos Sociais Aplicados da Universidade Estadual do Ceará, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Políticas Públicas e Sociedade.

Área de Concentração: Políticas Públicas e Sociedade.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Almeida Barbalho.

FORTALEZA – CEARÁ  
2014

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação**  
**Universidade Estadual do Ceará**  
**Biblioteca Central Prof. Antônio Martins Filho**  
**Bibliotecário Responsável – Francisco Welton Silva Rios – CRB-3/919**

B574q Bezerra, Jocastra Holanda  
Quando o popular encontra a política cultural: a discursividade da cultura popular nos Pontos de Cultura “Fortaleza dos Maracatus”, “Cortejos Culturais do Ancuri” e “Boi Ceará” / Jocastra Holanda Bezerra . – 2014.  
CD-ROM. 178 f. : il. (algumas color.) ; 4 ½ cm.  
“CD-ROM contendo o arquivo no formato PDF do trabalho acadêmico, acondicionado em caixa de DVD Slim (19 x 14 cm x 7 mm)”.  
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual do Ceará, Centro de Estudos Sociais Aplicados, Curso de Mestrado Acadêmico em Políticas Públicas e Sociedade, Fortaleza, 2014.  
Área de Concentração: Políticas Públicas e Sociedade.  
Orientação: Prof. Dr. Alexandre Almeida Barbalho.  
1. Políticas públicas de cultura. 2. Política cultural. 3. Ponto de Cultura. 4. Culturas populares. I. Título.

CDD: 353.7098131



Universidade Estadual do Ceará  
Centro de Humanidades  
Centro de Estudos Sociais Aplicados  
Programa de Mestrado Acadêmico em Políticas  
Públicas e Sociedade

MESTRADO ACADÊMICO EM  
**POLÍTICAS PÚBLICAS**  
e  
**SOCIEDADE**

JOCASTRA HOLANDA BEZERRA

**QUANDO O POPULAR ENCONTRA A POLÍTICA CULTURAL: A  
DISCURSIVIDADE DA CULTURA POPULAR NOS PONTOS DE CULTURA  
"FORTALEZA DOS MARACATUS", "CORTEJOS CULTURAIS DO ANCURI" E "BOI  
CEARÁ".**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado Acadêmico em Políticas Públicas e Sociedade do Centro de Estudos Sociais Aplicados da Universidade Estadual do Ceará, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Políticas Públicas e Sociedade.

Área de concentração: Políticas Públicas e Sociedade

Aprovada em: 06 / 02 / 2014.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Alexandre Almeida Barbalho (Orientador)  
Universidade Estadual do Ceará – UECE

Profa. Dra. Kadma Marques Rodrigues  
Universidade Estadual do Ceará - UECE

Prof. Dr. José Márcio Barros

Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais - PUC- Minas

Campus do Itapery - Bloco do Centro de Estudos Aplicados - CESA | Av Paranjana, 1.700 - 60.740-000 -  
Fortaleza-CE Brasil

Fone/Fax: 85 3101.9887 | [mapps@uece.br](mailto:mapps@uece.br) / [politicaseuece@gmail.com](mailto:politicaseuece@gmail.com) | [www.uece.br/politicaspUBLICAS](http://www.uece.br/politicaspUBLICAS)



Universidade Estadual do Ceará  
Centro de Humanidades  
Centro de Estudos Sociais Aplicados  
Programa de Mestrado Acadêmico em Políticas  
Públicas e Sociedade

MESTRADO ACADÊMICO EM  
POLÍTICAS PÚBLICAS  
e  
SOCIEDADE

### FOLHA DE AVALIAÇÃO

Título da dissertação: **QUANDO O POPULAR ENCONTRA A POLÍTICA CULTURAL: A DISCURSIVIDADE DA CULTURA POPULAR NOS PONTOS DE CULTURA "FORTALEZA DOS MARACATUS", "CORTEJOS CULTURAIS DO ANCURI" E "BOI CEARÁ".**

**Nome da Mestranda: Jocastra Holanda Bezerra**

**Nome do Orientador: Prof. Dr. Alexandre Almeida Barbalho**

#### **BANCA EXAMINADORA:**

**Prof. Dr. Alexandre Almeida Barbalho**  
Orientador

**Profa. Dra. Kadma Marques Rodrigues**  
1ª Examinadora

**Prof. Dr. José Márcio Barros**  
2º Examinador

**Data da Defesa: 06/02/2014**

**Conceito obtido: APROVADA**

Campus do Itapery - Bloco do Centro de Estudos Aplicados - CESA | Av Paranjana, 1.700 - 60.740-000 -  
Fortaleza-CE Brasil

Fone/Fax: 85 3101.9887 | mapps@uece.br / politicasuece@gmail.com | www.uece.br/politicaspUBLICAS

## AGRADECIMENTOS

A todos que me acompanharam nessa jornada de dois anos de mestrado, e que de algum modo contribuíram para que a caminhada fosse de crescimento e aprendizado.

Ao apoio e amor incondicional da família, fazendo-se presente em todos os momentos e acreditando em meu sucesso. Obrigada por tudo: Toinha, Assis, Josy, Castiele, Berg, Leny e a pequena Cecília, pelos momentos de afeto e leveza.

Aos amigos que sempre torceram pela realização deste sonho: Vivi, Samantha, Nádia, Luciana, Fátima, Wladiana, Eveline, Emanuel, Geraldo, Landir, Danilo, Fábio e Marcelo Renan.

Ao amor, compreensão e apoio do Wlailton, que me foi tão importante nesse percurso.

Aos meus colegas de mestrado Clara, Daniele, Nayane, Maurício, Adjacy e Everton, pela amizade e apoio para seguir em frente. Em especial à Juliana e Rachel, com quem compartilhei todos os bons momentos e os difíceis.

Aos produtivos encontros e colaborações dos que compõe o Grupo de Pesquisa em Cultura e Comunicação – CULT.COM, coordenado por Alexandre Barbalho, e os colegas Rachel Gadelha, Raquel Honório, Nayana Lemos, Everton Souza e Renata Melo.

Aos professores e coordenadores do programa MAPPS, por terem sido fundamentais na minha formação. E à assistência cotidiana de Cristina Pires na secretaria.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo suporte financeiro.

Ao meu orientador Alexandre Barbalho, pela confiança, atenção e contribuição oferecida durante a construção deste trabalho.

Aos professores José Márcio Barros e Kadma Marques, pela disposição de analisar e participar da banca avaliadora do presente trabalho, oferecendo generosamente suas considerações e contribuições.

À Pingo de Fortaleza, Mestre Zé Pio, Mirna Carla e Dazo Nobre, pela atenção e contribuição fundamental para a realização desta pesquisa.

A todos minha sincera gratidão!

## RESUMO

O presente trabalho analisa os usos e construções conceituais acerca das chamadas culturas populares no processo de institucionalização das políticas públicas de cultura no Brasil contemporâneo. O estudo busca compreender, sobretudo, como os sujeitos de direito dessas políticas significam o conceito de cultura popular em suas práticas discursivas. Para analisar essa questão foi delimitado como objeto de estudo a Ação Ponto de Cultura, do Programa Cultura Viva, criado em 2004, durante o Governo Lula, por meio da participação de grupos culturais ligados a manifestações tradicionais da cultura popular, na cidade de Fortaleza-CE. A pesquisa apresenta, inicialmente, uma contextualização em torno das políticas públicas de cultura criadas pelo Estado brasileiro com o objetivo de promover e valorizar as culturas tradicionais e populares. Em seguida, problematiza a respeito das mudanças e atualizações nas delimitações da noção de cultura popular, bem como as construções e usos conceituais nas políticas culturais regulamentadoras para o segmento. Por fim, expõe uma análise dos discursos de três grupos culturais participantes da Ação Ponto de Cultura: Fortaleza dos Maracatus, Cortejos Culturais do Ancuri e Boi Ceará. A partir do olhar desses sujeitos é discutido como eles significam suas práticas culturais no campo da cultura popular e como as afirmações sobre si mesmos, isto é, as autorrepresentações produzidas, são afetadas pela política cultural, sobretudo, pela Ação Ponto de Cultura. Em outras palavras, como a política cultural não tem o simbólico apenas como objeto, mas desencadeia uma autodiscursividade, composta por narrativas conflituosas e consensuais entre os sujeitos de direito da política e entre estes e a política cultural. Deste modo, é questionado em que medida a política cultural refaz as estruturas da identidade e redefine as condições de hegemonia do discurso da cultura tradicional e popular. A pesquisa se utiliza da abordagem teórica e metodológica da Teoria do Discurso, com o objetivo de apreender os significados que os sujeitos dão às suas ações – exteriorizados no discurso –, as disputas, relações de poder e práticas articulatórias presentes nos discursos sobre a conceituação e valorização das culturas populares, por meio da análise de documentos programáticos das políticas e ações instituídas pelo Ministério da Cultura, em especial a Ação Ponto de Cultura; e, sobretudo, por meio das autonarrativas dos atores sociais do campo das culturas populares, através de entrevistas em profundidade e conteúdos produzidos nos Pontos de Cultura.

**Palavras-chave:** Política Pública de Cultura. Política Cultural. Ponto de Cultura. Culturas Populares.

## ABSTRACT

This paper analyzes the uses and conceptual constructions regarding the so-called popular cultures in the process of institutionalization of the public cultural policies in contemporary Brazil. The study seeks to understand, above all, how the subjects of rights of these policies signify the concept of popular culture in their discursive practices. To analyze this question, it was defined as the object of study the action Ponto de Cultura from Programa Cultura Viva, created in 2004, during Lula's government, through the participation of cultural groups attached to traditional manifestations of popular culture, in the city of Fortaleza-CE. The research presents, initially, a contextualization regarding the public cultural policies created by the Brazilian state with the objective of promoting and prizing the traditional and popular cultures. Then, it problematizes about the changes and updates on the boundaries of the notion of popular culture, as well as the constructions and conceptual uses in the regulatory cultural policies for the sector. Finally, it exposes an analysis of the speeches of three cultural groups that participated in the action Ponto de Cultura: Fortaleza dos Maracatus, Cortejos Culturais do Ancuri e Boi Ceará. From the views of these subjects, it is discussed how they signify their cultural practices in the field of popular culture and how the affirmations about themselves, i.e., the self-representations produced, are affected by the cultural policy, especially by the action Ponto de Cultura. In other words, how the cultural policy doesn't have the symbolic only as an object, but triggers a self-discursivity, composed of conflicting and consensual narratives between the subjects, and between the subjects and the cultural policy. Thus, it is questioned to what extent the cultural policy remakes the structures of identity and redefines the conditions of hegemony of the discourse over the traditional and popular culture. The research uses the theoretical and methodological approach of the Discourse Theory in order to apprehend the meanings that the subjects give to their actions – externalized in the discourse – , the disputes, the relations of power and the articulatory practices present in the discourses about the conceptualization and prizing of popular cultures, by means of the analysis of programmatic documents of the policies and actions instituted by the Ministry of Culture, in particular the action Ponto de Cultura; and, above all, by means of the self-narratives of the social actors from the field of popular cultures, through in-depth interviews and content produced at the Pontos de Cultura.

**Keywords:** Public Policy of Culture. Cultural Policy. "Ponto de Cultura". Popular Cultures.

## LISTA DE TABELAS

<b>Tabela 1.</b> I Edital Pontos de Cultura do Estado do Ceará / Seleção de Pontos de Cultura Popular .....	24
<b>Tabela 2.</b> II Edital Pontos de Cultura do Estado do Ceará / Seleção de Pontos de Cultura Popular.....	25
<b>Tabela 3.</b> Síntese da Estrutura Organizacional do MinC para as Culturas Populares.....	55
<b>Tabela 4.</b> Quadro síntese da reinterpretação do popular nos diversos períodos históricos no Brasil.....	76

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<b>Foto 1:</b> Maracatu Solar no Carnaval de Fortaleza (Acervo do grupo).....	111
<b>Foto 2:</b> Reisado Santa Maria (Acervo do grupo).....	118
<b>Foto 3:</b> Boi Ceará – sede, apresentações e matança do boi (Acervo do grupo).....	126

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

APC	Ação Ponto de Cultura
CAS	Coordenação de Ação Social
CCPI/BA	Centro de Culturas Populares e Identitárias da Bahia
CNFCP	Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular
CNFL	Comissão Nacional de Folclore
CNRC	Centro Nacional de Referência Cultural
CPC	Centros Populares de Cultura
DPI	Departamento de Patrimônio Imaterial
FNC	Fundo Nacional de Cultura
FUNARTE	Fundação Nacional das Artes
IBECC	Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura
IDH	Índice de Desenvolvimento Humano
IHGB	Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro
IPEA	Instituto de Pesquisas Econômicas Aplicadas
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
ISEB	Instituto Superior de Estudos Brasileiros
MEC	Ministério da Educação e Cultura
MinC	Ministério da Cultura
ONG	Organização Não Governamental
PCV	Programa Cultura Viva
PMC	Programa Mais Cultura
PNC	Plano Nacional de Cultural
PNPCT	Política Nacional de Desenvolvimento Sustentável dos Povos e Comunidades Tradicionais
PNPI	Programa Nacional do Patrimônio Imaterial
PPCP	Programa de Promoção das Culturas Populares
PSCP	Plano Setorial para as Culturas Populares
SCC	Secretaria da Cidadania Cultural
SCD	Secretaria de Cidadania e Diversidade Cultural
SEC	Secretaria de Economia Criativa
SECULT/CE	Secretaria de Cultura do Estado do Ceará
SECULTFOR	Secretaria de Cultura de Fortaleza
SID	Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural
SOLAR	Associação Cultural Solidariedade e Arte
SPHAN	Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
SPC	Secretaria de Políticas Culturais
SPPC	Secretaria de Programas e Projetos Culturais
SNIIC	Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais.
UNE	União Nacional dos Estudantes
UNESCO	Organização para a Educação, a Ciência e a Cultura (United Nation Educational, Scientific and Cultural Organization)
VAAC	Via de Acesso à Comunicação e à Cultura

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO.....</b>	<b>13</b>
<b>1.1</b> Problematização do objeto.....	<b>22</b>
<b>1.2</b> Objetivos de pesquisa.....	<b>26</b>
<b>1.3</b> Percorso metodológico.....	<b>27</b>
<b>1.4</b> Estrutura da dissertação.....	<b>32</b>
<b>2. POLÍTICAS PÚBLICAS DE CULTURA PARA AS CULTURAS POPULARES NO BRASIL.....</b>	<b>36</b>
<b>2.1</b> O reconhecimento das culturas populares na constituição das políticas públicas de cultura no Brasil.....	<b>36</b>
<b>2.2</b> Governo Lula e Governo Dilma: novas questões, interesses e atores.....	<b>49</b>
<b>2.2.1</b> Políticas para a diversidade cultural brasileira - (SID/MinC).....	<b>55</b>
<b>2.2.2</b> O Registro de manifestações e expressões culturais tradicionais e populares como patrimônio de natureza imaterial (PNPI/MinC).....	<b>60</b>
<b>2.3</b> Pontos de Cultura e os novos paradigmas das políticas públicas de cultura para as culturas populares (PCV/MinC).....	<b>63</b>
<b>2.3.1</b> Programa Cultura Viva .....	<b>64</b>
<b>2.3.2</b> Ação Ponto de Cultura.....	<b>66</b>
<b>2.3.3</b> Cultura Viva e Diversidade Cultural.....	<b>68</b>
<b>2.3.4</b> Cultura Viva, Ponto de Cultura e Cultura Popular.....	<b>70</b>
<b>2.3.5</b> Discursos, conceitos e ideologias.....	<b>71</b>
<b>2.3.6</b> Panorama do Cultura Viva e do Ponto de Cultura no Governo Dilma.....	<b>73</b>
<b>3. CULTURA POPULAR: UMA CATEGORIA OPERACIONAL E ANALÍTICA EM TRÂNSITO CONSTANTE.....</b>	<b>78</b>
<b>3.1</b> Cultura Popular: construções e usos do conceito na política cultural.....	<b>82</b>
<b>3.2</b> Cultura Popular no Ponto de Cultura (Cultura Viva).....	<b>101</b>
<b>4. PONTOS DE CULTURA: CARACTERIZAÇÃO DOS SUJEITOS.....</b>	<b>104</b>
<b>4.1</b> Pontos de Cultura no estado do Ceará.....	<b>104</b>
<b>4.2</b> Ponto de Cultura “Fortaleza dos Maracatus”: valorização dos maracatus cearenses entre tradições e inovações.....	<b>107</b>
<b>4.2.1</b> A Associação SOLAR.....	<b>107</b>
<b>4.2.2</b> O Maracatu Solar.....	<b>109</b>
<b>4.2.3</b> O Ponto de Cultura.....	<b>111</b>

<b>4.3</b>	<b>Ponto de Cultura “Cortejos Culturais do Ancuri”: a retomada dos cordões e cortejos culturais populares da comunidade do Ancuri (caso do reisado)...</b>	114
<b>4.3.1</b>	A Associação Santo Dias.....	114
<b>4.3.2</b>	O Reisado Santa Maria.....	115
<b>4.3.3</b>	O Ponto de Cultura.....	118
<b>4.4</b>	<b>Ponto de Cultura “Bumba meu boi, Resgatando a Cultura Viva” (Boi Ceará): transmissão da arte popular e tradição do folgado bumba meu boi.....</b>	120
<b>4.4.1</b>	Via de Acesso à Arte e à Cultura - VAAC, mediadora do Projeto.....	121
<b>4.4.2</b>	O Boi Ceará.....	122
<b>4.4.3</b>	O “Pescador de boi”: Mestre Zé Pio.....	124
<b>4.4.4</b>	O Ponto de Cultura.....	126
<b>5.</b>	<b>OS DISCURSOS DOS SUJEITOS: IMPLICAÇÕES E (RE)ELABORAÇÕES DISCURSIVAS.....</b>	129
<b>5.1</b>	<b>Cultura Popular: as múltiplas significações e apropriações do conceito.....</b>	131
<b>5.2</b>	<b>Tradição: um conceito ambíguo.....</b>	139
<b>5.3</b>	<b>Mestre da cultura tradicional e popular ou Griô: implicações de uma identidade construída.....</b>	145
<b>5.4</b>	<b>“Uma vez Ponto de Cultura, sempre Ponto de Cultura”: um discurso reproduzido?.....</b>	149
<b>6.</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	156
	<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	162
	<b>APÊNDICES.....</b>	173
	APÊNDICE A – Roteiro 1 de entrevista para gestor.....	174
	APÊNDICE B – Roteiro 2 de entrevista para gestor.....	175
	<b>ANEXOS.....</b>	176
	ANEXO A – Projetos classificados no I Edital de Pontos de Cultura do Estado do Ceará (localizados em Fortaleza-CE).....	177
	ANEXO B – Projetos classificados no II Edital de Pontos de Cultura do Estado do Ceará (localizados em Fortaleza-CE).....	178

## 1. INTRODUÇÃO

Nos últimos anos, tem sido cada vez mais notável a proliferação de estudos de pesquisadores de distintas áreas – sociologia, comunicação, antropologia –, assim como o crescimento dos investimentos por parte de instituições públicas e privadas, nas políticas culturais. A cultura vem assumindo uma crescente centralidade e uma dimensão importante nos projetos políticos de desenvolvimento e de construção da cidadania, o que tem provocado uma ascensão de debates que abarcam questões políticas ao articularem cultura e identidade, cultura e desenvolvimento, cultura e economia, cultura e diversidade cultural. Diante da força política que o tema das políticas culturais tem alcançado, tanto na constituição político-legal como no âmbito acadêmico, algumas inquietações surgidas e observadas no cenário de legitimação das políticas públicas de cultura para as culturas populares nos últimos dez anos, durante os Governos Lula e Dilma, despertaram-me o olhar de pesquisadora, instigando-me a compreender a conformação dessas políticas culturais no Estado brasileiro contemporâneo. Embora esteja se constituindo no Brasil como um campo específico de estudos e seja elemento central em discursos e projetos governamentais, a atenção dada pelos pesquisadores às políticas culturais para o segmento das culturas populares ainda é tímido. Esta pesquisa contribui, portanto, para que o interesse se torne crescente.

Mas o que seria uma política cultural ou uma política pública de cultura? E, afinal, o que é a cultura popular ou as culturas populares (no plural)? E o que seria uma política cultural para as culturas populares? Muitas são as divergências e tensões na conceituação acerca dessas categorias.

Apesar da ampla bibliografia a respeito do tema, ainda são poucos os trabalhos que trazem definições conceituais do que seja a política cultural. Um dos pontos de partida para refletir sobre o primeiro desafio conceitual são as definições adotadas pelo *Dicionário Crítico de Política Cultural* organizado por Teixeira Coelho (1997). Segundo o verbete do dicionário, a **política cultural** pode ser entendida como:

... um programa de intervenções realizadas pelo Estado, instituições civis, entidades privadas ou grupos comunitários com o objetivo de satisfazer as necessidades culturais da população e promover o desenvolvimento de suas representações simbólicas. Sob este entendimento imediato, a política cultural apresenta-se assim como um conjunto de iniciativas, tomadas por esses agentes, visando promover a produção, distribuição e o uso da cultura, a preservação e a divulgação do patrimônio histórico e o ordenamento do aparelho burocrático por elas responsável (COELHO, 1997, p.203).

Para Alexandre Barbalho (2005), uma das críticas que podem ser feitas a esse conceito é que tal definição estaria próxima do conceito de gestão cultural, relacionando-se com a “organização das estruturas culturais”, isto é, um conjunto de técnicas e instrumentos, oriundas dos saberes administrativos, aplicados para gerir os princípios definidos pela política para o setor da cultura. Concordo com Barbalho (2005) que o sentido da política cultural não deve ficar restrito a uma tarefa administrativa, já que ele implica numa concepção mais estratégica, que envolve lutas e relações de poder no interior de um campo cultural que produz discursos, conceitos, saberes e legitima-os em ações. Deste modo, cabe complementar essa definição com o conceito de política cultural conforme define Jim McGuigan que, para além de ações concretas, entende como “o confronto de ideias, lutas institucionais e relações de poder na produção e circulação de significados simbólicos” (MCGUIGAN, 1996 apud BARBALHO, 2007, p.39). Assim, política cultural tem uma dimensão administrativa, estratégica e de gestão, mas também e, fundamentalmente, tem uma dimensão política e simbólica.

Quando nos referimos ao tema das **políticas públicas de cultura**, incluímos de imediato no debate os atores das políticas culturais. Desta forma, na perspectiva das políticas públicas, da governança da sociedade, a política pública de cultura pode ser desenvolvida por uma pluralidade de atores político-sociais, não somente o Estado. Público, portanto, não deve ser visto como sinônimo de Estado. Assim, transcende o estatal e envolve diferentes atores sociais, agências estatais e não estatais, empresas privadas, que, ressalta-se, detêm poderes desiguais, e, portanto, negociam e interagem de modo diferenciado nesse campo de forças (RUBIM, 2007). O tema também propõe uma relação mais democrática no âmbito político, como enfatiza Rubim (Ibid., p.11) “somente políticas submetidas ao debate e crivo públicos podem ser consideradas substantivamente políticas públicas de cultura”.

A atuação do Estado na promoção do campo da cultura e, sobretudo, das culturas populares, perpassa os debates acerca das próprias formulações das noções de **cultura popular**, o segundo desafio conceitual. São muitas as definições e dissonâncias entre conceitos e preconceitos envolvidos nas definições de cultura popular, que foram sendo construídas por diferentes grupos políticos e sociais em diferentes momentos históricos. No campo das Ciências Humanas é, sem dúvida, uma das categorias mais extensamente analisadas, na qual encontramos uma polissemia de conceitos, sentidos dissonantes, relações de conflito e disputas, que estão longe de formar uma noção bem definida. Por ora, é fundamental deixar claro o sentido e o referencial da expressão “cultura popular” que esta pesquisa adota.

Seguindo a tradição dos Estudos Culturais o pensador latino-americano Nestor Garcia Canclini aborda os conceitos de cultura e cultura popular como um campo privilegiado de disputas e tensões. De acordo com Canclini (1983):

As culturas populares (termo que achamos mais adequado do que a cultura popular) se constituem por um processo de apropriação desigual de bens econômicos e culturais de uma nação ou etnia por parte dos seus setores subalternos, e pela compreensão, reprodução e transformação, real e simbólica, das condições gerais e específicas do trabalho e da vida. [...] São o resultado de uma apropriação desigual o capital cultural, realizam uma elaboração específica das suas condições de vida através de uma interação conflitiva com os setores hegemônicos (CANCLINI, 1983, p.42-43).

Referencio-me, portanto, na compreensão de Canclini (1983) acerca das culturas populares, caracterizada como uma diversidade de práticas e modos de vida que se modificam com o contexto social em que estão inseridas, num processo dinâmico de reprodução e transmissão de valores, crenças e costumes. Esse entendimento se afasta, portanto, da perspectiva relativista, que é insuficiente para entender as diferenças culturais que estão perpassadas por desigualdades sociais e relações de poder. Como o autor sugere o termo culturas populares, no plural, é mais adequado por reconhecer a sua complexidade e diversidade cultural.

Entretanto, as formulações conceituais de cultura popular ultrapassam as fronteiras acadêmicas e perpassam as disputas discursivas no campo da política cultural na contemporaneidade. Esse se refere justamente ao objeto de reflexão da presente pesquisa. O interesse é compreender as construções e usos do conceito de “cultura popular” ou “culturas populares” presentes nos documentos institucionais do Ministério da Cultura (MinC) e confrontá-las com a compreensão dos próprios sujeitos do campo desse segmento cultural. Também me utilizo do embasamento e da contraposição com as delimitações e atualizações conceituais produzidas e pensadas pela academia. Além das formulações de Canclini, utilizo as contribuições teóricas de outros pensadores como: Arantes Neto (1981), Caio Gonçalves Dias (2011), Gerd Bornheim (1987), Isaura Botelho (2001; 2007), José Jorge de Carvalho (1988; 2007), Stuart Hall (2006), Terry Eagleton (2011), Vivian Catenacci (2001), entre outros.

Nos últimos anos, especialmente a partir de 2003, a defesa e promoção das culturas populares é feita por meio de novas questões e de uma ampliação conceitual. São elas representantes do patrimônio (material e imaterial) e das identidades (no plural) e diversidade cultural brasileira.

A categoria folclore sofreu um deslocamento significativo e praticamente não aparece nas justificações e formulações das políticas públicas para as culturas populares. As expressões “cultura popular tradicional” ou “culturas populares” e, mais recentemente, “patrimônio imaterial” passaram a ser utilizadas em substituição a “folclore” na maioria dos programas e ações destinados a essas culturas no Governo Lula. O deslocamento conceitual busca evitar interpretações conservadoras que o termo folclore historicamente adquiriu, isto é, como uma visão congelada e fechada das culturas populares.

O termo patrimônio imaterial, por sua vez, aparece no repertório discursivo do MinC como uma categoria essencialmente normativa e operacional para ampliação conceitual da noção de patrimônio, no sentido de reconhecer o patrimônio não consagrado. Entretanto, passou a representar expressamente uma reelaboração da noção de cultura popular. O MinC passou a incorporar as culturas populares no cenário do patrimônio cultural a partir de uma aproximação conceitual que procura reparar a concepção de patrimônio por meio da valorização daqueles que sempre foram excluídos desse processo de reconhecimento oficial de seus bens culturais, notadamente os grupos das culturas tradicionais e populares.

Apesar do deslocamento da categoria folclore essa ainda aparece usada indistintamente da noção de cultura popular em alguns discursos das políticas culturais. Contudo, as noções ainda mantêm dissonâncias e fragilidades conceituais na forma como são compreendidas pelo MinC. Um exemplo disso é o *Plano Setorial para Culturas Populares* (PSCP), elaborado pelo MinC<sup>1</sup>, através da Secretaria da Identidade e Diversidade Cultural (SID), em 2010, e parte integrante do *Plano Nacional de Cultural* (PNC), que traz em suas definições a adoção de noções semelhantes àquelas com que trabalha o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP/Iphan), considerando equivalentes as expressões folclore e cultura popular. De acordo com o documento, a noção de cultura popular é entendida como “os modos de agir, pensar e sentir de um povo, ou seja, como expressões da cultura desse povo”, o que supõe, portanto, “a identidade cultural de grupos sociais específicos” (MINC: SID, 2010, p.47). A definição tenta abranger o amplo conjunto da diversidade de manifestações culturais – festas rurais e manifestações urbanas, cultos religiosos, saberes tradicionais, medicina popular, culinária, artesanias, entre outros – e de agentes envolvidos no âmbito da cultura popular – cantadores, artesãos, foliões, grupos religiosos, entre outros. A definição, sobretudo, é consoante com o que preconiza a UNESCO, na carta de

---

<sup>1</sup> Ressalto que em seu processo de elaboração e aprovação, o PSCP contou com a participação da sociedade civil por meio de dois Seminários Nacionais de Políticas Públicas para as Culturas Populares (2005 e 2006), duas Conferências Nacionais de Cultura (2006 e 2010) e de uma Pré-Conferência Setorial de Culturas Populares.

*Recomendação sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular* (1989). O texto traz como definição da cultura tradicional e popular:

... o conjunto de criações que emanam de uma comunidade cultural, fundadas na tradição, expressas por um grupo ou por indivíduos e que reconhecidamente respondem às 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. Suas formas compreendem, entre outras, a língua, a literatura, a música, a dança, os jogos, a mitologia, os rituais, os costumes, o artesanato, a arquitetura e outras artes (UNESCO, 1989).

Esta foi a primeira vez que um documento internacional apresentou uma definição para a cultura tradicional e popular nestes termos. A carta tem como objetivo estimular a criação, pelos países membros, de uma normatização sobre as culturas tradicionais e populares. Destaco, desse modo, o papel e influência da UNESCO na formulação de políticas culturais para as culturas tradicionais e populares no Brasil.

Na maioria dos programas e ações do MinC existe uma determinada formulação conceitual de cultura, que é a matriz básica de fundamentação teórica contida no *Plano Nacional de Cultural*, pensada em três dimensões: simbólica, econômica e cidadã. Essas dimensões são reordenadas com primazia de uma sobre a outra de diferentes formas de acordo com os programas (ALVES, 2011b). Entretanto, não pretendo pormenorizar as análises sobre estes conceitos neste espaço, julgo necessário reservar um capítulo para problematizar as tramas e disputas que colaboram para a formação de um campo conceitual no âmbito discursivo dos documentos que regulamentam e instituem os programas e ações do MinC para as culturas populares.

Entretanto, é fundamental destacar que o **Programa Cultura Viva** (PCV) e a **Ação Pontos de Cultura** (APC) trazem uma inovação no entendimento das culturas populares, compreendendo seu caráter plural e sua capacidade de interagir com as diferenças. O tratamento dado pelo Programa a essas expressões e manifestações culturais é inovador na medida em que não estão presentes os discursos protecionistas de práticas culturais ancoradas num passado retrógrado, de formas puras e autênticas de uma cultura nacional, distante assim de um sentido ligado à ideia conservadora de folclore. Existe no PCV a visão de **promoção** da diversidade considerando não só as expressões das culturas populares – mas também essas – como um organismo vivo e dinâmico, como experiência das misturas resultantes de interações variadas e dos processos de hibridização, características fundamentais da realidade brasileira. Na perspectiva da **proteção** das culturas excluídas, locais e minoritárias que compõem a diversidade cultural brasileira, nas quais as culturas tradicionais e populares assumem relativo destaque, o PCV atua no reconhecimento e afirmação do pertencimento e reforço identitário.

Desta maneira, o PCV inaugura um novo paradigma em relação ao tratamento dado pelas políticas públicas às culturas tradicionais e populares.

No Brasil, não é uma novidade histórico-social o interesse do Estado em reconhecer e promover as culturas populares por meio de ações oficiais. Embora seja relativamente recente, cuja gênese está em meados das décadas de 1920-1930, por meio do incentivo a intelectuais e pesquisadores pelas tradições populares, reconhecendo a contribuição das diversas matrizes para a formação da cultura brasileira. E mais fortemente na década de 1960, quando passa a existir um mercado nacional de bens simbólico-culturais.

Entretanto, a ascensão e o lugar privilegiado que o campo das culturas populares vem ocupando, ao longo dos últimos dez anos, nas políticas culturais no Brasil se faz a partir de um novo processo de legitimação, que se pretende mais democrático, e por meio de um novo quadro de interesses e questões, que perfazem as novas conjunturas políticas internacionais e mudanças no próprio governo brasileiro.

O renovado interesse e a revalorização das culturas populares na esfera pública também faz parte de um movimento maior, posto pelos processos contemporâneos de globalização que impulsionam a importância da cultura local, do tradicional e do popular. Contudo, é preciso reconhecer que essa reatualização e revalorização do popular no âmbito da globalização também é permeado e encerra contradições, paradoxos e disputas para a própria afirmação das culturas populares. Frente a esse processo, essas culturas se utilizam e negociam formas e estratégias de afirmação e perpetuação de suas identidades, assim como são apropriadas econômica e simbolicamente por um discurso de valorização, muitas vezes, pueril e de autenticidade das tradições na globalização.

A partir do Governo Lula, em 2003, as culturas populares passaram a receber maior atenção como alvo de normatização e políticas específicas, o que marca a renovação do interesse Estatal pelo popular na política pública brasileira. As inúmeras ações, programas e projetos desenvolvidos pelo Ministério da Cultura de Gilberto Gil e Juca Ferreira (2003-2010), durante o Governo Lula, fazem parte de uma nova política cultural que se propõe democrática, pluralista e entende as culturas populares a partir de uma perspectiva mais contemporânea, reconhecendo a sua diversidade, a pluralidade de identidades e suas dimensões de tradicionalidade e dinamicidade. Esse novo cenário foi motivador para a definição do objeto de pesquisa, pois revela uma etapa importante na política pública de cultura no Brasil, especialmente no que se refere ao campo das culturas populares.

O cenário das políticas públicas para as culturas populares passou por uma significativa estruturação no MinC, durante o Governo Lula. As expressões da cultura

tradicional e popular – comunidades tradicionais, povos indígenas e afro-brasileiros –, por meio do MinC, receberam reconhecimento e uma importante valorização como fundamentais para a identidade e diversidade cultural do Brasil. Foram criadas secretarias, ações e políticas, que fizeram com que as políticas para as culturas populares não se limitassem a uma secretaria específica e se estendessem por diversos órgãos e secretarias do MinC, possibilitando uma diversificação dos mecanismos de fomento na política cultural. Assim, o Governo Lula renova discursiva e pragmaticamente a institucionalização de políticas públicas para a inclusão, de forma mais ampla, das culturas populares (ALVES, 2011b; CORREA, 2012).

Dentre as ações e programas do MinC que atendem às manifestações das culturas populares, o Programa Cultura Viva, da Secretaria de Cidadania e Diversidade Cultural (SCD), e especialmente a sua ação prioritária que é o Ponto de Cultura, criado em 2004, ocupa lugar de destaque como a experiência mais exitosa na área da cultura durante o Governo Lula e como uma das mais importantes na história da política cultural no Brasil, sobretudo, para o campo das culturas populares.

O Cultura Viva parte do mesmo conceito de cultura adotado pelo MinC, cultura no sentido “antropológico”, nas dimensões cidadã, simbólica e econômica. Contudo, mesmo optando por uma definição antropológica, ganhou ampla dimensão política e simbólica no campo das culturas populares. Essas expressões, que comumente estiveram excluídas das políticas públicas de cultura, encontraram seu ponto de apoio dentro do PCV a partir da ideia de promoção da diversidade cultural brasileira, pois passaram a ser vistas como principais representantes da diversidade cultural e detentoras de um capital simbólico de grande importância, que deve ser protegido e promovido em sua dinamicidade e diversidade de expressões.

O Ponto de Cultura é a ação prioritária e mediadora das demais ações do PCV. Os Pontos de Cultura são iniciativas desenvolvidas pela sociedade civil que, através de um edital de seleção pública, recebem apoio financeiro e institucional do governo – federal, estadual ou municipal – com o objetivo de desenvolver projetos culturais e articular ações voltadas para as culturas locais das comunidades.

Embora a cultura popular não seja o eixo central do Cultura Viva e do Ponto de Cultura, um dos aspectos de destaque do Programa é o apoio às culturas populares. Pela ampliação do escopo e pelos novos rumos das políticas públicas de cultura, é possível perceber o crescente reconhecimento de linguagens e expressões culturais historicamente não consagradas, expressões que comumente estiveram excluídas das políticas públicas e do

acesso aos meios de produção, fruição e difusão cultural, em especial a cultura tradicional e popular, culturas indígenas, quilombolas e afro-brasileiras. Como diz Célio Turino (2004), idealizador e coordenador do Programa Cultura Viva nos seus anos iniciais, o Programa foi concebido com o objetivo de “desesconder o Brasil profundo”, descobrir o Brasil “escondido” e “silenciado”. Nesse sentido, os Pontos de Cultura buscam ser pontos de “des-silenciamento” do Brasil profundo, o Brasil formado por estes grupos excluídos das políticas públicas. O PCV e o Ponto de Cultura mantêm, portanto, uma identificação com os grupos populares e tradicionais, compostos pela cultura afro-brasileira, indígenas, quilombolas, culturas tradicionais, como também das periferias urbanas, como *hip hop*, entre outros.

Em 2008, o PCV iniciou um processo de descentralização com o objetivo de ampliar a rede de Pontos de Cultura. A mudança se alinhava com os esforços do MinC em torno da criação de um Sistema Nacional de Cultural (SNC), por meio da integração de ações entre os governos federal, estadual e municipal. Dessa forma, o Cultura Viva e, mais especificamente, o Ponto de Cultura ganharam ampla capilaridade e se tornaram o projeto de maior alcance territorial do MinC. No período de 2004 a 2012, o Programa apoiou a instalação de 3.670 Pontos, presentes em todos os estados do Brasil e em cerca de mil municípios<sup>2</sup>.

No âmbito estadual, a Secretaria de Cultura do Estado do Ceará – Secult/CE, sob gestão do secretário de cultura Auto Filho, foi uma das primeiras a lançar edital de convênio estadual de Pontos de Cultura. Em 2008, a Secult/CE lançou o I Edital Ponto de Cultura do Ceará, com o objetivo de ampliar o número de Pontos de Cultura do estado. O edital contemplou 100 Pontos, conveniados diretamente com a secretaria estadual, que se somaram aos 34 conveniados com o governo federal<sup>3</sup>. Em 2010, foi lançado o II Edital, contemplando mais 100 novos Pontos, distribuídos entre a capital e os demais municípios cearenses<sup>4</sup>. Atualmente, o Ceará é o terceiro estado brasileiro com maior número de Pontos de Cultura (200), seguindo São Paulo (301) e Rio de Janeiro (230)<sup>5</sup>. A Secretaria também se tornou pioneira ao criar o Pontão de Cultura do Ceará, com a função de coordenar e articular os

---

2 Pontos de Cultura. O que é?. Disponível em <<http://www.cultura.gov.br/pontos-de-cultura1>> Acesso em: 14 abr.2013.

3 Ceará e Ministério da Cultura assinam acordo para criação de 100 Pontos de Cultura. Disponível em <<http://www2.cultura.gov.br/site/2008/05/19/ceara-e-ministerio-da-cultura-assinam-acordo-para-criacao-de-100-pontos-de-cultura/>> Acesso em: 13 abr.2013.

4 Pontos de Cultura no Ceará. Disponível em <<http://www.iniciativacultural.org.br/2011/01/pontos-de-cultura-no-ceara/>> Acesso em: 13 abr.2013.

5 Pontos de Entrave. Disponível em <<http://www.opovo.com.br/app/opovo/vidaearte/2013/06/01/noticiasjornalvidaearte,3066059/pontos-de-entreve.shtml>> Acesso em: 2 jun.2013.

Pontos de Cultura do estado, promover capacitação nas mais diversas linguagens, prestar assessoria técnica e possibilitar a troca de experiências e de saberes entre os Pontos<sup>6</sup>.

Encontrei diversas dissertações e teses que trazem reflexões importantes compondo um verdadeiro mosaico analítico sobre as experiências do Programa Cultura Viva e dos Pontos de Cultura, o que revela o papel de destaque que esses vem ocupando como objeto de estudo acadêmico. Em 2008, a Fundação Casa Rui Barbosa, sob coordenação de Lia Calabre, teve a iniciativa de organizar o Seminário “O Programa Cultura Viva e os Pontos de Cultura – Novos Mapas Conceituais”, com a ideia de reunir trabalhos acadêmicos que estudassem o Programa e, mais especificamente, os Pontos de Cultura. Dentre os estudos acadêmicos localizei trabalhos que abordam o novo modelo de financiamento à cultura proposto no PCV, como o estudo de Anny Karine Medeiros; as interações entre artistas, Pontos de Cultura e Estado, como o trabalho de Ana Teresa Vasconcelos, a partir de um estudo de caso do *Prêmio Interações Estéticas*; análise do novo paradigma implementado pelo PCV, como a dissertação de mestrado de Eduardo Gomor dos Santos (*Formulação de Políticas Culturais: As Leis de Incentivo e o Programa Cultura Viva*) e o da mestranda Ariel F. Nunes (*Pontos de cultura e os novos paradigmas das Políticas Públicas Culturais: reflexões Macro e Micro-Políticas*); a dissertação de mestrado de Fabrício dos Santos de Mattos, *Os Traços em Rede: Pontos de Cultura e usos da cultura na Amazônia contemporânea*, que faz uma análise cartográfica do Programa Cultura Viva e analisa a experiência dos atores envolvidos a partir de seus relatos sobre o programa; a dissertação de André Luiz Fernandes Andries, *Pontos de Cultura, uma experiência de política pública participativa*; a dissertação de mestrado do professor João Domingues, *Programa Cultura Viva: Políticas Culturais para a emancipação das classes populares*, sobre a eficácia da implementação do programa para a emancipação e cidadania das classes populares, e outras reflexões do pesquisador, como no artigo *Programa Cultura Viva: a política cultural como política social?*; os trabalhos de Frederico A. Barbosa da Silva, como *Cultura viva: avaliação do programa arte educação e cidadania*, e a publicação *Cultura Viva e o Digital* na pesquisa do Ipea 2010. O caderno do Ipea 2010 traz outras reflexões sobre o PCV como: *O caso Prêmio Cultura Viva*, de Lilian Sousa e Silva; *Ação Agente Cultura*, com foco na questão da juventude e cidadania, de Luana Vilutis; *A Ação Griô: uma proposta política nacional*, trabalho de Juliana Lopes; *Política cultural de inserção social?*, trabalho de João Guerreiro sobre o papel do MinC e do Programa Cultura Viva e o exercício de cidadania; *Pontos de*

---

<sup>6</sup> Ponto de Cultura. Estado do Ceará. Secretaria de Cultura – SECULT. Disponível em <<http://www.secult.ce.gov.br/index.php/programa-mais-cultura>> Acesso em: 12 abr.2013.

*cultura e economia solidária: aproximações e possibilidades*, reflexão de Luana Vilutis; e *O Programa Cultura Viva e a Diversidade Cultural*, reflexão crítica dos pesquisadores José Márcio Barros e Paula Ziviani; entre outros.

O que se observa é que a maioria desses estudos analisam uma fase importante do Cultura Viva, ressaltando suas novidades e procurando avaliar de alguma forma os ganhos sociais e políticos obtidos com sua implantação. Acredito que o meu estudo faz parte de uma nova demanda de pesquisas que discutem criticamente e sob uma nova perspectiva de análise acerca da experiência dos Pontos de Cultura, que ultrapassa a análise da Ação em si e reflete sobre a própria política cultural como indutora de uma autodiscursividade pelos agentes do objeto do discurso.

### **1.1 Problematização do objeto**

Partindo do contexto dessas discussões procuro investigar a atuação do Estado brasileiro na construção de políticas públicas de cultura destinadas às chamadas culturas populares. Pela relevância a nível federal e estadual, delimito como objeto de estudo para a realização desta pesquisa a Ação Ponto de Cultura. A relação da Ação Ponto de Cultura e as manifestações tradicionais da cultura popular na cidade de Fortaleza se configuram, portanto, como o campo empírico da presente investigação. O recorte da cidade de Fortaleza se justifica por alguns motivos: primeiro, realizar uma pesquisa envolvendo a totalidade dos Pontos de Cultura do Ceará seria inviável; o fato de a pesquisadora residir nessa cidade permite uma maior proximidade com os Pontos; a pesquisa tem caráter qualitativo e não quantitativo, desse modo, priorizei uma escolha estratégica dos Pontos de Cultura da pesquisa para responder as inquietações e objetivos conforme apresentarei a seguir.

No primeiro momento da pesquisa priorizei o contato e aproximação com as instituições premiadas com os seus projetos como Ponto de Cultura, o campo empírico por excelência da pesquisa. Durante o primeiro ano do curso de mestrado (2012), realizei uma pesquisa exploratória por meio da coleta de documentos, materiais produzidos pelos Pontos de Cultura e conversas informais com membros dos projetos.

Também mantive contato com o poder público, na figura da Secretaria de Cultura do Estado do Ceará (Secult/CE), responsável pela implantação da Ação Ponto de Cultura no estado. Nesse momento, algumas dificuldades se apresentaram de imediato. A primeira foi a demora e a burocracia para se conseguir falar com a Secult/CE, mais especificamente com a Coordenação de Ação Social (CAS), responsável pela Ação Ponto de Cultura no estado, para

se conseguir relatórios referentes aos projetos e ter mais informações sobre as instituições que estariam ligadas ao referido segmento sociocultural. Uma primeira visita foi conseguida sem muita dificuldade por conta de a Coordenadora, na época a Norma Paula, ser brincante do Maracatu Solar, que faz parte de um dos Pontos de Cultura selecionados para a pesquisa. A proximidade e o elo em comum de ser brincante do mesmo maracatu me possibilitaram “pular” as exigências burocráticas a este tipo de solicitação. Por meio de uma conversa informal Norma Paula me relatou, a partir de seu conhecimento do cenário local, quais as instituições que tinham como pauta prioritária de seus projetos a cultura popular.

Entretanto, para conseguir uma segunda reunião e os relatórios que comprovassem com as informações foram me exigidos ofício, carta de recomendação e carta de apresentação do programa de mestrado. A coordenadora também era outra. Entre a espera do retorno da autorização e as diversas tentativas de contato passaram-se três meses, até que consegui a formalização da autorização e estive com a nova coordenadora dos Pontos de Cultura do estado, Janete Pinheiro. A coordenadora me forneceu a relação de Pontos de Cultura da cidade de Fortaleza contemplados nos dois Editais conveniados diretamente com a Secult/CE (Ver Anexos).

Nos relatórios da Secult/CE, os Pontos de Cultura estão categorizados a partir de dois fatores, área de atuação e público atendido, não há uma categoria específica de segmento cultural, isto é, que os identifique como pertencentes ao segmento da “cultura tradicional e popular”. Desta maneira, utilizei outros referenciais para a seleção dos Pontos de Cultura que possuem como alvo prioritário de seus projetos esse segmento cultural.

A partir das definições conceituais conforme expressas no *Plano Setorial para as Culturas Populares*, o principal documento que delimita as políticas e ações para essas culturas, foi possível ter um referencial para identificar e delimitar os Pontos de Cultura da pesquisa. De acordo com o *Plano Setorial para as Culturas Populares* (MINC: SID, 2010), as culturas populares são grupos sociais culturalmente diferenciados que constituem:

Construções culturais específicas da formação e desenvolvimento das classes populares (trabalhadores do meio urbano e rural, setores artesanais e de pequenas indústrias e oficinas, pequenos comerciantes, setores de serviço etc) de acordo com seus modos de vida, necessidades, formas de relação e organização social, valores, concepções e meios de expressão, criação e recreação (MINC: SID, 2010, p.28).

Além da identificação como expressão das classes populares, o plano traz a definição de cultura popular semelhante à noção de folclore, com a qual trabalha o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP/Iphan):

O conjunto de 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 [popular e tradicional]: aceitação coletiva, tradicionalidade, dinamicidade e funcionalidade (Ibid., p.54).

A definição também coaduna com o que preconiza a UNESCO, na carta de *Recomendação sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular* (1989). Deste modo, abrange os grupos étnicos, as comunidades tradicionais, as diversas manifestações e as expressões da cultura tradicional e popular, tais como a literatura, as línguas, as danças, os jogos, as mitologias, os ritos, os costumes, o artesanato, a arquitetura e outras artes. Abrange ainda uma diversidade de agentes ou grupos culturais, como cantadores, artesãos, foliões, grupos religiosos, grupos de danças dramáticas, artistas populares, cordelistas, pescadores artesanais, entre outros.

Outro fator que colaborou para a identificação dos Pontos que trabalham com cultura popular foi a delimitação da área de atuação conforme se apresentam os projetos de Ponto de Cultura das instituições. Desta forma, dentro da totalidade de 31 (trinta e um) Pontos de Cultura conveniados diretamente com a Secult/CE, localizados na cidade de Fortaleza-CE, foi possível identificar pelo menos 10 (dez) instituições que têm como alvo prioritário de seus projetos a promoção de manifestações da cultura tradicional e popular (ver tabelas 1 e 2). Entretanto, não significa que apenas essa quantidade de instituições esteja ligada à cultura popular, mas que diretamente seus projetos delimitam como enfoque principal a afirmação e promoção de expressões culturais pertencentes a esse segmento sociocultural. A realidade dos Pontos de Cultura distribuídos em todo o estado do Ceará mostra um cenário mais expressivo de Pontos ligados ao segmento, mas considero que esse 1/3 de Pontos de Cultura localizados na capital também é significativo para representar a participação dos grupos da cultura tradicional e popular na Ação.

**Tabela 1.** I Edital Pontos de Cultura do Estado do Ceará / Seleção de Pontos de Cultura Popular

<b>I EDITAL PONTO DE CULTURA – SECULT/CE (2008)</b>	
<b>PROPONENTE</b>	<b>ÁREA DE ATUAÇÃO</b>
Associação dos Escritores, Trovadores e Folheteiros do Estado do Ceará – AESTROFE	Literatura de Cordel;
Associação Espírita de Umbanda São Miguel	Combate a discriminação racial e intolerância religiosa;
Associação Afro Brasileira de Cultural Alágba	Cultura afrodescendente;
Associação Santo Dias	Cultura Popular, reisado, festa junina. Carnaval, formação de produtores culturais e agentes culturais;
Associação Cultural Solidariedade e Arte –	Artes integradas, cinema e vídeo, literatura,

SOLAR	música, artes plásticas, fotografia.
*Todos os projetos receberam o valor integral do convênio e concluíram as atividades do projeto de Ponto de Cultura, com exceção da Associação Santo Dias que foi desconveniada antes do término do prazo do convênio.	

**Tabela 2.** II Edital Pontos de Cultura do Estado do Ceará / Seleção de Pontos de Cultura Popular

<b>II EDITAL PONTO DE CULTURA – SECULT/CE (2010)</b>	
PROPONENTE	ÁREA DE ATUAÇÃO
Centro Cultural Zé Testinha	Manifestações juninas
Associação Cultural Afro-Brasileira Bloco Afoxé Camutuê Alaxe – Acabaca	Étnico racial [boi e afoxé]
Associação Cultural Maracatu Nação Fortaleza	Manifestação Popular [Maracatu]
Centro Cultural Capoeira Água de Beber	[Capoeira]
Via de Acesso a Arte e Cultura – VAAC	Artes integradas [Bumba meu boi]
*Os projetos iniciaram suas atividades apenas no segundo semestre do ano de 2013, quando receberam (com atraso) a primeira parcela do convênio.	

Após a identificação dos Pontos de Cultura que têm seus projetos ligados a manifestações da cultura tradicional e popular, foi necessário verificar quais deles seriam contemplados na presente pesquisa. Desta forma, recorri novamente à Coordenação de Ação Cultural para obter maiores informações acerca da situação dos Pontos de Cultura.

De acordo com os dados da Coordenação de Ação Cultural<sup>7</sup>, 53% dos 100 contemplados no I Edital receberam o valor integral do convênio (R\$ 180 mil), enquanto os 47% restantes ainda aguardam o repasse de parcelas do primeiro, segundo ou terceiro lotes. Os Pontos de Cultura ligados à cultura popular desse edital, referenciados anteriormente, receberam a parcela integral do convênio e concluíram as atividades do projeto, com exceção da Associação Santo Dias que foi desconveniada antes do término do prazo do convênio. Em relação aos contemplados no II Edital, o prazo para o pagamento se estendeu até 2015. Apenas 47 Pontos desse Edital receberam o primeiro pagamento de R\$ 60 mil e os demais estão no aguardo do repasse da verba do convênio.

Contudo, não considerei o critério do recebimento do financiamento e, por conseguinte, o início e/ou conclusão das atividades do projeto como suficientes para a escolha dos Pontos de Cultura a serem estudados na pesquisa, visto que a ideia de ser Ponto de Cultura começa antes mesmo do conveniamento e não morre após o fim do repasse do financiamento. Neste caso, priorizei escolher instituições e projetos que apresentassem cenários diversos e singulares para tentar demonstrar a força simbólica da Ação junto aos

<sup>7</sup> Dados de junho de 2013. PONTOS de Entrave. Jornal O Povo, 2013. Disponível em <<http://www.opovo.com.br/app/opovo/vidaearte/2013/06/01/noticiasjornalvidaearte,3066059/pontos-de-entreve.shtml>> Acesso em: 06 jun.2013.

grupos participantes. Desta maneira, selecionei três Pontos de Cultura: um Ponto de Cultura do I Edital que concluiu as atividades do projeto e encerrou o convênio com o Programa Cultura Viva; um Ponto de Cultura do I Edital que foi desconveniado da Ação antes da conclusão do projeto por conta de problemas de gestão; e, por último, um Ponto de Cultura do II Edital que iniciou as atividades do projeto apenas no segundo semestre de 2013. São eles, respectivamente: “**Fortaleza dos Maracatus**”, da Associação Cultural Solidariedade e Arte (SOLAR); “**Cortejos Culturais do Ancuri**”, da Associação Santo Dias; e, “**Bumba meu boi, Resgatando a Cultura Viva**” ou “**Boi Ceará**”, ligado à Via de Acesso à Arte e à Cultura (VAAC) e que tem como representante o Mestre Zé Pio.

## 1.2 Objetivos da pesquisa

Quando me questiono o que seria uma política pública para as culturas populares compreendo que é necessário entendê-la como uma complexa rede política, repleta de disputas de poder. Isso diz respeito ao sentido de política cultural apresentado anteriormente, como o confronto na produção e circulação de significados simbólicos, capaz de reposicionar um conjunto de sentidos, produzir e afetar os discursos de outros agentes numa estrutura simbólica.

Nesse sentido, tomando a política cultural como uma articulação simbólico-discursiva, que define conceitos e significados, como um espaço de enfrentamentos, procurei compreender nesta pesquisa as construções discursivas acerca do conceito norteador das políticas públicas para as culturas populares, que é a própria definição dessas culturas, através da análise dos discursos institucionais e por meio dos discursos dos agentes do campo das culturas tradicionais e populares.

Deste modo, busquei evidenciar as significações do conceito de cultura popular pelos próprios sujeitos do objeto do discurso na produção simbólica de um “discurso de si”, que está em disputa ou alinhado ao discurso hegemônico sobre a cultura popular produzido, em nosso caso de análise, pela política cultural, especialmente pela Ação Ponto de Cultura.

Destarte, guiei-me no percurso da pesquisa pelos seguintes objetivos:

- ✓ Compreender como os sujeitos de direito da política cultural, especificamente os participantes da Ação Ponto de Cultura, na cidade de Fortaleza-CE, significam o conceito de cultura tradicional e popular em suas práticas discursivas;

- ✓ Analisar os usos e construções conceituais acerca das chamadas culturas populares no processo de institucionalização das políticas públicas de cultura no Brasil contemporâneo, especialmente na Ação Ponto de Cultura, percebendo em que medida o discurso institucional desencadeia uma autodiscursividade e afeta o discurso dos sujeitos de direito dessas políticas;
- ✓ Apreender as relações de disputas, os consensos e conflitos entre os significados e discursos produzidos pelos sujeitos dos Pontos de Cultura, e entre os discursos dos sujeitos e as narrativas da política cultural acerca do conceito de cultura popular;

### 1.3 Percurso metodológico

Inicialmente, pretendia fazer um percurso metodológico mais etnográfico para uma melhor compreensão do campo pesquisado, isto é, das práticas culturais e realização dos projetos como Ponto de Cultura. Isso seria feito por meio da observação participante e acompanhamento de atividades dos grupos elegidos para esta análise. Entretanto, o percurso metodológico foi modificado de acordo com os apontamentos do objeto da pesquisa, que sinalizaram outros objetivos a serem investigados.

Desta forma, abandonei a proposta de fazer uso da observação participante, que é um método que requer que o pesquisador se torne parte do cotidiano do grupo, com o intuito de identificar as relações estabelecidas no ambiente pesquisado. Delimitei, então, a análise da pesquisa nas construções discursivas do poder público e dos grupos da cultura popular, participantes da Ação Ponto de Cultura. Interessa a este estudo compreender como os sujeitos dos Pontos de Cultura interpretam a si mesmos como “cultura popular” e como sujeitos de direito de uma política cultural, e ainda como o discurso que constroem se confronta com o discurso político-programático institucional das políticas culturais, sobretudo, com o discurso do Programa Cultura Viva e da Ação Ponto de Cultura.

O campo envolve atores, interesses, significados e valores diversos, e para apreendê-los delimitei alguns procedimentos metodológicos de natureza qualitativa, os quais melhor se adéquam à ordem do objeto e aos objetivos desta pesquisa.

Analiso, primeiramente, a Ação Ponto de Cultura contextualizando-a no cenário de institucionalização das políticas públicas para as culturas populares no Brasil. Aliada à análise teórica das políticas culturais, a **pesquisa documental** foi um instrumento importante

neste estudo, haja vista o uso de referências como os documentos institucionais de programas e projetos do Ministério da Cultura e depoimentos dos agentes envolvidos, como os Ministros da Cultura nos períodos de implantação e consolidação do Programa Cultura Viva, Gilberto Gil e Juca Ferreira, Sérgio Mamberti, entre outros. Assim como a análise dos conteúdos produzidos pelos Pontos de Cultura da pesquisa.

Na primeira etapa, realizada no primeiro semestre de 2013, delimito no campo documental das políticas públicas de cultura os textos dos programas e ações do MinC para as culturas populares. Os documentos selecionados são: *Plano Nacional de Cultura*, *Plano Setorial para as Culturas Populares*, *I e II Anais do Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas Populares*, *Programa Nacional para o Patrimônio Imaterial* e o *Programa Cultura Viva/Ação Ponto de Cultura*.

A outra etapa da pesquisa foi executada no segundo semestre de 2013, por meio da realização de entrevistas semiestruturadas em profundidade com os sujeitos dos três Pontos de Cultura. Neste momento, utilizei o gravador para não perder detalhes da entrevista, com vistas à análise e interpretação posterior. Entendo que a captação do discurso oral por meio do uso do gravador e mesmo a simples condição de pesquisador pode levar os sujeitos a produzir e reproduzir respostas “prontas”, afetadas pelas perguntas. Mas também vejo que isso não é uma regra geral, e é possível conduzir a entrevista como uma forma de conversa com os sujeitos para se extrair elementos de suas produções discursivas de sentido e significações que se aproximem de um discurso mais livre de elaborações pré-formuladas e mais espontâneas.

Delimito como amostra da pesquisa os Pontos de Cultura citados anteriormente: “Fortaleza dos Maracatus”, “Cortejos Culturais do Ancuri” e “Boi Ceará”. Em cada Ponto de Cultura entrevistei o representante da manifestação cultural a qual o grupo é ligado, que na maioria dos casos é também o gestor e coordenador do projeto. Esses sujeitos geralmente também são os diretores das instituições que os Pontos estão vinculados, os principais responsáveis pela realização das atividades dos projetos de Pontos de Cultura e pela articulação com artistas, com a comunidade, com os alunos das oficinas e com outros gestores culturais públicos e privados, ao mesmo tempo em que são brincantes das expressões culturais. No Ponto de Cultura Fortaleza dos Maracatus entrevistei **Pingo de Fortaleza**, que foi o gestor do projeto, é o representante do grupo de maracatu, o Maracatu Solar, e também é o diretor da Associação SOLAR, a qual foi estabelecida o convênio com o PCV. No Ponto de Cultura Cortejos Culturais do Ancuri entrevistei o gestor e coordenador do projeto, **Eudázio Nobre**, que também é brincante e um dos principais articuladores do Reisado Santa Maria, um dos grupos culturais que realiza atividades com o Ponto de Cultura. No Ponto de Cultura

Boi Ceará entrevistei o **Mestre Zé Pio**, mestre da cultura tradicional do bumba meu boi e representante do Boi Ceará. Em relação a esse Ponto de Cultura também entrevistei **Mirna Carla**, diretora da VAAC, instituição externa ao grupo cultural que é responsável pela gestão e coordenação do projeto do Ponto de Cultura Boi Ceará.

A escolha desses sujeitos, que são os agentes mediadores entre o Estado/política cultural e a realização do projeto de Ponto de Cultura/manifestações culturais nas comunidades, supõe que o acesso ao discurso produzido por esses possibilite uma visão mais abrangente e profunda da autodiscursividade do grupo cultural como pertencente ao campo da cultura popular.

Em relação à fonte dos discursos dos sujeitos participantes da Ação esta foi, predominantemente, o discurso oral por meio da gravação das entrevistas, visto que estes não possuíam histórico de registro escrito. A exceção foi o Fortaleza dos Maracatus, no qual analisei o conteúdo do Almanaque de conclusão do Ponto de Cultura e o blog da Associação SOLAR. Os outros dois Pontos de Cultura não possuíam registros escritos, impressos ou virtuais. Os registros desses grupos restringem-se a poucas fotografias, entretanto, estas não foram analisadas na pesquisa por opção de ordem metodológica. Escolhi, deste modo, analisar apenas os conteúdos textuais.

Para a análise do discurso das entrevistas e do conteúdo produzido nos Pontos de Cultura, assim como o exame dos documentos do Ministério da Cultura, utilizo o aporte teórico e metodológico da **Teoria do Discurso** ou **Análise Crítica do Discurso**, através dos filósofos Ernesto Laclau, Chantal Mouffe e Michel Foucault. O objetivo foi perceber em que perspectivas a relação social de poder no plano discursivo se constrói para conceituação da cultura popular, elaborada pelo Estado e pelos sujeitos dos Pontos de Cultura ligados a esse segmento sociocultural.

A escolha de utilizar a Teoria do Discurso justifica-se pelo fato de este método e teoria de pesquisa ter uma visão sobre a linguagem a partir de uma dimensão da prática social, isto é, a linguagem ou o discurso como prática social, constituídos de poder e ideologias. O discurso é, assim, capaz de construir dimensões sociais de conhecimento, relações e identidades sociais (MAGALHÃES, 2001). Deste modo, a pesquisa buscou entender quais os significados e dimensões assumem os discursos construídos pelo Estado, por meio da política cultural, e pelos grupos culturais de manifestações tradicionais e populares dos Pontos de Cultura, na cidade de Fortaleza-CE.

A abordagem teórico-metodológica da Análise do Discurso de Michel Foucault disponibiliza uma potente contribuição visto que problematiza a noção de poder constitutiva

da prática discursiva. Por conta disso, tem ocupado cada vez mais espaço nos trabalhos científicos que se utilizam da Análise Crítica do Discurso. Outra importante compreensão sobre a Análise do Discurso é elaborada pelo filósofo Ernesto Laclau, que problematiza as relações conflitantes formadoras do discurso, isto é, os processos de luta hegemônica na esfera do discurso. A perspectiva do autor propõe uma visão sobre a articulação, desarticulação e rearticulação da luta hegemônica pelo discurso. As duas perspectivas não são excludentes, elas se complementam nessa proposta de estudo.

Foucault expõe nas obras *A Arqueologia do Saber* (2008) e *As Palavras e as coisas* (1999) a conceituação discursiva como prática social, isto é, no interior de cada discurso estão implicados conteúdos, significados, relações, práticas históricas e políticas e relações de poder. O discurso, desta forma, é constitutivo da realidade social, como produtor de poderes e de saberes. Nesse sentido, Foucault afirma:

... não mais tratar os discursos como conjunto de signos (elementos significantes que remetem a conteúdos ou a representações), mas como práticas que formam sistematicamente os objetos de que falam. Certamente os discursos são feitos de signos; mas o que fazem é mais que utilizar esses signos para designar coisas. É esse *mais* que os torna irredutíveis à língua e ao ato da fala. É esse “mais” que é preciso fazer aparecer e que é preciso descrever (FOUCAULT, 2008, p.55).

Para Foucault (2008) o discurso ultrapassa as coisas, está sempre amarrado às relações de poder. Nesse sentido, o objetivo metodológico desta pesquisa é buscar apanhar esse “algo a mais” a partir do próprio discurso da formação conceitual da cultura popular.

Seguindo a análise Foucaultiana do discurso interessa a esta pesquisa não só descrever os enunciados e as “falas” daquele que detém o poder da fala, isto é, o Estado, e daqueles que reclamam o direito à “fala”, isto é, os grupos populares, mas entender os cruzamentos, os embates e contradições dos discursos constituídos por esses agentes em torno da significação do que se entende por cultura popular. Para isso, Foucault (2008) propõe a identificação de quatro elementos básicos presentes no enunciado: um *referente* (um princípio de diferenciação, como o Estado formulador de políticas culturais ou o gestor ou mestre fazedor da cultura popular), um *sujeito* (“posição” a ser ocupada, o Estado ou o grupo de cultura popular, isto é, o Ponto de Cultura), um *campo associado* (associação com outros discursos, como o da diversidade cultural, do patrimônio imaterial, da religiosidade, do folclore, da tradição, da autenticidade etc.) e *uma materialidade específica* (documentos institucionais, gravações, transcrições, textos ou material audiovisual criados pelos Pontos).

É certo que o Estado ocupa o lugar central no enunciado por meio da produção institucional do discurso nas políticas culturais para os referidos segmentos socioculturais,

mas será que os outros atores envolvidos, isto é, os sujeitos de direito da política dos Pontos de Cultura se reconhecem nesse discurso que conceitua e define o que é a cultura popular? Como exposto anteriormente nos objetivos do presente estudo este é um questionamento importante que guia o percurso da pesquisa.

Outra perspectiva de Análise de Discurso que se alinha e complementa a escolha metodológica é a dos pensadores Ernesto Laclau e Chantal Mouffe. Os autores, na obra *Hegemonia y estrategia socialista: hacia una radicalización de la democracia* (1987), considera em sua Teoria do Discurso o deslocamento dos sujeitos na produção discursiva. Para os autores, o descentramento do sujeito está aliado a uma pluralidade de centros constituidores das identidades. Portanto, não há um centro fixo constituidor de identidades, o que coloca a emergência de muitas identidades e diversas posições de sujeito no processo de formação do discurso, o que também promove a disputa pelo significado da realidade (LACLAU, 1985 apud FERREIRA, 2011). Por essa pluralidade de posições de sujeito, o discurso se constitui, para Laclau e Mouffe, como uma prática articulatória:

Llamaremos articulación a toda práctica que establece una relación tal entre elementos, que la identidad de éstos resulta modificada como resultado de esa práctica. A la totalidad estructurada resultante de la práctica articulatória la llamaremos discurso (LACLAU; MOUFFE, 1987, p.176).

Deste modo, na visão dos filósofos o discurso é resultado de práticas políticas articulatórias, na concepção de produzir sentidos que vão disputar o espaço do social. Nessa perspectiva, conforme analisa Oliveira e Lopes (2011, p.15) a formação discursiva na Teoria dos autores é um conjunto articulado heterogêneo de discursos, ou seja, “um sistema de regras de produção de sentido, já hegemônica por um determinado discurso dentro de uma pluralidade”. Dessa forma, o discurso não se constitui como um todo homogêneo, fechado em si, mas consegue aglutinar e articular, de forma contingente e provisória, diferentes sentidos em disputa a partir dos efeitos do posicionamento dos sujeitos. Com isso, a hegemonia de determinados sentidos aponta hierarquias e disputas de poder no campo discursivo.

Por meio da análise de Laclau e Mouffe pode-se entender que os discursos da política cultural, e mais especificamente a construção conceitual expressa por meio dos textos e discursos acerca da cultura popular, representa uma articulação hegemônica, na qual as diferenças e sentidos em disputa conseguiram ser articuladas e determinados sentidos foram hegemônicos de forma contingente e provisória. É importante ressaltar que a hegemonia discursiva é provisória, pois na Teoria do Discurso de Laclau e Mouffe pode haver um “deslocamento” de sentidos e noções do objeto do discurso.

De acordo com essa ideia, o objeto do discurso, em nosso caso de análise o conceito de cultura popular, está marcado pelo contexto de sua constituição, ou seja, está acompanhado de um cenário simbólico-discursivo. Quando determinados sentidos já não dão conta dos fatores característicos de determinado período histórico torna-se necessário um novo discurso, uma nova hegemonia de sentidos, para representar o momento que se inaugura (LACLAU apud MENDONÇA, 2012). O “deslocamento” é, assim, uma mudança na centralidade de significações, o que expõe as disputas e conflitos que permeiam a prática articulatória na qual as diferenças e significações em disputa conseguiram ser articuladas e determinados sentidos foram hegemonizados.

Desta maneira, a pesquisa procurou perceber como os textos e discursos que são produzidos pelos sujeitos adquirem significado e que processos de articulação permitem a hegemonização de determinados sentidos. Portanto, a Teoria do Discurso de Ernesto Laclau e Chantal Mouffe dispõe de subsídios teórico-metodológicos mais oportunos para a perspectiva analítica abordada no presente trabalho<sup>8</sup>.

Neste horizonte, considerando que a linguagem ou o discurso não é simplesmente um meio neutro, mas um elemento central da construção da vida social, o que implica disputas de posições, relações de poder e práticas articulatórias, situo a análise da fala dos sujeitos a partir do referido aporte teórico-metodológico. A noção de cultura popular impressa nos discursos e textos das políticas públicas de cultura, especialmente na Ação Ponto de Cultura, difere ou se legitima nas práticas discursivas no campo (ordem do discurso), nesta pesquisa composta por grupos de cultura popular nos Pontos de Cultura? São eles legitimadores do discurso institucional ou constroem um novo discurso por meio do conteúdo produzido em suas práticas no Ponto de Cultura?

#### **1.4 Estrutura da dissertação**

A introdução expõe os interesses, conceitos e relações que compõem o cenário das políticas públicas de cultura desenvolvidas pelo Estado brasileiro para a valorização das culturas populares, que motivaram a escolha do tema e objeto da pesquisa. Em seguida, apresenta os objetivos, o percurso e a escolha das ferramentas metodológicas que guiaram o presente estudo.

---

<sup>8</sup> A Teoria do Discurso é escrita conjuntamente por Ernesto Laclau e Chantal Mouffe na obra utilizada nesta pesquisa, mas posteriormente a Teoria é desenvolvida apenas por Laclau.

No capítulo “**Políticas Públicas de Cultura para as Culturas Populares no Brasil**”, analiso o processo de institucionalização das políticas públicas de cultura no Brasil, com ênfase, sobretudo, no lugar ocupado pelas chamadas culturas populares. Situo a trajetória de construção do espaço ocupado pelas culturas populares brasileiras desde a gênese e direção do interesse do Estado pelo tema ligado à construção da nacionalidade e da identidade cultural brasileira até os dias atuais, especialmente a partir de 2003, com o início do Governo Lula, de modo a compreender o novo quadro de interesses que fez com que, na última década, ocorresse uma grande retomada da valorização das culturas populares. O capítulo está dividido em três subtópicos: o primeiro, “**O reconhecimento das culturas populares na constituição das políticas públicas de cultura no Brasil**”, aborda a gênese e desenvolvimento ao longo do século XX do interesse e compromisso do Estado em fortalecer e promover as tradições culturais populares, atrelado à controversa construção da nacionalidade e da identidade cultural brasileira; o segundo, “**Governo Lula e Governo Dilma: novas questões, interesses e atores**”, analisa o novo paradigma e o lugar que as culturas populares ocupam na gestão pública de cultura a partir das novas conjunturas políticas internacionais e do próprio governo brasileiro a partir de 2003, momento em que se teve uma grande retomada da valorização das culturas populares, que emergem perpassadas por novas questões, interesses e atores; o terceiro, “**Pontos de Cultura e os novos paradigmas das políticas públicas de cultura para as culturas populares (PCV/MinC)**”, explicita o novo paradigma inaugurado com o Programa Cultura Viva e os Pontos de Cultura no campo das culturas populares. Na pesquisa bibliográfica busquei me referenciar em autores que dessem suporte para uma análise e contextualização das políticas públicas de cultura criadas pelo Estado brasileiro com o objetivo de promover e valorizar as culturas populares. Deste modo, alguns autores foram fundamentais: Alexandre Barbalho (2005; 2007; 2008; 2009; 2013), Albino Rubim (2007; 2010), Durval Muniz Albuquerque (2007), Elder Alves Maia (2001a; 2011b; 2012), Isaura Botelho (2001; 2007), Lia Calabre (2007), Marilena Chauí (2006), dentre outros pesquisadores que analisaram o cenário das políticas culturais no Brasil.

Operar com um conceito tão polissêmico como o de cultura requer o entendimento da concepção com que trabalho neste estudo. Como qualquer outro campo a produção cultural é antes de tudo um campo de forças, assim, as mudanças conceituais da noção “cultura” e “cultura popular”, bem como a formulação do debate e desenvolvimento das políticas culturais são influenciados por diferentes contextos políticos e sociais, pois como construções históricas estão diretamente relacionadas a diretrizes de Estado, a uma rede de agentes políticos-institucionais, movimentos culturais e conjunturas políticas imbricadas no

campo da cultura. Desta forma, no capítulo **“Cultura Popular: uma categoria operacional e analítica em trânsito constante”**, busco compreender as construções e usos conceituais da cultura popular nas políticas culturais regulamentadoras para este segmento cultural, assim como relaciono o deslocamento de sentidos do conceito com as mudanças nas delimitações conceituais produzidas na academia e com a interpretação dos sujeitos do objeto do discurso na elaboração de um “discurso de si”. O capítulo está dividido em dois subtópicos: o primeiro, **“Cultura Popular: construções e usos do conceito na política cultural”**, analisa as mudanças no campo conceitual da cultura popular formulado nos documentos institucionais do Ministério da Cultura, buscando apreender as recorrentes dissonâncias e similaridades do conceito e sua relação com as noções de “folclore” e “patrimônio imaterial”, e com as categorias “tradição”, “diversidade” e “identidade cultural”; o segundo, **“Cultura popular no Ponto de Cultura (Cultura Viva)”**, busca confrontar o entendimento da noção de cultura popular como se apresenta no conteúdo e prática da Ação Ponto de Cultura com os sentidos como compreendem os sujeitos dos Pontos de Cultura estudados nesta pesquisa. Deste modo, o capítulo é importante para o entendimento de como os conceitos são dirigidos pelo MinC e para a percepção de como os discursos dos sujeitos são afetados pelos discursos hegemônicos das políticas culturais. Neste capítulo, foi fundamental a leitura e interpretação dos seguintes textos produzidos pelo Ministério da Cultura: *Plano Nacional de Cultura, Plano Setorial para as Culturas Populares, I e II Anais do Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas Populares, Programa Nacional para o Patrimônio Imaterial e o Programa Cultura Viva*, com foco no conteúdo da *Ação Ponto de Cultura*. Além das referências bibliográficas sobre as mudanças e atualizações conceituais da cultura popular, por meio de autores como Arantes Neto (1981), Caio Gonçalves Dias (2011), Gerd Bornheim (1987), Isaura Botelho (2001; 2007), José Jorge de Carvalho (1988; 2007), Néstor García Canclini (2011; 1983), Ruth Cardoso (1982), Stuart Hall (2006), Terry Eagleton (2011), Vivian Catenacci (2001), entre outros.

O capítulo **“Pontos de Cultura: caracterização dos sujeitos”** contextualiza a Ação Ponto de Cultura no estado do Ceará como forma de delimitação do cenário do qual fazem parte os sujeitos da pesquisa. Em seguida, caracteriza os três Pontos de Cultura que compõem o campo empírico, “Fortaleza dos Maracatus”, “Cortejos Culturais do Ancuri” e “Bumba meu boi, Resgatando a Cultura Viva (ou Boi Ceará)”, evidenciando as características das manifestações culturais da qual fazem parte, a própria realidade da comunidade onde estão situados, o perfil de institucionalidade ou informalidade do grupo, assim como as

singularidades de cada projeto de Ponto de Cultura. O capítulo está estruturado em subtópicos de acordo com cada Ponto de Cultura estudado.

O último capítulo, **“Os discursos dos sujeitos: implicações e (re)elaborações discursivas”**, aborda a questão central e talvez a principal novidade da pesquisa, que é compreender as significações do conceito de cultura popular elaboradas pelos próprios sujeitos do objeto do discurso, isto é, pelos sujeitos de manifestações da cultura tradicional e popular. Além do conceito de cultura popular, outras categorias imbricadas no repertório discursivo do tema também se fizeram importantes no decorrer da pesquisa e, portanto, foram examinadas neste capítulo, como “tradição”, “mestre da cultura popular” ou “Griô”, e os sentidos do que é “ser Ponto de Cultura” para os sujeitos participantes da Ação. O capítulo está estruturado pelos seguintes subtópicos: 1. **“Cultura Popular: as múltiplas significações e apropriações do conceito”**; 2. **“Tradição: um conceito ambíguo”**; 3. **“Mestre da cultura tradicional e popular ou Griô: implicações de uma identidade construída”**; 4. **“Uma vez Ponto de Cultura, sempre Ponto de Cultura’: um discurso reproduzido?”**.

Por fim, a partir das considerações analíticas e subsídios teóricos e empíricos desenvolvidos neste estudo, pretendo contribuir para as discussões e reflexões em torno das políticas públicas de cultura que contemplem as chamadas culturas populares no Brasil contemporâneo.

## **2. POLÍTICAS PÚBLICAS DE CULTURA PARA AS CULTURAS POPULARES NO BRASIL**

Neste capítulo analisamos o processo de institucionalização e federalização das políticas públicas de cultura no Brasil, com ênfase, sobretudo, nas políticas destinadas às chamadas culturas populares. Situamos a temática do popular no interior do campo de políticas públicas de cultura do Estado brasileiro, traçando a trajetória de construção do espaço e conceituação das culturas populares brasileiras desde a gênese do interesse do Estado pelo tema, atrelado à controversa construção da nacionalidade e da identidade cultural brasileira ao longo do século XX, até os dias atuais, especialmente a partir de 2003, com o início do Governo Lula, momento em que se teve uma grande retomada da valorização das culturas populares, que emergem perpassadas por novas questões, interesses e atores – como temas complexos como identidade, diversidade cultural e patrimônio imaterial.

### **2.1 O reconhecimento das culturas populares na constituição das políticas públicas de cultura no Brasil**

As culturas populares brasileiras formam um campo que compreende uma ampla diversidade de manifestações, saberes e práticas culturais. O processo histórico de suas origens tem início com a colonização europeia, que gerou processos culturais de hibridações – mesclas interculturais que não significam simplesmente fusão de culturas, mas mantêm vínculos de contradições e conflitos gerados na interculturalidade (CANCLINI, 2011) – entre as etnias indígena, portuguesa e africana, além das influências francesas, holandesas, entre outras. Ao longo do tempo foi se criando um universo simbólico próprio formado pelo encontro das várias culturas que constituíram a diversidade cultural brasileira. Nesse contexto, grupos sociais pertencentes a segmentos historicamente marginalizados preservaram manifestações culturais, crenças e costumes vinculados a valores ancestrais, como a oralidade, a identificação coletiva, a tradicionalidade. Esses segmentos culturais possuem dinâmicas específicas e cumprem uma função social junto aos demais aspectos da vida nas comunidades, são assim as chamadas “culturas tradicionais e populares”.

Tais manifestações fazem parte do campo do simbólico e do discursivo, nos quais o significado destas é negociado e as hierarquias são estabelecidas. Deste modo, integram um campo cultural e, portanto, político que sempre desconsiderou as expressões culturais e os conhecimentos populares segundo uma lógica marcada pela dominação cultural, elitista e

etnocêntrica. Mas apesar da subordinação e negação das suas especificidades, os diferentes segmentos culturais da sociedade brasileira, por meio do isolamento ou mesmo pelo contato com “culturas dominantes”, preservaram valores, autonomia criativa, travaram lutas simbólicas e criaram mecanismos de resistência nas brechas deixadas pela hegemonia cultural europeizada, por meio de apropriações diversas, reelaboração e afirmação de suas expressões culturais.

Com as transformações que impactaram a virada do século XIX para o século XX, com a circulação do ideal de progresso e modernização nas sociedades ocidentais, o Brasil passou por um nível de transformações que atingiu vários níveis das relações sociais e culturais. Na busca por tirar o país do “atraso” colonial foram incorporadas tecnologias para o desenvolvimento – há uma crescente urbanização, aumento da imigração e expansão do mercado de bens e serviços – e foram realizadas mudanças nos costumes e nos modos de vida da sociedade brasileira, muitos dos quais intrinsecamente vinculados ou que se confrontam com as expressões culturais populares (CORREA, 2012). Neste período, na segunda metade do século XIX, as manifestações culturais tradicionais e populares, mesmo ainda marginalizadas ou subalternizadas, começam a despertar o interesse de intelectuais e de artistas na busca pelo entendimento e construção de uma identidade cultural brasileira.

O tema da cultura popular também passa a se tornar, cada vez mais, uma questão política. Como veremos a seguir, a cultura popular sempre esteve atrelada à problemática da identidade nacional – apesar de que assumiu formas diferentes, pois antes essa cultura popular era desprezada, numa leitura racista, higienizadora e civilizadora. Como afirma Renato Ortiz (2006, p.8) “a identidade nacional está profundamente ligada a uma reinterpretação do popular pelos grupos sociais e à própria configuração do Estado brasileiro”. Desta forma, não se pode falar em uma identidade brasileira, única e autêntica, mas em uma pluralidade de identidades, que foram sendo construídas por diferentes grupos políticos e sociais de acordo com os interesses vigentes em diferentes momentos históricos.

Como aponta a antropóloga Ruth Cardoso (1982) é importante entendermos o que mobiliza a importância dada à cultura popular para que, de tempos em tempos, ganhe espaço nas discussões acadêmicas ou no cenário político como expressão representativa de uma identidade mais genuína nacional. Segundo a antropóloga “em geral, as revitalizações dos temas nacionais e populares estão associadas a perspectivas políticas e cumprem a função de legitimar alguma forma de unificação ou disjunção simbólica entre o povo e as elites” (Ibid., p.17). Assim, é preciso notar que o interesse pelo popular, geralmente, foi e é permeado por uma construção ideológica e por relações de poder.

É no Brasil Império que surgem os primeiros interessados pela cultura popular. Eram intelectuais pertencentes a uma geração romântica nacionalista que utilizava temas populares para uma elaboração erudita de suas poesias e romances. Esses intelectuais estavam vinculados ao Estado por meio do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), criado em 1838. Para o Estado imperial, a cultura era uma produção letrada e erudita. O Imperador, um mecenas, investia nos primeiros passos para a criação de uma identidade nacional, voltada para resgatar o povo brasileiro da ignorância e construir uma imagem de “povo civilizado”, por meio do ordenamento das manifestações culturais de origem popular (ALBUQUERQUE JR., 2007).

No Estado republicano, na segunda metade do século XIX, o interesse pelos estudos da cultura popular não se restringe apenas à reelaboração erudita dessas manifestações por meio da arte, mas na busca do que seria o “genuíno povo brasileiro” e os verdadeiros guardiões das nossas tradições na formação de uma “ciência do povo”. Assim, começam os primeiros estudos folclóricos com Silvio Romero (1851-1914), Moraes de Mello Filho (1844-1919) e Amadeu Amaral (1875-1929). Mas como expõe Albuquerque Jr. (2007), o Estado republicano, por sua vez, impõe uma lógica autoritária e civilizatória, que ora trata as manifestações culturais e outros grupos sociais com desprezo, ora com personalismo senhorial, através de seu patrocínio<sup>9</sup>.

A descoberta do “popular” pelos intelectuais, artistas e outros segmentos sociais, interessados pelo folclore e pelo universo popular, a partir do século XX, também perpassa o interesse por uma identidade autêntica e própria, pela descoberta de uma “cultura brasileira”. Esse forte apelo nacionalista é intensificado, sobretudo, no cenário mundial pós-Primeira Guerra Mundial (1914-1918), que desencadeou uma espécie de *ethos* da memória e da cultura nacional não só nas nações beligerantes.

Nessa retomada dos assuntos nacionais a cultura de origem popular vai ser alvo de interesse pelo “resgate” de uma cultura nativa autêntica no Brasil, o que é verificado, sobretudo, no campo das artes. A Semana de Arte Moderna de 22, apesar de suas contradições e polêmicas, e embora marcada pela visão estética da cultura, é um momento histórico na construção do imaginário e da identidade nacional. Os modernistas se propunham a uma redescoberta do Brasil e defendiam uma brasilidade que “fincava suas raízes na interseção de

---

<sup>9</sup> Albuquerque Jr. (2007, p.67) destaca episódios da história que revelam essa lógica autoritária e civilizatória do Estado para com as manifestações nas camadas populares, como Canudos, a Revolta da Vacina, a repressão à capoeiragem, a Revolta da Chibata. Segundo o autor, esses acontecimentos “mostram a incompreensão existente num país segmentado entre uma elite com identidade europeizada e uma população majoritariamente mestiça, no corpo de nas manifestações culturais”.

vanguarda, folclore e urbanismo” (CAMARGOS, 2002, p.29). O Movimento Regionalista da década de 1930, sobretudo na região nordestina – com obras como *O quinze* (1930), de Rachel de Queiroz, e *Vidas Secas* (1938), de Graciliano Ramos – é outro exemplo que mantém um elo sócio-histórico com esse elemento nação, redescobrimdo o Brasil a partir de seu conteúdo cultural tradicional e popular (ALVES, 2011a).

Albuquerque Jr. (2007, p.67) afirma que a geração modernista e regionalista expressa “a insatisfação de novos grupos emergentes com o caráter patrimonialista e oligárquico com que as relações entre Estado e produção cultural letrada se dão no país”, e se firmava como denúncia da forma com que as manifestações culturais populares eram tratadas, esquecidas ou tratadas a partir de uma lógica autoritária e civilizatória no Estado republicano.

É nesse panorama histórico, de construção de uma identidade nacional por determinados grupos sociais – em sua maioria intelectuais, artistas e outros segmentos pertencentes a uma elite letrada –, que o interesse político pela institucionalização da cultura, em especial pelas culturas tradicionais e populares, começa a ser formulado e passa a ser alvo de um campo de políticas públicas de cultura em formação no país.

Até meados de 1930 o Brasil não possuía um campo de políticas culturais minimamente estruturado. Embora os primeiros passos para a institucionalização da cultura tenha acontecido com a vida da família real em 1808, com a construção das primeiras instituições culturais – Biblioteca Nacional, Academia de Belas Artes – a corte portuguesa nunca investiu na estruturação de um campo cultural, pelo contrário, instituiu uma marca patrimonialista e uma ideologia autoritária que perdura, de forma modificada, ao longo da história da política cultural no Brasil (BARBALHO, 2009).

Conforme distingue Márcio de Souza (2002) enquanto a política cultural instituída no Brasil de 1808 até 1929 – embora alguns autores não a considerem como tal – se caracteriza por promover investimentos no campo cultural com o objetivo de melhorar o nível social de uma colônia atrasada, a nova política que se inicia com o Estado Novo (1937), por sua vez, se caracteriza pelo ideário nacionalista, pelo desejo de inventar uma nação e forjar um povo.

Contrariando Souza, que defende o início da política cultural no Segundo Império, Albino Rubim (2007) afirma que o Governo Vargas é o verdadeiro inaugurador da política cultural no Brasil, por realizar, pela primeira vez, um conjunto de intervenções na área da cultura em âmbito nacional<sup>10</sup>. Deste modo, é somente a partir de 1930, com o governo de

---

<sup>10</sup> A gestão Capanema/Vargas investiu na institucionalização do campo cultural criando diversas instituições, como o Ministério da Educação e Saúde (1937), o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

Getúlio Vargas, que a ação político-cultural do Estado toma características substancialmente diferentes de atuação, abrangência e estruturação e pode se configurar como uma política cultural<sup>11</sup>.

Diversos autores consideram como marco inicial da formação do campo de políticas de cultura no país, especialmente em relação às culturas populares, a presença de Gustavo Capanema à frente do Ministério da Educação e Saúde, no período de 1934 até 1945, durante o Governo Vargas; e, mais substancialmente, a atuação de Mário de Andrade, de 1935 até 1938, no Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo – que foi o primeiro órgão criado no país destinado especificamente à cultura (CORREA, 2012; RUBIM, 2007). Entretanto, o escritor Márcio de Souza (2012) revela seu incômodo em aceitar a fama adquirida por Gustavo Capanema de fundador da política cultural do Brasil. Para o autor, Capanema estava mais para um ministro da Propaganda, uma espécie de Dr. Goebbels, sem o fanatismo alemão. Souza (2012) afirma que embora Mário de Andrade tenha recebido convite do próprio Capanema para participar dos assuntos culturais dentro do regime de Vargas, é preciso distinguir a atuação política e ideológica dos dois:

Enquanto Gustavo Capanema articulava a moldagem de um certo Brasil descendente dos bandeirantes, com um povo racialmente purificado pela eugenia, Mário de Andrade acreditava poder moldar o Brasil de seus sonhos, uma nação mestiça cheia de bibliotecas, galerias de arte, de gente culta, célere e moderna (Ibid., p.13).

Inúmeros estudos destacam o papel e o legado deixados por Mário de Andrade em sua atuação política. Ao mesmo tempo em que era figura central do movimento modernista em São Paulo e no país, Mário de Andrade manteve sua trajetória ligada à pesquisa do folclore, seu principal interesse na cultura brasileira. Suas incursões nessa *seara* vinham, sobretudo, amparadas em precursores de pesquisas folclóricas no Brasil como Sílvio Romero (1851-1914) e Amadeu Amaral (1875-1929), pioneiros do folclorismo no Brasil<sup>12</sup>. Desta forma, Mário de Andrade traz os seus interesses, como artista e pesquisador, pelas culturas populares brasileiras para o campo político, com uma proposta de ação política para esses

---

(SPHAN - 1937), o Instituto Nacional do Livro (1937), o Instituto Nacional do Cinema Educativo (1936), Serviço Nacional do Teatro (1937), Serviço Nacional de Radiodifusão Educativa (1936) e o Conselho Nacional de Cultura (1938).

<sup>11</sup> Por Política Cultural, nos termos definidos por Barbalho (2009, p.1), entendemos como a intervenção do poder público no sistema simbólico – nos campos da produção, circulação e fruição/consumo – por meio de um conjunto de instituições, agentes e ações voltadas exclusivamente para esse fim.

<sup>12</sup> O Folclorismo é entendido, e hoje reconhecido, como uma ciência, ou uma nova especialidade das Ciências Sociais e Humanas, que se dedica ao estudo do folclore e da cultura popular. Os pioneiros dos estudos sobre o folclore no Brasil eram intelectuais e interessados em geral nas expressões e manifestações estético-artísticas populares, encantados e afetivamente curiosos por essas culturas.

segmentos por meio do reconhecimento e responsabilidade de proteção das suas expressões culturais pelo Estado.

É interessante destacar que os folcloristas no Brasil, muito além do estudo e mapeamento das manifestações de caráter popular e folclórico, tiveram um papel fundante na articulação com o Estado e na construção das primeiras diretrizes para as políticas públicas de cultura no campo das culturas populares. Desta maneira, o folclore é o primeiro discurso articulado paracientífico que vincula o popular e o tradicional no Brasil. Entretanto, essa assimilação da cultura popular à noção de folclore, como entendido na época, revela uma concepção conservadora da cultura popular, em que se valoriza a tradição como legado de um passado retrógrado, como símbolo da autenticidade das manifestações de caráter popular. Atualmente, muitos antropólogos têm se dedicado a uma reanálise dos estudos folclóricos para desconstruir essa visão. Embora as discussões sobre as dissonâncias e a própria fragilidade da formulação desses conceitos seja uma questão extensamente estudada, elas serão discutidas sumariamente mais adiante, no segundo capítulo deste trabalho, acompanhada de uma análise das construções e dos usos das noções de cultura popular no campo das políticas públicas de cultura no Brasil contemporâneo.

O departamento de Mário de Andrade, por seu ideário e atuação, teve ressonância e importante papel na estruturação das políticas públicas de cultura em âmbito nacional. Entre suas principais ações criou a Sociedade de Etnografia e Folclore, que funcionou entre os anos 1936 a 1939, sob a diretoria de Dina Lévi-Strauss, esposa do antropólogo Lévi-Strauss, como centro de estudo científico e formação de folcloristas, que organizou um guia classificatório do folclore brasileiro e propôs a institucionalização de museus de folclore em todo o país.

Durante o Estado Novo (1937-1945) Mário de Andrade teve importante participação na elaboração do projeto original que criou o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), em 1937 – o principal órgão na história do reconhecimento e preservação do patrimônio brasileiro. O ministro Gustavo Capanema, responsável pela implementação do órgão, entretanto, não acatou o projeto de Mário de Andrade por completo, desconsiderou o registro as expressões culturais populares e centralizou sua atuação nos patrimônios materiais (edificados) e obras de arte (CORREA, 2012).

O projeto político-cultural de Mário de Andrade – mesmo que não tenha sido completamente implementado e seu trabalho tenha sido interrompido pelas próprias mudanças no cenário político do país – deixou um legado que ainda hoje é referência na história da política cultural no Brasil. Além disso, aponta questões que norteiam as políticas culturais no

Brasil contemporâneo, como o conceito de viés antropológico e amplo de cultura (incluindo as culturas populares) e o patrimônio intangível ou imaterial.

De acordo com Albino Rubim (2007), dentre as inúmeras contribuições e inovações de Mário de Andrade, sua atuação foi fundamental por:

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

A política cultural nacional também revelava os ideais do projeto de Mário de Andrade. O Estado implantava uma política de caráter nacional-popular, conservadora, que visava à valorização do nacionalismo, da brasilidade e do caráter mestiço do povo brasileiro, o que levou a uma maior atenção às manifestações culturais populares.

A questão de ordem da política cultural no Governo Vargas é, portanto, a valorização e formação da nacionalidade, com a construção de uma pretensa identidade nacional, de um Ser Nacional. Entretanto, conforme destaca Albuquerque Jr. (2007, p.69) “embora o povo e o popular fossem, no discurso oficial do Estado, as matrizes da cultura nacional, o rosto deste povo ainda continua desagradando às autoridades, sempre que ele aparece fora das idealizações dos letrados”. O samba e o carnaval, por exemplo, são retirados da marginalidade e transformados em símbolos nacionais, mas as letras dos sambas que elogiam a figura do malandro eram censuradas pelo poderoso Departamento de Informação e Propaganda (DIP). Como expõe Barbalho (2007, p.41), “o popular, ou o folclore, retirado do local onde é elaborado, ocultando assim as relações sociais das quais é produto, funciona, nesse momento de constituição da ‘cultura brasileira’, como força de união entre as diversidades regionais e de classe”. O Estado, portanto, direciona a ação do governo na área cultural para a valorização da cultura popular transformada em símbolo da cultura nacional.

É nessa perspectiva que a cultura popular vai ser representada ao longo da história da política cultural no Brasil – pelo menos até meados de 1980, momento em que o país passa por transformações e mudanças por conta do processo de redemocratização e início de uma lógica neoliberal na qual a cultura é tida como um “bom negócio”. O que prevalece até então é a ideia de uma cultura plural que é síntese da identidade nacional, expressa pelo culto a um

povo idealizado, concebido a partir de uma visão romântica e destituída de contradições e conflitos, na busca de universalizar a cultura popular transformando-a em cultura nacional.

Sob o viés da política de Vargas foram criadas diversas instituições. Em especial no campo das culturas populares, o principal órgão criado foi o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), em 1937, instituição que é emblemática na política patrimonial do país. Entre os vários artistas e intelectuais que colaboraram com a instituição destacam-se o historiador Sérgio Buarque de Holanda, autor do importante *Raízes do Brasil* (1936) e os poetas Manuel Bandeira e Mário de Andrade. Embora tenha contribuído para os estudos de redescobrimento do Brasil o órgão teve uma atuação classista e elitista, priorizando o patrimônio edificado e as obras de arte eruditas, excluindo, portanto, as expressões populares que foram idealizadas por Mário de Andrade no projeto original do órgão. De acordo com Isaura Botelho (2007, p.117) o projeto original “foi abandonado no que ele tinha de mais desafiador e avançado para seu tempo: a memória de grupos populares, etnias que compõem a brasilidade, da diversidade dos saberes e fazeres do país”.

O período democrático que segue após a Era Vargas, de 1945 a 1964, é marcado pela ausência do Estado na direção e formulação de uma política cultural, com exceção de algumas ações, entre as quais se destacam as intervenções do SPHAN, a instalação do Ministério da Educação e Cultura (MEC - 1953), a criação do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) – órgão responsável pela criação do “ideário desenvolvimentista no país” e por tecer séria crítica aos processos de dominação cultural –, a criação da Campanha de Defesa do Folclore (1953), primeiro órgão permanente dedicado ao folclore e à cultura popular, subordinada ao recém-criado MEC (RUBIM, 2007). A Campanha de Defesa de Folclore apoiou a criação de diversos museus entre 1965 e 1969, que haviam sido idealizados por Mário de Andrade.

Nesse intervalo democrático, que antecede o Regime Militar, foi criada a Comissão Nacional de Folclore (CNFL), em 1947, no âmbito do Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura (IBECC), órgão ligado ao Ministério das Relações Exteriores. A Comissão realizou diversos seminários nacionais e participou ativamente, junto às comissões estaduais, do debate para a criação de políticas culturais para o folclore brasileiro. A articulação entre a Comissão Nacional de Folclore, a Campanha de Defesa do Folclore e o Movimento Folclórico resultou em maior força política e representou o período de maior vitalidade do folclore no Brasil, com a formalização dos estudos acadêmicos e a criação de diversos museus de arte popular e folclore em diversos estados no país (CORREA, 2012).

Uma intervenção estatal, na esfera estadual, a ser destacada é o Movimento de Cultura Popular, que aconteceu inicialmente em Recife (1960) e no estado de Pernambuco (1963), sob a gestão de Miguel Arraes, e depois se expandiu para outros estados. O movimento, no entanto, tem uma curta duração, sendo encerrado pelo Golpe Militar, em 1964 (RUBIM, 2007).

Diante da quase inexistente intervenção federal na área da cultura, entre os anos 1940 e 1960, emergem uma série de movimentos populares de cultura, que tiveram significativo impacto sobre a produção cultural e sobre a atuação do Estado. Entre eles destacam-se os Centros Populares de Cultura (CPCs), da União Nacional dos Estudantes (UNE), o Cinema Novo e as experiências teatrais do Teatro Arena e o Teatro Oficina. Conforme destaca Alves (2011a) esses movimentos, formados por artistas-intelectuais e grupos políticos-culturais, assim como o Movimento Folclórico Brasileiro, tiveram, cada um numa ordem específica, contribuições significativas para a construção discursiva acerca da cultura popular no Brasil, seja a partir de uma postura encantada e idealista dos folcloristas ou a partir de projetos políticos-culturais para a conscientização transformadora do popular, como foi proposto pelos CPCs da UNE ou pela politização da cultura popular pelos isebianos. Essa pluralidade discursiva expõe como o campo de investigação do popular é repleto de disputas de narrativas, que apresenta posições muitas vezes guiadas por interesses políticos e ideológicos.

É importante destacar que a partir dos anos 1950, com o projeto e a ideologia desenvolvimentista, a noção de folclore – que assimila as culturas populares –, que na Era Vargas era vista como parte do processo de construção da identidade nacional, passa a ser sinônimo de atraso cultural e adquire um significado negativo. Deste modo, começa a ser formulada uma distinção entre folclore e cultura popular, que conduz a um deslocamento significativo dessas categorias. São emblemáticos nessa distinção a reivindicação do popular por movimentos populares como o ISEB e o CPC da UNE. Como apresenta Ortiz (2006), nos anos 1950 e 1960, os isebianos formularam a noção de cultura popular como revolucionária e transformadora, enquanto o folclore é interpretado como manifestações culturais tradicionais. Assim, folclore passou a significar tradição, e cultura popular transformação. Esse discurso foi posto em prática, em certa medida, pelos CPCs da UNE e Teatro Arena, que realizaram ações culturais e práticas artísticas dirigidas para a conscientização de camadas mais pobres. Deste modo, há um deslocamento no conceito de cultura popular formulado por esses movimentos. O popular, construído pelo discurso do ISEB e CPC da UNE, é o elemento a

conscientizar e não o sujeito do discurso. Nesse sentido, como explicita Elder Alves (2011b) a cultura popular:

Não são os valores e as concepções de mundo dos segmentos subalternos, nem tampouco artísticos engendrados pelos segmentos mais pobres, assim como não são as expressões estético-artísticas que compõem as tradições populares, mas antes um projeto político que passa pelas atividades culturais desenvolvidas pelo CPC (ALVES, 2011b, p.183).

Portanto, uma das ideias de cultura popular que prevalece nesse período advém do sentido político e ideológico que os CPCs da UNE e as esquerdas do país atribuíam às culturas populares. Essas passaram a ser vistas como expressão das classes subalternas e a partir de uma perspectiva revolucionária, o que fez com que o movimento assumisse uma postura messiânica e pedagógica como libertação e conscientização do popular, ameaçado pelas forças e interesses do Imperialismo.

Com a instauração do Governo Militar, em 1964, há uma retomada do dirigismo do Estado no campo das políticas culturais. Apesar da ampla censura e repressão de toda a dinâmica cultural no período mais crítico da ditadura, com a instituição do AI-5 (1968-1974), a produção cultural do país teve seus momentos dinâmicos. No início do golpe, as políticas culturais foram pouco ou quase não acionadas pelo governo e só ganharam maior profusão nos anos finais do regime – o que não impediu a diversificação de movimentos artísticos na sociedade, como o tropicalismo, o Iê Iê Iê, a bossa nova.

Em um primeiro momento, houve a implantação da lógica da indústria cultural e da cultura midiaticizada, com a criação da Embratel (1965), da Embrafilme (1969) e da Telebrás (1972). De acordo com Rubim (2007) a política dos governos militares visava, nesse momento inicial, à integração simbólica do país através da reprodução e legitimação da ideologia oficial com a circulação de bens simbólico-culturais (filmes, músicas, e livros) nos meios de comunicação, que estavam sob seu rígido controle.

Essa política de integração simbólica estava atrelada à ideia de identidade nacional, mas diferente do período Vargas, em que os esforços se davam na direção da construção de uma identidade nacional, no governo militar aparece a ideia de “resgate” de uma identidade nacional, de uma cultura brasileira autêntica, atrelada à formação de um mercado nacional de bens simbólico-culturais. Enquanto Vargas usava a cultura como plataforma política, para dirigir a produção cultural e influenciar ideologicamente artistas e intelectuais na construção da Nação, na formatação de uma autoimagem e sentimento de povo cordial e pacífico, privilegiando a cultura como propaganda política e ideológica; o governo militar, por sua vez, privilegiou o fator mercadológico, investindo em um projeto de

fortalecimento da indústria e do mercado de bens simbólico-culturais, com a perspectiva de integração da sociedade no processo de desenvolvimento econômico via consumo. Souza (2002) expõe que:

Nos anos 70, o termo resgatar a cultura quase sempre aparecia em relatórios de autarquias federais, como um famoso programa do Ministério da Indústria e Comércio que decidiu resgatar a memória cultural dos ceramistas populares de certas áreas do nordeste. O que resultou daí foi à ligação entre os artesãos primitivos e as butiques do Rio e São Paulo, fazendo chegar cultura nacional resgatada na decoração dos lares classe média do país. Talvez por isso nos anos setenta não havia uma estante de livros, por mais modesta que fosse, que não tivesse pelo menos uma pequena réplica de Mestre Vitalino, carimbo da identidade resgatada como os poemas com textos de Brecht eram os carimbos ideológicos (SOUZA, 2002, p.20).

O resgate da identidade brasileira, como observa Souza (2002), era apenas uma apropriação capitalista de manifestações do exótico, na qual eram transportadas para circuitos modernos e comerciais urbanos e apresentadas como um resgate da cultura ou da identidade brasileira. Havia, portanto, uma interação entre a busca pela modernidade e a busca da identidade nacional, que somente poderia vir de raízes populares, mas esse encontro com o popular é também a sua descaracterização. O popular passa então a dividir o campo discursivo com o sentido de indústria cultural e sociedade de massas, e assume o significado daquilo que é consumido no mercado de bens simbólico-culturais.

Em um segundo momento do golpe militar, a partir de 1974, as políticas culturais são retomadas pelo governo com a criação de diversas instituições, como a Fundação Nacional das Artes (Funarte/1975), e é elaborado o primeiro Plano Nacional de Cultura do país, em 1975. A Funarte deu importante apoio à preservação dos valores culturais das manifestações artísticas e tradicionais. Em 1979, a instituição passa a estar vinculada à Campanha de Defesa do Folclore Nacional, restaurada como Instituto Nacional do Folclore – e que mais tarde passa a se chamar Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP) (CORREA, 2012).

No campo das culturas populares destacamos já nos fins da ditadura militar a atuação de Aloísio Magalhães, que traz a questão do patrimônio histórico para o centro da política cultural. Além disso, traz uma visão renovada para as políticas culturais patrimoniais e para lugar ocupado pelas culturas populares nessas políticas, inclusive retomando elos com as políticas de Capanema e Mário de Andrade.

Em 1975, na direção do Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC), Aloísio Magalhães reclama um conceito mais abrangente de cultura como grande matriz norteadora, com atenção prioritária às manifestações culturais tradicionais e populares. Como observa Isaura Botelho (2007), Magalhães representou uma continuidade do projeto de Mário de

Andrade, mas com a diferença que ele radicaliza a dimensão antropológica de cultura, na sua política a “cultura é tudo”.

Botelho (2007) ressalta que Aloísio Magalhães conseguiu reunir uma quantidade de instituições tão diversa com uma incrível rapidez, o que demonstra a sua capacidade política de articulação, conseguindo amplo destaque para o setor cultural em face a outras questões governamentais. Em 1979, assume a direção da Fundação Nacional Pró-Memória. Na fundação, aciona a noção de bens culturais pela qual pretendia identificar produtos culturais fruto de manifestações e saberes populares, como o artesanato, as tecnologias tradicionais, as artes e os ofícios populares. O seu trabalho amplia e atualiza a questão patrimonial, retomando o próprio Mário Andrade, considerando não só os bens materiais (móveis e imóveis), mas privilegiando a produção coletiva, os saberes, fazeres, comportamentos e expressões populares como patrimônio cultural brasileiro (RUBIM, 2007; CORREA, 2012). Aloísio Magalhães também esteve à frente da então Secretaria de Cultura do MEC, entre 1981 e 1982. Embora tenha sido curta sua gestão deixou como legado um modelo administrativo bem estruturado, com uma maior articulação do setor da cultura com outros setores da gestão pública, o que permitiu a ampliação do espaço de atuação da área federal de apoio à cultura.

Com o fim da ditadura militar, inicia-se o processo de redemocratização do país em meio a um ciclo de sucessivas crises financeiras, que revelava um cenário de profundas desigualdades econômicas e sociais (1985-1993). No campo das políticas públicas de cultura há um esvaziamento de recursos públicos e o desmonte de instituições importantes, como a Embrafilme, a Funarte e o Pró-Memória. Por outro lado, passa a existir uma contínua transferência para o setor privado da responsabilidade de incentivo à produção cultural.

Nesse cenário, é criada a primeira lei de incentivo à cultura no Brasil, em 1989, na gestão de Celso Furtado, ministro da cultura do então presidente José Sarney. A Lei Sarney, como ficou conhecida – posteriormente sucedida pelas Leis Rouanet e do Audiovisual –, privilegia o financiamento direto dos projetos da sociedade civil, mas o investimento não é mais pelo Estado – ainda que os recursos utilizados continuassem quase sempre com dinheiro público – mas pelo mercado, por meio do mecanismo da renúncia fiscal.

Com o início de uma política cultural baseada na lógica neoliberal, na prevalência do investimento privado na cultura, há um declínio do interesse do Estado pelas culturas populares – até o final dos anos 1990 –, o que se comprova pelas poucas referências a esse segmento nas políticas culturais dos governos Sarney, Collor, Itamar e Fernando Henrique Cardoso. Um dos poucos registros encontrados se refere ao Programa Artesanato Solidário,

que fazia parte do Comunidade Solidária, projeto de combate à exclusão social e à pobreza, criado em 1995, pela primeira dama Ruth Cardoso, curiosamente realizado pelo Governo FHC (CORREA, 2012).

Paradoxalmente, nesse período realiza-se o Seminário do Patrimônio Imaterial: Estratégias e Formas de Proteção, um encontro internacional organizado pela superintendência do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) do Ceará, em 1997. O seminário foi uma iniciativa de entidades da sociedade civil, grupos de artistas e Ministério da Cultura. O principal resultado do seminário foi a constituição do Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial, que se torna responsável pela formulação do importante Programa Nacional do Patrimônio Imaterial, criado em 2000 (CORREA, 2012). O embrião do programa está contido na carta que é publicada no seminário, que, entre outros aspectos, pretendia recuperar as ideias originais contidas no primeiro projeto de criação do Iphan, elaborado por Mário de Andrade (ALVES, 2011b).

Outra ação importante é a Política de Cidadania Cultural, da Secretária de Cultura de São Paulo, que teve como mentora a filósofa Marilena Chauí, na gestão de Luisa Erundina (PT), entre 1989 e 1992. A política defendia a cultura como “direito dos cidadãos e como trabalho de criação” e trouxe novas perspectivas para se pensar a cultura e a política cultural, que influenciaram fortemente o projeto de construção de uma nova política cultural no Governo Lula (2003-2010) (CHAUÍ, 2006).

A política de Cidadania Cultural herdou de Mário de Andrade a definição alargada de cultura, na concepção antropológica, e buscou construir uma política democrática para a inclusão de novos sujeitos sociais, com forte identificação com as culturas das classes trabalhadoras, das classes populares, com as culturas dos excluídos – o que se alinha à filosofia e ideologia do Partido dos Trabalhadores. Entre os principais projetos, criou as Casas de Cultura, que podemos chamar de precursoras e embriões dos Pontos de Cultura. As Casas de Cultura eram espaços criados ou adaptados pelo poder público, e concebidas para fomentar a produção cultural local, sobretudo, nas periferias de São Paulo. Na perspectiva da política de cidadania, a participação dos novos atores pertencentes às culturas populares se fez mediante a criação, além das Casas de Cultura, da Embaixada dos Povos da Floresta, do Centro de Documentação de Atividades Artístico-Culturais Afro-Brasileiros e do Conselho dos Direitos Indígenas (CHAUÍ, 2006).

Na última década, especialmente a partir de 2003, com o início do Governo Lula, tem-se uma nova retomada do interesse pelas culturas populares no campo das políticas públicas de cultura em âmbito nacional. Assim como na política de Cidadania Cultural, as

políticas do Governo Lula se alinham ideologicamente a uma política democrática de inclusão de novos sujeitos sociais, das culturas dos excluídos, da classe trabalhadora, dos segmentos marginalizados e das minorias sociais.

Embora o interesse pela cultura popular não seja uma novidade histórica e venha aliado ao discurso de valorização da cultura e da identidade nacional, o que sintetiza a própria concepção norteadora das políticas públicas de cultura no país, a defesa e promoção das culturas populares no cenário atual apresenta outra construção discursiva. Nesse sentido, novas categorias são acionadas: identidade, diversidade cultural, culturas populares e patrimônio imaterial; que fazem emergir novas questões, interesses e atores. Portanto, o período representa outro importante marco de transformações e atualizações do tema da cultura popular, que possibilitou a justificação e legitimação das políticas públicas de cultura contemporâneas para essas culturas<sup>13</sup>.

## **2.2 Governo Lula e Governo Dilma: novas questões, interesses e atores**

A retomada do papel intervencionista do Estado por meio da formulação de políticas culturais explicita os novos temas e tensões que atravessam a área da cultura no Brasil e no cenário internacional. Deste modo, é importante situarmos em que panorama político-social se instauram as novas questões que irão nortear as políticas públicas de cultura no Brasil contemporâneo para valorização das chamadas culturas tradicionais e populares.

No cenário internacional, ao longo do século XX, sobretudo, no pós Segunda Guerra Mundial, começa a ganhar força um movimento global que reivindica a regulamentação e normatização para o campo da cultura. Em face das profundas transformações ocorridas nesse século – como a expansão e dinamização dos mercados culturais, o avanço das novas tecnologias da informação, os movimentos e conflitos de matriz étnico-religioso<sup>14</sup> – diversos estados nacionais e organismos transnacionais começam a defender a elaboração de políticas culturais para a proteção de culturas “ameaçadas” pelos processos da globalização – mercantilização e homogeneização cultural – e passam a acionar a cultura como estratégia para o desenvolvimento social e econômico das nações e diálogo e tolerância entre os povos (ALVES, 2011b).

---

<sup>13</sup> No final do presente capítulo trazemos a **Tabela 4** com a síntese de reinterpretação do popular nos diversos períodos históricos das políticas públicas de cultura no Brasil.

<sup>14</sup> Fenômenos sociais como o apartheid, as guerras civis travadas no Oriente médio, no Leste europeu e na África, e ameaças por grupos extremistas como Al Qaeda (ALVES, 2011b).

A UNESCO<sup>15</sup> é o organismo internacional que se torna o catalisador das discussões e responsável pela implementação de uma série de medidas para formulação de políticas culturais pelos países membros. O trabalho da UNESCO é de natureza normativa, mas desempenhou, sobretudo, um caráter conceitual no que se refere à construção discursiva das categorias ligadas à cultura, que ganham força nesse início de século XXI: identidade, diversidade cultural, culturas populares e patrimônio imaterial.

Como resultado das reflexões e debates realizados em uma série de encontros e Convenções, a UNESCO publica a carta de *Recomendação sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular*, em 1989, que estimula a criação de políticas regulamentadoras. A carta é o primeiro documento internacional que apresenta uma definição de cultura tradicional e popular, nos seguintes termos:

A cultura tradicional e popular é o conjunto de criações que emanam de uma comunidade cultural, fundados na tradição, expressas por um grupo ou por indivíduos e que reconhecidamente respondem às 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. Suas formas compreendem, entre outros, a língua, a literatura, a música, a dança, os jogos, a mitologia, os rituais, os costumes, o artesanato, a arquitetura e outras artes (UNESCO, 1989).

Essa definição abriga duas abordagens conceituais, a primeira aproximando-se da noção antropológica de cultura, ou seja, uma dilatação do próprio conceito de cultura, entendida como a totalidade de hábitos, crenças, valores e tradições de uma determinada comunidade; e a segunda, a cultura tradicional e popular como noção de tradição e autenticidade, associada às categorias de diversidade, identidade cultural e patrimônio cultural imaterial.

Como afirma Elder Alves (2011a), a defesa e promoção da identidade e da diversidade cultural, categorias que sempre estiveram diretamente relacionadas à cultura popular, se intensificam na passagem do século XX para o XXI.

Dois instrumentos internacionais promulgados pela UNESCO, a *Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial* (2003) – que reconhece as práticas, representações, expressões e manifestações culturais como patrimônio imaterial –, e a *Convenção Sobre a Proteção e a Promoção da Diversidade das Expressões Culturais*, (2005), constituem os referenciais básicos das ações realizadas no Brasil (SID: MINC, 2010).

Nesse cenário, o Estado brasileiro retoma o campo das culturas populares no âmbito das políticas públicas de cultura, assumindo essas culturas como representantes

---

<sup>15</sup> Organização das Nações Unidas para Educação Ciência e Cultura.

autênticas da identidade nacional, agora pluralizada, acionada a partir de sua riqueza de identidades locais e da diversidade cultural.

O país assumiu um papel político de destaque no processo de aprovação da Convenção da UNESCO de 2005. O envolvimento do Brasil contribuiu para a alteração do nome da convenção, de *Convenção para a Proteção da Diversidade dos Conteúdos e das Expressões Artísticas*, para *Convenção Sobre a Proteção e a Promoção da Diversidade das Expressões Culturais*, com a defesa de que o nome anterior exprimia uma dicotomia discriminatória entre a cultura popular e a cultura erudita (ALVES, 2011a).

O Brasil passou a ser uma referência no contexto internacional de políticas públicas de cultura. Com o Governo Lula (2003-2010) a área da cultura viveu um período de dinamismo de ações, no qual, pela primeira vez, o Estado investiu na constitucionalização da cultura em um regime democrático e compartilhou com a sociedade civil a formulação das políticas públicas de cultura.

A vitória de Lula em 2002 para presidência da República teve um impacto simbólico significativo que, como diz Leonardo Brant (2009), foi preciso repensar a política cultural. O país viveu um momento simbólico, em que um presidente vindo das camadas populares governava o país. Para gestão do Ministério da Cultura Lula convidou o músico Gilberto Gil, que traz também uma carga simbólica em si, é um artista tropicalista, negro, nordestino, possuidor de histórico de militância em movimentos políticos e sociais. A notoriedade nacional e internacional do nome do artista-ministro também foi relevante para o peso e reconhecimento que o Ministério adquiriu na estrutura institucional do Estado, na sociedade brasileira e no contexto internacional. Toda essa dimensão simbólica é representativa para a própria retomada do interesse pelas culturas populares e para o lugar de destaque que elas ocuparam no plano da gestão pública da cultura no Brasil contemporâneo.

Em seu discurso de posse, Gilberto Gil (2003) afirma que se inaugura uma “nova fase na política cultural do país”<sup>16</sup>. Duas questões iniciais pautam essa nova fase: primeiro, o fortalecimento institucional e estrutural do Ministério da Cultura (MinC); e, segundo, a instauração de um novo discurso, que reserva ao Estado a responsabilidade por todas as esferas da produção cultural da sociedade brasileira – na sua diversidade de manifestações culturais, em suas matizes étnicas, religiosas, de gênero, regionais, além de impulsionar a dimensão cultural do desenvolvimento – ao mesmo tempo em que se tem a abertura do diálogo com a sociedade.

---

<sup>16</sup> Discurso do Ministro Gilberto Gil na solenidade de transmissão do cargo, em Brasília, a 2 de janeiro de 2003.

Gil (2003) afirma que sua gestão se focará em revelar os “brasis”, através da implementação de programas e ações direcionados a todos os “cantos e recantos do Brasil”, o que foi intitulado pelo ministro como “*do-in* antropológico”, isto é, um massageamento na dinâmica cultural já existente em todo o país.

A cultura seria entendida a partir de três dimensões: cultura como usina de símbolos, cultura como direito e cidadania, e cultura como economia (GIL, 2003). Esta visão pautou e pauta as políticas culturais do MinC, que operam um conceito de viés antropológico de cultura, que embora não seja uma novidade histórica nas políticas culturais no Brasil, agora se torna mais consistente em um amplo conjunto de ações e programas políticos.

Gil (2003) também afirmou que romperia com as hierarquias das concepções de cultura que exprimam dicotomia entre cultura popular e cultura erudita, assim como rompe com a assimilação do conceito de cultura popular à noção de folclore:

Ninguém vai me ouvir pronunciar a palavra “folclore” [...]. Os vínculos entre o conceito erudito de “folclore” e a discriminação cultural são mais do que estreitos. [...] Não existe “folclore” – o que existe é cultura. Cultura como tudo aquilo que, no uso de qualquer coisa, se manifesta para além do mero valor de uso. Cultura como aquilo que, em cada objeto que produzimos, transcende o meramente técnico. Cultura, como usina de símbolos (Ibid., p.41).

Interessante destacar que, a partir do Governo Lula, o MinC passa a adotar em seu discurso (documentos e falas oficiais) o uso plural da palavra cultura popular, contemplando sua pluralidade e desfazendo a sujeita homogeneidade que estaria presente em cultura popular, no singular. Assim como também passa a ser recorrente “o uso no plural de palavras como política, identidade e cultura: as políticas públicas, as identidades nacionais e as culturas brasileiras” (BARBALHO, 2007, p.13).

As expressões “cultura popular tradicional” ou “culturas populares”, e mais recentemente “patrimônio imaterial”, passam ser utilizadas em substituição a “folclore” na maioria dos programas e ações, a fim de se evitar as interpretações e visões conservadoras que o termo folclore historicamente adquiriu. O que se percebe é que a categoria folclore sofreu um deslocamento significativo, e praticamente não aparece nas justificações e formulações das políticas públicas para as culturas populares. E, por outro lado, a ampliação do conceito de patrimônio cultural, reconhecendo o direito das manifestações imateriais, passou a estabelecer aproximações e a sugerir certa impressão de continuidade e revitalização nos estudos sobre o folclore e culturas populares na contemporaneidade.

No entanto, salienta-se que não equiparamos as categorias cultura popular e patrimônio imaterial. A primeira está circunscrita num campo epistemológico privilegiado

das Ciências Humanas e Sociais, e sua formação conceitual tem uma discursividade política e ideológica historicamente construída. Enquanto a categoria patrimônio imaterial tem caráter normativo e analítico, uma vez que foi criada para revitalizar o conceito de patrimônio cultural. Contudo, as transformações e atualizações no conceito de cultura popular e a formulação de patrimônio imaterial mantêm aproximações que permite, muitas vezes, que esses conceitos sejam intercambiáveis nos discursos das políticas públicas em razão das próprias orientações e do campo discursivo norteador da UNESCO. Conforme postula este órgão, o conceito de patrimônio imaterial parece direcionado e tende a limitar-se ao universo da cultura tradicional e popular.

Embora haja certa equivalência semântica no discurso institucional, no modo que o MinC maneja a noção de cultura popular, patrimônio imaterial e, de forma quase nula, folclore, pelo viés do discurso científico a relação entre os três sentidos se mantêm como um campo complexo e repleto de disputas pela hegemonia da formação discursiva. No segundo capítulo desse trabalho abordamos um pouco mais sobre essa questão da formação conceitual e das relações de aproximação e distanciamento discursivos, assim como os confrontamos com o próprio discurso dos sujeitos das culturas populares estudados nesta pesquisa.

Retomando a política cultural do Governo Lula, logo nos anos iniciais o MinC passou por uma ampla reestruturação institucional: criou secretarias, programas e projetos culturais; realizou uma articulação institucional entre as secretarias para uma atuação transversal; descentralizou os recursos – em áreas culturais e geograficamente no país –; e promoveu o fomento à cultura de forma mais ampla e democrática.

Entre as novidades, o MinC inaugura um novo modelo de elaboração de políticas públicas de cultura por meio do amplo diálogo e participação da sociedade civil, com a realização de uma série de seminários e conferências em todo o Brasil. Em 2005, foi realizada a I Conferência Nacional de Cultura, com o tema “Estado e Sociedade construindo políticas públicas de cultura”, com a participação de 1.200 municípios. Em 2009, aconteceu a II Conferência, com o tema “Cultura, Diversidade, Cidadania e Desenvolvimento”, com o envolvimento de 2.974 cidades, o que equivale a mais de 50% dos municípios do país (SOTO et al., 2010). As duas Conferências foram precedidas por pré-conferências setoriais de cultura, que envolveu, além das áreas tradicionais da cultura – teatro, dança, artes cênicas, música, entre outros – novos agentes: representantes ligados ao patrimônio imaterial, às culturas afro-brasileiras, às culturas populares e às culturas indígenas – essas de forma pioneira na história da política cultural no Brasil. No campo das culturas populares, em 2005, ocorreu o I Seminário de Políticas Públicas para as Culturas Populares, e uma segunda edição no ano

seguinte, em 2006, em consonância com o I Encontro Sul-Americano das Culturas Populares e uma Pré-Conferência Setorial de Culturas Populares, em 2010.

O Governo Lula torna-se, portanto, um marco no que diz respeito, entre outras coisas, à implementação de mecanismos de participação da sociedade civil no processo de elaboração e definição de metas e ações a serem priorizadas pelas políticas públicas de cultura, sobretudo, para o segmento das culturas populares.

Como resultado dessa reestruturação do MinC, o cenário das culturas populares na área da gestão pública também passou por uma significativa estruturação. Como expõe Ortigão Corrêa (2012) o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNCP), representante tradicional dos campos das culturas populares e do folclore, saiu da competência da Funarte e passou a ser autarquia do Iphan. De acordo com o autor essa mudança “indicou uma compreensão, por parte do novo quadro de gestão ministerial, das manifestações folclóricas e populares mais voltadas para a ótica patrimonial” (Ibid., p.54). Deste modo, o CNFCP e o Departamento de Patrimônio Imaterial (DIP/Iphan) passaram a ser responsáveis pelas ações de preservação da memória e salvaguarda de grupos e expressões da cultura popular.

As culturas populares também foram contempladas em outras secretarias na estrutura organizacional do MinC, como pela Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural (SID/MinC), responsável pela realização de seminários e editais destinados às expressões populares; e pela Secretaria de Programas e Projetos Culturais (SPPC), que, por meio do Programa Cultura Viva e especialmente da Ação Ponto de Cultura, abriu amplo espaço para as culturas populares (com Pontos de jongo, fandango, maracatu, reisado, *hip-hop*, entre outros); e por meio da criação da Ação Griô, que promove o diálogo de mestres populares com espaços formais e não formais de educação (CORREA, 2012). Nota-se que as ações e políticas para as culturas populares não se limitam a uma secretaria específica, mas se estendem por diversos órgãos e secretarias, possibilitando uma diversificação dos mecanismos de fomento.

Nesse contexto, foi instituída a Política Nacional de Desenvolvimento Sustentável dos Povos e Comunidades Tradicionais (PNPCT), pelo Decreto nº 6.040, de 07 de fevereiro de 2007, com o objetivo de promover o desenvolvimento sustentável dos povos e comunidades tradicionais. E criado o Programa de Promoção das Culturas Populares (PPCP),

pela Portaria nº 048, de 02 de outubro de 2007, com o objetivo de fortalecer, proteger e difundir a diversidade cultural das culturas populares do Brasil<sup>17</sup>.

**Tabela 3.** Síntese da Estrutura Organizacional do MinC para as Culturas Populares

Secretaria/Departamento do MinC	Área	Ações
Departamento de Patrimônio Imaterial (DPI) e Centro Nacional do Folclore e Cultura Popular (CNFCP), ambos vinculados ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan);	Patrimônio Material e Imaterial;  (Culturas Populares e Folclore).	Políticas de registro e salvaguarda da memória e expressões populares e da produção material;
Secretaria da Identidade e Diversidade Cultural (SID);	Culturas Populares;	Seminários, editais, prêmios;
Secretaria de Programas e Projetos Culturais (SPPC); Secretaria de Políticas Culturais (SPC); Secretaria da Cidadania e Diversidade Cultural (SCD) – responsável pela implementação do Programa Cultura Viva.	Culturas Populares;	Programa Cultura Viva, Pontos de Cultura e Ação Griô.

Exploramos a seguir as mais significativas ações e programas do MinC, nos Governos petistas Lula e Dilma, situados no campo das políticas públicas de cultura para a proteção e promoção das culturas populares: (1) a Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural (SID/MinC); (2) o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (PNPI); (3) o Programa Nacional de Cultura, Educação e Cidadania - Cultura Viva, e sua ação prioritária, o Ponto de Cultura.

### 2.2.1 Políticas para a diversidade cultural brasileira - (SID/MinC)

Em 2003, o governo brasileiro criou a Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural (SID) – atualmente integrada à Secretaria de Cidadania e Diversidade Cultural (SCD) –, um dos principais instrumentos do novo desenho político-institucional do MinC de fomento à diversidade cultural brasileira. A SID se comprometeu em promover o diálogo e atender as demandas dos movimentos, grupos e setores representativos da diversidade cultural brasileira desprovidos do acesso às políticas públicas. Com esse objetivo realizou seminários e congressos com grupos de trabalho formados por segmentos culturais específicos considerados prioritários, e assim passou a definir suas ações. Entre os grupos de diálogo destacamos as culturas populares para as quais a SID realizou dois importantes Seminários de

<sup>17</sup> Um panorama das Recentes Transformações no Trato das Culturas Populares no Contexto Brasileiro, P. 17-27. In: Catálogo Culturas Populares e Identitárias da Bahia. Governo do Estado da Bahia, 2010. Disponível em <[http://www.cultura.ba.gov.br/wp-content/uploads/2010/catalogo\\_cultura2010.pdf](http://www.cultura.ba.gov.br/wp-content/uploads/2010/catalogo_cultura2010.pdf)> Acesso em: 02 set.2013.

Políticas Públicas para as Culturas Populares (2005/2006), que reuniu as demandas, estabeleceu metas e prioridades para essas culturas (CORREA, 2012).

Em 2005, é realizado o I Seminário de Políticas Públicas para as Culturas Populares, em parceria com a Fundação Cultural Palmares, o CNFCP do Iphan e a Secretaria de Políticas Culturais (SPC/MinC)<sup>18</sup>. A segunda edição do Seminário aconteceu em 2006, em consonância com o I Encontro Sul-Americano das Culturas Populares, em Brasília, com participação de delegados dos 27 estados da federação, o que representa, por um lado, a ampliação dos processos participativos pelo Estado, e, por outro, a mobilização cada vez maior da sociedade e da comunidade cultural.

A realização dos Seminários marca o início de um processo de participação dos segmentos da cultura popular na elaboração de políticas públicas de cultura. O discurso institucional expressado por Sérgio Mamberti, ator, produtor e então diretor da SID, traz elementos que ressalta a política do governo petista de inclusão social mediante os processos participativos:

Ao longo da história, a exclusão dos segmentos populares das políticas públicas do nosso país, bem como a segregação social e racial, tem sido fatores determinantes na desvalorização e sua produção cultural. Daí a urgência da discussão e construção de uma política nacional envolvendo os interessados – sociedade civil e gestores estatais – a partir de um amplo debate por todo o país [...]. Este é um ponto fundamental: os processos participativos atuam como indutores do fortalecimento da sociedade civil, dos grupos e redes culturais das culturas populares (MAMBERTI, 2005, p.21/23).

Como resultado dos Seminários foi elaborado o Plano Setorial para as Culturas Populares (PSCP), aprovado em 2010, como documento estruturante das ações e políticas a serem implementadas para as culturas populares e parte integrante do Plano Nacional de Cultural (PNC). As diretrizes do plano visam contribuir para a valorização e o fortalecimento dessas culturas e de seus praticantes por meio do mapeamento das manifestações e expressões; fortalecimento da transmissão de saberes e fazeres; manutenção e desenvolvimento sustentável para a produção, circulação e fruição das culturas populares; qualificação da gestão cultural; simplificação dos mecanismos de fomento; ampliação da visibilidade das manifestações das culturas populares; e estabelecimento da intersetorialidade das políticas públicas (MINC: SID, 2010).

O MinC disponibilizou uma plataforma do PNC (disponível no endereço <<http://pnc.culturadigital.br/metas/>>), no qual é possível acompanhar as avaliações bianuais

---

<sup>18</sup> Anais do Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas Populares. São Paulo: Instituto Pólis; Brasília: Ministério da Cultura, 2005.

das 53 metas a serem alcançadas até 2020. Dentre as metas que perpassam as culturas tradicionais e populares, destacamos os resultados parciais de algumas delas: Meta 4, sobre a Política nacional de proteção e valorização dos conhecimentos e expressões das culturas populares e tradicionais, a meta está sendo medida por meio de marcos legais de proteção, institucionalização dos saberes e conhecimentos populares (PL 1786/2011 – Política Nacional Griô) e concessão de benefício financeiro aos mestres das expressões culturais populares e tradicionais (PL 1176/11 – Programa de Proteção e Promoção dos Mestres e Mestras dos Saberes e Fazeres das Culturas Populares); Meta 5, sobre a implantação de legislação e política de patrimônio cultural em 60% dos municípios, até 2012 totaliza 1.735, o que corresponde a 31% da meta; a Meta 23, que prevê o funcionamento de 15 mil Pontos de Cultura, em parceria com estados e municípios que integram o Sistema Nacional de Cultura, até 2012 totaliza 3.663 Pontos de Cultura em atividade, atingindo cerca de 24% da meta<sup>19</sup>. Outras metas ainda não apresentam resultados, como a Meta 6, que visa atingir 50% dos povos e comunidades tradicionais e grupos de culturas populares cadastrados no SNIIC<sup>20</sup> por meio de ações de promoção da diversidade cultural, os dados oficiais ainda não estão sistematizados por completo porque a meta está atrelada à cartografia da diversidade das expressões culturais, outra meta ainda sem resultados mensurados.

Outra importante ação da SID é o Programa Identidade e Diversidade Cultural – Brasil Plural, criado em 2004, cujo objetivo é garantir a grupos e redes de agentes culturais constituintes da diversidade de expressões culturais brasileiras o acesso aos recursos para o desenvolvimento de suas ações. O Programa prioriza, sobretudo, a inclusão de grupos até então marginalizados ou com acesso limitado às políticas culturais, entre os quais estão os grupos étnicos e comunidades tradicionais (mestres de culturas populares, afrodescendentes, povos indígenas, povos de terreiro, ciganos, pescadores artesanais e imigrantes), grupos etários (crianças, jovens e idosos), movimentos sociais (LGBT), além de segmentos de áreas transversais à cultura, como, por exemplo, cultura e saúde (pessoas com deficiência ou em sofrimento psíquico) (SANTOS et al., 2010).

Dentre as ações do Brasil Plural, estão os editais e prêmios dirigidos aos referidos segmentos socioculturais. Os editais para as culturas populares, criados em 2005, contribuíram para um amplo mapeamento da diversidade de expressões populares existente no país, propiciaram uma melhor compreensão da complexidade inerente a essas culturas e

---

<sup>19</sup> Dados da avaliação de 2012. Acompanhamento de Metas do Plano Nacional de Cultura. Disponível em <[http://pnc.culturadigital.br/tags\\_metas/cultura\\_popular/](http://pnc.culturadigital.br/tags_metas/cultura_popular/)> Acesso: 30 ago.2013.

<sup>20</sup> Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais.

mostraram, sobretudo, diversas lacunas dos mecanismos de incentivo. A burocracia imposta por esses instrumentos é algo ainda distante da realidade de expressiva parte dos grupos pertencentes às culturas tradicionais e populares. Deste modo, a seleção por meio dos editais públicos diretivos ainda é um fator excludente.

Entre os editais está o Prêmio Culturas Populares, instituído em 2007, com o objetivo de “reconhecer a atuação exemplar de Mestres e de Grupos/Comunidades praticantes de expressões das culturas populares brasileiras”<sup>21</sup>. Essa modalidade “prêmio” difere dos outros editais por não ser exigida a apresentação do projeto e a prestação de contas de uso do recurso. Desta maneira, traz uma relativa desburocratização do processo de financiamento à cultura, tornando-se mais acessível a diversos grupos culturais. O prêmio já teve três edições – Prêmio Culturas Populares Edição Mestre Duda – 100 anos de Frevo (2007), Edição Humberto de Maracanã (2008), Edição Dona Isabel (2009) – contemplando 695 iniciativas premiadas em todo o país (dentre Mestres, Grupos/Comunidades, Mestres *in memoriam* e incluindo o homenageado do prêmio), com um investimento total de R\$ 6,9 milhões<sup>22</sup>.

De 2005 a 2010, a SID publicou o total de 20 editais de premiação, por meio do Brasil Plural, com 7.795 inscritos e 1.740 contemplados com R\$ 26.638.655,00. Dentre os segmentos socioculturais atendidos pela SID (culturas populares, povos ciganos, LGBT, povos indígenas), as culturas populares foram as que mais receberam recursos financeiros, cerca de 40%, o que equivale a um total de 10,7 milhões, com 937 projetos premiados. A definição dos valores para cada segmento é feita conforme as prioridades do MinC, além das culturas populares, seguem 21% Culturas Indígenas; 13% LGBT; 6,7% Juventude; 4,5% Idosos, 2,5% Pessoas em sofrimento psíquico; 1,8% Ciganos; e 1,4% Pessoa com Deficiência<sup>23</sup>.

Após quase dez anos do início das ações da SID é notável que muitos avanços foram conquistados e se tornaram realidade concreta para as culturas tradicionais e populares. Talvez o principal mérito da secretaria tenha sido a capacidade de escutar as demandas populares, promover debates e formular processos criativos de articulação na estrutura institucional da federação. Entretanto, a secretaria também apresentou limitações e dificuldades na prática de suas ações, como questões orçamentárias diante do número

---

<sup>21</sup> Prêmio Culturas Populares 2012. Disponível em <<http://www2.cultura.gov.br/culturaviva/premio-culturas-populares-2012-2/>> Acesso em: 06 mar.2013.

<sup>22</sup> Além do prêmio Culturas Populares, a SID também instituiu o Prêmio Culturas Indígenas, em sua 4ª edição; o Prêmio Cultura LGBT; e o Prêmio Culturas Ciganas.

<sup>23</sup> Balanço Final Governo Lula - Cultura. Brasília, 2010. Disponível em <<http://www.slideshare.net/EdinhoPT/43-cultura>> Acesso em: 15 abr.2013. Livro 4 (cap. 3). P.28.

considerável de segmentos que se pretendia atingir em todo o Brasil, e organizacionais por conta da equipe reduzida que compunha a secretaria.

Como parte dos avanços a atuação da SID desencadeou no âmbito estadual da federação diversas ações, como mapeamento, promoção de festividades e editais voltados às culturas populares, inspiradas e, muitas vezes apoiadas, pela própria secretaria.

Na Bahia, por exemplo, o Governo do estado criou o Centro de Culturas Populares e Identitárias (CCPI/BA), integrado à Secretaria de Cultura do estado, para formular políticas específicas para o segmento, como os editais para a cultura negra, manifestações culturais populares e para valorização do patrimônio. O Centro realiza ainda o cadastramento de grupos e mestres das expressões populares, e apoiou a realização do projeto Mestres Populares da Cultura, que premiou 78 mestres, em 2006. A SID também apoiou a organização do catálogo Culturas Populares e Identitárias da Bahia, em 2010.

No estado do Ceará, a SID apoiou a realização do Encontro Mestres do Mundo, realizado pela Secretaria de Cultura do estado, como espaço de reflexão, troca de saberes e valorização dos mestres das tradições culturais brasileiras (MINC: SID, 2010). Foram realizadas 7 edições do Encontro, de 2005 a 2012, que reuniu mestres das culturas populares de diversos municípios de todo o Brasil e mestres convidados de quatro continentes. Além disso, reuniu pesquisadores e estudiosos da cultura popular de diversas universidades brasileiras e do exterior. O pesquisador e folclorista cearense Oswald Barroso (2009) afirma que os Encontros Mestres do Mundo:

Não apenas contribuíram para a valorização, renovação e difusão da cultura popular tradicional, a partir da figura do Mestre, conforme seus objetivos, como, pela pertinência em suas conduções, tornaram-se referência local e nacional para o tratamento do folclore e da cultura em geral (BARROSO, 2009, p.10).

A partir de 2011, o MinC inicia um movimento de reestruturação, no qual, entre outras mudanças, extingue a Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural (SID) e a Secretaria da Cidadania Cultural (SCC), em substituição, funde as duas secretarias sob o título de Secretaria de Cidadania e Diversidade Cultural (SCD). As atribuições da SCD passam a ser implementadas por intermédio dos programas Cultura Viva e Brasil Plural, cujo objetivo é “fortalecer o protagonismo cultural da sociedade brasileira, valorizando as iniciativas culturais de grupos e comunidades excluídos e ampliando o acesso aos bens culturais, principalmente no apoio [...] [aos] Pontos de Cultura”<sup>24</sup>.

---

<sup>24</sup> DECRETO Nº 7.743, DE 31 DE MAIO DE 2012 - Aprova a Estrutura Regimental e o Quadro Demonstrativo dos Cargos em Comissão e das Funções Gratificadas do Ministério da Cultura. Disponível em <<http://www.cultura.gov.br/scdc>> Acesso em: 29 out.2013.

Há quem considere que tal reestruturação se trata de uma redução das ações da SID, por diminuir a força institucional e política da secretaria, outros consideram uma expansão. A Especialista em Gestão de Projetos Culturais pela USP, Ana Eliza Almeida (2012), considera uma ampliação em direção ao eixo da economia criativa, apesar de pontuar que tal reestruturação é questionável. Embora mantenha o eixo da diversidade cultural como um princípio norteador, a SCD passa a ter um foco maior na economia criativa, em parceria com a Secretaria de Economia Criativa (SEC), criada em 2011, promovendo assim um deslocamento na visão e nas diretrizes da Secretaria para o desenvolvimento cultural. Esse deslocamento dialoga com o eixo norteador das políticas culturais no Governo Dilma, nas quais a economia da cultura passa a ganhar importância significativa no plano do Ministério da Cultura, sobretudo, nas ações para a cidadania e a diversidade cultural.

### **2.2.2 O Registro de manifestações e expressões culturais tradicionais e populares como patrimônio de natureza imaterial (PNPI/MinC)**

Com a ampliação da noção de Patrimônio e a compreensão das manifestações populares mais voltadas para a nova ótica patrimonial, consideradas como patrimônio cultural intangível ou imaterial, o MinC, por meio do CNFCP e do Departamento de Patrimônio Imaterial (DIP/Iphan), passa a contemplar as culturas populares nas políticas patrimoniais do Iphan com ações de preservação da memória coletiva e salvaguarda de grupos e expressões.

Nesse sentido, no ano 2000 é criado o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (PNPI) e instituído o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial. A instituição o programa e o registro, sob o decreto 3.551, de agosto de 2000, é mais um importante marco legal na direção da regulamentação e concretização dos arts. 215 e 216 da Constituição Federal do Brasil de 1988, que prevê a valorização e salvaguarda das expressões da cultura popular e dos bens de natureza imaterial que constituem o patrimônio cultural do país.

É interessante destacar que o PNPI é resultado de uma discussão impulsionada desde os anos noventa pelos segmentos ligados à defesa do folclore e culturas populares, e vem estabelecer consonância com a Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Imaterial, realizado pela UNESCO, em 2003.

O programa reúne uma série de ações para identificação, reconhecimento, salvaguarda e promoção dos bens do patrimônio cultural de natureza imaterial<sup>25</sup>. O PNPI é

---

<sup>25</sup> Programa Nacional do Patrimônio Imaterial. Disponível em <<http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=201>> Acesso em: 10 abr.2013.

gerido pelo DPI/Iphan e atua a partir de recursos orçamentários do Iphan e convênios estabelecidos pelo MinC, por meio do Fundo Nacional de Cultura (FNC). O programa mantém vínculo com o CNFCP e parceria com outras instituições, universidades, organizações não governamentais, agências de desenvolvimento e instituições privadas ligadas à cultura, à pesquisa e ao financiamento.

Conforme explica Elder Alves (2011b), o PNPI opera em duas sistemáticas distintas e complementares. Primeiro, o processo de registro, que tem como etapa inicial a realização de um inventário, que reúne o maior número de informações possíveis sobre o bem em questão a ser titulado como patrimônio. O inventário se referencia pelas classificações prévias e critérios dos livros de registro<sup>26</sup>. E segundo, o próprio registro, que é a etapa final do inventário, isto é, a concessão do título de Patrimônio Cultural do Brasil.

O processo de solicitação e registro do título de patrimônio é feito a partir da demanda de grupos e organizações político-culturais, de artistas e intelectuais, que acionam os órgãos institucionais responsáveis pelo registro. É a partir do pedido desses grupos que se inicia o processo de conversão de um bem ou manifestação, que as comunidades e grupos reconhecem como parte de seu patrimônio cultural, em patrimônio reconhecido e institucionalizado pelo Estado.

Alguns estados brasileiros também possuem legislação estadual específica acerca do Patrimônio Cultural Imaterial, com predominância dos estados da região Nordeste, como por exemplo, Ceará, Pernambuco, Alagoas e Bahia, e em fase de implantação em outros estados brasileiros<sup>27</sup>.

Uma consideração a ser feita é o risco do “registro” de cair nos moldes categóricos dos antigos folcloristas, como bens a terem preservados sua “áurea” e sua “autenticidade”, sem um acompanhamento das transformações e permanências de valores das expressões culturais. Além disso, o reconhecimento do Estado de que o bem é merecedor do título de patrimônio é permeado por uma complexa relação de disputas, como defendido por Alves (2011b). De acordo com o autor há uma série de fatores em um jogo de disputas, que

---

<sup>26</sup> Foram instituídos quatro livros de registro nos quais o bem deverá ser classificado: *Livro de Registro dos Saberes*, para os conhecimentos e modos de fazer enraizados no cotidiano das comunidades; *Livro de Registro das Celebrações*, para os rituais e as festas que marcam a vivência coletiva do trabalho, da religiosidade, do entretenimento e de outras práticas da vida social; *Livro de Registros das Formas de Expressão*, para as manifestações artísticas em geral (literárias, musicais, plásticas, cênicas e lúdicas); *Livro de Registro dos Lugares*, para os mercados, feiras, santuários, praças e demais espaços onde se concentram e reproduzem práticas culturais coletivas (ALVES, 2011b, p.149).

<sup>27</sup> Dos doze estados brasileiros que criaram legislação específica para o patrimônio cultural imaterial até 2009, sete estão localizados na região Nordeste (Ibid., p.157).

inclui recursos simbólicos e políticos e o acionamento de uma série de valores, como as categorias “tradição” e “autenticidade”, para atestar a “riqueza incomensurável do bem”. Portanto, o registro como patrimônio é alvo de interesses e disputas por grupos, instituições, cidades e regiões, assim como potencializa outros processos e interesses, como “as práticas de consumo simbólico-culturais e as atividades de entretenimento-turismo” (Ibid., p.162)<sup>28</sup>.

Assim como Alves (2011b), Mesentier (2012) afirma que a seleção do que vem a ser identificado como patrimônio é produto não só de valores, convicções e relações político-culturais, como também modifica valores, convicções e relações político-culturais. Para o autor, “na medida em que um bem ou manifestação é convertido em patrimônio pelo Estado, esse bem ou manifestação cultural é ressignificado e reidentificado culturalmente, bem como reinserido na vida social em nova condição” (MESENTIER, 2012, p.210). Desta forma, essa seleção “refaz as estruturas da identidade e redefine as condições de hegemonia político-cultural” (Ibid., p.210).

Até dezembro de 2012, foram concedidos 26 títulos de Patrimônio Cultural do Brasil: 1. Ofício das Paneleiras de Goiabeiras, no Espírito Santo (2002); 2. Arte Kusiwa – Pintura Corporal e Arte Gráfica Wajãpi, no Amapá (2002); 3. Círio de Nossa Senhora de Nazaré, em Belém do Pará (2004); 4. Samba de Roda do Recôncavo Baiano (2004); 5. Modo de Fazer Viola-de-Cocho, na região do Centro-Oeste (2005); 6. Ofício das Baianas de Acarajé (2005); 7. Jongo no Sudeste (2005); 8. Cachoeira de Iauaretê – Lugar sagrado dos povos indígenas dos Rios Uaupés e Papuri (2006); 9. Feira de Caruaru, em Pernambuco (2006); 10. Frevo de Pernambuco (2007); 11. Tambor de Crioula do Maranhão (2007); 12. Matrizes do Samba no Rio de Janeiro: Partido Alto, Samba de Terreiro e Samba-Enredo (2007); 13. Modo artesanal de fazer Queijo de Minas, nas regiões do Serro e das serras da Canastra e do Salitre (2008); 14. Roda de Capoeira (2008); 15. Ofício dos mestres de capoeira (2008); 16. Modo de fazer Renda Irlandesa, em Sergipe (2009); 17. O toque dos Sinos em Minas Gerais (2009); 18. Ofício de Sineiro (2009); 19. Festa do Divino Espírito Santo de Pirenópolis, Goiás (2010); 20. Ritual Yaokwa do Povo Indígena Enawene Naweem Mato Grosso (2010); 21. Sistema Agrícola Tradicional do Rio Negro (2010); 22. Festa de Sant' Ana de Caicó, no Rio Grande do Norte (2010); 23. Complexo Cultural do Bumba-meu-boi do Maranhão (2011); 24.

---

<sup>28</sup> Ver o *Registro da Feira de Caruaru em Políticas Culturais para as Culturas Populares no Brasil Contemporâneo*, ALVES, 2011b, p.162.

Saberes e Práticas Associados aos Modos de Fazer Bonecas Karajá (2012); 25. *Rtixòkò*: expressão artística e cosmológica do Povo Karajá (2012); 26. Fandango de Caiçara (2012)<sup>29</sup>.

É possível perceber que o MinC vem adotando a noção de maior abrangência da cultura popular. Nesse sentido, há uma clara aproximação e certa equivalência conceitual do entendimento da cultura popular com a noção de patrimônio imaterial, considerado as expressões e tradições culturais de dimensão intangível ou imaterial, isto é, a primazia da dimensão simbólica da cultura. Na lista dos bens registrados, por exemplo, tudo que foi registrado como patrimônio imaterial está circunscrito no campo das culturas populares. Com isso, podemos inferir que o PNPI visa o reconhecimento dos “bens culturais” que historicamente foram desvalorizados em relação às culturas dominantes e agora passam a ser considerados dignos de autenticação pelo Estado e pela sociedade, o que demonstra o viés populista, de reparação e inclusão do programa.

Existem dois deslocamentos discursivos e simbólicos nesse cenário. O primeiro diz respeito à revitalização do conceito de patrimônio, que desloca seu foco do patrimônio material de “cal e pedra”, para o patrimônio imaterial, e passa a considerar que o mais importante são as pessoas e as identidades, representadas notadamente pelas populações indígenas, afrodescendentes, minorias étnicas e grupos de cultura popular. Deste modo, o conceito de patrimônio imaterial parece, tendenciosamente, direcionar-se e limitar-se ao universo da cultura tradicional e popular. Outro deslocamento cerca o conceito de cultura popular, que passou por transformações, atualizações e ampliações que a tornou uma questão tão importante nas políticas culturais que passou a ser privilegiada tanto nas políticas comprometidas com a diversidade cultural, como nas políticas patrimoniais.

### **2.3 Pontos de Cultura e os novos paradigmas das Políticas Públicas de Cultura para as Culturas Populares (PCV/MinC)**

Dentre as três ações e programas que consideramos mais significativos para explorar neste capítulo privilegiamos a análise do Programa Nacional de Cultura, Educação e Cidadania – Cultura Viva, e sua ação prioritária, o Ponto de Cultura. Assim, abordamos a seguir alguns elementos conceituais e discursivos desta Ação, escolhida como recorte empírico de pesquisa, como já referenciamos na introdução do presente trabalho.

---

<sup>29</sup> Lista dos bens registrados. Disponível em <<http://www.iphan.gov.br/bcrE/pages/conOrdemE.jsf?ordem=3>> Acesso em: 07 abr.2013.

### 2.3.1 Programa Cultura Viva

Em 2005, o MinC cria aquele que se torna a experiência mais importante na área da cultura durante o Governo Lula e uma das mais inovadoras e criativas na história da política cultural no Brasil, o Programa Cultura Viva (PCV) e sua ação prioritária, o Ponto de Cultura. Como forma de garantir sua continuidade o programa caminha para se legitimar como política nacional de Estado durante o Governo Dilma, com a aprovação do projeto de Lei 757/11, que torna lei o programa Cultura Viva<sup>30</sup>.

O Cultura Viva foi descrito pelo então ministro Gilberto Gil como “uma política pública de mobilização e encantamento social” (GIL, 2004). Como define Célio Turino (2009), idealizador do programa, o Cultura Viva foi concebido com o objetivo de “descobrir o Brasil” ou “desesconder o Brasil profundo”. Na filosofia de Turino, essas metáforas significam que era preciso entender o Brasil, conhecer mais e melhor o Brasil “escondido” e “silenciado”, ou seja, o Brasil formado pelos grupos que foram historicamente marginalizados e excluídos por uma cultura hegemônica, elitista e conservadora. Embora o discurso de Turino, no livro *Pontos de Cultura: o Brasil de baixo para cima* (2009), revele uma visão profundamente comprometida ideologicamente, e exponha todo o seu envolvimento intelectual, político e afetivo com o tema, é ainda um importante relato histórico da criação e condução inicial do Cultura Viva e dos Pontos de Cultura, pelo qual nos referenciamos.

O PCV parte do mesmo conceito de cultura adotado pelo MinC, com a posse do ministro Gil, cultura no sentido “antropológico”, como direito e cidadania, produção simbólica e econômica. De acordo com Gil (2004):

O Ministério da Cultura lança seu programa mais abrangente e profundo do campo da cidadania cultural. [...] Nos primeiros dias de gestão, definimos que a ação do MinC se daria a partir de um conceito com três dimensões articuladas: cultura como usina de símbolos, cultura como direito e cidadania, cultura como economia. **Este programa se inclui na primeira e na terceira dimensões, mas diz respeito sobretudo à segunda.** Os Pontos de Cultura são intervenções agudas nas profundezas do Brasil urbano e rural, para despertar, estimular e projetar o que há de singular e mais positivo nas comunidades, nas periferias, nos quilombos, nas aldeias: a cultura local (Ibid., p.8) [grifos nossos].

O Programa, na verdade, é uma tentativa de materializar essas dimensões do conceito de cultura, que são interdependentes, por meio de uma ação política e prática. É a

---

<sup>30</sup> O projeto de Lei Cultura Viva foi aprovado na Câmara dos Deputados, em 28 de agosto de 2013, e segue para aprovação no senado federal. Disponível em <<http://www2.camara.leg.br/camaranoticias/noticias/EDUCACAO-E-CULTURA/450404-CAMARA-APROVA-TRANSFORMACAO-DO-CULTURA-VIVA-EM-LEI.html>> Acesso em: 02 set.2013.

aplicação da noção de *do-in* antropológico que aparece no discurso de posse do ministro Gil – a própria escolha do nome Pontos de Cultura representa essa filosofia.

De acordo com o discurso da Secretaria de Políticas Públicas de Cultura (SPPC)<sup>31</sup>, o Cultura Viva “tem por objetivo incentivar, preservar e promover a diversidade cultural brasileira ao contemplar iniciativas culturais locais e populares que envolvam comunidades em atividades de arte, cultura, educação, cidadania e economia solidária” (IPEA, 2010, p.39). Os princípios do programa se relacionam ainda com a valorização de iniciativas culturais de grupos e comunidades excluídas e ampliação do acesso a bens culturais e, sobretudo, aos meios de produção cultural.

Para isso, o PCV se estruturou, inicialmente, por meio de cinco ações: Agente Cultura Viva, em parceria com o Programa Primeiro Emprego<sup>32</sup>; Cultura Digital, que promove o uso de estúdio multimídia, software livre e tecnologias digitais para dar visibilidade e circulação à produção dos Pontos; Escola Viva, que visa integrar os Pontos à escola; Griô, que valoriza os mestres dos saberes populares; e Ponto de Cultura, ação prioritária e mediadora das demais ações do Cultura Viva. Além dos Pontos de Cultura, fazem parte da estruturação da ação os Pontões – Pontos especiais responsáveis pela articulação entre diversos Pontos de uma dada região – e as Redes – a mediação feita pelo poder público municipal ou estadual entre os Pontos e a esfera federal. Com o passar dos anos, o Programa foi evoluindo e concebendo outras ações e prêmios atrelados às necessidades e desenvolvimento dos Pontos de Cultura, como iniciativas que envolvem atividades de arte, cultura, educação, cidadania e economia solidária, como as ações Pontinhos de Cultura e Economia Viva (MINC, 2004).

Uma das inovações do Programa, como expõe Domingues (2007, p.250), é que o Cultura Viva apresenta “a questão do direito à cultura sobre outra perspectiva – não mais do acesso aos bens produzidos, mas também aos meios de produção e disseminação”. Assim, o Programa segue a lógica da democracia e cidadania cultural, que entende a cultura como direito e reconhece a necessidade de potencializar o acesso aos meios de formação, criação, difusão e fruição cultural.

O Programa Cultura Viva opera, desta forma, com a inclusão social e cultural, seguindo a ordem redistributiva e inclusiva de outros programas criados no Governo Lula –

---

<sup>31</sup> A SPPC posteriormente se tornou a Secretaria de Cidadania Cultural (SCC) e atualmente integra a Secretaria de Cidadania e Diversidade Cultural (SCD).

<sup>32</sup> A parceria com o Ministério do Trabalho se desfez em 2006, por falta de sustentabilidade político-administrativa e orçamentária.

Bolsa Família, ProUni, Fome Zero, entre outros. O seu objetivo é ampliar e garantir a inclusão de novos agentes no atendimento das políticas culturais por meio do repasse de recursos e tecnologias digitais, sem restrição de segmento, expressão cultural, condição social ou posição geográfica às diversas manifestações da sociedade brasileira. O Programa seria o que Emir Sader chamou de “bolsa família da imaginação criativa<sup>33</sup>” dos que tinham se tornado minoria silenciada<sup>34</sup>.

### 2.3.2 Ação Ponto de Cultura

O termo “Ponto de Cultura” foi esboçado pela primeira na década de 1980, pelo antropólogo Antônio Augusto Arantes, na época Secretário de Cultura em Campinas-SP, como um projeto de potencialização das produções culturais de grupos e comunidades (TURINO, 2009). O projeto foi interrompido com a mudança de governo e, posteriormente, inspirou a criação das Casas de Cultura. Com a gestão do ministro Gilberto Gil o projeto inicial dos Pontos de Cultura foi retomado. Diferente das Casas de Cultura os Pontos não deveriam ser concebidos pelo governo, o investimento deveria ser nas produções culturais já existentes nas comunidades.

A Ação Ponto de Cultura se realiza por meio de um convênio, estabelecido a partir de edital público, entre o governo – federal, estadual ou municipal – e sociedade civil. Os proponentes – agentes culturais das comunidades, organizações e instituições públicas, legalmente constituídas (com CNPJ) – devem submeter seu projeto ao MinC. Caso aprovado, o projeto recebe o apoio financeiro no valor de R\$ 180 mil em três parcelas anuais. A ideia é garantir o direito de produção e difusão, estimular a geração de renda, o desenvolvimento sociocultural e econômico de grupos culturais locais, que, posteriormente, são articulados em redes colaborativas. No discurso de Turino (2009), a Ação busca ativar os pontos de “des-silenciamento” do Brasil profundo.

Segundo Domingues (2007, p.261) a escolha de apostar em ações que já são desenvolvidas nas comunidades, utilizando-se da própria infraestrutura que possuem, “parece uma criativa e radical re-orientação no conceito do que se pensa ser as culturas populares e as políticas culturais no Brasil em todas as suas formas. Esta é uma inovação importantíssima, de

---

<sup>33</sup> Prefácio “Viagem ao Brasil ‘dês-silenciado’, de Emir Sader, em *Ponto de Cultura – O Brasil de Baixo para Cima*, de Célio Turino (2009).

<sup>34</sup> Quando falamos de *minorias*, referimo-nos aos grupos sociais que reclamam o direito de serem ouvidos, que querem ter voz ativa na sociedade, que lutam pelo poder da fala.

forte impacto para as diversas ações populares”. Facilita o reconhecimento e a legitimação das ações e do significado de espaço cultural.

Os Pontos de Cultura não possuem um modelo único, cada ponto tem as especificidades e formas de organização de acordo com o grupo cultural, a realidade local e a infraestrutura existente. No terceiro capítulo desta pesquisa caracterizamos os Pontos de Cultura que compõem nosso campo empírico, apresentamos as suas particularidades, o perfil de institucionalidade ou informalidade, as características das manifestações culturais, as especificidades de cada projeto de Ponto de Cultura e contextualizamos a própria realidade da comunidade em que estão situados.

No entanto, possuem também alguns elementos em comum que impõem um formato padrão, como o kit multimídia que recebem, que é parte do eixo Cultura Digital, e possibilita o registro e difusão das atividades do grupo. Além disso, há um rígido modelo de gestão, regras de uso do dinheiro e prestação de contas, que colocaram diversos problemas e desafios para os Pontos, e foram determinantes para a reformulação da Ação por parte do MinC. Um dos Pontos de Cultura da nossa pesquisa, o Cortejos Culturais do Ancuri, foi desconveniente da Ação justamente por conta da dificuldade em lidar com os procedimentos burocráticos desse modelo de gestão. Uma das críticas feitas à Ação é que deveriam existir modelos de gestão, isto é, deve-se pluralizar a gestão de modo a respeitar as singularidades e especificidades características dos múltiplos Pontos. Não tem como pensar a gestão da diversidade cultural se você pensa a gestão no singular (BARROS, 2009).

Os Pontos de Cultura estão espalhados pelas periferias urbanas e zonas rurais, do sertão ao mar. São Pontos de quilombolas, indígenas, grupos de teatro, povos de terreiro e diversas outras manifestações de ritmos e danças tradicionais ou manifestações de caráter cultural/religioso. Eles podem estar localizados em uma casa, uma sala, um barracão, um centro cultural, um assentamento rural.

O primeiro relatório do Ipea de avaliação do Programa Cultura Viva, e mais especificamente da Ação Ponto de Cultura, realizado entre 2007 e 2008, constatou diversas incoerências entre a filosofia e a prática do desenho do programa – se a filosofia liberta, a burocracia amarra o conceito do programa (IPEA, 2010). Além das posições objetivas, a dimensão simbólica e a concepção do programa tiveram ampla repercussão entre os sujeitos dos Pontos pesquisados, no relatório do Ipea e também na presente pesquisa, o que sugere que a política cultural gera implicações e novas significações pelos sujeitos, seja através da reprodução e legitimação de um discurso institucional ou reelaboração dos sentidos deste.

É nesta perspectiva, no campo da dimensão simbólica, que procuramos perceber em que medida a política cultural refaz as estruturas da identidade e redefine as condições de hegemonia do discurso sobre a cultura tradicional e popular. E, em um sentido mais restrito, como o Ponto de Cultura gera implicações nos discursos dos sujeitos participantes da Ação.

As pesquisas publicadas nos relatórios do Ipea também revelam severas críticas e problemas na execução dos Pontos de Cultura. Uma série de problemas nas condições estruturais da administração central, sobretudo, em relação à inadequação das regras e marcos legais para uso de pequenas associações foram relatados pelos Pontos. Alguns dos principais problemas enfrentados são: o atraso dos repasses financeiros, condicionados a complicadas prestações de contas; insuficiência de recursos e complexidade dos procedimentos (formulários, prestação de contas etc.), que dificultam o desenvolvimento das atividades (IPEA, 2010). O que acontece é que, na busca por fugir de um perfil hegemônico de personalismo e clientelismo, o Estado delineou um padrão de relação bastante burocrático, formal e funcional.

Mas se em termos de gestão pública a Ação Ponto de Cultura foi contraditória, restritiva, problemática e deixou um lastro de limitações, inadimplências e imposições, que não possibilitou o sucesso da Ação da forma como é comumente celebrado pelos agentes do MinC e por entusiastas, podemos afirmar que ela foi vitoriosa na dimensão conceitual e filosófica. A ideia de Ponto de Cultura tem autonomia em relação ao convênio com o poder público, pois muito antes de iniciar ou mesmo ao final das atividades muitos grupos já se reconhecem como tal, como constatamos em nosso campo empírico, com o exemplo dos Pontos de Cultura Boi Ceará e Fortaleza dos Maracatus. Outro exemplo que acentua a força discursiva e simbólica da Ação é o Ponto de Cultura Cortejos Culturais do Ancuri, que mesmo desligado do convênio antes do término de execução do projeto ainda assume a assinatura e o autorreconhecimento como Ponto de Cultura.

É interessante destacar que o Ponto de Cultura é uma produção discursiva, programática e política do Estado – definida como política de “encantamento social” –, mas que também conta com a atuação dos sujeitos participantes, em diferentes contextos de produção, na ressignificação discursiva e simbólica da Ação.

### **2.3.3 Cultura Viva e Diversidade Cultural**

Há nos princípios conceituais do Cultura Viva a promoção da diversidade cultural como um projeto político de afirmação das identidades e interação entre as diferenças. Como

bem observa José Márcio Barros (2011, p.67), há que se destacar um tratamento especial ao tema da diversidade no Programa, que busca “assegurar não apenas suas expressões, mas as condições mesmas para que a diversidade emerga das interações entre os diferentes”. Desta forma, a diversidade cultural é compreendida a partir do seu caráter plural e da sua capacidade de interagir com as diferenças, que é a própria dinâmica da cultura, que faz com que ela se diversifique e se transforme.

O PCV parece compreender essas mediações plurais e inclusivas na medida em que promove a inclusão e articulação entre os diversos segmentos étnicos e culturais, por meio de Teias (encontros nacionais de Pontos de Cultura), seminários, estímulo à formação de redes e potencializa as diversas manifestações culturais locais nas comunidades.

Nessa perspectiva, destacamos o campo das culturas populares. Dada sua pluralidade e relevância nas políticas públicas para a diversidade cultural, essas culturas acabam ocupando grande representatividade no Cultura Viva. O tratamento dado pelo Programa a essas expressões e manifestações culturais é inovador na medida em que não estão presentes os discursos protecionistas de práticas culturais ancoradas num passado retrógrado, de formas puras e autênticas de uma cultura nacional, distante assim de um sentido ligado à ideia conservadora de folclore.

Em relação ao avanço das políticas públicas de cultura, especialmente pensando no campo das culturas tradicionais e populares, José Márcio Barros (2010) aponta que o desafio é conjugar os dois verbos: **proteger** e **promover** a diversidade cultural.

Uma forma de realizar essa operação está ligada à capacidade de se articular, de forma mais dinâmica, a cultura, pensada em suas dimensões simbólica, cidadã e econômica com a questão das políticas públicas e o desenvolvimento. Trata-se de compreender que proteção sem promoção da diversidade cultural, acaba se transformando na adoção de medidas restritivas que condenam cada cultura a ela própria. O desafio parece ser o de se implementar medidas políticas e econômicas que evitem a transformação das trocas culturais em processos de mão única que reforçam a concentração cultural e submetem a cultura à lógica exclusiva do mercado globalizado (BARROS, 2010, p.34).

Para o autor, o desafio de pensar a cultura popular sob a ótica da diversidade cultural e a partir dessas duas lógicas, da proteção e da promoção, faz com que se avance na superação de posturas protecionistas e conservadoras nas políticas públicas de cultura.

Nesse sentido, observamos no Programa Cultura Viva um esforço na conjugação dessas duas lógicas. Na perspectiva da **promoção** da diversidade cultural, o PCV considera não só as expressões da cultura popular – mas também essas – em sua dinâmica, como experiências das misturas resultantes de interações variadas e dos processos de hibridização, características fundamentais da realidade cultural brasileira. Na perspectiva da **proteção** das

culturas excluídas, locais e minoritárias que compõem a diversidade cultural brasileira, nas quais as culturas tradicionais e populares assumem relativo destaque, o PCV atua no reconhecimento e afirmação do pertencimento e reforço identitário.

De acordo com Eduardo Gomor dos Santos, em publicação do Ipea de 2011, os processos em construção no âmbito do Programa Cultura Viva tem “como eixo orientador uma relação dialética entre tradição enquanto ponto de partida, memória como reinterpretação do passado e ruptura” (SANTOS, 2011, p.169). Deste modo, o PCV atua em relação ao paradigma da tradição e transformação das culturas, sobretudo, das tradicionais e populares, a partir dos princípios de promoção e proteção, que não são termos igualmente conjugados.

Numa ordem específica, quando o discurso do PCV é acerca da proteção de culturas minoritárias, locais e populares, atua no reconhecimento e afirmação de identidades. O discurso da promoção, por sua vez, diz respeito ao fortalecimento dos processos de diálogo, das trocas culturais e das interações variadas entre as culturas. O PCV inaugura, assim, um novo paradigma em relação ao tratamento dado pelas políticas públicas às culturas tradicionais e populares no Brasil.

#### **2.3.4 Cultura Viva, Ponto de Cultura e Cultura Popular**

Embora não seja a cultura popular o eixo prioritário do PCV e do Ponto de Cultura, um dos aspectos de destaque do Programa é o apoio às culturas populares. De acordo com o texto da pesquisa coordenada pelo Ipea, na publicação *Cultura Viva: as práticas de pontos de pontões* (2011), este apoio se embasa na “ideia do reconhecimento e da valorização da diversidade, assim como da preservação da memória e das práticas e manifestações culturais ligadas a este universo” (IPEA, 2011, p.37). A percepção de que as culturas populares trazem um capital simbólico de grande importância, que deve ser mantido, preservado e considerado em sua diversidade cultural, ganhou ampla dimensão na atuação do Programa.

O PCV e o Ponto de Cultura não se restringem, portanto, ao campo da cultura popular. Entretanto, mantêm específica proximidade com o tema da diversidade cultural e ganhou ampla dimensão política e simbólica no campo das culturas populares.

Contudo, podemos inferir que, como a política do governo petista de Lula se identifica com as classes que o levou ao poder, os programas e ações de seu governo parecem tender a privilegiar os grupos de origem popular e que estiveram comumente excluídos das

políticas públicas. É inegável que o simbolismo da eleição de Lula para presidente abriu um novo ambiente para o popular como personagem principal do processo de mudanças no país.

No âmbito da cultura também é notável a emergência de novos rumos para as políticas públicas de cultura a partir do respeito a diferentes formas de expressão provenientes da diversidade cultural brasileira e, sobretudo, oriundos das minorias sociais (LGBT, indígenas, cultura popular). Nessa ampliação do escopo das políticas culturais, como observa Anny Medeiros (2011), é possível perceber o crescente reconhecimento de linguagens e expressões culturais consideradas não “clássicas”, em especial a cultura tradicional e popular, indígenas e afro-brasileiras.

O Cultura Viva e o Ponto de Cultura mantêm, portanto, uma identificação, com os grupos populares e tradicionais, compostos por setores da cultura afro-brasileira, indígenas, quilombolas, culturas tradicionais, como também das periferias urbanas, como *hip hop*, entre outros. Essas expressões, que geralmente estiveram excluídas das políticas públicas de cultura, encontram seu ponto de apoio dentro do Programa a partir da ideia de promoção da diversidade cultural.

É importante destacar ainda que, nos Pontos de Cultura, as culturas tradicionais e populares não aparecem ligadas ao antigo paradigma do tradicional versus moderno, elas “se misturam com práticas em geral consideradas ‘modernas’, como o audiovisual e a cultura digital” (IPEA, 2011, p.38). Assim, Pontos de Coco, Jongo, Maracatu, Boi, por exemplo, utilizam dos recursos multimídia para registro de práticas e saberes tradicionais, o que também demonstra o caráter inovador desse tipo de iniciativa. Entre os Pontos de Cultura da presente pesquisa, o Fortaleza dos Maracatus é um caso exemplar de grupo que se apropria habilidosamente de ferramentas tecnológicas, como blog, fotografia, vídeo e redes sociais, para difusão da manifestação cultural.

### **2.3.5 Discursos, conceitos e ideologias**

Os Pontos de Cultura se encaixam no contexto de um novo paradigma das políticas culturais (globais e nacionais), que valorizam a diversidade cultural, pelo reconhecimento e valorização das múltiplas manifestações culturais, e o protagonismo social, por meio da promoção de modos de autogestão das iniciativas culturais.

Outra grande questão é sua incorporação ao modelo de democracia cultural, na qual a cultura é encarada como expressão de cidadania, através da promoção do acesso aos meios de produção e fruição cultural como forma de contribuir para a superação de

desigualdades. Este modelo também se alia às políticas para a diversidade, onde “ao valorizar as múltiplas práticas e demandas culturais, o Estado está permitindo a expressão da diversidade cultural” (CALABRE, 2007, p.14).

Autonomia, protagonismo, empoderamento, gestão em rede e gestão compartilhada são conceitos e práticas implementadas pela Ação Ponto de Cultura, que foram sendo apropriadas nos discursos e significados pelos agentes participantes da Ação. De acordo com a formulação programática do Ponto de Cultura, a tríade autonomia, protagonismo e empoderamento são concebidos como práticas, “como processos de modificação das relações de poder e como exercícios de liberdade” (MINC, 2004, p.34/35)<sup>35</sup>. Os conceitos estão ligados à cidadania e conquista de direitos, à emancipação de grupos e comunidades no sentido de seu desenvolvimento e melhoria de suas vidas, material – pela capacidade de gerar emprego e renda – e sociopolítica, pela capacidade de articulação e participação social.

Somados às novas categorias foi aplicado o conceito de gestão compartilhada, gestão em rede ou ainda gestão transformadora para os Pontos de Cultura. Através desse conceito, propõe-se uma gestão da cultura compartilhada entre Estado e Sociedade – e ainda entre redes de pontos, por território, por linguagem, e outras múltiplas possibilidades (MINC, 2004; TURINO, 2009).

Entretanto, pesquisas realizadas pelo Ipea e estudos de alguns autores (TURINO, 2009, DOMINGUES, 2010, LACERDA et al. 2010) apontam que problemas com esse modelo de gestão, entraves burocráticos e a comunicação entre os Pontos e o Ministério, e até mesmo a pouca vontade política, foram os principais impasses na implantação da Ação. Os grupos tiveram que se apropriar de rígidas regras, mecanismos de gestão e normas de um sistema legal inadequado e universalista, algo que não era familiar às organizações sociais e que não se adequava a demandas e realidades tão distintas das culturas brasileiras. Isso provocou, nos anos iniciais da Ação, uma série de dificuldades e problemas, como descontinuidade e interrupção de atividades, como aconteceu com o Ponto de Cultura Cortejos Culturais do Ancuri. Em síntese, a prática mostrou que uma gestão que tenta ser

---

<sup>35</sup> Célio Turino (2009, p.88/89) explica que, quando pensou os conceitos do programa, tomou a palavra *empoderamento* emprestada do inglês *empowerment* para substituir a categoria marxista de “sujeito histórico” para expressar a ideia de “um povo de assumindo como agente”. Para fugir de possíveis resistências e taxações como “marxista”, a solução encontrada foi usar *empoderamento* e associá-la aos conceitos de *autonomia* e *protagonismo*. *Autonomia* se traduz pelo respeito à dinâmica local, um processo de modificação das relações de poder; o *protagonismo* diz respeito aos atores sociais se assumirem enquanto sujeitos de suas práticas e ao reconhecimento de que todos os grupos sociais, independentemente de suas origens, produzem conhecimentos e linguagem simbólica esteticamente elaborada; o *empoderamento* evoca o reconhecimento e a afirmação pelo qual os sujeitos transformam as relações econômicas e de poder. (DOUNIS; LABREA; RANGEL apud LACERDA et al., 2010, p.112).

democrática e popular, buscando romper hierarquias e narrativas tradicionais, se confrontou com uma estrutura estatal ainda elitista e conservadora, e, portanto, profundamente excludente.

Os conceitos da Ação foram concebidos como práticas de “modificação das relações de poder e como exercícios de liberdade” (TURINO, 2009). Contudo, novas questões e relações de poder se colocaram, como a instância de poder da posição de intermediário dos gestores dos Pontos (NUNES, 2011), o incômodo a algumas estruturas de poder diante desse processo de “empoderamento social” desencadeado pela Ação (TURINO, 2009), entre outros. No caso do Ponto de Cultura Boi Ceará, as concepções de empoderamento e autonomia se confrontam com a dependência do grupo a um gestor intermediário que cuida da coordenação do Ponto, a Associação Via de Acesso à Arte e à Cultura – VAAC, por conta da informalidade do grupo e falta de capacitação e conhecimento em relação aos procedimentos burocráticos e de gestão que a Ação exige.

Com isso, embora tenha contribuído para legitimar expressões culturais, fortalecer atividades, possibilitar inclusão e democracia cultural, a participação dos novos sujeitos pode também ficar limitada e condicionada a uma não reflexão política que a Ação deveria suscitar. Como tem mostrado as avaliações do Ipea e os estudos acadêmicos – o que também tem sido o tema prioritário dos encontros entre MinC e os Pontos –, as análises e reflexões sobre os problemas e avanços dos Pontos de Cultura parecem se limitar a questões de ordem administrativa. Talvez não haja, de forma mais contundente, uma profunda reflexão sobre a dimensão política do Ponto de Cultura e sobre a condução política da Ação. Os recursos de poder que os sujeitos se apropriam e os elementos conceituais da Ação parecem ficar relegados e são sobrepostos pelas questões burocráticas e administrativas.

Essas reflexões fazem parte da dimensão do político, que deve ser tomado na sua dimensão de conflito e antagonismo, como defende a filósofa Chantal Mouffe, no livro *The Democratic Paradox* (2009). Desta forma, as políticas para uma multiplicidade de grupos de interesse ou afirmação dos direitos de minorias devem ser tomadas a partir da dimensão política de relações de poder.

### **2.3.6 Panorama do Cultura Viva e do Ponto de Cultura no Governo Dilma**

Em 2008, o Programa Cultura Viva mudou sua sistemática com o objetivo de descentralizar a implantação dos Pontos de Cultura. A nova sistemática consistia na substituição gradual dos convênios realizados entre as entidades da sociedade civil com o

governo federal por convênios diretos com estados e municípios da federação. A política de descentralização fazia parte dos objetivos do Programa Mais Cultura, criado em 2007, com o objetivo de ampliar o acesso aos bens e serviços culturais e apoiar ações voltadas para integração e inclusão de todos os segmentos sociais, na valorização da diversidade e no diálogo com os múltiplos contextos da sociedade brasileira<sup>36</sup>. O Mais Cultura elegeu o Ponto de Cultura como a Ação para o maior investimento (LACERDA et al., 2010). Essa mudança também se alinhava com um dos princípios importantes da gestão de Gil, a federalização das políticas culturais. O Federalismo Cultural, como defendido por Gil, se expressava nos esforços do Ministério da Cultura em torno da criação de um Sistema Nacional de Cultural (SNC), por meio da integração de ações entre os governos federal, estadual e municipal<sup>37</sup>.

Desta maneira, o Programa Cultura Viva e, mais especificamente, a Ação Ponto de Cultura ganhou ampla capilaridade e se tornou o projeto de maior alcance territorial do Ministério. No período de 2004 até 2011, as redes estaduais de convênio abrangiam 25 unidades da federação e o Distrito Federal, e 56 municípios de grande porte. No total, o Programa apoiou a instalação de 3.670 Pontos de Cultura, presentes em todos os estados do Brasil, alcançando cerca de mil municípios<sup>38</sup>.

Passados dez anos desde a implantação do Cultura Viva, o Programa reduziu consideravelmente seu conjunto de ações, restringindo-se ao Ponto de Cultura, e passa por um processo de redesenho nas gestões de Anna de Holanda e Marta Suplicy no Ministério da Cultura, durante o Governo Dilma (2010-2014). O MinC tem se concentrado em fazer uma revisão e redesenho do PCV, envolvendo representantes dos Pontos de Cultura, secretários de cultura e membros do Ministério, com o objetivo de diagnosticar os principais problemas, definir um novo modelo lógico de planejamento, refletir sobre os alcances e limites dos instrumentos jurídicos, problematizar e redefinir os conceitos e princípios para a condução do Programa.

De acordo com a Secretaria da Cidadania e da Diversidade Cultural<sup>39</sup>, entre os principais pontos de revisão estão: a melhoria dos processos de controle e fiscalização; maior

---

<sup>36</sup> Mais Cultura. Disponível em <<http://www.brasil.gov.br/sobre/cultura/iniciativas/mais-cultura>> Acesso em: 17 abr.2013.

<sup>37</sup> Sobre o Federalismo Cultural ver CUNHA FILHO, Francisco Humberto. *Federalismo Cultural e Sistema Nacional de Cultura: contribuições ao debate*. Fortaleza: Edições UFC, 2010.

<sup>38</sup> Pontos de Cultura. O que é?. Disponível em <<http://www.cultura.gov.br/pontos-de-cultura1>> Acesso em: 14 abr.2013.

<sup>39</sup> Cultura Viva-Redesenho. Disponível em <[www2.cultura.gov.br/culturaviva/.../Redesenho-Cultura-Viva-IIIRT.ppt](http://www2.cultura.gov.br/culturaviva/.../Redesenho-Cultura-Viva-IIIRT.ppt)> Acesso em: 08 set.2013

fluxo de recursos para os Pontos, aumentando sua estabilidade no repasse financeiro; descentralização de convênios; e desburocratização dos processos. O esforço do Ministério é um desafio que se coloca para a própria estrutura do Estado de que é necessário desburocratizar para se construir uma verdadeira política pública democrática.

No acompanhamento do plano de Metas do PNC, o MinC divulga que atingiu 24% da meta referente ao funcionamento de 15 mil Pontos de Cultura, totalizando 3.663 Pontos em atividade (Dados da avaliação de 2012)<sup>40</sup>. Contrariamente aos dados positivos, Célio Turino (2013) aponta, em artigo publicado na Revista Fórum, que há um verdadeiro retrocesso do Programa, o qual está reduzido a algumas centenas de Pontos que efetivamente receberam algum recurso (no período de doze meses), além da interrupção do repasse de recurso para os Pontos de Cultura. Turino (2013) ainda destaca que as Ações do Programa foram praticamente abandonadas, exceto o edital Interações Estéticas, realizado em parceria pela Funarte e Pontos de Cultura.

A realidade do cenário dos Pontos de Cultura do estado do Ceará confirma a avaliação de Turino no que diz respeito ao repasse de recursos. Os Pontos conveniados por meio do II Edital, lançado pela Secult/CE em 2010, receberam a primeira parcela para iniciar as atividades do projeto somente no primeiro ou segundo semestres de 2013.

Na referida publicação Turino (2013) apresenta alguns apontamentos acerca do desmonte do Programa. O eixo central da sua análise diz respeito à abertura simbólica da primeira fase do Governo Lula para experimentações de políticas públicas inovadoras, principalmente pela lógica da inclusão social e deslocamento de classes, presentes no componente inclusivo do PCV pelo apoio a grupos sociais e culturais historicamente excluídos. Segundo Turino (Ibid., p.1) “enquanto houve vontade política combinada com a baixa institucionalidade no Ministério da Cultura, foi possível avançar. Depois, tudo tornou-se mais difícil”. Sob o Governo Dilma, as brechas para aquele tipo de experimentação feito com o PCV ficou ainda mais difícil diante da sobreposição da técnica e da gestão. Se no Governo Lula a lógica da experimentação e na temática da diversidade cultural foi privilegiada na etapa inicial da sua gestão, no Governo Dilma o discurso privilegiado passou a ser o da qualificação técnica e o destaque para as ações do campo da Economia Criativa.

Isso significa que o Cultura Viva e o Ponto de Cultura morreram? Apesar das incoerências, da considerável redução e desmonte na continuidade dessas ações, de maneira

---

<sup>40</sup> Acompanhamento de Metas do Plano Nacional de Cultura. Disponível em <[http://pnc.culturadigital.br/tags\\_metas/cultura\\_popular/](http://pnc.culturadigital.br/tags_metas/cultura_popular/)> Acesso em: 30 ago.2013.

alguma eles morreram. O Ponto de Cultura mantém sua força, principalmente, no patamar discursivo, conceitual e simbólico.

Embora ainda existam muitos problemas e desafios, é inegável a avaliação positiva do Programa Cultura Viva e da Ação Ponto de Cultura na promoção de uma (re)distribuição dos recursos e investimentos na área da cultura em nível nacional, não mais restrita a determinados grupos ou linguagens artísticas consagradas e eruditas ou geograficamente concentradas em determinadas áreas do país. Além de novos processos de construção de políticas públicas de cultura, com a inclusão de novos atores sociais, que compõem a diversidade de manifestações culturais. Sobretudo, a nova dimensão e destaque que a política pública de cultura traz para os temas da diversidade cultural e, especialmente, da cultura popular.

**Tabela 4.** Quadro síntese da reinterpretação do popular nos diversos períodos históricos no Brasil

<b>Período</b>	<b>Agentes do discurso</b>	<b>Sentido Hegemônico de Cultura Popular</b>	<b>Posição do Estado</b>
Brasil Império (Primeira metade do Século XIX).	Geração de intelectuais românticos nacionalistas.	Ideia de cultura ligada à civilização; cultura popular vista como expressão inferior, sem valor; elaboração romântica, conservadora e erudita da cultura popular por meio das belas artes.	O Império busca ordenar as manifestações culturais de origem popular com vistas a resgatar o povo brasileiro da ignorância e construir uma imagem de “povo civilizado”.
Brasil República (Segunda metade do Século XIX).	Folcloristas.	Cultura popular assimilada à noção conservadora de folclore; folclore como sinônimo de tradição e autenticidade; visão idealizada do popular.	O Estado impõe uma lógica autoritária e civilizatória; ambivalência de valorização e desvalorização da cultura popular.
Século XX.	Intelectuais, artistas e cientistas sociais. (Geração Modernista da Semana de 1922 e Movimento Regionalista de 1930).	Cultura popular como cultura nativa autêntica do Brasil; visão estética da cultura; a identidade brasileira na interseção de vanguarda, folclore e urbanismo.	O Estado mantinha o caráter patrimonialista e oligárquico em relação à cultura letrada no país.
Governo Getúlio Vargas (1930).	Intelectuais reunidos na figura do Estado (Departamento de Mário de Andrade e Secretaria de Gustavo Capanema).	Ampliação da ideia de cultura pelo viés antropológico; noção ampla e idealizada de cultura popular, destituída de conflitos; visão populista e uso para fins políticos-ideológicos.	Política nacional-populista conservadora de valorização do caráter mestiço do povo brasileiro para construção de uma pretensa identidade nacional.
Décadas de 1950 e 1960.	Movimentos Populares: CPC da UNE, ISEB,	Politização da noção de cultura popular como força revolucionária e	O Estado mantém-se ausente no dirigismo no campo das políticas culturais; diante do

	Teatro Arena e Cinema Novo.	transformadora; distinção: folclore como tradição, cultura popular como projeto político de transformação; caráter classista identificado com o operário.	projeto desenvolvimentista, o folclore e a cultura popular expressam o sentido negativo de atraso cultural.
Governo Militar (1964-1978)	Intelectuais da sociologia frankfurtiana;  Secretaria de Aloízio Magalhães representando o Estado (Fins da ditadura Militar).	O popular passa a dividir campo discursivo com o sentido de indústria cultural e sociedade de massas; assume o significado daquilo que é consumido no mercado de bens simbólico-culturais;  Retomada de elos com as políticas de Capanema e Mário de Andrade; conceito alargado de cultura; expressões e manifestações culturais tradicionais e populares relacionadas às políticas patrimoniais de natureza imaterial.	Estado autoritário como produtor oficial de cultura e no controle e censura da produção cultural do país; visa à integração simbólica do país por meio da circulação de bens simbólico-culturais; implantação de uma lógica de indústria cultural e de uma cultura mediatizada.
Governos Neo-Liberalistas (1980 e 1990)	Estado – Governos Fernando Collor de Melo e FCH.	Cultura popular associada à classificação social (classes pobres, marginalizadas, excluídas); Cultura como negócio.	Declínio de interesse do Estado pelo popular.
Governo Lula e Governo Dilma (2003 – 2013).	UNESCO; Novo grupo de intelectuais ligados ao MinC (Gilberto Gil e Juca Ferreira).	Conceito antropológico de cultura; cultura popular em sua pluralidade, como representação de identidades sociais, por meio de criações culturais, marcados pela tradicionalidade e dinamicidade; aproximação conceitual com a noção de patrimônio imaterial.	Realização de um conjunto estruturado de ações e programas; federalização das políticas culturais públicas; implementação de mecanismos de participação e diálogo com a sociedade civil.

### 3. CULTURA POPULAR: UMA CATEGORIA OPERACIONAL E ANALÍTICA EM TRÂNSITO CONSTANTE

Como abordamos no capítulo anterior, as políticas públicas de cultura para as chamadas culturas populares no Brasil quase sempre se expressaram através do culto a um povo idealizado e a partir de uma visão conservadora e, portanto, profundamente excludente. Entretanto, há uma mudança de paradigma na própria conceituação e no lugar que a cultura popular ocupa nas políticas culturais a partir das novas conjunturas políticas internacionais e de transformações no governo brasileiro na última década.

A partir da perspectiva teórico-metodológica da Teoria do Discurso dos filósofos Ernesto Laclau e Chantal Mouffe (LACLAU; MOUFFE, 1987) compreendemos que os discursos acerca da construção conceitual da noção de cultura popular nas políticas públicas de cultura são parte de uma dada articulação hegemônica, na qual as diferenças e significações em disputa conseguiram ser articuladas e determinados sentidos foram hegemonzados.

Para usar a categoria adequada desenvolvida por Laclau, conforme cita Mendonça (2012) no artigo *A teoria da hegemonia de Ernesto Laclau e a análise política brasileira*, houve um “deslocamento” de sentidos e noções do objeto do discurso nos últimos anos. De acordo com essa categoria, o objeto do discurso, em nosso caso o conceito de cultura popular, está marcado pelo contexto de sua constituição, ou seja, está acompanhado de um cenário simbólico-discursivo. Assim, o deslocamento acontece quando determinados sentidos já não dão conta dos fatores característicos de determinado período e torna-se necessário um novo discurso, uma nova hegemonia de sentidos, para representar o momento que se inaugura. O “deslocamento” é, assim, “o instante preciso da impossibilidade da significação”, isto é, quando a “própria possibilidade de significação chega ao seu limite” (MENDONÇA, 2012, p.213).

Com isso, o discurso da “cultura popular”, como parte de uma dada articulação hegemônica – um campo de disputa de poder e de sentidos –, está acompanhado de um contexto simbólico-discursivo. O modo pelo qual se entende e se define cultura popular é, portanto, resultado de um contexto determinado, fruto de diálogos e disputas sobre as questões colocadas por ele.

No Brasil, como vimos, alguns deslocamentos na centralidade das noções de “cultura” e “cultura popular” possibilitaram a justificação da construção da identidade nacional ou a marginalização, romantização ou conscientização transformadora das classes

populares<sup>41</sup>. Essa pluralidade discursiva expõe as disputas de narrativas e os interesses políticos e ideológicos que compõem o contexto da produção discursiva sobre a cultura popular. Outro exemplo são as mudanças nas delimitações operacionais do conceito de cultura, que implicam diretamente na relação do Estado com o campo da cultura, conforme distingue Marilena Chauí (2006): 1) liberal, na qual o Estado identifica cultura e belas-artes, que são vistas como privilégio de uma elite escolarizada; 2) autoritário, que o Estado se apresenta como produtor oficial e censor da produção cultural; 3) populista, que conceitua genericamente a cultura popular como produção cultural do povo e identificada com o pequeno artesanato e folclore; 4) neoliberal, que identifica cultura e evento de massa, e tende a privatizar as instituições públicas de cultura.

Atualmente, acompanhamos um cenário de transformações e novas construções discursivas acerca da categoria. Em outras palavras, vem sendo realizado um deslocamento, uma nova centralidade de noções, com outras categorias relacionadas e com a retomada e reelaboração de antigas questões, pois como explica Mendonça (2012, p.215) o “deslocamento” pode se dar pela “reestruturação a partir de novos sentidos ou da reativação de sentidos já existentes”.

Podemos apontar que o início deste “deslocamento”, no que diz respeito ao discurso da “cultura” e da “cultura popular” como está presente hoje nas políticas culturais, tem início a partir da década de 1960. Foi nesse momento que a própria noção de cultura expandiu-se e passou a ser operada por outros agentes em âmbitos distintos – na academia, na produção intelectual, na administração pública, no setor privado, nas agências internacionais. Mais do que uma abstração conceitual, a cultura passou a servir como recurso utilitário e justificação sociopolítica (igualdade de direitos, inclusão social, desenvolvimento econômico e social, entre outros).

Talvez a principal inovação deste trabalho seja o de evidenciar as significações da “cultura popular” elaboradas por outros agentes do discurso, ou seja, pelos próprios sujeitos do objeto do discurso, na produção de um “discurso de si” e não um “discurso do Outro”. Chamaremos estes de “agentes internos” de um discurso “nativo”<sup>42</sup> acerca da cultura popular. Entretanto, vale ressaltar que os sentidos e noções empregados a esse “Outro”, que é

---

<sup>41</sup> Além do Estado, alguns grupos políticos-culturais foram os principais agentes desses discursos, como o movimento folclórico (entre 1940 e 1960), o Instituto Social de Estudos Brasileiros (ISEB), os Centro Populares de Cultura (CPCs) da União Nacional dos Estudantes (UNE), o Cinema Novo e o Teatro Arena.

<sup>42</sup> A ideia de discurso “nativo” será usado entre aspas, porque esse “nativo” pressupõe uma exterioridade. Não há como falar de um discurso nativo/interno que não sofra implicações externas e por elas não seja alterado e reelaborado.

identificado como “cultura popular” por “agentes externos” (acadêmica, Estado, políticas culturais), gera implicações na própria significação dos sujeitos objetos do discurso. Inseridos nos âmbitos institucionais, sobretudo, no acesso às políticas públicas de cultura, os sujeitos – que historicamente foram silenciados no processo de produção simbólico-discursivo pela hegemonia dominante (discurso intelectual, acadêmico e político)<sup>43</sup> – sofrem implicações do discurso institucional, assim como de outras narrativas articuladas a esse campo semântico. Por outro lado, embora a produção simbólico-discursiva se dê por meio de relações desiguais de poder, os sentidos em disputa têm a possibilidade de ser articulados de modo a promover outro deslocamento que pode ser hegemônico (legitimar o discurso oficial) ou contra-hegemônico (se contrapor aos sentidos hegemônizados). Assim, acreditamos que se trata de uma influência mútua, que os discursos – claro que de maneira distinta – se influenciam, se aproximam e se distanciam em suas significações.

No texto *Cultura brasileira: uma noção ambígua*, Ruth Cardoso critica os sistemas de classificação cultural dos discursos acadêmicos e políticos, afirmando que tais análises classificatórias perdem “tanto a dinâmica real da sociedade, quanto as ambigüidades inerentes às linguagens simbólicas” (CARDOSO, 1982, p.20). A autora compreende que não se pode perder de vista, nas interpretações e análises das manifestações culturais, as contradições da própria sociedade e a ambigüidade dos símbolos que as expressam. A antropóloga também se referencia em Mauro Barbosa de Almeida (1977) para reconhecer as relações de poder no ato da fala, do discurso e das classificações culturais:

...Falar do povo, ainda que seja falando por ele, coloca em cena um novo e legítimo ator que não pode ser posto de lado porque é parte constituinte da nação (...). O ponto a reter, ao pensar como a região e a nação falam do 'povo', "que falar de *um outro*, e mesmo falar a linguagem dele, traduzir uma linguagem noutra, não é jamais um ato puramente cognitivo, quando há uma separação prévia entre uns e outros. **É antes um ato que envolve poder.** Nas sociedades de classe, **diferenças entre 'nós' e 'outros' são marcadas por diferenças de poder** (...) O controle dessas fronteiras, desses espaços de manifestações da palavra do outro é o controle dos meios de produção e circulação de signos, dos espaços legais de manifestação da palavra, dos repertórios de símbolos já acumulados na experiência social (BARBOSA DE ALMEIDA, 1977 apud CARDOSO, 1982, p.18) [grifos nossos].

É relevante destacar ainda que as definições de cultura popular na política cultural (discurso institucional e oficial) também estão relacionadas com as próprias atualizações conceituais produzidas por sociólogos, antropólogos, entre outros pesquisadores do tema. Assim, a crise e revisão dos conceitos de “cultura popular”, “folclore” e “patrimônio”

---

<sup>43</sup> A maioria dos estudos feitos sobre a cultura é considerado como promovido única e exclusivamente pelos setores hegemônicos.

perpassa as articulações discursivas da política cultural. A ideia de “tradição”, tão presente e acionada nas políticas culturais, também aparece nas atualizações desse campo conceitual como o estatuto simbólico da autenticidade das manifestações culturais de caráter popular, assim como o reconhecimento e incorporação das inovações nas práticas culturais tradicionais.

Nesse sentido, este capítulo analisa como o conceito de cultura popular é dirigido pelo MinC e como se relaciona e interage com as atualizações e delimitações do saber acadêmico. Utilizamos como referência de análise um conjunto de documentos institucionais produzidos pelo MinC, a partir de 2003. São eles: *Plano Nacional de Cultura*, *Plano Setorial para as Culturas Populares*, *I e II Anais do Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas Populares*, *Programa Nacional para o Patrimônio Imaterial* e o *Programa Cultura Viva*, com foco no conteúdo da *Ação Ponto de Cultura*. Relacionamos os discursos presentes nesses documentos com o saber acadêmico contemporâneo, a partir das atualizações conceituais da cultura popular produzidos por pesquisadores, tais como Arantes Neto (1981), Caio Gonçalves Dias (2011), Gerd Bornheim (1987), Isaura Botelho (2001; 2007), José Jorge de Carvalho (1988; 2007), Néstor García Canclini (2011; 1983), Ruth Cardoso (1982), Stuart Hall (2006), Terry Eagleton (2011), Vivian Catenacci (2001), entre outros.

Além disso, confrontamos o entendimento da noção de cultura popular nas políticas culturais com a ideia de cultura popular como compreendem e significam os sujeitos dos Pontos de Cultura estudados nesta pesquisa.

Diante desse cenário, cabem alguns questionamentos: Quais práticas articulatórias permitem a hegemonização de determinados sentidos, isto é, a formação de um discurso hegemônico sobre a cultura popular? Como se articulam o discurso dos sujeitos dos Pontos com o discurso do MinC? Os sentidos estão articulados ou há dissonâncias e disputas de significação? Pensar essas questões se faz relevante para compreendermos os espaços de articulação nos quais sucedem a hegemonização de determinados sentidos, onde é possível perceber as relações desiguais e disputas entre os agentes do discurso. Este capítulo é importante ainda para entendermos como os conceitos são dirigidos pelo MinC e identificarmos até que ponto os discursos dos sujeitos são afetados pelos discursos hegemônicos das políticas culturais, como trataremos mais detalhadamente no quarto capítulo da pesquisa.

### 3.1 Cultura Popular: construções e usos do conceito na política cultural

O lugar da tradição, do folclore e da cultura popular é, sem dúvida, um dos campos mais extensamente analisados nas Ciências Humanas e na Antropologia Social. O conceito de cultura é uma categoria polissêmica, fragmentada em muitos sentidos dissonantes, um campo de relações de conflito e disputas. As concepções que recobrem o conceito de cultura popular, por sua vez, também perpassam uma pluralidade de posições e estão longe de ser algo bem definido. Esses conceitos analíticos sugerem uma diversidade de produção de significados que ultrapassam as fronteiras acadêmicas e perpassam, sobretudo, as disputas discursivas no campo da política cultural na contemporaneidade, na qual os diversos agentes do campo da cultura disputam a formulação de um discurso hegemônico, reposicionando ou deslocando os significados sobre a cultura popular<sup>44</sup>.

Para Arantes Neto (1981), os significados dessa categoria são bastante heterogêneos e remetem a um amplo espectro conceitual, que vão desde a concepção de alguma forma de “saber”, pensado neste caso (negativamente) como suporte de um não saber, à atribuição da função de resistência contra a dominação de classe; e ainda como constituindo o espaço social onde se preservam ou deturpam as tradições nacionais, por ser objeto de tradução das elites da sociedade. Existe hoje uma crise de revisão do conceito de cultura popular e um mal-estar no uso dessa terminologia por conta de todas essas visões terem servido a interesses políticos populistas e paternalistas, como assinala Arantes Neto (1981).

O saber acadêmico e a produção cultural são campos de forças, assim, as mudanças conceituais da noção “cultura” e “cultura popular” são influenciados por diferentes contextos políticos e sociais, pois como construções históricas estão diretamente relacionadas a diretrizes de Estado, a uma rede de agentes políticos-institucionais, a movimentos culturais e a conjunturas políticas imbricadas no campo da cultura. Os paradigmas de estudo do “popular”, por exemplo, são construídos e desconstruídos nas Ciências com o passar dos anos,

---

<sup>44</sup> Retomar a trajetória e as diversas posições de análise sobre a conceituação da cultura popular nas Ciências que se dedicaram a compreender esse campo não é nosso interesse, visto que muitos modelos de análise desta questão encontram-se bastante esgotados – a tradição alemã, a tradição americana, a teoria marxista de luta de classes, a abordagem frankfurtiana, a teoria das ideologias. Outra parcela de novas teorias vem sendo desenvolvidas, como a desconstrução de noções substantivas de “identidade”, “povo” e “nação”, e a discussão do “patrimônio cultural imaterial”, apreendidas hoje como entidades processuais – por pesquisadores como Nestor Garcia Canclini, Stuart Hall, Terry Eagleton, entre outros. Nessas teorias o eixo tradição/transformação (ou tradição/modernidade) – paradigmático nos estudos da “cultura popular” – passa a ser visto como complementar entre si e não excludente, embora ainda permaneça uma propensão ao tradicionalismo (CARVALHO, 1989). Essas teorias são, portanto, mais adequadas para caracterizar o momento presente e atualizar o tema da cultura popular.

pois são posições, na maioria das vezes, guiadas por interesses políticos e ideológicos (CATENACCI, 2001).

Nesse sentido, devemos pensar a política cultural, em certa medida, como uma articulação discursiva que reposiciona um conjunto de significados numa estrutura simbólica (DIAS, 2011). Isso diz respeito ao sentido de política cultural conforme expressamos no início deste trabalho, para além de um conjunto de ações estruturadas no campo da produção cultural, como o confronto na produção e circulação de significados simbólicos<sup>45</sup>.

Deste modo, compreendemos o deslocamento discursivo da categoria cultura popular – que possibilitou a justificação e legitimação das políticas culturais públicas para essas culturas nas últimas décadas – como uma dada articulação discursiva que reposicionou outras noções (amplas e contemporâneas) no âmbito da cultura popular. Esse deslocamento do discurso político tem ressonância nos “discursos nativos”. Entretanto, ressaltamos que não queremos criar uma dicotomia entre os dois agentes do discurso, visto que eles têm relações de influência mútua, com as dissonâncias e convergências que podem existir em uma articulação discursiva.

Um primeiro aspecto que destacamos é que o conjunto de ações e programas culturais do Ministério da Cultura parte de uma sólida e coerente conceituação de cultura. A perspectiva conceitual que permeia e estrutura o discurso do MinC está em sintonia com o repertório discursivo de âmbito internacional da UNESCO, que, por sua vez, gerou uma densidade de categorias e um conjunto de conceitos que foram ressemantizados e ressignificados – categorias como “diferença”, “identidade” e “diversidade cultural”, “desenvolvimento”, “patrimônio cultural”.

Entre as atualizações conceituais, a UNESCO operou no sentido de promover o alargamento do conceito de cultura a partir da incorporação da “experiência vivida e do saber acumulado, valorizando as noções de aprendizado e patrimônio imaterial, internalizadas e transmitidas nas práticas cotidianas” (ALVES, 2011a, p.220)<sup>46</sup>. Em consonância com essa definição a Constituição Federal do Brasil de 1988 expressa em seu artigo 216 uma definição ampla, no sentido de entender por cultura todas as ações por meio das quais os povos expressam suas “formas de criar, fazer e viver”.

---

<sup>45</sup> “O confronto de ideias, lutas institucionais e relações de poder na produção e circulação de significados simbólicos” (MCGUIGAN, 1996 apud BARBALHO, 2007, p.39).

<sup>46</sup> Essa conceituação é evidente nos dois documentos mais importantes publicados pela UNESCO, a Convenção para Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial (2003) e a Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais (2005).

No âmbito acadêmico, por sua vez, a antropologia moderna tem se dedicado à reconstrução do conceito e contribuído com a desconstrução dos sentidos de cultura como sinônimo de civilidade (superação das raízes etimológicas de cultivo), como símbolo de civilização (como marca do desenvolvimento intelectual e material), cultura restrita à criação artística ou como crítica utópica. A ideia de cultura, por sua vez, é deslocada e assume o significado antropológico moderno de totalidade de um modo de vida característico, como se legitima no discurso das políticas culturais contemporâneas (EAGLETON, 2011).

O *Plano Nacional de Cultura* (PNC), documento estruturante das políticas públicas de cultura do MinC, está alinhado à UNESCO e às concepções da antropologia moderna. O documento pode ser entendido como o “lugar” institucional em que sociedade e Estado pactuam e produzem um consenso. Nesse sentido, é um dos “lugares” da estrutura institucional de hegemonização de determinados sentidos acerca da noção de cultura. Entretanto, além de ser um lugar de consenso, é preciso reconhecer que o PNC é também permeado por disputas discursivas e paradoxos. O PNC faz parte de uma articulação entre diferentes sentidos em disputa e se impõe como o discurso hegemônico.

Conforme expresso no PNC o consenso discursivo da categoria se dá a partir de um **conceito antropológico de cultura**, que engloba e confere legitimidade a todas as formas de organização simbólica da vida social. O PNC traz, assim, uma concepção ampliada de cultura, entendida como “fenômeno social e humano de múltiplos sentidos. ‘Cultura’ deve ser considerada em toda a sua extensão antropológica, social, produtiva, econômica, simbólica e estética”<sup>47</sup>. O Plano também reafirma a compreensão da cultura como um direito humano fundamental, como consta na Constituição Federal em seu artigo 215<sup>48</sup>.

Entretanto, a presença de um conceito dito antropológico traz em sua própria definição uma falácia, já que não se tem um consenso na antropologia sobre o que é “cultura” – e nem se poderia chegar a este consenso. O mais correto seria dizer que o Plano opera a partir de uma das definições antropológicas ou, melhor, um conceito de cultura sob a perspectiva e viés antropológico. Nesse sentido, o que está presente é a “cultura” como categoria mais ampla e abrangente, um conceito de “cultura” abarcando outras “culturas”, uma cultura que se torna objeto da política, constituindo-se como projeto político destinado e necessário à “preservação” e “promoção” das diversas manifestações culturais.

---

<sup>47</sup> Plano Nacional de Cultura. Disponível em <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2007-2010/2010/lei/112343.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2010/lei/112343.htm)> Acesso em: 06 set/2013.

<sup>48</sup> O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais (CONSTITUIÇÃO FEDERAL, art.215, 1988).

É importante ressaltar, principalmente, que se a política toma a cultura como objeto a partir dessa perspectiva há uma redução do que seria uma definição antropológica de cultura. Como se opera nos programas e ações do MinC a “cultura” assume um caráter de recurso, é funcional e possui efeitos e finalidades práticas de desenvolvimento social, o que desvincula-se da perspectiva antropológica que toma as culturas humanas enquanto formas particulares de vida, em sua totalidade de vida. Portanto, a dimensão antropológica da cultura não cabe dentro de uma política cultural, e uma política cultural que se propõe trabalhar com esta dimensão não caberia dentro do Ministério da Cultura.

Como bem observa Isaura Botelho (2001), no artigo *Dimensões da Cultura e Políticas Públicas*, em sua dimensão antropológica “a cultura se produz através da interação social dos indivíduos, que elaboram seus modos de pensar e sentir, constroem seus valores, manejam suas identidades e diferenças e estabelecem suas rotinas” (BOTELHO, 2001, p.74). Sob essa perspectiva, seria necessário que as políticas culturais promovessem mudanças radicais na reorganização das estruturas sociais e na distribuição de recursos econômicos, que cheguem a interferir nos estilos de vida dos “pequenos mundos” de cada um<sup>49</sup>. A autora defende que a política cultural no Brasil não consegue atingir o plano antropológico como se pretende. Segundo Botelho (Ibid., p.76) “mesmo considerando experiências de políticas culturais democráticas, a dimensão antropológica termina também por ficar, em função de suas limitações concretas, reduzida ao plano retórico”.

Outra crítica a se fazer sobre esse entendimento dito antropológico de cultura é que, com a ampliação do conceito, tudo passa a fazer parte da cultura. Radicalizando esse entendimento, podemos então considerar que cultura é toda a produção simbólica do homem no mundo social, isto é, a cultura em suas belezas e positivities e também a cultura em sua face perversa, com os racismos, preconceitos, homofobias. Como bem reflete José Luiz Herencia, Secretário de Políticas Culturais, “a cultura não é apenas o território das positivities. É também o lugar onde se dão debates muito difíceis, e onde existe violência simbólica” (HERENCIA, 2010, p.59). Como afirma Herencia (2010), não podemos defender, sem um debate crítico mais profundo, a importância e abrangência do conceito de cultura, é preciso incorporar outras questões mais complexas para além de uma ideia de cultura como reino das “belas positivities”.

---

<sup>49</sup> “Aqui se fala de hábitos e costumes arraigados, pequenos mundos que envolvem as relações familiares, as relações de vizinhança e a sociabilidade num sentido amplo, a organização dos diversos espaços por onde se circula habitualmente, o trabalho, o uso do tempo livre, etc.”. (BOTELHO, 2001, p.74).

O Estado, como o “lugar” institucional no consenso, também dita o que vem a ser oficial e institucionalmente reconhecido como **cultura popular**. Entretanto, essa é apenas ponta do iceberg de uma complexa rede política, diversa e repleta de disputas de poder. O que está por trás de uma definição oficial é a premissa de estabelecer os “incluídos” e os “excluídos”, aqueles que receberão recursos públicos por meio da distribuição realizada pelo MinC, através dos programas, editais e projetos, nos quais se define o que é e o que não é “cultura”, e quais os segmentos culturais são considerados prioritários pelo Estado. O que se percebe é que existe uma orientação “universalista” que considera a “inclusão de todos”, mas que no plano prático se expressa em um necessário enquadramento na definição operativa, como constam nos editais, caso se tenha a intenção de usufruir de tais benefícios públicos.

Esta percepção do discurso institucional como instrumento de inclusão através de um enquadramento dos sujeitos para o seu atendimento nas políticas culturais ficou evidente nas análises das apropriações discursivas dos Pontos de Cultura da pesquisa. Alguns deles se utilizam da reprodução do discurso oficial como estratégia para se tornar um dos incluídos no atendimento das políticas culturais, mesmo que o real sentido que elaborem se contraponha ao discurso oficial. Um dos casos foi o Ponto de Cultura Fortaleza dos Maracatus, que não se reconhece como pertencente ao campo da cultura popular, mas quando pretende ter acesso a mecanismos de incentivo como os editais diretivos à cultura popular se coloca e se afirma como grupo de cultura tradicional e popular.

Se o conceito de “cultura” é operado a partir de uma definição dita antropológica, quando nos referimos à cultura popular os conceitos se pluralizam no discurso do MinC. Não identificamos um conceito único e fechado que sirva de base de justificação em todas as ações e políticas destinadas a essas culturas. Entretanto, identificamos algumas ideias-força sempre presentes associadas à noção de “cultura popular” e “folclore”, tais como “tradição”, “manutenção”, “preservação”, “transformação” e “revitalização”. Notamos ainda que se procura evitar o termo “resgate”.

Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2007), no texto *Fragmentos do discurso cultural: por uma análise crítica do discurso sobre a cultura no Brasil*, problematiza algumas dessas noções recorrentes nos discursos, que são usadas como concepções aceitas por todos e como se todos as entendessem da mesma forma. O autor traz uma visão bastante crítica diante do uso de algumas categorias diretamente associadas ao campo da cultura popular, como as ideias de “resgate”, “tradição”, “preservação”.

De acordo com Albuquerque Júnior (Ibid., p.14), o uso da noção de “resgate” “traz embutido o mito da pureza das origens, de um tempo onde o acontecimento era idêntico

a si mesmo, em que o evento é semelhança absoluta, identidade consigo mesmo”, isso implica em pensar na perpetuação das práticas humanas sem modificações, sem deslocamentos nos próprios sentidos e significados, algo que é característico de qualquer evento, mesmo que também traga repetições. A ideia de um tempo mítico que precisa ser resgatado ou revitalizado está ligada à ideia de “tradição”, que, para o autor, também precisa ser relativizado, pois as tradições não são pensadas como invenções históricas, mas como algo natural, algo que existe desde sempre. Ligada à noção de tradição aparece a concepção da “preservação”, que, segundo Albuquerque Júnior (2007), traz o pressuposto que alguma realidade possa permanecer e ser conservada sem mudanças, sem divergir, sem diferir.

Concordamos com as observações do autor, embora acreditemos que essa visão conservadora já tenha sido relativizada nos discursos das políticas culturais nos últimos anos. Esse conjunto de categorias passou por uma ampla ressemantização no plano retórico, como mostraremos a seguir, embora, suas contradições talvez não tenham sido completamente superadas.

As delimitações sobre a categoria “cultura popular”, por seu turno, aparecem de formas diversas, acionando, cada uma de modo particular, outras noções e conceitos relacionados a seu campo semântico, como a ideia de “tradição”, “identidade”, “folclore” e “patrimônio cultural”. Essas categorias compõem, portanto, o repertório discursivo dos agentes institucionais e estão presentes na reelaboração simbólico-discursiva dos sujeitos das manifestações estudadas. Todavia, é importante apreender que essas categorias não são termos dados, como já falamos, são noções em disputa, definições que mobilizam as práticas dos agentes, num jogo de articulação e rearticulação na estrutura discursiva acerca do que seria a cultura popular.

No *Plano Nacional de Cultura*, por exemplo, a categoria “cultura popular” é conceituada de forma distinta em relação à ideia de “povos e comunidades tradicionais”:

De acordo com o Decreto nº6.040/2007, são considerados povos e comunidades tradicionais aqueles que usam territórios e recursos naturais para sua reprodução cultural, social, religiosa, ancestral e econômica. Em sua vida cotidiana utilizam conhecimentos, inovações e práticas gerados e transmitidos pela tradição (METAS PNC, 2012, p.34).

Esse conceito mais restritivo de cultura tradicional se assemelha à definição de folclore, que entende as culturas populares como expressões e modos de vida de uma dada coletividade ancoradas na tradição, e retoma o sentido “cultivar” – original da palavra cultura –, como expressão dos modos de vida, motivações, crenças religiosas, valores, práticas, rituais. Embora evoque certo tradicionalismo, a definição reconhece traços de transformação

presente nessas práticas culturais, quando afirma que as “inovações e práticas” geradas são “transmitidas pela tradição”.

A noção de “cultura popular”, por outro lado, foi atualizada de modo a operar de forma abrangente, incluindo manifestações urbanas e rurais, conforme a definição a seguir:

Já os grupos de cultura popular estão presentes em todo o território nacional, possuem necessidades específicas e estão em constante transformação. A todo momento suas manifestações estão sendo retraduzidas e reapropriadas por seus próprios criadores (METAS PNC, 2012, p.34).

Além disso, o conceito reconhece o caráter dinâmico e o constante processo de reelaboração cultural dessas culturas. Outra questão importante que a definição explicita é que quando aborda a “retradução” e “reelaboração” cultural um antigo paradigma vem à tona: a falsa dicotomia **tradição x transformação**.

O teórico cultural Néstor García Canclini, citado pela socióloga Vivian Catenacci (2001) no artigo *Cultura Popular entre a tradição e a transformação*, situa essa “dicotomia” como complementar entre si e não excludente. “O termo tradição não implica, necessariamente, uma recusa à mudança, da mesma forma que a modernização não exige a extinção das tradições” (CANCLINI, 1989 apud CATENACCI, 2001, p.35). Portanto, os grupos tradicionais não estão alheios às transformações, às interações e aos demais processos da modernidade. O conceito acima expõe esta ideia de que tradição e transformação estão entre as especificidades das culturas populares.

Alguns autores, como Arantes Neto (1981), defendem que pensar a cultura popular como sinônimo de tradição seria reafirmar a ideia de que a sua Idade de Ouro deu-se no passado e, portanto, ela não poderia ser reconstruída no presente sem que se agreguem novos significados, e sem a deturpação e empobrecimento das suas formas e práticas. Entretanto, outros autores atualizam o debate da tradição a partir da compreensão dos processos de transformação inerentes à cultura, popular ou outras.

O sentido de “tradição”, de acordo com o filósofo Gerd Bornheim (1987, p.23) no livro *Tradição/Contradição*, “seria habitada pela vontade de se querer permanente”. Entretanto, o autor defende que a abordagem do conceito de tradição depende do seu oposto, a ruptura. A tradição se quer perene e eterna, quer se afastar de qualquer possibilidade de ruptura, mas ao fazer isso ela estaria condenada à própria morte. Desta forma, Bornheim (Ibid., p.15) diz que a “necessidade da ruptura se torna, em consequência, imperiosa para resistir à dinamicidade ao que parecia ‘sem vida’”. Assim, a dialética dos dois termos é essencial para pensarmos a tradição ou tradições no campo da cultura no mundo

contemporâneo, no qual a experiência da ruptura é o espaço “natural” da dinâmica, das transformações, das interações sociais e culturais.

Como parte integrante do PNC, o *Plano Setorial para as Culturas Populares* (PSCP), publicado em 2010, como resultado do debate nacional realizado nos dois Seminários Nacionais de Políticas Públicas para as Culturas Populares (2005 e 2006) e nas duas Conferências Nacionais de Cultura (2005 e 2010) acerca dos conceitos, diretrizes e propostas de políticas públicas para as culturas populares, traz uma elaboração discursiva mais densa a respeito da categoria cultura popular.

Primeiramente, o Plano se coloca como fruto de duas decisões do MinC: a primeira, institucionalizar políticas públicas para valorização das culturas populares, consideradas como as principais representantes da diversidade cultural do país; a segunda, trabalhar a dimensão cidadã da cultura, por meio do reconhecimento dos direitos dos praticantes das culturas populares e promover a participação destes no que diz respeito à discussão, elaboração e acompanhamento das políticas públicas de cultura (MINC: SID, 2010). Nesse discurso algumas ideias-chave são acionadas, tais como “reconhecimento”, “valorização”, “visibilidade”, “fortalecimento” e “revitalização” das culturas populares.

O PSCP expõe que a cultura popular é plural, culturas populares seria o melhor termo, pois existe uma pluralidade de comportamentos, práticas sociais, modos diferentes de organizar e viver no campo dessas culturas. O Plano expressa nos seguintes termos quem são esses sujeitos:

As [...] culturas populares não são algo estático, definitivo, mas estão inseridas em um **processo contínuo de transformação**, sendo retraduzidas e reapropriadas pelos seus próprios criadores, **segundo rupturas ou incorporações entre a tradição e a modernização**. Isto possibilita a construção e afirmação de novas identidades, que evidenciam o novo lugar social que esses criadores buscam afirmar frente à sociedade. A interação entre culturas é dinâmica e acontece segundo processos de influências mútuas, em diferentes níveis. No entanto, esse **diálogo é raramente equilibrado**, quase sempre **marcado por relações de dominação e dependência**, o que acaba por criar culturas dominantes e hegemônicas, bem como culturas e setores sociais historicamente excluídos (MINC: SID, 2010, p.9). [grifos nossos].

A definição dialoga diretamente com o pensamento de Canclini (1989) e Bornheim (1987), que apresentamos anteriormente, no que diz respeito aos processos dinâmicos entre tradições e transformações que envolvem essas culturas.

Canclini (2011, p.206) também teoriza sobre a reconstrução do “popular” no processo constitutivo da modernidade incorporando as contradições: moderno x tradicional; culto x popular; hegemônico x subalterno. Em suma, a marca das relações de dominação e dependência. Para o autor, a história do popular foi marcada por essas relações contraditórias

e está vinculada com a história dos setores excluídos, aqueles que não conseguem fazer com que seu patrimônio seja reconhecido e valorizado.

Outro teórico cultural que dialoga com essa questão e vem expressamente citado no documento do Plano Setorial – do qual retiramos a citação na íntegra – é o jamaicano Stuart Hall, que defende que o essencial para uma definição de cultura popular “são as relações que colocam a cultura popular em uma tensão contínua (de relacionamento, influência e antagonismo) com a cultura dominante”. Deste modo, considera essa relação como um processo de “forças mutáveis e irregulares que definem o campo da cultura” (HALL, 2003 apud MINC: SID, p.12).

A partir das atualizações das teorias culturais, incorporadas ao discurso do MinC acerca da cultura popular, percebemos a complexidade que o termo suscita, sobretudo, no que diz respeito ao redimensionamento das fronteiras entre o **tradicional** e o **moderno**, visto não como antagonísticos, mas como complementares, como parte das práticas sociais dessas culturas. Nesse sentido, o texto do MinC diz:

Nesse processo vão sendo redimensionadas as fronteiras entre o tradicional e o moderno, o rural e o urbano, o erudito e o popular, o nacional e o estrangeiro, e é preciso compreender essa dinâmica, porque ela nos mostra como enfrentar o verdadeiro desafio da diversidade e heterogeneidade do que está agrupado no termo “culturas populares”. (MINC: SID, 2010, p.12).

É notório o esforço conceitual do MinC em justificar e orientar as políticas para as culturas tradicionais e populares de forma adequada ao panorama discursivo do saber acadêmico. Nesse sentido, busca preservar o entendimento da dinâmica transformadora da cultura popular, afastando-se das antigas noções de tradição e folclore e bens culturais patrimoniais a serem preservados. No caso da Ação Ponto de Cultura identificamos esse tratamento inovador dado à cultura popular, no sentido de que não estão presentes os discursos protecionistas dos tradicionalistas, mas a visão da promoção da criatividade, das inovações e das interações transformadoras do popular. Esse diálogo entre o discurso acadêmico e o institucional parte da influência dos próprios intelectuais orgânicos – no conceito de Gramsci<sup>50</sup> – que também participam do aparato do Estado e levam suas contribuições para a construção conceitual das políticas culturais, como os exemplos de Mário de Andrade, Sérgio Buarque de Hollanda, Darcy Ribeiro, Gilberto Gil, Sérgio Mamberti, entre outros.

---

<sup>50</sup> Conceito de Antonio Gramsci para designar aqueles personagens que se dedicam ideologicamente a defender um grupo/classe particular, dos quais são “orgânicos” a este mesmo grupo social.

A ampliação conceitual também atuou no sentido de se distanciar da ideia de cultura ligada à raiz latina de “cultivar” a terra, do mundo rural e “primitivo”, para abranger também as manifestações da **cultura popular urbana**, por exemplo. Mas será que essa definição é capaz de desfazer a possível dicotomia entre “cultura tradicional oral” x “cultura popular urbana” (que recebe influências da “cultura de massa”)? Posto que a primeira é geralmente tida a partir do estatuto da “pureza” e da “autenticidade” em contraposição à segunda, que na crítica frankfurtiana refere-se à cultura sem “áurea”, alienante. Essa é uma questão ainda não tão bem definida nas teorias culturais.

Concordamos com Gilmar Rocha (2009, p.229) quando ele diz que no mundo complexo das sociedades contemporâneas “as fronteiras entre o erudito e o popular, o rural e o urbano, o tradicional e o moderno são relativizadas, mas não superadas”. Como exemplo disso, notamos que os bens do patrimônio imaterial registrados pelo Iphan são por unanimidade limitados às práticas das culturas populares e, em sua maioria, baseadas nas tradições orais e modos de vida de comunidades tradicionais, ou seja, não se encontra nenhum bem registrado que esteja fora da designação de “cultura tradicional”.

Ainda sobre a questão da tradição, é notório que as noções “folclore” e “cultura popular” sempre estiveram atreladas à tentativa de legitimar esse aspecto da cultura, isto é, os “valores tradicionais”. Se considerarmos a etimologia da palavra tradição, ela vem do latim *traditio* (do verbo *tradire*), que significa entregar, passar algo de uma geração a outra geração (BORNHEIM, 1987). Durante muito tempo se acreditou que as tradições eram repassadas integralmente, conversadas em sua essência original. Entretanto, com as revisões conceituais da categoria passou-se a considerar as tradições como práticas reguladas a partir de acordos e regras entre os sujeitos, podendo ser recriadas, inventadas e transformadas por meio de negociações diversas. O principal defensor desse sentido é Eric Hobsbawn, que afirma que a tradição é:

Um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica automaticamente numa continuidade em relação ao passado (HOBSBAWN; TERENCE, 1997, p.9).

Segundo Hobsbawn (1997) as tradições podem ser inventadas, criadas e recriadas, pautadas em tradições antigas e algumas podem ser inclusive arbitrárias e não refletir os anseios de quem as pratica. Nesse sentido, tradições que parecem antigas podem ser bastante recentes e terem se estabelecido com enorme rapidez.

A tradição é reivindicada, portanto, como elemento essencial constitutivo das expressões culturais das culturas populares, que por sua vez serviram para construção da

“identidade nacional”. Desse modo, o discurso do resgate e preservação desses “bens culturais” prevaleceu por muito tempo. Entretanto, a “tradição”, como lugar da preservação da memória, como repositório de formas puras, autênticas e imutáveis, também é ressemantizado no discurso institucional do Estado pelo caráter dinâmico e transformador inerente às expressões e manifestações tradicionais:

O “tradicional” não é resíduo do passado, e, sim, um conjunto de práticas sociais e culturais presentes, que se reproduzem por meio do trabalho e do poder de recriação de seus agentes, constituindo sua identidade cultural. As tradições culturais vivas não podem, por isso mesmo, ser regidas por regulamentação que as aprisione e impeça sua dinâmica própria de transformação. (MINC: SID, 2010, p.47/48).

Portanto, sendo a cultura um processo vivo e dinâmico, os aspectos de tradição e contemporaneidade ou modernidade são, na verdade, complementares e passam a ser vistas em conjunto e não como algo em contradição na retórica da política cultural.

Do ponto de vista dos discursos dos sujeitos dos Pontos de Cultura notamos que estes significam a tradição dentro do sentido dialético da tradição/ruptura (ou tradição/transformação; tradição/modernidade), elemento constitutivo de suas práticas culturais. Com as mudanças das sociedades contemporâneas, influenciando o tempo e as relações entre os sujeitos, as manifestações de caráter tradicional e popular tiveram que se adaptar e absorver mudanças sociais e culturais. Caso contrário, estariam extintas ou restritas a poucos grupos em atuação. Uma das transformações se refere ao tempo de realização das brincadeiras, em que algumas delas duravam horas seguidas e tiveram que ser reduzidas e fragmentadas, sobretudo, em função das apresentações e espetáculos de palco nos circuitos das produções culturais contemporâneas. Este é o caso de manifestações como o reisado e o bumba meu boi. Embora seja um recorte da própria brincadeira os sujeitos também significam esses eventos como espaços para seu reconhecimento, legitimidade e visibilidade junto à sociedade.

Destacamos no capítulo anterior que, diante da revisão e ressemantização conceitual no discurso da política cultural, a categoria folclore sofreu um deslocamento significativo, sendo praticamente sobreposta pela categoria cultura popular. Embora o esforço tenha se dado no sentido de colocar em desuso o conceito de folclore encontramos no discurso institucional algumas incoerências, ora contrapondo ou utilizando as categorias como sinônimas.

O Plano Setorial traz as seguintes definições operacionais, as quais se referenciam no modo como o CNFCP/Iphan entende as categorias “cultura popular” e “folclore”:

Entendendo o folclore como os modos de agir, pensar e sentir de um povo, ou seja, como expressões da cultura desse povo, o CNFCP, consoante com o que preconiza a Unesco, **considera equivalentes as expressões folclore e cultura popular**. [...] O adjetivo popular não designa, por sua vez, uma categoria indistinta de manifestações niveladas por oposição às que são chamadas eruditas. Essas manifestações não são apenas heterogêneas entre si, como congregam, em alguns casos, vários segmentos da sociedade, não se restringindo aos de baixa renda (MINC: SID, 2010, p.47/48). [grifos nossos].

“Folclore” torna-se sinônimo de “cultura popular” no PSCP – embora nem toda cultura popular seja folclórica. Notamos aqui uma primeira contradição nos discursos do MinC em relação às aproximações e distanciamentos das categorias “folclore” e “cultura popular”.

O próprio ministro Gilberto Gil afirmou que não iria tratar a “cultura popular” como “folclore”. Segundo Gil (2003, p.41) “‘folclore’ é tudo aquilo que – não se enquadrando, por sua antiguidade, no panorama da cultura de massa – é produzido por gente inculta, por ‘primitivos contemporâneos’, como uma espécie de enclave simbólico, historicamente atrasado, no mundo atual”. Afirma ainda que “não existe ‘folclore’ – o que existe é cultura”. Deste modo, propõe o afastamento da categoria “folclore” em favor de “cultura” ou, mais especificamente, “culturas populares”.

Nos Anais do I Seminário, Sérgio Mamberti, então secretário da SID (MinC)<sup>51</sup>, reitera o que Gil exprime em sua fala, afirmando que “não pode haver expressões culturais ou trabalhadores da cultura de segunda classe, ou classificar as expressões culturais como artísticas e folclóricas” (MARBERTI, 2005, p.21).

Os discursos de Gil de Mamberti reforçam o significativo deslocamento da categoria folclore, que não aparece em nenhum outro dos documentos analisados nas justificações e formulações das políticas públicas para as culturas populares. Isso tem a ver com o alinhamento conceitual com a UNESCO, que também vem substituindo o termo folclore em favor de cultura tradicional e popular e ainda patrimônio cultural imaterial. Alguns teóricos também propõem acabar com a distinção entre “popular” e “folclórico”, onde tudo estaria integrado na noção de culturas populares (plural), entretanto, essas construções ainda são permeadas por dissonâncias (CARVALHO, 1989).

Nos discursos dos sujeitos dos Pontos de Cultura da pesquisa encontramos raras menções à categoria folclore. Mas ainda assim o uso desse termo se faz de forma ambígua e não consensual. São diversos os usos da categoria pelos sujeitos: há uma apropriação do termo quando se pretende participar nas esferas públicas de incentivo à cultura; há o uso da

---

<sup>51</sup> Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural do Ministério da Cultura.

expressão “força folclórica” como reprodução da ideia de cultura detentora de uma áurea, de uma autenticidade e pureza; há também a negação da manifestação cultural como folclore; e ainda a ausência dessa categoria do repertório discursivo dos sujeitos.

Se nestes dois documentos, *Plano Nacional de Cultura e Plano Setorial para as Culturas Populares*, encontramos explicitamente definições acerca da “cultura popular” – o discurso hegemonizado na estrutura institucional do MinC –, por meio dos documentos dos *Seminários Nacionais de Políticas Públicas para as Culturas Populares* temos acesso, mesmo que de modo limitado, ao processo de formação e construção desse discurso por meio da reflexão do cenário das culturas populares feita por pesquisadores de distintas áreas, da antropologia, da educação, do mercado cultural, da gestão pública e privada, e também indivíduos, grupos e comunidades ligados às culturas tradicionais e populares.

É importante reafirmar que o discurso, de acordo com a Teoria do Discurso de Laclau, é a articulação de diversas posições de sentidos, ou posições de sujeito. Deste modo, esses documentos, como resultantes de um processo de diálogo entre diversos sujeitos da sociedade civil e agentes institucionais, é um dos “lugares” de articulação de sentidos e da formação do discurso hegemônico sobre a cultura popular, legitimado no PNC e no PSCP. É a partir desse “lugar” que se pretende participativo que surgem as justificativas precisas, as novas relações entre o Estado e as culturas populares, e também as novas formulações conceituais que irão pautar as políticas públicas formuladas para essas culturas.

Os textos dos documentos dos Seminários abordam diversos aspectos ligados à cultura popular, seja no âmbito acadêmico (pelo viés antropológico, sociológico e educativo), na visão de agentes culturais (representantes “genuínos” das culturas populares), pela ótica da produção cultural (economia, circuitos de consumo cultural), e na perspectiva dos gestores públicos de cultura (representantes do MinC). O conteúdo desses discursos demonstra que a denominação de “cultura popular” consolida-se como um campo discursivo específico, no qual os diversos agentes produzem sentidos e significados.

Na perspectiva da **gestão pública**, o texto de Sérgio Mamberti, então secretário da SID, titulado *Culturas populares brasileiras: a esperança de construir um futuro*, é bem elucidativo para mostrar que antigos dilemas ainda persistem na postura e discurso do Estado para com as culturas populares. De acordo com Mamberti (2005, p.118), embora reconheça a resistência e sobrevivência da cultura popular brasileira diante de um histórico de exclusão e silenciamento, o secretário trás para o Estado o papel de conduzir e “construir um futuro” para essas culturas. O discurso é uma demonstração do resquício da visão protecionista e de vitimização da cultura popular. A fala também se alinha com a dos demais gestores

representantes do MinC, e enfatiza ainda a importância do novo papel do Ministério sobre os processos participativos, justificado como uma “correção de injustiças” na destinação dos recursos públicos investidos na cultura no país, com a meta de atingir um “equilíbrio em relação às manifestações das culturas populares” (Ibid., p.119).

Na perspectiva das relações entre **cultura popular** e **mercado** (indústrias de entretenimento e turismo), o antropólogo José Jorge Carvalho proferiu a Conferência no II Seminário cujo tema foi *Espetacularização e Canibalização das Culturas Populares*. Carvalho (2007) fala do problema da cultura popular quando é convertida em espetáculo, deslocada de sua comunidade e incorporada como atividade cultural com fins comerciais, e quando é utilizada para a manipulação política dos artistas populares. O autor defende a necessidade de que as políticas públicas para as culturas populares marquem o início do fim do que ele chama de “canibalização unilateral” – o ato da cultura de elite deglutinar a cultura popular para fins políticos, sociais e econômicos. A crítica do antropólogo diz respeito à ideia de que a cultura tornou-se uma justificação para a melhoria sociopolítica e para o crescimento econômico dos países, fator essencial de desenvolvimento das sociedades contemporâneas. A crítica dialoga com a afirmação de George Yúdice (2004), que diz que a cultura na contemporaneidade tornou-se um recurso, uma conveniência, que é utilizada para resolver uma série de problemas sociais.

Carvalho (2007) acredita que processos de participação como o realizado no Seminário serviriam para aprofundar o diálogo entre as classes detentoras do poder político e econômico com os mestres das culturas populares a fim de construir um paradigma mais justo e igualitário. Entretanto, o discurso projetado pelo Governo Lula na política cultural era justamente o de que a cultura iria funcionar como mola mestra do desenvolvimento do país, ou seja, há dissonância entre o pensamento de Carvalho de que a cultura não deve ser vista nesse sentido unicamente.

O antropólogo expõe ainda a seguinte definição analítica de cultura popular:

... um conjunto de formas culturais – música, dança, autos dramáticos, poesia, artesanato, ciência sobre a saúde, formas rituais, tradições de espiritualidade –, que foram criadas, desenvolvidas e preservadas pelas comunidades, com relativa independência das instituições oficiais do Estado, ainda que estabelecendo com elas relações constantes de troca e delas recebendo algum apoio eventual ou parcial. [...] Nesse sentido, pautam-se por um princípio de **autonomia** na frugalidade, na medida em que se reproduzem utilizando seus modestos recursos materiais e simbólicos e tomando em conta seus ritmos próprios de continuidade, mudanças e **transformações**. Em um nível diferente de abstração, podemos dizer que a **autogestão** e a **auto-sustentabilidade comunitárias** são os princípios que organizam a produção das culturas populares; e a oralidade é o seu meio predominante de expressão e transmissão (Ibid., p.81). [grifos nossos].

Carvalho (2007) ressalta como princípios que organizam a produção das culturas populares aspectos como “autonomia”, “autogestão” e “autossustentabilidade”. Esses elementos refletem a visão da antropologia moderna sobre as culturas populares. Entretanto, o que se observa no discurso institucional de justificação das políticas culturais é o papel do Estado como estimulador dessas características como se elas fossem algo externo às formas de organização dessas culturas. No mesmo sentido está empregada a ideia de promover o “protagonismo” social em determinados segmentos sociais.

Quando falamos que o processo democrático de diálogo entre os grupos de cultura popular e o Estado, através dos Seminários, seriam “lugares” de disputas de sentido para articulação do discurso sobre a cultura popular atentamos para perceber a **posição dos sujeitos** formadores desse discurso. O que se observou foi uma relação desigual de poder que ficou evidente no lugar privilegiado dos discursos dos intelectuais da academia e gestores públicos, isto é, os grupos que historicamente detiveram o saber e poder do discurso da cultura popular. Se o que se propunha era o debate democrático, esse “diálogo” não foi acompanhado de um reordenamento e redistribuição de poderes, de modo que a reelaboração discursiva sobre esse segmento sociocultural se deu sem a efetiva participação desses sujeitos – os “agentes internos”.

Nos Seminários não estava prevista uma Mesa na qual os mestres da cultura popular pudessem expor suas reflexões sobre o seu campo de fazer cultural. Foi ao longo da realização dos encontros que a Mesa “Da Sabença e Acontecência dos mestres da Cultura Popular” foi organizadora, devido o recebimento de uma Carta assinada pelo conjunto de mestres presentes reivindicando uma Mesa composta exclusivamente pelos mestres da cultura popular. Como um encontro que se propõe democrático e participativo não pensou no “lugar” para a fala dos representantes da cultura popular?

Nos documentos dos Seminários verificamos que os mestres e agentes culturais de diferentes expressões da cultura popular elaboram um “discurso sobre si”, sobre o que seria a “cultura popular”, na medida em que falam sobre suas vivências; sobre o processo de transmissão dos saberes, fazeres e expressões culturais – “sabemos fazer muitas coisas com a mão, com a cabeça e com a alma” (Mestra Petita in MINC, 2007); sobre suas dificuldades financeiras, educacionais – ressaltam que não tem estudo, são pessoas simples, humildes, iletrados; sobre o processo de troca de experiências, entre outros. Assim, esses discursos perfazem, em certa medida, uma perspectiva antropológica de cultura, cultura como totalidade dos modos de vida, dos saberes, fazeres e dimensões cotidianas da vida social. Percebemos que os termos “folclore” e “cultura popular” são usados indistintamente pelos mestres.

O discurso dos mestres, em diversos momentos, revela a incorporação de visões protecionistas construídas historicamente pelo Estado, como, por exemplo, quando mostram suas inquietações e cobram uma presença maior do Estado por meio de políticas públicas para “não deixar os mestres morrerem”. Esse é um ponto de convergência entre os discursos, o discurso institucional e o discurso dos agentes da cultura popular, o que podemos dizer que é parte das implicações do discurso institucional no “discurso nativo” dos sujeitos. Essa mesma ideia de proteção das culturas tradicionais é observada em outros discursos institucionais, como no texto do Prêmio Culturas Populares:

Para efeitos deste edital entende-se por iniciativas exemplares, iniciativas que envolvam as expressões das culturas populares brasileiras: ações e trabalhos, individuais ou coletivos, que fortalecem as expressões culturais populares, contribuindo para sua **continuidade** e para a **manutenção** dinâmica das diferentes identidades culturais no Brasil; atividades de **retomada** de práticas populares em processo de **esquecimento** e **difusão** das expressões populares para além dos limites de suas comunidades de origem, em todas as suas formas e modos próprios (MINC, 2012)<sup>52</sup>. [grifos nossos].

O edital exemplifica como ainda é bastante presente a ideia que se prevaleceu no século passado, da necessidade de “resgate” e ou “retomada” de culturas tradicionais e folclóricas em vias de extinção. O que é evidente no uso recorrente de termos como “retomada” e “revitalização”, em substituição a “resgate” (em desuso), embora os sentidos não sejam tão destoantes.

Outro elemento constitutivo do discurso, além dos “sujeitos” (Estado e demais agentes) e da “materialidade” (documentos institucionais), como já destacamos, é o “campo associado” ao qual se relacionam as diversas construções narrativas acerca da cultura popular<sup>53</sup>. Assim, o enunciado da fala também tem como elemento constitutivo um campo associado, no caso aqui analisado há um campo semântico de categorias associadas ao deslocamento discursivo da noção de cultura popular. Não nos deteremos a todas elas, mas gostaríamos de destacar algumas categorias que se impõem como importantes na ressemantização contemporânea do discurso sobre a cultura popular.

Além das já citadas – “tradição”, “modernidade”, “folclore” – destacamos o tema da **identidade e diversidade cultural**. O conceito de diversidade cultural é um ponto de partida muito importante para retomada do papel do Estado, a partir do Governo Lula, no campo das políticas públicas de cultura. Um dos discursos que explicitam essa associação

<sup>52</sup> Prêmio Culturas Populares. Disponível em <[http://www.cultura.gov.br/cultura\\_viva/premio-culturas-populares-2012/](http://www.cultura.gov.br/cultura_viva/premio-culturas-populares-2012/)> Acesso em: 22 set.2013.

<sup>53</sup> “Sujeito”, “materialidade” e “campo associado” são elementos constitutivos do discurso de acordo com a Teoria do Discurso de Michel Foucault.

entre “cultura popular” e “diversidade” e “identidade cultural” é a fala de Sérgio Mamberti (2005, p.21) no documento do I Seminário, no qual afirma que nossas identidades e a diversidade cultural brasileira estão diretamente relacionadas ao fortalecimento do campo das culturas populares no âmbito das políticas públicas.

Outro aspecto que evidencia a associação da “diversidade” e a “cultura popular” é o uso no plural dessa última categoria. Entretanto, apesar de alguns teóricos culturais concordarem com o uso no plural de “culturas populares”, como Canclini (1983) que acha mais adequado para fugir de uma ideia homogeneizante presente no termo singular, outros pensadores problematizam essa reelaboração. A antropóloga cultural Maria Laura Cavalcanti (2005), por exemplo, defende que o uso da expressão no plural não é suficiente para fugir dessa tendência homogeneizante. Segundo a antropóloga, é preciso qualificar que tipo de diversidade existe no adjetivo “populares”, que tipo de diversidade é posto no discurso oficial e aparentemente consensuado pela população quando fala-se na diversidade da cultura popular. Diante de uma população que se concebe de modo cada vez mais plural o que é necessário, segundo Cavalcanti (2005), é afirmar a pluralidade interna e externa inerente aos vários segmentos da cultura. A própria disputa pela definição de cultura popular é um processo cultural que está em movimento, que está sempre aberto a outros sentidos e significados, as noções sempre estão sendo reinventadas.

Outra categoria não menos complexa do campo associado ao discurso da cultura popular é a noção de **patrimônio cultural imaterial**. Como dissemos anteriormente, o MinC passou a incorporar as culturas populares no cenário do patrimônio cultural. Para entender esse processo é necessário recorrer brevemente ao deslocamento discursivo que esta categoria também passou ao longo dos últimos anos.

Em seu sentido original a categoria patrimônio cultural foi criada com o interesse de proteger os bens, monumentos e objetos considerados de valor histórico, cultural e artístico para a sociedade. Portanto, diferente da categoria cultura, que é um conceito analítico dotado de carga ideológica e política, patrimônio cultural é uma categoria essencialmente normativa e operacional. Com o passar dos anos, percebeu-se que o que era considerado patrimônio cultural estava circunscrito dentro de um conjunto de valores excepcionais europeus e elitistas, e restrito à cultura material – Igrejas, monumentos, palácios, edificações. Foi a partir de reflexões críticas sobre essa delimitação conceitual e alinhando-se às reinterpretações e ampliações de outras categorias essenciais como “nação”, “povo” e “cultura”, ao longo da segunda metade do século XX, que patrimônio cultural passou a incorporar a cultura

intangível, como os rituais, as crenças, saberes tradicionais, formas de fabricar objetos, festas tradicionais, aos modos de ser das pessoas etc. (IPHAN, 2012).

Como vimos, as fronteiras entre as expressões populares e eruditas, a dialética entre tradição e inovação, assim como os conceitos de cultura, culturas populares e patrimônio cultural não são concepções estáticas, elas estão em constante processo de atualização. As transformações e deslocamentos discursivos de determinadas noções do campo associado levam a uma revisão e atualização de sentidos de outras categorias. Assim, a ampliação conceitual da ideia de patrimônio foi acompanhada da expansão da atuação do Estado em direção ao patrimônio não consagrado, expressamente fundamentado na reelaboração da noção de cultura popular. Desta forma, há um deslocamento do patrimônio como arte e cultura erudita, material (de “pedra e cal”), geralmente identificado com o poder hegemônico, para uma arte e cultura vinculada às culturas populares, às culturas indígenas e aos cultos afro-brasileiros.

No plano internacional, não existe um consenso sobre o termo que melhor define o conjunto dos bens culturais de natureza imaterial, são usadas diversas expressões como “patrimônio cultural intangível”, “patrimônio cultural imaterial”, “cultura tradicional e popular”, “patrimônio oral”, “patrimônio vivo”, etc. (IPHAN, 2010, p.17). No Brasil, o Iphan e o MinC optaram por adotar a terminologia estabelecida no artigo 216 da Constituição Federal de 1988, isto é, patrimônio cultural imaterial. O artigo amplia a noção de patrimônio cultural ao reconhecer a existência de bens de natureza imaterial e também ao estabelecer outras formas de preservação, como o registro e o inventário, além do tombamento, que protege as edificações, paisagens e conjuntos históricos urbanos (IPHAN, 2012).

A UNESCO e o Brasil mantêm um alinhamento de posições conceituais sobre a categoria. De acordo com o artigo 2º da *Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial* (UNESCO, 2003), entende-se por patrimônio cultural imaterial:

[As] práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas – junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados – que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural. Este patrimônio cultural imaterial, que se transmite de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade e contribuindo assim para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana (UNESCO, 2003).

No Brasil, a conceituação do patrimônio cultural imaterial se referencia nessa formulação. O Decreto nº 3.551, de 4 de agosto de 2000, que institui o registro e cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (PNPI), traz a terminologia “patrimônio cultural

imaterial brasileiro” para designar os saberes, os ofícios, as celebrações, as festas, os rituais, as manifestações artísticas e lúdicas, e outras práticas que integram a vida social e representam as memórias, as referências identitárias e constituem o patrimônio cultural dos grupos que as praticam.

De acordo com Maria Laura Castro (2008, p.12) essa definição bem indica a ampliação do conceito de patrimônio “dotado de forte viés antropológico, e abarca potencialmente expressões de todos os grupos e camadas sociais”. Entretanto, como falamos anteriormente, na prática de registro dos bens o conceito de patrimônio se alinha ao que é entendido como cultura popular.

O Iphan é o principal agente institucional produtor e reelaborador do conceito de patrimônio cultural no Brasil, definido nos seguintes termos por este órgão:

O Patrimônio cultural de um povo é formado pelo conjunto dos saberes, fazeres, expressões, práticas e seus produtos, que remetem à história, à **memória** e à **identidade** desse povo [...]. A ideia de patrimônio não está limitada apenas ao conjunto de bens materiais de uma comunidade ou população, mas também se estende a **tudo aquilo que é considerado valioso pelas pessoas**, mesmo que isso não tenha valor para outros grupos sociais ou valor de mercado. (IPHAN, 2012, p.12-13) [grifos nossos].

Essa definição diz respeito, sobretudo, à dimensão simbólica e cidadã de cultura, conforme definido no PNC. O conceito tem duas perspectivas principais: a primeira relaciona-se com o discurso da **identidade cultural**, no qual o patrimônio cultural é o fortalecimento da noção de pertencimento a uma sociedade, ou seja, a identidade cultural de determinado saber, crença, modo de ser dos indivíduos em uma coletividade; a segunda, a aproximação do conceito amplo e abrangente de **cultura popular**, quando procura reparar a concepção de patrimônio a partir da valorização daqueles que sempre foram excluídos desse processo de reconhecimento oficial de seus bens culturais, notadamente os grupos tradicionais, culturas populares e minorias étnicas (culturas afro-brasileiras e indígenas).

O Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (PNPI) é o instrumento destinado à implementação da política de inventário, referenciamento e valorização do patrimônio imaterial. A proteção administrativa dos bens acontece por meio do Registro, que nada mais é que o reconhecimento oficial do “valor” de determinada expressão cultural. De acordo com o texto deste programa, a categoria patrimônio cultural imaterial é uma concepção abrangente de expressões culturais e tradições que um grupo preserva. Os bens imateriais estão categorizados em quatro grandes linhas de abordagem inscritos nos “Livros de Registro” dos “Saberes”, das “Celebrações”, das “Formas de Expressão” e dos “Lugares”. São as técnicas e matérias-primas que identificam um grupo social; as celebrações religiosas e outras festas do

ciclo do calendário; as manifestações musicais, cênicas, plásticas, lúdicas e literárias; lugares e territórios de referência para práticas culturais de populações (PNPI/IPHAN, 2000).

É evidente que o Iphan procura adotar o entendimento amplo da noção de patrimônio cultural de modo a abranger as múltiplas dimensões das identidades e da diversidade cultural brasileira. Entretanto, ao fazer isso, tende a levar o conceito de patrimônio imaterial a direcionar-se para o lado da cultura popular. Segundo Maria Laura Castro (2008, p.12) “verifica-se no país a tendência ao seu entendimento e à sua aplicação aos ricos universos das culturas tradicionais populares e indígenas. Tal tendência encontra sua base de apoio em relevantes razões interligadas”. Entre as razões apontadas pela autora: ambas as concepções são processos culturais que têm larga história, comportam inúmeras ressignificações, atualizações e continuidades com o passado. Além disso, compartilham lógicas e dinâmicas próprias que diferem dos circuitos de consumo, produção e difusão da produção cultural consagrada.

O alinhamento da noção de patrimônio cultural imaterial e cultura popular é evidente ainda nas definições do atendimento prioritário estabelecido na política de salvaguarda, no período de 2003 a 2010, que deu “atenção às referências das culturas indígenas, afro-brasileiras, das comunidades tradicionais, dos núcleos urbanos tombados, assim como das situações de multiculturalismo em contextos urbanos complexos” (IPHAN, 2010, p.26). Ou seja, os bens culturais que não vinham sendo reconhecidos oficialmente como patrimônio nacional. Desse modo, é fácil identificar que os bens até então registrados no PNPI são todos pertencentes ao campo dos setores historicamente excluídos, privilegiadamente, a cultura tradicional e popular.

### **3.2 Cultura Popular no Ponto de Cultura (Cultura Viva)**

O discurso programático da Ação Ponto de Cultura, diferente dos demais programas e ações, não traz uma definição prévia e específica de “cultura popular”. A Ação afirma-se como destinada a fomentar iniciativas culturais. Nas palavras do MinC “o Ponto de Cultura agrega agentes culturais que articulam e impulsionam um conjunto de ações em suas comunidades”<sup>54</sup>. Desta maneira, a participação na Ação não pressupõe enquadramento e adequação a uma determinada definição de “cultura”, por isso mesmo ele se torna amplo e

---

<sup>54</sup> Cultura Viva. Disponível em <<http://www2.cultura.gov.br/culturaviva/ponto-de-cultura/>> Acesso em: 20 set.2013.

abrangente, incluindo culturas de comunidades e povos tradicionais, culturas urbanas e rurais, culturas contemporâneas, linguagens tradicionais (música, artes, teatro), entre outras.

O Programa Cultura Viva parte do conceito no sentido antropológico de cultura adotado pelo MinC, nas dimensões cidadã, simbólica e econômica. Afirma-se como um programa de cultura destinado a atender à diversidade cultural brasileira. Contudo, mesmo optando por uma definição de viés antropológica, sua aproximação com o campo das culturas populares é significativo.

Embora não seja a cultura popular o eixo central do Ponto de Cultura, um dos aspectos que aparece desde a sua formulação é o apoio às chamadas culturas populares. Há, portanto, uma significativa participação de grupos das culturas tradicionais e populares na Ação Ponto de Cultura – comunidades tradicionais, comunidades quilombolas, indígenas, ritmos e danças tradicionais e populares, movimentos de periferia, como o *hip hop*, entre outros. De acordo com o texto da pesquisa coordenada pelo Ipea, este apoio se referencia na “ideia do reconhecimento e da valorização da diversidade, assim como da preservação da memória e das práticas e manifestações culturais ligadas a este universo” (IPEA, 2011, p.37). Isto é, na percepção de que as culturas populares trazem um capital simbólico de grande importância, que deve ser mantido, preservado e considerado em sua diversidade cultural.

Mesmo sem uma definição de cultura popular em seu conteúdo, podemos evidenciar alguns elementos constitutivos do campo associado à cultura popular presentes no discurso da Ação. Um deles é a relação entre **memória**, **tradição** e **ruptura**. De acordo com Eduardo Gomor dos Santos o PCV tem “como eixo orientador uma relação dialética entre tradição enquanto ponto de partida, memória como reinterpretação do passado e ruptura” (SANTOS, 2011, p.169).

Desta forma, o Cultura Viva e o Ponto de Cultura estabelecem um novo paradigma em relação ao tratamento dado pelas políticas culturais às culturas tradicionais e populares no Brasil. Destacam-se, sobretudo, em relação ao paradigma da **tradição** e **transformação**.

Essa nova relação se consolida no discurso de **proteção** dessas práticas culturais a partir do reconhecimento e afirmação de suas identidades; e no discurso da **promoção** e difusão, que, por meio de ações práticas, promove trocas culturais e processos variados de interações entre saberes e culturas tradicionais com as culturas e tecnologias modernas. Dessa maneira, reafirma os processos dinâmicos e as relações entre transformações e rupturas pelas quais as culturas populares estão associadas.

O PCV e o Ponto de Cultura trazem, portanto, uma inovação no entendimento das culturas populares numa ordem prática, compreendendo sua pluralidade e sua capacidade de interagir com as diferenças. Isso acontece na medida em que promovem a inclusão e articulação entre os diversos segmentos étnicos e culturais e as interações entre tradição e modernidade.

O avanço da Ação diz respeito ainda ao distanciamento dos discursos protecionistas que historicamente recobrem as políticas culturais destinadas a atender práticas culturais ancoradas na tradição, a partir de um conceito conservador de formas puras e autênticas que precisam ser mantidas e resgatadas. Portanto, no campo específico das culturas populares, o Ponto de Cultura destacou-se essencialmente pelo tratamento contemporâneo do diálogo entre tradição e transformação (tradição – modernidade), não como termos opostos, mas como partes de um mesmo processo dinâmico inerente a essas culturas.

Na análise dos discursos dos sujeitos dos Pontos de Cultura da pesquisa percebemos alguns elementos que perfazem uma noção de cultura tradicional e popular próxima a que está presente no discurso da Ação. Há uma referência à **ancestralidade** das manifestações culturais, as expressões culturais têm uma **tradição** ancorada em um passado remoto, e essa “tradição” é, geralmente, ancorada em outras “tradições culturais”. Esta categoria, por sua vez, é significada dentro de um processo dinâmico de **rupturas e transformações**, e não como reflexo de uma tradição ancorada em formas puras e imutáveis. No discurso dos sujeitos do campo as manifestações culturais da qual fazem parte também é lugar de **memória, pertencimento e identidade cultural**.

No quarto capítulo deste trabalho, aprofundamos nossas análises e exemplificamos mais detalhadamente os discursos dos sujeitos participantes da Ação Ponto de Cultura acerca dos sentidos e significações que fazem do conceito de cultura popular, além de examinar outras categorias imbricadas no repertório discursivo da categoria. Mas antes disso faz-se necessário uma caracterização dos três Pontos de Cultura que compõem nosso campo empírico, assim como a contextualização do cenário em que estão situados, para que possamos apreender de forma mais consistente os processos de significação e apropriação discursiva por estes agentes do discurso.

#### 4. PONTOS DE CULTURA: CARACTERIZAÇÃO DOS SUJEITOS

No presente capítulo contextualizamos a Ação Ponto de Cultura no estado do Ceará como forma de delimitação do cenário do qual fazem parte os sujeitos da pesquisa. Nesse sentido, apresentamos sumariamente o processo de implementação e a atual situação dos Pontos de Cultura conveniados diretamente com a Secretaria de Cultura do estado do Ceará, em parceria com o Ministério da Cultura.

Em seguida, caracterizamos os três Pontos de Cultura que compõem nosso campo empírico: “**Fortaleza dos Maracatus**”, “**Cortejos Culturais do Ancuri**” e “**Bumba meu boi, Resgatando a Cultura Viva**” (Boi Ceará). Evidenciamos as características das manifestações culturais da qual fazem parte, a própria realidade da comunidade onde estão situados, o perfil de institucionalidade ou informalidade do grupo, assim como as singularidades de cada projeto de Ponto de Cultura.

As relações entre as práticas culturais e as normatizações da política cultural se configuram como o próprio local onde o significado é negociado e fixado pelos agentes do discurso. Dessa forma, a caracterização do contexto dos Pontos de Cultura da pesquisa é relevante para compreendermos os lugares em que se dão os processos de articulação discursiva e fixação dos sentidos produzidos por esses sujeitos.

##### 4.1 Pontos de Cultura no estado do Ceará

Em 2004, o ministro Gilberto Gil chega ao Cariri cearense, acompanhado da então secretária de cultura do estado, Claudia Leitão, para inaugurar o primeiro Ponto de Cultura do Ceará, a Fundação Casa Grande – Memorial do Homem Kariri<sup>55</sup>. A partir desse primeiro Ponto, desencadeou-se uma ampla adesão de iniciativas populares em todo o estado e na capital cearense à Ação Ponto de Cultura. O Ceará se tornou o terceiro estado brasileiro com o maior número de Pontos, com 200 entidades conveniadas em dois editais, atrás apenas de São Paulo (301) e Rio de Janeiro (230).

Em 2008, a Secult/CE, sob a gestão do secretário de cultura Auto Filho, foi uma das primeiras secretarias a lançar edital de convênio estadual de Pontos de Cultura. A parceria com o governo Federal fazia parte do processo de descentralização do Cultura Viva, iniciado

---

<sup>55</sup> O Primeiro Ponto do Ceará, O Povo, 2013. Disponível em <<http://www.opovo.com.br/app/opovo/vidaearte/2013/06/01/noticiasjornalvidaearte,3066054/o-primeiro-ponto-do-ceara.shtml>> Acesso em: 06 jun.2013.

neste mesmo ano, com o Programa Mais Cultura. A Secult/CE também foi uma das primeiras secretarias a criar um Pontão de Cultura, com a função de coordenar e articular a rede de Pontos de Cultura do estado, promover capacitação, prestar assessoria técnica e possibilitar a troca de experiências e de saberes entre os Pontos<sup>56</sup>. O Pontão é dirigido pela Coordenação de Ação Cultural da Secult/CE.

A Secult/CE lançou o I Edital Ponto de Cultura do Ceará, em 2008, contemplando 100 Pontos, conveniados diretamente com a secretaria estadual, que se somaram aos 34 conveniados com o governo federal<sup>57</sup>. Assim como nos outros estados da federação, a edição cearense da Ação Ponto de Cultura garante o repasse de R\$ 180 mil a cada Ponto, em três parcelas anuais.

Em 2010, foi lançado o II Edital, contemplando mais 100 novos Pontos, distribuídos entre a capital e os demais municípios cearenses. A seleção de novos Pontos obedeceu ao critério de número de municípios por região e a existência de Pontos de Cultura, como forma de garantir uma melhor distribuição no território cearense<sup>58</sup>. A meta é conveniar, pelo menos, 1 (um) Ponto por município no estado.

Nesse mesmo ano, Fortaleza recebeu o encontro nacional de Pontos de Cultura, Teia 2010 – Tambores Digitais, realizado pela Comissão Nacional dos Pontos de Cultura<sup>59</sup>, representada pelo Instituto da Cidade<sup>60</sup>, em parceria com o Ministério da Cultura, Governo do Ceará e Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura (IACC), reunindo uma rede de mais de 2.500 Pontos de Cultura de todo o país, além de convidados da África, Europa e América Latina (BARBALHO; HOLANDA, 2013).

No cenário estadual, a realidade dos Pontos de Cultura se mostrou análoga às demais experiências do restante do país: houve muitas falhas, dificuldades para lidar com a burocracia imposta pelo convênio, atrasos nos repasses do recurso, revisão de prazos, interrupção de atividades, questões que ficaram em aberto.

---

<sup>56</sup> Ponto de Cultura. Estado do Ceará. Secretaria de Cultura – SECULT. Disponível em <<http://www.secult.ce.gov.br/index.php/programa-mais-cultura>> Acesso em: 12 abr.2013.

<sup>57</sup> Ceará e Ministério da Cultura assinam acordo para criação de 100 Pontos de Cultura. Disponível em <<http://www2.cultura.gov.br/site/2008/05/19/ceara-e-ministerio-da-cultura-assinam-acordo-para-criacao-de-100-pontos-de-cultura/>> Acesso em: 13 abr.2013.

<sup>58</sup> Pontos de Cultura no Ceará. Disponível em <<http://www.iniciativacultural.org.br/2011/01/pontos-de-cultura-no-ceara/>> Acesso em: 13 abr.2013.

<sup>59</sup> A Comissão é responsável por acompanhar as demandas e organizar o Fórum Nacional dos Pontos de Cultura (FNPC), que é a instância política dos Pontos de Cultura, e se organiza a cada Teia (TEIA, 2010).

<sup>60</sup> O Instituto da Cidade é uma ONG criada com a função de centralizar as discussões entre os diversos setores socioculturais da cidade. Disponível em <<https://institutodacidade.org.br>> Acesso em 20 nov.2013.

De acordo com a Coordenação de Ação Cultural da Secult<sup>61</sup>, órgão da Secult/CE responsável pelo diálogo e articulação com a rede de Pontos de Cultura do estado por meio do Pontão de Cultura, apenas 53% das 100 iniciativas contempladas no I Edital (2008) receberam o valor integral do convênio (R\$ 180 mil), enquanto os 47% restantes ainda aguardam o repasse do primeiro, segundo ou terceiro lotes. Enquanto os contemplados no II Edital (2010), o prazo para o pagamento se estendeu até 2015: a primeira parcela foi prevista para ser recebida ainda em 2013, a segunda em 2014, e a terceira parcela em 2015. Apenas 47 Pontos de Cultura haviam recebido a primeira parcela até o primeiro semestre de 2013, e os demais estão no aguardo do repasse da verba. O Ponto de Cultura Boi Ceará, por exemplo, recebeu a primeira parcela do convênio apenas em setembro de 2013.

Em relação ao número de desligamentos do convênio, a Coordenação de Ação Cultural da Secult/CE afirma que foi mínimo, apenas um Ponto de Cultura foi desconveniado no primeiro edital devido à grande dificuldade com a burocracia exigida<sup>62</sup>. O Ponto desconveniado foi escolhido para fazer parte da nossa pesquisa, o Ponto de Cultura Cortejos Culturais do Ancuri.

Os problemas de interrupção de atividades, atrasos, falta de diálogo com os Pontos e o abandono da Ação pela Secult/CE foram decorrência de uma série de instabilidades pelas quais a Secretaria de Cultura e, mais especificamente, a Coordenação de Ação Cultural passaram nos últimos anos. Entre elas, a interrupção do repasse de recurso do Governo Federal para os Pontões de Cultura, o que provocou o recuo da atuação da Coordenação e do Pontão junto aos Pontos de Cultura; a suspensão do repasse financeiro para os Pontos de Cultura do I Edital e a prorrogação da transferência dos recursos do convênio dos Pontos do II Edital; a rotatividade de gestores à frente da Coordenação de Ação Cultural, nos últimos três anos passaram quatro gestores – Norma Paula, Janete Pinheiro, Fernando Piancó e Glícia Gadelha, atual coordenadora, e atualmente têm à frente da coordenação dos Pontos de Cultura, Xauí Peixoto<sup>63</sup>.

O diálogo da Coordenação de Ação Cultural com o MinC também foi praticamente nulo na gestão Ana de Hollanda (2011-2012). O diálogo foi retomado na gestão Marta Suplicy, a partir de outubro de 2012, e a Secult/CE busca dar maior atenção à Ação,

---

<sup>61</sup>Pontos de Entrave. Disponível em <<http://www.opovo.com.br/app/opovo/vidaearte/2013/06/01/noticiasjornalvidaearte,3066059/pontos-de-entrave.shtml>> Acesso em: 06 jun.2013.

<sup>62</sup>Ibid.

<sup>63</sup> Informação verbal concedida por telefone pela Secult/CE, em novembro de 2013.

com o objetivo de cumprir os repasses de verbas em atraso e se prepara para lançar novo edital, ainda sem previsão definida.

Na cidade Fortaleza existem 31 Pontos de Cultura conveniados pela Secult/CE. Entre eles foi possível identificar pelo menos dez instituições que têm como alvo prioritário de seus projetos expressões e manifestações da cultura tradicional e popular, dentre os quais delimitamos os três Pontos de Cultura aqui estudados, conforme já apresentamos anteriormente na introdução deste trabalho.

Realizada a contextualização do cenário macro em que se situam os sujeitos da pesquisa, passemos agora para uma investigação da realidade micro e local de cada projeto de Ponto de Cultura: Quem são esses sujeitos? Onde estão situados? Quais as suas singularidades culturais? O que propuseram, produziram e realizam em seus projetos de Ponto de Cultura?

## **4.2 Ponto de Cultura “Fortaleza dos Maracatus”: valorização dos maracatus cearenses entre tradições e inovações**

### **4.2.1 A Associação SOLAR**

A Associação Cultural Solidariedade e Arte – SOLAR – é uma organização não governamental (ONG), sem fins lucrativos, fundada em meados de 2005, com o objetivo de desenvolver programas e projetos na área da cultura, que democratizem e heterogeneizem os meios de produção e o acesso aos bens culturais<sup>64</sup>. A SOLAR foi idealizada por um grupo de artistas e profissionais do campo da cultura, liderados pelo cantor e compositor Pingo de Fortaleza, presidente da SOLAR e coordenador geral do Ponto de Cultura Fortaleza dos Maracatus. Entre as vivências e experiências individuais e coletivas dos idealizadores estavam as práticas na cultura do maracatu.

A SOLAR desenvolve programas e projetos na área da cultura, atuando em cinco eixos principais: solidariedade, difusão cultural, formação cultural, produção cultural, consultoria e assessoramento cultural. Entre as produções da SOLAR destaca-se como a atividade central o grupo de maracatu, que recebe o mesmo nome da Associação, o Maracatu Solar. Com o objetivo de acrescentar “novos valores a esta cultura e de formar novos brincantes de maracatu”, a SOLAR cria o Maracatu Solar, em 2006, intitulado por esta

---

<sup>64</sup> Associação SOLAR. Disponível em <<http://ong-solar.blogspot.com>>. Acesso em: 14 jun. 2012.

Associação como “um programa de formação cultural continuada no maracatu” (SOLAR, 2011, p.6).

Por meio da manifestação cultural, a SOLAR mantém o programa de formação continuada, que conta com mais de 150 brincantes (jovens, adultos e idosos), que são artistas de diferentes linguagens – artes plásticas, música, teatro –, brincantes de outros maracatus, membros do Candomblé e da Umbanda, universitários, entre outros. O programa conta com a realização de oficinas de percussão e ritmos afro-brasileiros, oficinas de dança, confecção de fantasias ao longo do ano e ensaios regularmente mensais. O Maracatu Solar participa do carnaval de rua de Fortaleza e em diversos eventos: Festa de Yemanjá, Dia do Maracatu e da Consciência Negra, Carnaval de Rua nas cidades de Redenção e Guaramiranga, entre outros. A SOLAR também organiza, desde 2010, o evento Tambores Ancestrais na Noite Escura<sup>65</sup>, na segunda-feira de carnaval, em praça pública, no qual reúne diversos grupos de maracatus e afoxés, além de lideranças espirituais e religiosas do Candomblé e Umbanda para celebrar a ancestralidade das culturas de matriz africana e indígena do povo cearense<sup>66</sup>. Outros projetos de destaque para a difusão da cultura do maracatu são os lançamentos de CDs (Banda Maracatu Vigna Vulgaris; CD Congo Real de Aquiraz; CD Maracatu-ará; CD Ritmos de Luz, obra musical do Griô Descartes Gadelha) e livros (Maracatu Az de Ouro – 70 Anos de Memórias, Loas e Batuques e Singular e Plural - A História e a Diversidade Rítmica do Maracatu Cearense Contemporâneo, de autoria de Pingo de Fortaleza; Lenda Estrela Brilhante, de autoria do Griô Descartes Gadelha<sup>67</sup>).

A sede da SOLAR está localizada na Avenida da Universidade, no bairro Benfica, em Fortaleza-CE. O bairro é histórico na cidade e tem como característica marcante o clima acadêmico, politizado e cultural, por conta da presença do Campus de Humanas da UFC<sup>68</sup>, Campus de Humanas da UECE<sup>69</sup>, algumas escolas e sedes de partidos políticos. Por ser bem localizada, de fácil acesso, e por estar em um bairro universitário, a Associação recebe em suas atividades, predominantemente, jovens, artistas, universitários, integrantes de outras instituições e manifestações culturais.

---

<sup>65</sup> O evento foi inspirado na celebração *Noite dos Tambores Silenciosos*, que existe desde a década de 1960 na cidade de Recife, e acontece na segunda-feira de carnaval. A festa é uma reverência aos antepassados de matriz africana, com o objetivo principal de celebrar os ancestrais e garantir a perpetuação das suas memórias culturais.

<sup>66</sup> Associação SOLAR. Disponível em <<http://ong-solar.blogspot.com>> Acesso em: 14 jun. 2012.

<sup>67</sup> Descartes Gadelha é um renomado artista plástico, músico, compositor de loas e mestre Griô do Maracatu Solar.

<sup>68</sup> Universidade Federal do Ceará.

<sup>69</sup> Universidade Estadual do Ceará.

A sede é uma casa de cinco cômodos, além de área e quintal. Na área, um painel com matérias de jornal sobre o Maracatu Solar, cartazes sobre o Ponto de Cultura. Calungas, quadros de orixás, o porta-estandarte do maracatu, tecidos e fantasias decoram a sala de estar. Os outros cômodos são destinados para guardar os instrumentos musicais, as fantasias e adereços, e outra sala é destinada à diretoria. Os ensaios e as oficinas acontecem no “Quintal de Batuque *Griot* Descartes Gadelha”, o lugar é um quintal convencional, não fosse o pequeno palco e a pintura na parede com o nome dado ao espaço. O quintal é amplo e permite que as práticas sejam feitas em organização circular, de acordo com os valores de transmissão dos saberes dos Griôs.

#### 4.2.2 O Maracatu Solar

O maracatu cearense é, atualmente, uma das maiores referências culturais da cidade de Fortaleza<sup>70</sup>. A manifestação, em sua simbologia, representa um cortejo de coroação de uma rainha negra, além de revelar um conjunto de elementos vinculados ao universo da ancestralidade afro-brasileira e da formação étnica cultural do Brasil.

“Tradição” é uma categoria bastante recorrente nos estudos acadêmicos e nos discursos dos próprios maracatus cearenses, como aponta a antropóloga Ana Cláudia Silva, em sua dissertação *Vamos Maracatucá* (2004). Como abordamos no segundo capítulo do trabalho, as tradições podem ser inventadas, criadas e recriadas, pautadas em tradições antigas. Tradições que parecem antigas também podem ser bastante recentes e terem se estabelecido com enorme rapidez. É o que parece ter acontecido com o maracatu cearense (SILVA, 2004).

Os primeiros registros sobre a presença do maracatu no Ceará datam do final do século XIX, mas não há gravações sonoras, referências precisas de suas origens ou características estéticas, apenas relatos de cronistas da época. Como manifestação eminentemente carnavalesca, que é a sua característica atual, ele surge em 1936, com a criação do primeiro maracatu, o Maracatu Az de Ouro (em atividade até hoje).

---

<sup>70</sup> Sobre o termo “maracatu cearense” gostaríamos de ressaltar duas coisas. A primeira é que essa manifestação cultural, embora mantenha similaridades é distinta de outros maracatus que existem em todo o Brasil (SP, RJ, SC, PR, AL, RS, MA, MS, MT, MG, BA) e, sobretudo, dos maracatus de Pernambuco, maracatu rural e maracatu nação. A segunda é que o maracatu cearense se diferencia por elementos e características peculiares a cada um dos 13 grupos institucionalizados, que brincam no carnaval de rua de Fortaleza. Como bem definiu Pingo de Fortaleza no título do seu livro que conta a história e a diversidade rítmica do maracatu cearense contemporâneo, o maracatu cearense é “singular e plural”.

Como a maioria dos pesquisadores defende (ALENCAR, 2002; CRUZ, 2011a; FORTALEZA, 2012; SILVA, 2004), o maracatu é uma tradição ancorada em outras tradições remotas, por conta de um conjunto de similaridades, como as festas de coração de Reis Negros das Irmandades de Nossa Senhora do Rosário e os Autos dos Congos, que ocorriam no século XIX em Fortaleza. Pela dinâmica cultural comum às manifestações culturais, que se modificam, agregam e renovam seus valores e significações, numa constante reelaboração cultural no espaço e tempo, essas festas de coração deixaram de ser registradas no início do século XX. Entretanto, não se pode dizer que o maracatu seja o resultado histórico e linear dessas festas, mas é possível perceber um conjunto de referências ancestrais de matriz africana. De acordo com Pingo de Fortaleza (2012), o maracatu cearense contemporâneo:

Vai incorporar em sua estrutura um conjunto de elementos ressignificantes de inúmeras expressões da cultura africana como de sua população negra e ativa no universo de suas festas e folguedos (congos, sambas, reisados, coroações de reis negros e porque não dizer brincantes remanescentes dos maracatus de Fortaleza do século XIX e até o coco de maracatu) (FORTALEZA, 2012, p.26).

O que pode ser considerado “tradição” no maracatu cearense? Convencionou-se falar que o maracatu cearense tem como principais características tradicionais o ritmo cadenciado e solene e a pintura facial de cor negra, chamado de “negrume” ou “falso negrume”, elementos que estiveram presentes quase de forma homogênea em todos os maracatus até a década de 1980. Entretanto, esse discurso de “tradição” é contestado por uma minoria dos grupos de maracatu, do qual faz parte o Maracatu Solar.

Quando é criado em 2006 os fundadores do Maracatu Solar partem de uma reflexão sobre a historicidade e os elementos que apontam para uma diversidade rítmica e estética (ritmo, fantasias e negrume) dos antigos maracatus na cidade. Assim, o Maracatu Solar radicaliza a concepção da manifestação em suas características estéticas e rítmica desde sua fundação. Por conta disso, o Solar é considerado pela maioria dos maracatus como “não tradicional” ou “descaracterizador do maracatu cearense”, por não usar o “negrume”, por ter uma variação rítmica mais acelerada e diversificada em relação aos demais, que tradicionalmente mantêm o ritmo mais lento, cadente e solene, e ainda por despojar-se das fantasias luxuosas e pesadas da corte, optando por elementos da artesanaria cearense e tribal afro-brasileiro. De acordo com Pingo de Fortaleza:

A gente encara a arte e a manifestação como algo intrínseco à liberdade de criação do artista. [...] Nós somos um Maracatu muito ancestral, de muita identidade, mas de muita liberdade e muita arte (Informação verbal<sup>71</sup>).

---

<sup>71</sup> FORTALEZA, Pingo de. Entrevista concedida em 08 nov.2013.

Assim, a SOLAR trabalha para o fortalecimento e consolidação da cultura do maracatu cearense através dos seus significados e ressignificados, a partir de uma reelaboração das tradições com novos valores, elementos, características estéticas e rítmicas. O termo mais usado pelo grupo é a ideia de “ancestralidade” no lugar de “tradição”, como referência a sua identidade, ao lugar de origem, herança e memória da identidade cultural da manifestação. No capítulo seguinte, voltaremos a essa questão de como o Maracatu Solar percebe e significa a questão da “tradição” e como isso se difere ou se aproxima da compreensão dos outros sujeitos da pesquisa.



Foto 1: Maracatu Solar no Carnaval de Fortaleza (Acervo do grupo)

### 4.2.3 O Ponto de Cultura

O Ponto de Cultura Fortaleza dos Maracatus foi aprovado no Programa Cultura Viva, no II Edital de Pontos de Cultura da Secretaria de Cultura do Estado do Ceará (Secult/CE), no ano de 2008. O projeto foi concluído dentro do tempo previsto, no ano de 2011. Mas como diz o MinC: “uma vez Ponto de Cultura, sempre Ponto de Cultura”, e o Solar se reconhece como tal: “a gente continua sendo Ponto de Cultura, de qualquer forma, independente da chancela do Ministério, como tudo é um Ponto de Cultura” (Informação verbal<sup>72</sup>). Entre os maracatus, o Solar foi pioneiro na participação na Ação. Em 2010, o

<sup>72</sup> FORTALEZA, Pingo de. Entrevista concedida em 08 nov.2013.

Maracatu Nação Fortaleza teve seu projeto contemplado no II Edital de Pontos do estado e inicia as atividades do projeto em 2014.

O Fortaleza dos Maracatus foi idealizado com o objetivo de contribuir para a consolidação da cultura do maracatu, dando visibilidade a suas diversas formas de expressão, através dos vários grupos existentes em Fortaleza. Foi pensando como “um instrumento capaz de aprofundar o conhecimento, a difusão e o registro acerca da cultura do maracatu no Ceará” (SOLAR, 2011, p.6).

O projeto foi estruturado sob três eixos centrais: Formação, Registro e Difusão. De acordo com os objetivos do projeto o Ponto se propunha à formação de novos brincantes e na consolidação da difusão dessa expressão através dos registros realizados. O Ponto também se dispôs a criar um Núcleo de Estudo Sistemático do Maracatu Cearense, após o término do projeto, tendo como membros efetivos os participantes das oficinas, que dariam continuidade através de suas ações, para o surgimento de novas formas de participação e registro da cultura do maracatu cearense<sup>73</sup>.

No *Almanaque Fortaleza dos Maracatus* (2011), lançado no início de 2012 como um dos produtos resultantes das oficinas e parte do eixo de difusão do projeto, encontramos um breve histórico da realização das atividades do Ponto. No primeiro ano, em 2009, o Ponto de Cultura Fortaleza dos Maracatus atuou no campo da formação através da realização de um conjunto de oficinas em cinco linguagens artísticas (música, literatura, cinema e vídeo, artes visuais e fotografia), nas quais teve 150 participantes (30 em média por oficina). No segundo ano, em 2010, os participantes das oficinas artísticas aplicaram seus conhecimentos artísticos na produção de diferentes obras de arte tendo como tema central a cultura do maracatu do Ceará e seus grupos institucionalizados. Nesta etapa foram produzidas mais de 5.000 fotografias, 200 textos, 100 ilustrações, 30 telas e 15 partituras a partir do olhar de cada participante. O Almanaque traz algumas dessas criações. No último ano do projeto, em 2011, o Ponto executa a etapa de difusão, contando com um banco de dados para a pesquisa pública com todo material produzido em sua realização; e lança alguns produtos criados pelos participantes do projeto: impressão de 100 caixas de cartões postais contendo 18 exemplares com ilustrações e textos de canções de maracatu, exposição de 30 fotos abordando os mais diversos olhares sobre o maracatu, exposição de 30 trabalhos com a técnica de óleo sobre tela (as exposição encontram-se atualmente expostas na sede da SOLAR), e um Almanaque, acompanhado de 3 produções audiovisuais (documentários e ficcionais) que passeiam pelo

---

<sup>73</sup> Associação SOLAR. Disponível em <<http://ong-solar.blogspot.com>> Acesso em: 14 jun.2012.

universo de ritmos e estética do maracatu (SOLAR, 2011). Este Almanaque fez parte das análises desta pesquisa, assim como o conteúdo disponibilizado no blog da Associação (<http://ong-solar.blogspot.com>).

Em entrevista, Pingo de Fortaleza, coordenador do Ponto de Cultura, fez uma avaliação bastante positiva da execução do projeto:

Acho que **foi um programa extremamente positivo**, foi muito valorizado [...]. Na minha avaliação foi muito importante quando o Ministério olhou, visualizou, identificou e aportou minimamente recursos para fortalecer essas produções. **Pra nós da SOLAR, que já fazíamos trabalhos foi muito importante ser Ponto de Cultura.** [...] Pela primeira vez, foi possível trazer recursos entre custeio e capital, então **a gente pôde se estruturar** um pouquinho mais, temos uma máquina filmadora até hoje, uma máquina fotográfica profissional, os computadores, móveis, som, gravadores pequenos, que foram adquiridos através desse programa. [...] **Nos fortaleceu em termos de instituição**, nos deu uma mínima estrutura que mantemos até hoje. [...] **Nos ajudou a crescer, nos ajudou a nos organizar mais ainda.** (Informação verbal<sup>74</sup>).

Apesar de toda a experiência como artista, produtor e gestor cultural, ao longo de 30 anos, Pingo de Fortaleza admite que não foi um projeto fácil de ser realizado:

É um programa difícil de realizar em três anos, porque na realidade você tem uma continuidade de formação em três anos, uma formação que não é institucional, que não é curricular. Então a gente teve muita dificuldade no aspecto das pessoas estarem vindo de novo, de manter as turmas todas. A própria questão burocrática do Ponto foi algo que nós tivemos que aprender, porque exigia uma outra demanda que nós tivemos que aprender. (Informação verbal<sup>75</sup>).

A principal dificuldade, segundo Pingo de Fortaleza, foi a longa duração do processo formativo. O coordenador afirma que foi extremamente difícil manter os alunos vinculados ao longo dos três anos de realização do projeto, muitos alunos acabaram saindo por conta de trabalho ou estudo. Pingo de Fortaleza conta que a coordenadora pedagógica, Eliahne Brasileiro, listava e ligava toda semana para todos os alunos como forma de garantir a assiduidade.

Em relação à parte burocrática, principal responsável pelas inadimplências e problemas da maioria dos Pontos conveniados, a SOLAR não teve grandes dificuldades dada sua experiência de participação em editais e políticas culturais. De acordo com Pingo de Fortaleza, eles tinham experiência, mas como a lógica e legislação era outra, eles erraram, concertaram e aprenderam o mecanismo da Ação Ponto de Cultura.

Apesar das dificuldades comuns a todos os participantes da Ação, alguns com maior ou menor domínio dos processos burocráticos, o Ponto de Cultura Fortaleza dos

<sup>74</sup> FORTALEZA, Pingo de. Entrevista concedida em 08 nov.2013.

<sup>75</sup> Ibid.

Maracatus teve uma execução exemplar, no que se refere à gestão e cumprimento do cronograma e atividades do projeto. Além disso, na avaliação do coordenador, a SOLAR estruturou-se, organizou-se e se fortaleceu enquanto instituição, e o Maracatu Solar ganhou visibilidade, reconhecimento e deixou sua contribuição para a valorização da cultura do maracatu dentro do universo de diversidade de grupos, expandindo o conhecimento da manifestação para outros espaços mais amplos na cidade de Fortaleza.

### **4.3 Ponto de Cultura “Cortejos Culturais do Ancuri”: a retomada dos cordões e cortejos culturais populares da comunidade do Ancuri (caso do reisado).**

#### **4.3.1 A Associação Santo Dias**

A Associação Santo Dias está localizada no Parque Santa Maria do Ancuri, zona sul da cidade de Fortaleza-CE, bairro que possui um dos menores IDHs (índice de desenvolvimento humano) da cidade. A infraestrutura da comunidade é deficiente, possui diversos fatores de vulnerabilidade social, apresenta um dos maiores déficits educacionais do município, é carente de equipamentos culturais e sua população é exposta a muitos problemas sociais, como pobreza, desemprego e violência.

O Ancuri, por outro lado, possui um enorme potencial artístico e cultural. Com o intuito de desenvolver esse potencial e utilizá-lo como uma das estratégias para o desenvolvimento transformador da realidade social da comunidade, na década de 1990, a Associação Santo Dias – proponente do Ponto de Cultura Cortejos Culturais do Ancuri – começou a fazer ações de mapeamento das manifestações que existiam na região, encontrou rendeiras, cantadores, rezadeiras, danças, artesãos, autos populares. A partir desse levantamento, passou a organizar pequenos eventos, sem apoio financeiro público ou privado, que chamaram de “Mostra de Valores Culturais”.

A partir de 2007, com o Projeto Talentos do Ceará<sup>76</sup>, na gestão de Cláudia Leitão na Secult/CE, a Associação Santo Dias fortaleceu as ações culturais que realizava; promoveu novas ações, como o pré-carnaval do bairro e os cortejos de reisado; fomentou o intercâmbio de grupos culturais e “retomou” algumas manifestações culturais que estavam em vias de esquecimento na comunidade, como as rezadeiras, os cantadores e o reisado.

---

<sup>76</sup> Editais – Talentos do Ceará. Disponível em <<http://www.secult.ce.gov.br/index.php/outros-editais/talentos-do-ceara>> Acesso em: 14 nov.2013.

Em 2008, com o lançamento do I Edital de Pontos de Cultura do estado do Ceará, a Associação Santo Dias e os grupos artísticos da comunidade do Ancuri viram como uma oportunidade de potencializar suas ações culturais, gerar trabalho e renda e minimizar os problemas sociais da comunidade.

#### **4.3.2 O Reisado Santa Maria**

Amplamente estudado pelo teatrólogo e folclorista Oswald Barroso, o reisado é considerado por esse pesquisador como a manifestação cênica mais rica encontrada no Ceará. Barroso (1996) identificou, pelo menos, cinco tipos definidos e inúmeras variantes espalhados pelo estado, em quase todas as regiões. O autor distingue dois tipos principais de reisado no Ceará, “reisado de careta” e “reisado de congo”, e ainda o reisado urbano chamado de “bumba meu boi” ou “boi”, simplesmente, que revelam um universo simbólico que envolve diferentes abordagens entre o sagrado e o profano<sup>77</sup>.

O reisado, assim como o boi, “são criações genuinamente brasileiras e, portanto, mestiças, oscilando de acordo com a época e a localização a influência maior ou menor das etnias formadoras” (Ibid., p.40). De acordo com Oswald Barroso (1996), o reisado aparece, provavelmente, no século XVIII, tem origens no Brasil colonial, onde incorporou referências culturais africanas e indígenas. No Brasil colônia – na sociedade açucareira e na sociedade pecuária (civilização do couro) –, a Igreja, com a cristianização de negros, gentios e mestiços, reprimia alguns traços culturais dos colonizados, mas incorporava outros em suas festas e rituais religiosos, como a inclinação mítico-anímico de índios e negros. Assim, os portugueses agregavam índios e, principalmente, negros em torno de seus reis, atraindo-os para o catolicismo. Como resultado dessa mescla entre o sacro e o profano tem-se a criação de inúmeras expressões culturais, uma delas é o reisado. Isso faz com que a manifestação tenha uma mútua apropriação, onde os reis podem ser tanto de nações africanas (reis do Congo), quanto os “três Reis Magos” do catolicismo (sendo Baltazar um rei negro).

O reisado tem uma estrutura de corte, batalhas reais e inúmeros entremezes (dramatizações). Em regra geral, nos reisados o entremez principal é o boi, sua morte e ressurreição. O espetáculo completo de um reisado de congo, que provavelmente é o tipo do Reisado Santa Maria, compõe-se de marcha em cortejo, abertura da porta, entrada, louvação

---

<sup>77</sup> “Quando tomou emprestado a corte de reis negros da Congada para estruturar a seqüência de seus números, o Reisado apareceu sob a forma de Reis de Congo. Quando estruturou-se como uma família sertaneja, tomou o nome de Reis de Couro ou Reis de Careta” (BARROSO, 1996, p.38).

do Divino, entronamento e destronamento do rei, execução de peças e entremezes (ou “entremeios”), comédias do Mateus, encenação de embaixadas e batalhas, despedida (Ibid., p.68/69). O tempo de duração pode variar entre quatro horas e três dias e três noites. Além disso, há que se destacar que o reisado tem um caráter eminentemente coletivo e comunitário, com forte densidade interativa.

Eudázio Nobre, brincante, produtor cultural e coordenador do Ponto de Cultura, afirma que o reisado se confunde com o bumba meu boi:

O bumba meu boi é um reisado completo na concepção de alguns mestres. Tem pessoas que consideram que o bumba meu boi é um reisado completo, e no estado do Ceará tem vários tipos de reisado (Informação verbal<sup>78</sup>).

Oswald Barroso (1996) confirma essa aproximação, afirmando que o boi é um tipo de reisado urbano, mas que em sua composição revela influências marcantes de outras culturas como o circo, a Umbanda e os maracatus, e também personagens do pastoril. A diferença entre o reisado e o bumba meu boi é que o primeiro tem outras estruturas dramáticas de danças e coro (coro de cantadeiras, cantantes ou cantadoras), além de personagens como cavaleiros com espadas e capacetes.

O Reisado Santa Maria, provavelmente um reisado de congo, tem pelo menos de 30 a 40 anos de constituição, conforme as memórias e conhecimento da história do grupo por Eudázio Nobre. A referência que se tem é que ele tem origem na cidade de Russas-CE, fundado pelo Sr. Bonifácio, que se muda para o Ancuri, em Fortaleza-CE.

O grupo se afirma como diferenciado em relação à maioria dos grupos de reisado do Ceará, porque os grupos de reisado são completos, tem a burrinha, o boi, o jaraguá, as danças dramáticas. O Reisado Santa Maria é um grupo grande, de cortejo de rua, um grupo de “tiração de reis” como chamam, que não tem todos os elementos dos reisados completos<sup>79</sup>.

Somos um grupo de reisado que sai pelas ruas, avenidas, vielas, becos e favelas do Santa Maria e de porta em porta vamos cantando e tocando durante a madrugada para as pessoas que desejam nos receber nesse período do ano. Trata-se de um grupo que praticamente se reúne as vésperas do período de reis e que de forma espontâneo nos últimos 10 anos vem reavivando essa tradição que segundo relatos de moradores dessa região da cidade de Fortaleza já tem cerca de 40 anos de existência. O nosso reisado é composto por músicos, cantores e é comandado pela Mestre Domar. Não possuímos os diversos personagens (Mateus, Catirina, boi) e entre-meios (Jaraguá, burrinha, etc), como a exemplos dos reisados de espadas, caretas e de couro de outras regiões do Estado do Ceará<sup>80</sup>.

<sup>78</sup> NOBRE, Eudázio. Entrevista concedida em 12 mar.2013.

<sup>79</sup> NOBRE, Eudázio. Entrevista concedida em 12 mar.2013.

<sup>80</sup> NOBRE, Eudázio. Texto publicado na rede social Facebook no dia 03 de janeiro de 2014.

O Reisado Santa Maria só acontece no mês de janeiro, em homenagem ao festejo católico de dia de Reis, o grupo sai nos dias 4, 5 e 6 do mês, de madrugada, passando de casa em casa, cantando, dançando e arrecadando doações – sempre manteve o formato de cortejo de rua. Atualmente, tem em torno de 17 brincantes (o número de brincantes dos reisados geralmente variam entre 15 a 30 pessoas).

O Reisado Santa Maria ficou dez anos sem sair nas ruas do Ancuri, porque os mestres e brincantes da manifestação não tinham mais interesse em realizar o cortejo, como afirma Eudázio Nobre. Assim, a Associação Santo Dias teve um papel importante na reativação desse reisado. A partir do diálogo com os antigos mestres do Reisado Santa Maria, Nilo e Domar, um casal de mestres da tradição, o reisado voltou a ser realizado. De acordo com Eudázio Nobre, a Associação “resgatou”, “retomou”, “reativou” a manifestação na comunidade:

A gente se deparou com a seguinte situação, os mestres remanescentes do grupo eles não queriam mais sair para tirar o reisado, já tinha alguns anos que eles não saiam, e já eram uma referência dentro da comunidade enquanto grupo. Mas não enquanto grupo organizado, enquanto grupo que ia para o palco, mas um grupo de cultura popular, que em data x do ano ele sai nas casas fazendo a tiração de reis. Mas eles não queriam mais sair, eles não tinham mais interesse, então, a gente começou a mexer com eles, a **tentar resgatar essa história**. E foi quando a gente, finalmente, em 2005, a gente conseguiu que os **mestres retomassem a manifestação**. **Então a gente reativou esse grupo** (Informação verbal<sup>81</sup>).

Em sua fala, Eudázio distingue e demarca um lugar para o Reisado Santa Maria: “não era um grupo que ia para o palco”. Em outro momento da entrevista, afirma que “a gente é um grupo que não cabe no palco, a gente cabe na rua”. Desta forma, aponta para uma resistência do grupo em se adaptar para formatos de apresentações de palco. Segundo ele, o Reisado Santa Maria só funciona com a resposta imediata de quem está recebendo o grupo em casa, ele precisa da interação com o público, “não é para o público vê, é para o público participar”. Soma-se o grande número de pessoas do grupo que não cabe em um palco, o tempo de execução da brincadeira dura horas e acontece em cortejo, e não na execução de músicas e danças, simplesmente, como os formatos de apresentações em eventos exigem.

A composição do Reisado Santa Maria hoje é bastante jovem, formado por pessoas que estão tomando conhecimento pela primeira vez ou retomando o conhecimento com a manifestação. A maioria dos integrantes mais antigos já faleceu, ou não acompanha mais o grupo por questões religiosas ou mesmo porque a idade já não permite, ou ainda porque foram morar em outros bairros ou cidades distantes.

---

<sup>81</sup> NOBRE, Eudázio. Entrevista concedida em 12 mar.2013.

Com a retomada do Reisado Santa Maria, incentivado pela Associação Santo Dias, o grupo passou a buscar as histórias e memórias ancestrais da tradição do reisado. Chegou a fazer uma viagem à cidade de Russas, mas não encontrou nenhuma referência do criador do Reisado Santa Maria, o Sr. Bonifácio, e não encontrou nenhum grupo de reisado semelhante, mas encontrou muitos grupos de bumba meu boi. O grupo também buscou o contato com outros reisados e tem promovido debates, rodas de conversa, troca de experiência, com o objetivo de “conhecer as outras realidades de outros grupos e se entender um pouco”, diz Eudázio Nobre (Informação verbal<sup>82</sup>). Um deles foi o reisado de caretas de Senador Pompeu, que é bastante diferente, os personagens são os mesmos, mas a execução do boi, da burrinha, do jaraguá e das danças é diferente.



Foto 2: Reisado Santa Maria (Acervo do grupo)

#### 4.3.3 O Ponto de Cultura

O projeto Cortejos Culturais do Ancuri foi contemplado no I Edital de Pontos de Cultura do estado, em 2008. O projeto se referencia nas manifestações de cortejo, o pré-carnaval e o reisado, e ainda em uma mostra de cultura. Entretanto, o processo de execução foi de extrema dificuldade para os gestores do Ponto e a Associação não conseguiu concluir o projeto no tempo previsto, sendo desligada da Ação em 2010.

A proposta do projeto contemplava: formação de agentes culturais; mobilização cultural comunitária; capacitação com cursos e/ou oficinas; apoio às manifestações culturais locais, como o Reisado Santa Maria, o pré-carnaval cultural Cordões do Ancuri e outros; apoio a atividades artísticas; mapeamento cultural da região; realização de eventos culturais e apoio à comercialização de produtos, serviços e socialização de saberes nas feiras de

<sup>82</sup> NOBRE, Eudázio. Entrevista concedida em 12 mar.2013.

economia solidária. De acordo com o texto do projeto, destaca-se o caráter “voltado para o fortalecimento da cultura popular” e o intuito de “fortalecer as manifestações culturais locais existentes na comunidade, bem como envolver comunitários em todo o processo” (ASSOCIAÇÃO SANTO DIAS, 2008).

No primeiro ano de realização do projeto, foram feitas oficinas de capoeira, maculelê, artesanato, teatro, danças, música e percussão. Com o Reisado Santa Maria, foram realizadas rodas de conversa, intercâmbio com outros grupos de reisado, palestras com estudiosos da cultura popular sobre o reisado. De acordo com Eudázio, era uma busca de se “entender enquanto grupo [de reisado]”, uma busca pela identidade cultural, que fez com eles procurassem manter o contato com “pessoas de dentro” da brincadeira, outros grupos de reisado, assim como com “pessoas de fora”, pesquisadores e folcloristas que se dedicam ao estudo das culturas tradicionais e populares.

Outra ação do Ponto de Cultura foi a valorização do artesanato local, como bordado, crochê, artesanato de barro. O Ponto mobilizou e articulou os artesãos na realização de várias feirinhas locais, com base na economia solidária.

Em entrevista, o coordenador do Ponto faz uma avaliação da experiência, destacando os pontos positivos e os negativos:

Ele [o Ponto de Cultura], com certeza, **fortaleceu** nossas ações, deu mais **visibilidade**, mais possibilidade da gente **interagir** com outros Pontos de Cultura, um **intercâmbio cultural** na cidade e melhorou o nosso conhecimento sobre política pública. Deu uma melhora muito boa, realmente, tanto da comunidade acessar essas políticas públicas, quanto da gente interagir, com outros grupos, com a parte de formação e tudo (Informação verbal<sup>83</sup>).

Por um lado, o Ponto trouxe visibilidade, fortaleceu as ações, possibilitou intercâmbio cultural e uma mínima estrutura para a Associação, com a compra de equipamentos, computadores, câmera fotográfica e filmadora. Por outro lado, a Ação também trouxe muitas dificuldades e problemas. Eudázio Nobre afirma que “foi extremamente difícil cumprir com esse projeto”, “tinha horas que a gente achava que era melhor não ter nem tido acesso ao edital” (Informação verbal<sup>84</sup>).

O coordenador fala em tom de desabafo e de angústia sobre as dificuldades e o doloroso aprendizado, que só era aliviado pela paixão e descoberta da brincadeira, pelo “entendimento de si mesmos”, e pela ansiedade de ter acesso a mecanismos que

---

<sup>83</sup> NOBRE, Eudázio. Entrevista concedida em 12 mar.2013.

<sup>84</sup> Ibid.

potencializariam suas práticas culturais. De acordo com Eudázio Nobre, as principais dificuldades foram em torno das questões burocráticas, sobre o conhecimento da lei de licitação (Lei 8.666), prestação de contas, cumprimento financeiro do projeto (o que podia e não podia comprar), tiveram ainda dificuldade na realização das ações e na escrita dos relatórios. Não houve tempo e incentivo para capacitações para lidar com os procedimentos legais e burocráticos que o convênio exige.

Foi tudo muito burocrático e a gente não tinha essa experiência burocrática, não tinha a capacitação adequada. **Horas a gente achava que era melhor não ter nem ter tido acesso ao edital.** [...] Esse projeto pra mim foi muito **confuso**, foi **complicado**, **deu medo**, porque tinha hora que a gente não tinha domínio e experiência. É tanto que ainda estou tendo pendências com prestação de contas. A gente tem dinheiro em caixa, mas não pode mais gastar. [...] Foi um processo **arriscado. Não foi fácil** (Informação verbal<sup>85</sup>).

O Ponto de Cultura Cortejos Culturais do Ancuri não concluiu o projeto, foi desligado no segundo ano de convênio, em 2010, e não chegou a receber a terceira parcela do recurso por conta dos atrasos e erros nas prestações de conta e processos licitatórios, o que impossibilitou a prorrogação do tempo do convênio para a efetiva conclusão do projeto.

Apesar dos problemas, a experiência do Ponto foi importante ainda para abrir os caminhos e possibilitar que o grupo tivesse acesso a outros editais. O grupo buscou capacitação, profissionalização, adquiriu experiência e aprendizado. Concorreu e ganhou outros editais municipais, como o edital de pré-carnaval de Fortaleza, com os grupos de cortejo, e o edital Natal de Luz<sup>86</sup>, com o Reisado Santa Maria. Eudázio afirma que “essa nossa trajetória é mais de caminhar para ao acesso às políticas públicas. Então, na medida em que foram acontecendo, a gente foi participando” (Informação verbal<sup>87</sup>).

#### **4.4 Ponto de Cultura “Bumba meu boi, Resgatando a Cultura Viva” (Boi Ceará): transmissão da arte popular e tradição do folguedo bumba meu boi**

O terceiro Ponto de Cultura é diferente dos anteriores desde a sua vinculação institucional. O grupo Boi Ceará não é constituído juridicamente enquanto ONG ou associação comunitária (não possui CNPJ). Assim, para concorrer ao edital de Ponto de Cultura, o projeto teve como proponente a Via de Acesso à Arte e à Cultura (VAAC).

---

<sup>85</sup> Ibid.

<sup>86</sup> O Edital Natal de Luz, da Secultfor, busca apoiar os festejos do ciclo natalino contemplando projetos nas categorias Festejos Regionais Natalinos e Grupos de Tradição Natalina.

<sup>87</sup> NOBRE, Eudázio. Entrevista concedida em 12 mar.2013.

A VAAC entra como mediadora do Ponto de Cultura do grupo Boi Ceará desde a elaboração e inscrição até a etapa de execução do projeto. Este é um dos grandes problemas para a inserção de grupos culturais populares na Ação Ponto de Cultura, visto que a grande maioria desses grupos não possui histórico de formalização jurídica, pré-requisito para participação nos editais do Ponto de Cultura.

Como o projeto está conveniado por intermédio da VAAC, esta instituição será a responsável pela gestão e coordenação do Ponto de Cultura. Para entendermos a relação da Instituição com o Boi Ceará faremos a seguir uma breve contextualização a partir de informações obtidas por meio de uma entrevista com a produtora cultural e diretora da VAAC, Mirna Carla.

#### **4.4.1 Via de Acesso à Arte e à Cultura - VAAC, mediadora do Projeto**

A VAAC é uma instituição criada e dirigida por Mirna Carla, produtora cultural com bastante experiência no campo dos Pontos de Cultura. Antes de criar a VAAC, Mirna Carla havia trabalhado do Instituto da Cidade, que é uma ONG que trabalha com diversos setores socioculturais e desenvolve diversos projetos para o desenvolvimento social da cidade, a partir do incentivo e articulação de comunidades para resgatar a sua história e a sua memória sociocultural (IPEA, 2011)<sup>88</sup>.

O Instituto da Cidade apoiou e acompanhou a realização de diversas iniciativas culturais na Ação Ponto de Cultura. O próprio Instituto da Cidade foi proponente de um projeto no II Edital de Ponto de Cultura do MinC, em 2005, o “Roteiro de Luz”.

A partir de 2007, com a força e crescimento da Ação Ponto de Cultura, o Instituto passou a ser um agente articulador dos Pontos de Cultura em Fortaleza, assumindo muitas vezes funções de Pontão, e tomou duas iniciativas: articulou com o MinC e Secretaria de Cultura do Estado a vinda da TEIA 2010 para Fortaleza e, por conseguinte, a organização do III Fórum Nacional de Pontos de Cultura (IPEA, 2011).

Além dessa relação com os Pontos de Cultura, a ONG também elaborou diversos projetos para grupos culturais não institucionalizados em editais municipais, estaduais e federais. Elaborou, por exemplo, o projeto de Mestre Zé Pio no Edital do Prêmio Culturas Populares, em 2008, e o projeto do grupo Boi Ceará no Edital Natal de Luz da Secultfor.

---

<sup>88</sup> BEZERRA, Analúcia Sulina. Ponto de Cultura Roteiro de Luz: Um exercício de Cidadania Cultural in: Cultura Viva: as práticas de pontos e pontões. Ipea: coordenação de Cultura. Brasília: Ipea, 2011.

Desde o Instituto da Cidade e depois com a VAAC já existia um diálogo e um trabalho desenvolvido com os grupos de bumba meu boi do Pirambu. Assim, quando saiu o II Edital de Pontos de Cultura foi proposta uma “parceria” com o Boi Ceará do Mestre Zé Pio. De acordo com Mirna Carla, diretora da VAAC, “a ideia do Projeto do Boi Ceará foi por perceber a importância do fomento da tradição [...], como forma de ajudar na sustentabilidade do grupo” (Informação verbal<sup>89</sup>).

#### 4.4.2 O Boi Ceará

O bumba meu boi – ou simplesmente boi, como é chamado em Fortaleza – é um folguedo popular que traz elementos lúdicos, de magia e fantasia, em torno de um conflito entre o casal Mateus e Catirina que resulta na morte e ressurreição de um boi<sup>90</sup> – um dos motivos pelos quais a brincadeira tem forte ligação com a cultura do ciclo do gado e com a figura do vaqueiro.

Em suas origens, nasceu da junção de algumas manifestações de matriz negra que ocorriam no interior do Ceará – samba, coco, ciranda<sup>91</sup>. No folguedo fundem-se realidade e imaginação, na qual os participantes interagem com o público e com histórias ancestrais, a partir dos personagens por eles incorporados, que podem ser humanos, bichos e seres fantásticos, como o jaraguá – personagem totêmico com feições de pássaro, cavalo e jacaré (BARROSO, 1996). No Ceará, o boi é o folguedo mais rico, mais complexo e diversificado e pode ser considerado um tipo de reisado urbano, de acordo com Oswald Barroso (1996).

Para o Mestre Zé Pio, a brincadeira do boi, mais do que trazer “alegria para o corpo” é algo que ele tem como religião:

O Bumba-meu-boi representa, pra mim, uma religião que eu tenho dentro de mim, guardada como é uma religião, porque na hora que eu estou com essa fantasia aqui eu tenho que respeitar essa fantasia, principalmente o Boi, porque o Boi tem hora que ele castiga se você não fizer as coisas todas direito<sup>92</sup>.

<sup>89</sup> CARLA, Mirna. Entrevista concedida em 08 de nov.2013

<sup>90</sup> A narrativa do boi é da clássica estória de Catirina que, grávida, desejou comer um pedaço do boi. Mateus ou Pai Francisco (como também é conhecido no Ceará), pressionado pela mulher Catirina, e para que o filho não morresse se o desejo não fosse satisfeito, acaba por matar o boi, posteriormente tem-se a sua ressurreição (BARROSO, 1996).

<sup>91</sup> Em relação à origem da tradição esta sofre alterações e distorções de acordo com a visão de cada mestre de boi, devido a costumes locais, ou devido a influências que a brincadeira sofreu (BURITI, 2009).

<sup>92</sup> Pescador de Boi, O Povo, 2012. Disponível em < <http://www.opovo.com.br/app/opovo/paginasazuis/2012/07/30/noticiasjornalpaginasazuis,2888086/pescador-de-boi.shtml>> Acesso em: 31 out.2013.

Mestre Zé Pio está com 66 anos de idade, dos quais 63 são de brincadeira do boi, mas afirma ainda que não conhece todos os segredos da brincadeira, continua estudando e entendendo o que é o boi.

Hoje, reduzido a mais ou menos quinze brincantes, em sua maioria jovens e crianças, o Boi Ceará é o mais conhecido e um dos poucos grupos a continuar essa tradição cultural na cidade de Fortaleza. O Boi Ceará tem mais de 60 anos de história, e hoje é coordenado pelo Mestre Zé Pio, reconhecido institucionalmente como Mestre da Cultura Tradicional e Popular do Ceará pelo Governo do estado do Ceará, em 2005.

A sede do Boi Ceará é um espaço pequeno e simples, apenas um salão, onde ficam os vestuários, adereços e personagens usados na brincadeira, é também onde acontecem os ensaios. Nos fundos da casa, o quintal também guarda parte dos adereços da brincadeira. Distribuídos no chão e nas paredes do salão, as fantasias e chapéus que encantam os brincantes do boi. Nas paredes, fotos de vários mestres da cultura popular (diplomados pelo Governo do estado); fotos de brincantes do Boi Ceará e de brincantes do Reisado Nossa Senhora de Fátima; banners e fotos de Mestre Zé Pio; pendurado na parede está o diploma de Mestre da Cultura; as pinturas da marca da Secretaria de Identidade e Diversidade Cultural (SID/MinC) e do Governo Lula “Brasil: um país de todos” se destacam na parede. O local também abriga o Reisado Nossa Senhora de Fátima, sob coordenação de Kiliano, filho de Mestre de Zé Pio.

Localizado na comunidade Goiabeiras, que é parte do grande Pirambu, um dos maiores conjuntos de favelas do Brasil, com 300 mil pessoas, 12% da população da cidade de Fortaleza. Nascido de uma pequena colônia de pescadores, entre o mar e a terra, o Pirambu é também um bairro de lutas, de pessoas que historicamente sofrem com a falta de políticas públicas nos mais diversos setores – saúde, educação, saneamento básico, equipamentos culturais. Somam-se a isso os muitos preconceitos que sofrem seus habitantes, que vivem em situação de pobreza, desemprego e violência.

A despeito dos problemas sociais, o bairro também guarda um histórico de manifestações da cultura popular, com festas populares, bois, maracatus, reisados, cantos dos pescadores e das tradições dos retirantes do sertão cearense que migraram para a capital e ali encontraram refúgio. Essas manifestações foram sendo recriadas e reelaboradas com a cultura urbana, com o rap, com as danças contemporâneas, com o teatro de rua, outras ficaram apenas na memória de antigos brincantes.

A tradição de brincar o boi é uma forte referência cultural da região. No Pirambu existem hoje sete grupos constituídos: Boi Ceará, Boi Juventude, Boi Tradição, Boi Tirol, Boi

Pingo de Ouro, Boi Mina de Ouro e o Boi Fortaleza. Entretanto, apenas três estão em atividade: Boi Ceará, Boi Juventude e Boi Tirol.

O boi conta em média com trinta e cinco brincantes – entre eles boi, burrinha, jaraguá, ema, bodinho, vaqueiro, vaqueirinho, capitão, rei, rainha, princesa, vassalo, baliza, índios e índias, cordão azul e o vermelho e os personagens Mateus e Catirina. Mas hoje o Boi Ceará tem um número reduzido de quinze a vinte brincantes.

Atualmente, o Boi Ceará não consegue realizar a brincadeira de forma completa, exceto no tradicional dia da “matança do boi”, dia 20 de janeiro, dia de São Sebastião. Mas o grupo realiza diversas apresentações durante o ano. Nesses espetáculos, adéqua-se aos formatos de palco, no qual tem cerca de dez a vinte minutos para realizar uma versão da brincadeira, reduzida e fragmentada, adequada para um público que aprecia as “representações autênticas” da cultura popular.

#### 4.4.3 O “Pescador de boi”: Mestre Zé Pio

José Francisco Rocha (67 anos), o Mestre Zé Pio, é “o guardião da memória de vários Bumbas-meu-boi no Ceará”, assim encontramos em sua apresentação no blog do Boi Ceará<sup>93</sup>, em matérias de jornais e na própria fala de Mestre Zé Pio em nossas entrevistas. A história de Mestre Zé Pio se entrelaça e se confunde com a arte popular, e, em certa medida, com as políticas culturais de incentivo às tradições populares.

Começou a brincar de boi aos três anos de idade, aprendendo os primeiros passos do folguedo com tios brincantes de boi. Passou por diversos bois aprendendo essa arte popular, como o Boi Reis de Ouro, Boi Garoto e Boi Ceará. Foi nesses bois que Mestre Zé Pio aprendeu as técnicas de construção do boi, as rimas e as músicas do vaqueiro, até criar os seus próprios, o Boi Terra e Mar (aos 20 anos) e o Boi Juventude (que depois foi repassado para Mestre Zé Ciro, irmão de Mestre Zé Pio).

Segundo Mestre Zé Pio, naquele tempo não se chamava de mestre, eles se autoafirmavam e se reconheciam como “brincante”, “puxador de boi” ou ainda “doutor do boi” (Informação verbal<sup>94</sup>). No discurso de Mestre Zé Pio ser mestre é ter o reconhecimento oficial com o título de “Mestre da Cultura”, influência das recentes Leis de Patrimônio Vivo, como o Registro dos Mestres da Cultura Tradicional Popular e a Lei dos Tesouros Vivos da

<sup>93</sup> Quem somos. BOI CEARÁ. Disponível em <<http://boiceara.blogspot.com.br/>> Acesso: 20 de out.2013.

<sup>94</sup> ZÉ PIO, Mestre. Entrevista concedida em 30 out.2013.

Cultura, no Ceará. Assim, Mestre Zé Pio demarca uma distinção entre aqueles que hoje se autoafirmam mestres e os titulados Mestres da Cultura pela Secretaria de Cultura do Estado – Secult/CE.

Entre os anos 1980 e 1990, com a popularização da televisão na comunidade, os brincantes foram se afastando do boi e os próprios mestres foram deixando de realizá-lo. Mestre Zé Pio conta que a chegada da televisão foi logo “matando a brincadeira de Bumba-meu-boi, de Pastoril, de Coco, Caninha Verde”<sup>95</sup>. Com a falta de interesse da comunidade e dificuldades de incentivo Mestre Zé Pio passou 10 anos sem brincar.

No ano de 2000, Mestre Zé Pio retoma a brincadeira do boi, como afirma no blog para “não deixar morrer a tradição”<sup>96</sup>. O Mestre diz que “não existia mais boi em Fortaleza e eu que voltei com esse movimento” (Informação verbal<sup>97</sup>). É nesse ano que Mestre Zé Pio assume a missão de retomar o Boi Ceará, grupo com mais de 60 anos de tradição na comunidade. O Mestre recebe da esposa do falecido Mestre Assis a autorização para puxar o Boi Ceará, com o reconhecimento de ser “o único representante legítimo capaz de manter viva a tradição desse famoso grupo”<sup>98</sup>. O discurso é elaborado para dar legitimidade e autenticidade à Mestre Zé Pio como representante genuíno da tradição do boi, que vai perpetuar a tradição e mantê-la viva.

A partir de 2000, Mestre Zé Pio, que era pescador por profissão, passou a se dedicar inteiramente à brincadeira do boi. Segundo Zé Pio, “estava na profissão errada”, sua vida “é na cultura”, sua “profissão é na cultura” (Informação verbal<sup>99</sup>). A dedicação exclusiva de Mestre Zé Pio à manifestação, como cultura e profissão, deve-se às mudanças na pasta de gestão da cultura nos últimos anos, sobretudo, ao papel das políticas públicas de cultura para as culturas populares.

Em 2005, veio o reconhecimento oficial da Secult/CE de Zé Pio com o título de Mestre da Cultura Popular Tradicional do Ceará, por sua colaboração em manter a manifestação e tradição do boi, no Ceará. Por meio da diplomação no projeto Mestres da Cultura, do Governo Estadual do Ceará, Mestre Zé Pio passou a receber um salário mínimo vitalício em troca do repasse dos conhecimentos às gerações futuras. O valor tem sido

---

<sup>95</sup> O Pescador de Boi, O Povo, 2012. Disponível em <<http://www.opovo.com.br/app/opovo/paginasazuis/2012/07/30/noticiasjornalpaginasazuis,2888086/pescador-de-boi.shtml>> Acesso em: 31 out.2013.

<sup>96</sup> Boi Ceará. Disponível em <<http://boiceara.blogspot.com.br/>> Acesso em: 30 out.2013.

<sup>97</sup> ZÉ PIO, Mestre. Entrevista concedida em 23 set.2012.

<sup>98</sup> Boi Ceará. Disponível em <<http://boiceara.blogspot.com.br/>> Acesso em: 30 out.2013.

<sup>99</sup> ZÉ PIO, Mestre. Entrevista concedida em 23 set.2012.

empregado no pagamento de luz, internet e água do espaço, conservação das fantasias e instrumentos musicais e no complemento do sustento familiar.

Em 2008, Mestre Zé Pio é contemplado com o Prêmio Culturas Populares, no valor de R\$ 10 mil, via Secretaria da Identidade e Diversidade Cultural (SID/MINC). O valor do prêmio foi investido na ampliação da residência de Zé Pio para poder abrigar o folguedo. A pintura da marca da Secretaria de Identidade e Diversidade Cultural na parede do salão que abriga o Boi Ceará revela o valor atribuído ao prêmio, para além do que representou financeiramente para o Mestre e para o grupo há um reconhecimento simbólico.



Foto 3: Boi Ceará – sede, apresentações e matança do boi (Acervo do grupo)

#### 4.4.4 O Ponto de Cultura

Em 2010, o projeto titulado “Bumba meu boi, Resgatando a Cultura Viva”, também chamado de Ponto de Cultura Boi Ceará, para valorização e transmissão da arte popular e tradição do folguedo foi aprovado no II Edital de Ponto de Cultura do estado do Ceará. Contudo, o Ponto deu início às atividades do projeto somente em setembro de 2013, mês em que saiu o repasse da primeira parcela do convênio.

O projeto, elaborado pela VAAC, contextualiza a importância da manifestação na comunidade e no cenário da cidade, expõe a sua relevância junto à comunidade e à realidade de violência e drogas, destacando o papel de arte-educação, social e de autoestima como benefícios do projeto de Ponto de Cultura na comunidade.

O projeto traz como objetivo principal “garantir a permanência da Cultura do Bumba meu boi no Pirambu e dar manutenção e infra-estrutura ao Boi Ceará”. Traz ainda como objetivos:

A implantação do Ponto de Cultura objetiva, renovar a auto-estima, **promover o autoconhecimento** da comunidade, melhorar as atividades já existentes, estimular a criação de novos grupos, contar e **registrar a história da cultura de bois** no Pirambu,

incentivar a cultura de não violência e o afastamento dos jovens dos grupos de risco social (drogas e álcool), **fortalecendo** as relações humanas, articulando e **promovendo** o folguedo popular da costa oeste de Fortaleza, bem como a imagem positiva das comunidades do grande Pirambu (VAAC, 2010). [grifos nossos]

O texto traz diversas palavras que povoam o repertório discursivo do MinC acerca das culturas populares, “fortalecer”, “registrar”, “promover”, “autorreconhecimento”, “permanência” e “manutenção” do grupo. Entretanto, percebemos uma retomada da ideia de cultura tradicional em vias de extinção que precisa de mecanismos de proteção e resgate para garantir sua continuidade. Mas ressaltamos que esse não é o discurso do Mestre Zé Pio, que desconhece os procedimentos e retóricas dos editais e políticas culturais. Esse discurso é de um “sujeito externo”, uma instituição mediadora, que fala “sobre” o Boi Ceará, e não como sujeito “nativo” do boi. Para se referir a Mestre Zé Pio o texto do projeto usa a terminologia Griô, além de manter o termo mestre, refere-se à Zé Pio como “Mestre Griô da tradição de boi”, o que também demonstra as apropriações dos discursos das políticas culturais.

O Ponto de Cultura Bumba meu boi, Resgatando a Cultura Viva se propõe oferecer arte-educação, através da realização de oficinas de teatro, audiovisual, resgate histórico, palestras, confecção de instrumentos de percussão e pífanos, e para registro e difusão, produção de um vídeo e um encarte sobre a cultura de bois no Pirambu. Todas as oficinas são gratuitas e buscam articular e instigar a participação dos brincantes de diversos grupos de bois existentes no grande Pirambu (VAAC, 2010).

O projeto reforça ainda o papel e importância do Programa Cultura Viva na valorização das identidades culturais e da contribuição social por meio da cultura, o que demonstra como os editais do MinC induzem determinados discursos e acabam determinando àqueles que serão os incluídos no atendimento das políticas culturais.

Articular, capacitar e investir na cultura popular, em especial na tradicional cultura de bois do Grande Pirambu é valorizar a importância da identidade cultural de nossa gente, e afirmar a contribuição social, econômica e artística, garantidos e fomentados pelo Programa Cultura Viva do Ministério da Cultura e a Secretaria de Cultura do Estado do Ceará, firmando e fortalecendo os laços de parceria em função do bom desenvolvimento da cultura do Estado (VAAC, 2010).

O recurso proveniente do edital será importante para dar continuidade ao que o Mestre Zé Pio já desenvolve, resistindo às dificuldades e mantendo a tradição do boi, e para a melhoria da infraestrutura para a valorização desse folguedo popular.

Finalmente, partindo da apresentação do cenário macro e da realidade micro dos sujeitos participantes da Ação Ponto de Cultura, podemos apreender de forma mais substancial os processos de significação e apropriação discursivas dos conteúdos da política

cultural. A seguir, concentramos-nos em analisar a discursividade da cultura popular, questão primordial do nosso trabalho, a partir das afirmações sobre si mesmos, isto é, das autorrepresentações produzidas pelos próprios sujeitos do objeto do discurso, e como seus discursos são afetados pela política cultural, sobretudo, neste caso de análise pela Ação Ponto de Cultura. Deste modo, evidenciamos como a política cultural não tem o simbólico apenas como objeto, mas desencadeia uma autodiscursividade, composta por narrativas conflituosas e consensuais entre os sujeitos, e entre estes e a política cultural.

## 5. OS DISCURSOS DOS SUJEITOS: IMPLICAÇÕES E (RE)ELABORAÇÕES DISCURSIVAS

Neste capítulo abordamos mais detalhadamente a nossa questão central e talvez a principal novidade da pesquisa, que é compreender as significações do conceito de cultura popular, elaboradas pelos próprios sujeitos do objeto do discurso, isto é, pelos sujeitos de manifestações da cultura tradicional e popular. Além do conceito de cultura popular outras categorias imbricadas no repertório discursivo do tema também se fizeram importantes no decorrer da pesquisa, como a questão da “tradição”, a identidade “mestre da cultura popular” ou “Griô”, e, por último, as significações do que é “ser Ponto de Cultura” para os sujeitos participantes da Ação – que é um dos elementos importantes para entendermos em que medida os discursos dos sujeitos são afetados por uma ação da política cultural. Nesse sentido, apresentamos a seguir as construções de sentido acerca dessas categorias em forma de tópicos para uma melhor sistematização das análises.

A fonte dos discursos foi, predominantemente, a análise do discurso oral por meio das entrevistas em profundidade com os sujeitos, visto que estes não possuíam histórico de registro escrito. Com exceção do Ponto Fortaleza dos Maracatus, que mantém um blog atualizado e possui registros da execução do projeto de Ponto de Cultura, os outros dois Pontos de Cultura não possuem registros escritos, impressos ou virtuais. Os registros desses dois grupos restringem-se a poucas fotografias, entretanto, estas não foram analisadas na pesquisa por opção de ordem metodológica. Escolhemos, deste modo, analisar apenas os conteúdos textuais.

É importante ressaltar que a captação do discurso oral por meio do uso do gravador, ou a simples condição de pesquisador, pode levar os sujeitos a produzirem e reproduzirem respostas “prontas”. Entretanto, isso não é uma regra geral. A partir da maneira como é conduzida a entrevista com os sujeitos é possível extrair elementos dos discursos que representem suas produções de sentido e significações, algo mais próximo de um discurso mais livre de elaborações pré-formuladas e mais espontâneas. Nossas análises dos discursos dos sujeitos se deram nesse sentido.

Primeiro, a própria relação e o contato prévio com os entrevistados já se configuraram como uma preparação para que as entrevistas acontecessem como uma forma de conversação, para que fosse possível extrair as questões da pesquisa a partir de um discurso mais espontâneo. Com alguns dos sujeitos já exista uma relação de certa proximidade, como

Pingo de Fortaleza e Mirna Carla, e com os outros foi preciso construir uma aproximação antes de realizar as entrevistas, como aconteceu com Mestre Zé Pio e Eudázio Nobre. Segundo, as entrevistas seguiram roteiros pré-elaborados (que podem ser consultados nos apêndices deste trabalho), entretanto, a forma como foi conduzida a conversa extrapolou as poucas perguntas previamente elaboradas. Os próprios questionamentos dos roteiros foram reformulados no ato das entrevistas de acordo com o perfil do entrevistado. Além disso, fluíram outras questões e dúvidas no momento de realização das entrevistas. Os próprios entrevistados forneceram um material riquíssimo para análise, para além do que foi questionado. Assim, é o próprio modo de condução da conversa que permite ou não que o discurso se revele.

Além do discurso oral captado nas entrevistas, foi fundamental o cruzamento com as demais inferências discursivas que dizem respeito com a própria relação das práticas desses sujeitos com as normas institucionais das políticas culturais.

Para a análise, utilizamos das contribuições teórico-metodológicas da Teoria do Discurso dos filósofos Ernesto Laclau e Chantal Mouffe, assim como nos reportamos também ao pensamento da Análise Crítica do Discurso de Michel Foucault. Laclau e Mouffe, por sua vez, são quem dispõe de subsídios mais oportunos nos quais nos referenciamos.

Segundo estes autores o discurso se constitui com o intuito de dominar o campo da discursividade, de deter o fluxo das diferenças e construir um centro (LACLAU; MOUFFE, 1987). Nessa perspectiva, o discurso da política cultural é resultado de uma dada articulação, na qual determinados sentidos e conceitos acerca da cultura popular foram hegemonizados, como apresentamos e discutimos no segundo capítulo. Entretanto, como nos diz a Teoria do Discurso de Laclau e Mouffe, o discurso não se constitui como um todo homogêneo, mas é uma articulação momentânea de sentidos que estão em disputa. Portanto, podemos encontrar narrativas convergentes e contrárias, consensuais e dissonantes, em relação à narrativa hegemônica, o que expõe as hierarquias e disputas de poder que existem entre os agentes do discurso nesse campo.

Nesse sentido, procuramos ouvir os agentes do objeto do discurso para compreendemos como eles significam o conceito de cultura popular e como as autorrepresentações por eles produzidas são afetadas pela política cultural. Em nossas análises, evidenciamos como a produção simbólico-discursiva desses sujeitos está em conflito ou em consenso entre si, ou seja, em relação a outros agentes do campo da cultura popular – nesta pesquisa, temos uma amostra de três grupos de cultura popular – e entre esses sujeitos e o discurso institucional, isto é, a política cultural.

Desta maneira, indicamos a seguir algumas das nossas percepções de como esses sujeitos negociam, apropriam-se ou reproduzem o discurso da política cultural, refazendo e redefinindo as condições de hegemonia do discurso sobre a cultura tradicional e popular.

### 5.1 Cultura popular: as múltiplas significações e apropriações do conceito

Como havíamos imaginado não obteríamos uma definição precisa e elaborada de um conceito de cultura popular. Os discursos, como práticas sociais, refletem a realidade dos sujeitos. Assim, os discursos dos entrevistados são construídos a partir daquilo que é vivido no cotidiano, nas suas práticas culturais, com suas particularidades e singularidades de lugar, de vivência, e, obviamente, da própria manifestação cultural, com suas características, transformações, memórias. Como tratamos de sujeitos pertencentes a distintas realidades, as produções de sentido e discursos também são distintas. Deste modo, buscamos identificar as similaridades (convergências) entre os discursos e também as suas singularidades (dissonâncias), de modo que elas possam representar e constituir as significações que fazem acerca da noção de cultura popular.

A primeira questão que identificamos foi que, ao produzir uma autonarrativa sobre a própria manifestação cultural, os sujeitos não falam de uma origem precisa da manifestação. Eles reconhecem em seus discursos que, no que diz respeito a práticas sociais e culturais, o que se pode fazer é estabelecer algumas referências de tradições, matrizes e expressões culturais, que de algum modo interagem e se influenciam mutuamente para se resultar em uma manifestação cultural com características singulares, como o reisado, o boi, o maracatu, o pastoril etc.

Percebemos alguns elementos em comum nos discursos dos sujeitos que dialogam com a questão da origem da manifestação ancorada em um passado remoto, como, por exemplo, a referência a uma **ancestralidade**. Portanto, a expressão cultural tem uma **tradição** ancorada em um passado remoto, e essa “tradição” é, geralmente, ancorada em outras “tradições culturais”. Todos os sujeitos da pesquisa ressaltaram que a manifestação cultural da qual fazem parte se originou a partir das mesclas e das interações de outras práticas culturais. Essa referência demonstra que os sujeitos reconhecem, em certa medida – mesmo sem reflexões mais profundas sobre isso –, que as manifestações culturais passam por processos de hibridização, transformações e interações com diversas culturas ao longo do tempo. Entretanto, este reconhecimento pode se configurar como mais uma estratégia de alinhamento

ao panorama discursivo contemporâneo do MinC, pois, como demonstraremos a seguir, existem ainda resquícios no campo das culturas populares de um discurso de disputa pela originalidade, autenticidade e ancestralidade.

Desta forma, reconhecemos em suas narrativas que não se pode estabelecer uma história linear e contínua das manifestações culturais, uma vez que, a partir do encontro entre diferentes culturas, estas passam por processos de diálogo, trocas culturais e hibridismos. Essa narrativa traz consigo a ruptura da ideia de pureza que estaria ligada a essas manifestações, possibilitando assim a contestação do discurso dominante de um conceito ancorado em formas genuínas e essencialmente puras. O discurso da política cultural contemporânea, como discutimos no segundo capítulo, traz consigo uma densa conceituação que procura reconhecer essa dimensão de não essencialização das expressões e práticas culturais, considerando a transmissão, reprodução, retradução e reapropriação das culturas tradicionais e populares por seus próprios criadores.

No caso do Ponto de Cultura Boi Ceará, no qual entrevistamos o representante do grupo, o Mestre Zé Pio, o bumba meu boi como manifestação tradicional da cultura popular é uma **memória** que remonta à infância do Mestre, que tinha três anos quando brincou pela primeira vez a brincadeira, repassada pelas gerações de familiares e por outros membros da comunidade. Assim, para Mestre Zé Pio, o boi é um lugar de **pertencimento e identidade cultural**. Ele “nasceu” dentro da manifestação e toda a sua vida foi dentro do bumba meu boi, que representa para Zé Pio e para a comunidade um espaço de convívio social, trocas culturais, brincadeira e diversão. Atualmente, também representa a profissão de Mestre Zé Pio, da qual tira a renda familiar. Como Mestre Zé Pio afirma o boi mudou a sua vida, pois foi por conta do bumba meu boi que largou a profissão de pescador e passou a se dedicar inteiramente à brincadeira.

O bumba meu boi mudou minha vida, porque primeiro eu era pescador. [...] Quando eu fui reconhecido em 2005 como um dos Mestres da Cultura, ainda vivia dentro da atividade de pescador, aí quando eu ganhei meu título de mestre eu passei a ganhar um salário, então eu parei a pesca e vivi só a custa desse prêmio que eu ganho do Governo do Estado. [...] Daí, em 2005 eu parei a pesca e continuei fazendo as atividades do bumba meu boi, aí fui mudando o boi, fui comprando tambor, as fantasia, com o dinheiro do prêmio. Aí o povo começou a me chamar para fazer as apresentação [sic] (Informação verbal<sup>100</sup>).

---

<sup>100</sup> ZÉ PIO, Mestre. Entrevista concedida em 30 out.2013.

Mestre Zé Pio afirma ainda que sua relação com o boi é como uma **religião**, conforme mencionou nas duas entrevistas que realizamos<sup>101</sup>, e como também encontramos em entrevistas concedidas a jornais locais. Em entrevista ao jornal O Povo, Zé Pio diz que:

O bumba meu boi representa pra mim uma religião que eu tenho dentro de mim, guardada como é uma religião, porque na hora que eu estou com essa fantasia aqui eu tenho que respeitar essa fantasia, principalmente o Boi, porque o Boi tem hora que ele castiga se você não fizer as coisa [sic] todas direito<sup>102</sup>.

O boi, assim como muitas outras manifestações tradicionais da cultura popular, tem essa característica de ligar o profano e o sagrado, por meio do lúdico, da magia e da fantasia. Mestre Zé Pio afirma que o boi é uma religião a qual ele deve respeito e faz seus rituais, como pedir permissão para comer carne de boi<sup>103</sup>.

Deste modo, percebemos na autonarrativa da manifestação e do grupo Boi Ceará, por meio do discurso de Mestre Zé Pio, elementos que perfazem uma noção de “cultura tradicional e popular” como uma “tradição” repassada por gerações, como manifestação que possui um conhecimento ancestral, que é lugar de pertencimento, memória e identidade – embora estas expressões conceituais não façam parte do seu repertório discurso.

Quando questionado sobre o boi como uma “tradição cultural” Mestre Zé Pio se limita a dizer: “a tradição do boi é essa... é o folclore que se fala, é o que nós tamo [sic] fazendo aí, a manifestação do boi” (Informação verbal<sup>104</sup>). Percebemos que “tradição” e “folclore” são termos que não fazem parte do repertório discursivo de Mestre Zé Pio, que os usa de forma insegura, esperando uma confirmação da pesquisadora de que sua afirmação está correta. Provavelmente, Mestre Zé Pio tenha se apropriado dessas terminologias por meio do contato com os folcloristas que o procura constantemente para realizar entrevistas para suas pesquisas.

No caso do Reisado Santa Maria, do Ponto de Cultura Cortejos Culturais do Ancuri, no qual entrevistamos o gestor do Ponto e brincante, Eudázio Nobre, identificamos em seu discurso a questão que encontramos na fala de Mestre Zé Pio, da manifestação cultural ser vista como um lugar de pertencimento e identidade cultural. Entretanto, o autorreconhecimento enquanto grupo de reisado ainda não é algo apropriado e legitimado internamente entre os próprios brincantes, como revela o gestor:

<sup>101</sup> ZÉ PIO, Mestre. Entrevistas concedidas em 23 set.2012 e 30 out.2013.

<sup>102</sup> O Pescador de Boi, O Povo, 2012. Disponível em <<http://www.opovo.com.br/app/opovo/paginasazuis/2012/07/30/noticiasjornalpaginasazuis,2888086/pescador-de-boi.shtml>> Acesso em: 31 out.2013.

<sup>103</sup> ZÉ PIO, Mestre. Entrevista concedida em 23 set.2012.

<sup>104</sup> ZÉ PIO, Mestre. Entrevista concedida em 30 out.2013.

A gente está se descobrindo enquanto grupo. A gente não sabe muito o que vai acontecer, porque a gente ainda é muito frágil [...], a gente ainda não é um grupo consolidado, está fincando as raízes do grupo. Há uma dificuldade muito grande das pessoas em se reconhecer enquanto grupo de reisado. [...] Então é uma coisa que a gente tem conquistado. [...] Uma das nossas brigas é **fortalecer esse grupo** para que por si só ele **se reconheça enquanto grupo de cultura popular, que precisa ser incentivado, organizado** (Informação verbal<sup>105</sup>).

O discurso do gestor identifica o grupo como “cultura popular” – em outro momento da entrevista reforça isso dizendo que o Reisado Santa Maria é a “expressão cultural popular mais forte, mais intensa e mais marcante” da comunidade do Ancuri<sup>106</sup>. Entretanto, também revela que a apropriação e o autorreconhecimento como um “grupo de cultura popular” não é algo compartilhado por todos os membros do grupo. Desta forma, há uma tentativa de “fortalecer esse grupo” para que ele se aceite e “se reconheça enquanto grupo de cultura popular”, ou seja, há uma tentativa de que este discurso seja apropriado por todos. No texto do projeto do Ponto de Cultura Cortejos Culturais do Ancuri está entre os objetivos das atividades justamente “o fortalecimento da cultura popular existente na comunidade”, uma ideia de fortalecimento que passa pela própria identidade e autorreconhecimento do grupo como tal (ASSOCIAÇÃO SANTO DIAS, 2008).

O gestor do Ponto faz parte de uma geração mais recente de formação do Reisado Santa Maria, uma nova constituição que “resgatou”, “retomou”, “reativou” a manifestação na comunidade:

Os mestres remanescentes do grupo eles não queriam mais sair para tirar o reisado [...]; eles não tinham mais interesse, então, a gente começou a mexer com eles, a tentar **resgatar** essa história. E foi quando a gente, finalmente, em 2005, a gente conseguiu que os mestres **retomassem** a manifestação. Então a gente **reativou** esse grupo (Informação verbal<sup>107</sup>).

Os termos usados pelo gestor remetem à antiga ideia de que as manifestações da cultura popular são pertencentes a um tempo mítico que precisa ser resgatado, sem alterações, o que também retoma a noção de “tradição” a partir da concepção da “preservação”, da busca por conservar uma prática cultural sem mudanças, na sua pureza de origem.

Essa ideia de “resgate” e busca por certa autenticidade da manifestação também se mostra evidente quando Eudázio Nobre conta que o Reisado Santa Maria procura estabelecer intercâmbio com outros grupos de reisado e também com estudiosos da cultura popular com o objetivo de “se entender enquanto grupo [de reisado]”, como uma busca pela sua identidade

<sup>105</sup> NOBRE, Eudázio. Entrevista concedida em 12 mar.2013.

<sup>106</sup> Ibid.

<sup>107</sup> NOBRE, Eudázio. Entrevista concedida em 12 mar.2013.

cultural. Nesse caso, em certa medida é reproduzido um discurso conservador de “tradição” e de “cultura popular” que tem sido relativizado nos estudos acadêmicos e na própria política cultural contemporânea.

O terceiro sujeito da pesquisa, o Ponto de Cultura Fortaleza dos Maracatus, traz outra perspectiva discursiva, na qual em alguns momentos nega e critica e em outros reproduz os discursos das políticas culturais. Além disso, também constrói suas significações dentro do campo simbólico de produção de um discurso sobre o que é a manifestação cultural maracatu e sobre os conceitos de “folclore”, “cultura popular” e “cultura tradicional”.

Nas palavras do fundador do Maracatu Solar e gestor do Ponto de Cultura, Pingo de Fortaleza, o Solar “se reconhece como herdeiro de um conhecimento **ancestral**”, originário de um “conjunto de elementos” e “**identidades culturais**”, em que supostamente a maior delas seria de matriz africana, que se entrelaça e interage com outras culturas<sup>108</sup>.

No *Almanaque Fortaleza dos Maracatus* (SOLAR, 2011), encontramos discursos de outros sujeitos – brincantes, participantes das oficinas e convidados – que, a partir de olhares particulares, também articulam um discurso sobre a cultura do maracatu cearense. Os textos produzidos por estes sujeitos contam as histórias, memórias, sensações e suas relações com a cultura do maracatu. Os discursos dos brincantes vão ter múltiplas interpretações sobre o maracatu. A maioria deles fala a partir das suas **memórias afetivas** de quando assistiam os desfiles na infância, momento em que sentiam um misto de “admiração e medo”, percebiam pelos batuques a referência africana da manifestação, sentiam a estranheza de ver “pessoas tão lindas e bem vestidas com os rostos pintados de preto”. Os relatos e lembranças revelam que o maracatu era um misto de belo e assustador. Mas, hoje, participando como brincantes do maracatu compreendem o significado de cada elemento que antes inspirava medo. Agora o que sentem é encanto e respeito pela brincadeira.

Nos discursos desses sujeitos o maracatu é visto também como lugar de **identidade** e **pertencimento**, assim como foi observado nas outras manifestações culturais desta pesquisa. O maracatu é definido por um dos brincantes como “folgado aglutinador de identidades”. Outros relatos falam que o maracatu transmite o sentimento de “se sentir em casa”; é o “reencontro com a autenticidade”, no sentido de origem e sentimento de pertencimento; é um “resgate das memórias”; é o lugar em que as pessoas se “alimentam da tradição”, porque “vivem nesta manifestação e são esta identidade” (SOLAR, 2011).

---

<sup>108</sup> FORTALEZA, Pingo de. Entrevista concedida em 08 nov.2013.

O Almanaque também traz um texto da pesquisadora Danielle Cruz, que estudou o maracatu em suas pesquisas de mestrado e doutorado em sociologia, na qual ela coloca o maracatu como “espaço de sociabilidades e construção de identidades”, assim, no plural, sobretudo, de construção da identidade negra. De acordo com Danielle Cruz “a apresentação na Avenida Domingos Olímpio se coloca simbolicamente como espaço de reconhecimento social, expressão de ideias religiosas, étnicas, culturais e políticas” (CRUZ, 2011b, p.68).

Outro elemento presente nos discursos dos brincantes é a visão da **espiritualidade** presente no maracatu. Em uma das falas que descreve os desfiles o brincante diz que o cortejo dos batuques seguia “unindo a marcação e a espiritualidade”. Outro afirma que “o maracatu não é uma religião, entretanto se nutre do imaginário religioso negro e indígena e dos seus elementos simbólicos” (SOLAR, 2011, p.72). A estudiosa Ana Cláudia Rodrigues da Silva também fala a respeito disso em sua pesquisa: “o trabalho de campo mostrou que existe uma religiosidade muito forte nos maracatus cearenses. Essa religiosidade, muitas vezes, não se manifesta por uma ligação direta com um terreiro (...), mas com o imaginário embutido nas figuras (personagens) do cortejo” (SILVA, 2004, p.127).

Na visão de Pingo de Fortaleza, por outro lado, o maracatu nada mais é do que uma manifestação eminentemente artística, um teatro, uma representação simbólica que se realiza a partir de um conjunto de referências ancestrais. Desta maneira, colocando o maracatu como uma manifestação eminentemente artística, Pingo de Fortaleza discorda da ideia de que esta seja uma representação da cultura tradicional e popular<sup>109</sup>.

Além de gestor cultural do Ponto e brincante do maracatu, Pingo de Fortaleza também é pesquisador do campo da cultura, é partir dessa posição como sujeito que ele desconstrói os conceitos de “folclore” e “cultura popular”, afirmando que o Maracatu Solar não se reconhece enquanto manifestação folclórica, cultura popular ou tradicional:

A ideia do “folclore”, eu respeito profundamente os folcloristas, mas hoje já assumem uma ideia diferenciada de folclore, e não àquela ideia de uma língua do campo que tinha que ser mantida [...], que tinha que ser passado oralmente, [...] que não muda, que tem que ser exatamente a mesma coisa. [...] Então, a **ideia de folclore**, particularmente a minha, que os próprios folcloristas já aceitam, diferente de antigamente, **é essa ideia da transitoriedade, da mudança**. [...] **A ideia de “cultura popular” a gente está negando já**, particularmente eu já não trabalho mais com esse conceito, porque eu acho que todos esses conceitos que tentam segmentar, eles são preconceituosos. Então o que é o popular e o que não é o popular? [...] As pessoas costumam dizer que é a que é feita pela “grande maioria”, então se for assim **o maracatu não é popular porque não é feito por uma maioria**, uma minoria de pessoas no Ceará pratica o maracatu e visualiza isso. Então, **o conceito de “resistência” também não é, ele [o maracatu] incorpora elementos, está dentro de um mercado**. [...] Então, hoje em dia, essas

<sup>109</sup> FORTALEZA, Pingo de. Entrevista concedida em 08 nov.2013.

significações, essas terminologias elas são preconceituosas. [o Maracatu Solar também não se reconhece como um grupo de cultura tradicional] **A gente se reconhece como herdeiro de um conhecimento ancestral** e que tem procurado desenvolver isso e **estamos procurando fugir dessas terminologias** (Informação verbal<sup>110</sup>).

Pingo de Fortaleza diz, então, que não reconhece o maracatu como manifestação que estaria categorizada como “folclore”, “cultura tradicional” ou “cultura popular”. Portanto, procura não usar essas categorias que historicamente adquiriram alguns dos sentidos conservadores e preconceituosos que o próprio pesquisador relata em sua fala. De acordo com Fortaleza, o Maracatu Solar se afirma como cultura, simplesmente, mas uma cultura ampla e abrangente:

Então eu acho que **o maracatu é cultura, uma cultura abrangente, profunda, ancestral**. Então eu não digo mais que é popular, porque se disser você vai segmentar só um universo. [...] Então nós trabalhamos com um conceito bem amplo mesmo [de cultura], exatamente pra dizer que esse maracatu engloba tudo, pertence a tudo, todos praticam (Informação verbal<sup>111</sup>).

A concepção de cultura defendida por Pingo de Fortaleza se aproxima do conceito com que trabalha o MinC, como consta no Plano Nacional de Cultura. A cultura vista a partir de uma perspectiva **antropológica**, uma definição ampla de cultura, que engloba todas as formas de organização simbólica da vida social.

Embora fale a partir da posição de pesquisador, Pingo de Fortaleza, como representante do Maracatu Solar, constrói um discurso de autoafirmação para o próprio grupo de maracatu, ele não fala sobre, mas traz uma visão enquanto sujeito que antes de ser pesquisador é participante da manifestação cultural e do referido grupo.

Ao analisar os conteúdos do blog da SOLAR<sup>112</sup> e do *Almanaque Fortaleza dos Maracatus*<sup>113</sup> não encontramos de fato nenhuma referência ao maracatu como “cultura popular” ou “cultura tradicional”, apenas raras menções à manifestação associada ao conceito de “folclore”. Mas destacamos algumas ideias comumente usadas quando os textos se referem à manifestação cultural e especificamente ao Maracatu Solar, tais como “tradições africanas”, “ancestralidade”, “fortalecimento dos maracatus”.

<sup>110</sup> FORTALEZA, Pingo de. Entrevista concedida em 08 nov.2013.

<sup>111</sup> Ibid.

<sup>112</sup> SOLAR. Associação Cultural Solidariedade e Arte. Disponível em <<http://ong-solar.blogspot.com.br>> Acesso em: 20 nov.2013.

<sup>113</sup> SOLAR. Almanaque Fortaleza dos Maracatus/Associação Cultural Solidariedade e Arte – SOLAR. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2011.

A palavra “ancestralidade” nos discursos da SOLAR parece assumir a força conceitual de “tradição”, conferindo autenticidade à manifestação. Outras palavras e expressões que também são relacionadas ao maracatu, com menor frequência, são “ritualidade”, “africanidade”, “ancestralidade” e “afirmação das culturas de matriz indígena e africana”. Geralmente, essas expressões estão associadas às apresentações, loas e, principalmente, ao evento “Tambores Ancestrais na Noite Escura”.

Contudo, apesar de afirmar que o Maracatu Solar e o maracatu cearense não sejam “cultura tradicional”, “popular” ou “folclórica”, há uma apropriação desse discurso quando se pretende participar nas esferas públicas de financiamento direcionadas a este segmento cultural. De acordo com Pingo de Fortaleza:

Esse tema tem sido espinhoso até para os próprios dirigentes da gestão pública da cultura [...]. Nós precisamos de fato sistematizar as informações, segmentar para trabalhar, então é mais uma necessidade de sistematizar pra atender aquele perfil, então você precisa nominar. Então, essas terminações são mais pra atender uma necessidade do que algo verdadeiramente de essência dessas manifestações. Mas ninguém foge a isso não. **Aqui no Solar a gente se inscreve em editais de cultura tradicional e cultura popular, e a gente tem que dizer que é, se a gente se inscreve é porque de alguma forma a gente é** (Informação verbal<sup>114</sup>).

A declaração do gestor revela que o discurso de afirmação como cultura tradicional e popular também pode ser apenas um mecanismo para se adequar a um perfil e se ter acesso às políticas públicas de cultura. Como ele afirma “a gente tem que dizer que é”, ou seja, os editais públicos direcionam e, assim, afetam os discursos dos sujeitos. Logo, uma reprodução do discurso oficial pode ser uma forma estratégica de apropriação discursiva para se tornar um dos incluídos no atendimento das ações e programas das políticas culturais.

Outro elemento que destacamos da fala de Pingo de Fortaleza é quando ele afirma que “se a gente se inscreve é porque de alguma forma a gente é”, que parte de um reconhecimento exterior da manifestação como segmento da cultura popular, algo já instituído por um discurso dominante construído pela academia e pela política, que não passa pelo discurso que os próprios sujeitos fazem de si mesmos. Isso nos fez pensar na própria escolha dos sujeitos desta pesquisa, em que buscamos entender e compreender os discursos produzidos por membros da chamada cultura tradicional e popular, mas determinamos previamente que esses sujeitos escolhidos pertenciam a tal segmento. A partir de um olhar externo estamos condicionamos a categorizar, enquadrar, segmentar. Contudo, com um olhar mais atento para as questões que permeiam a discussão e, sobretudo, no que diz respeito à

---

<sup>114</sup> FORTALEZA, Pingo de. Entrevista concedida em 08 nov.2013.

própria visão dos sujeitos que se afirmam dela fazerem parte, percebemos que é um tema bem mais complexo do que imaginamos.

O discurso de Pingo de Fortaleza é exemplar, portanto, para compreendermos que os sujeitos que estão alocados sob o título de cultura popular produzem suas próprias significações e sentidos, e também fazem apropriações diversas desses sentidos. Nesse caso, existe uma reprodução do discurso político sobre a cultura popular quando se pretende ter acesso aos mecanismos de fomento. Existe, por outro lado, uma negação dos discursos acadêmicos e políticos que querem nomear e classificar a cultura. Em suma, existe a resistência de não querer se enquadrar e também querer se enquadrar quando isso é conveniente. Nesse sentido, há uma apropriação do discurso institucional e também uma resistência ao discurso hegemônico da política cultural.

## **5.2 Tradição: um conceito ambíguo**

Como analisamos no segundo capítulo deste trabalho, o discurso das políticas públicas de cultura contemporâneas apresenta uma ideia de que as culturas populares estão inseridas em um processo contínuo de transformação, segundo rupturas ou incorporações entre a tradição e a modernização. Assim, o discurso da política cultural reconhece o caráter dinâmico necessário à continuidade ou à ruptura/transformação das tradições. Os sujeitos dos Pontos de Cultura também significam a tradição dentro desse sentido dialético tradição/ruptura, embora tenhamos identificado outras elaborações de sentidos acerca do conceito.

Os grupos desta pesquisa são exemplos de que se fossem seguir a tradição das manifestações que fazem parte como elas aconteciam em décadas passadas, provavelmente, já estariam extintos ou seriam pouquíssimos ainda em atuação, pois o mundo e a sociedade mudaram. Para sua continuidade, os grupos e as manifestações tiveram que se adaptar, absorver as mudanças sociais e culturais, se resignificar.

No caso do maracatu, percebe-se que a maioria dos grupos em Fortaleza se afirma a partir de um compromisso com a “tradição”, para isso conservam determinadas características que são reconhecidas como elementos tradicionais do maracatu cearense (SILVA, 2004). Em contraposição, o Maracatu Solar se afirma por um compromisso com a liberdade de criação e, por conseguinte, com a transformação permanente. Por conta disso, o Solar é criticado pelos outros grupos como “descaracterizador do maracatu”. Sobre essa questão, Pingo de Fortaleza nos fala sobre a dinâmica própria da cultura e das tradições, algo

que aprendeu com os próprios mestres dos saberes e fazeres tradicionais e a partir das suas vivências nas manifestações culturais tradicionais e populares:

Eu aprendi com os grandes mestres a entender a cultura como algo extremamente mutável, criativo e dinâmico, sem nenhuma regra. Eu convivi com Pedro Boca Rica, que foi um grande mestre de boi e de bonecos, que se dizia “o grande mestre”, o “cara mais tradicional e rígido da cultura” do estado do Ceará. E nós fazíamos um boi com ele no DCE e ele dizia assim “o passo tem que ser assim, porque o boi se dança é assim”. Ele ia embora, a gente improvisava uns passos, inventava, ele olhava e dizia assim “esse tá bom demais, esse é que é boi”. [...] Mestre Juca do Balaio, a primeira vez que eu desfilei lá, eu morrendo de medo de dizer que ia levar uns bonecos para o teatro, levava os bonecos, deixava guardado no carro, e tinha medo de dizer que ia botar os bonecos. E no dia do carnaval, na avenida, [um dos brincantes mais antigos] falou: “Mestre Juca, o rapaz veio aí, não sabe tocar nada, mas trouxe uns bonecos, quem sabe a gente bota aí no meio...”. E ele “oh meu filho, meu sonho é ver um bonecão no maracatu”. [...] Quando eu gravei o Congo no Aquiraz, eu acompanhei durante um mês os ensaios, e cada ensaio esse povo mudava esse Congo, e eu achava ótimo, ficava lá só gravando e só vendo. Não tem algo que não seja mutável. Esses dias eu vi um maracatu altamente tradicional com LED [Light Emitting Diode], segurando uns negócio [sic] de LED na avenida, e ele é extremamente contra a algo que se muda. Outro com frutas artificiais. Então... (Informação Verbal<sup>115</sup>).

Pingo de Fortaleza fala que o próprio Maracatu Solar tem essa dinamicidade e transformação permanente em suas características, embora mantenha os vínculos com uma ancestralidade comum aos demais grupos de maracatus de Fortaleza.

A gente sempre trabalhou com a ideia de que a coisa não tem que ser a mesma, a gente nunca trabalhou com a ideia de “**tradição fechada**”, com a ideia de “**folclore imutável**”, a gente sempre trabalhou com a ideia da **dinâmica da cultura**. Nós respeitamos profundamente a opção de todos os grupos e compreendemos a importância desses grupos em querer manter suas características. O Solar tem essas características hoje, mas amanhã pode ser que a gente queira fazer uma coisa totalmente diferente. Próximo ano a gente pode fazer solene e todo mundo pintado [...]. Nós estamos aí abertos para as coisas (Informação Verbal<sup>116</sup>).

O Maracatu Solar não usa o termo “tradição” nos registros escritos analisados nesta pesquisa – blog e *Almanaque Fortaleza dos Maracatus*. No lugar de tradição parece que consideram o termo mais correto ser “ancestralidade”, que assume a força conceitual de tradição, no sentido de representar uma simbologia e autenticidade de uma manifestação ancorada em um passado remoto. Por outro lado, o termo “tradição” guarda um sentido negativo de características fechadas e imutáveis, algo que é criticado na visão dos representantes do Maracatu Solar.

<sup>115</sup> FORTALEZA, Pingo de. Entrevista concedida em 08 nov.2013.

<sup>116</sup> Ibid.

Em entrevista ao caderno Vida & Arte do jornal O Povo, reproduzida no blog da ONG SOLAR<sup>117</sup>, o Griô Descartes Gadelha, mestre do Maracatu Solar, critica as supostas tradições do maracatu Cearense. Descartes relata que, na década de 1950, o maracatu usava um ritmo contagiante e alegre, mas a partir dos anos 1960 essas características são modificadas por influência dos bailes de Carnaval e das escolas de samba do Rio de Janeiro, que exibiam uma beleza plástica de fantasias luxuosas. As fantasias do maracatu cearense, que eram feitas com renda, algodão e chita foram substituídas pelo lamê, veludo, armações pesadas e cetins. Descartes afirma que o maracatu “foi **descaracterizado culturalmente**. Perdeu na **força folclórica**, mas ganhou em show business” [grifos nossos]. Com as pesadas e luxuosas fantasias, o maracatu teve que modificar também a sua parte melódica para um ritmo lento, solene e tristonho. “As fantasias eram lindas, mas **o espírito do Maracatu se perdeu**” [grifos nossos], afirma Descartes Gadelha. Essas características de ser triste e fúnebre foram reconhecidas como características do maracatu cearense durante muito tempo, o que na visão do Griô não passa de um erro. Um dos raros usos do conceito “folclore” foi identificado nessa fala de Descartes, na qual ele diz que o maracatu foi “descaracterizado”, “perdeu sua força folclórica”, perdeu “seu espírito”. O discurso do Griô reproduz a ideia de cultura detentora de uma áurea, de uma autenticidade e de uma pureza, em contraposição ao aspecto negativo do espetáculo e do *show business*, que visibilizam outro formato da brincadeira, que a descaracterizaria e a transformaria de forma degradante.

Ainda sobre o uso do termo “ancestralidade” no lugar de “tradição”, identificamos nos discursos dos brincantes do Maracatu Solar, que retiramos do conteúdo do Almanaque, elementos que referenciam a manifestação como uma cultura ancestral. Um dos exemplos é a descrição do personagem balaieiro: “o balaieiro do maracatu leva um balaio cheio de uma sabedoria milenar em torno de plantas que nos alimentam e nos curam de diversas enfermidades”; ele “condensa especificamente esse saber (que é uma herança) indígena” (...) “tem nossa história, tem nossa herança, tem o nosso saber”. Outro discurso fala da relação entre **tradição/transformação**: “essa manifestação folclórica antiga” (...) “resiste ao tempo por causa da capacidade do povo de recriá-la e de adaptá-la às suas novas necessidades” (SOLAR, 2011, p.61).

Sobre a adaptação a essas novas necessidades, podemos citar a própria difusão do maracatu por meio de ferramentas tecnológicas que o Maracatu Solar incorpora habilidosa e criativamente, como por exemplo os registros fotográficos, sonoros e audiovisuais, que

<sup>117</sup> “Riscou no Céu”. ONG SOLAR. Disponível em < <http://ong-solar.blogspot.com.br/2011/01/riscou-no-ceu.html>> Acesso em: 20 nov.2013.

posteriormente são difundidos na internet, no blog e na rede social Facebook, que é o principal canal de diálogo com os brincantes e meio de divulgação dos eventos, dos ensaios e das atividades desenvolvidas na SOLAR.

O boi é outro exemplo de manifestação que se transformou. A brincadeira do bumba meu boi durava a noite inteira, era a “novela” das pessoas, a festa que integrava a comunidade, e hoje não é mais. Mestre Zé Pio, do Boi Ceará, assistiu a cidade crescer, com suas transformações, problemas e desenvolvimentos, viu de perto as influências culturais na sua comunidade, como aconteceu com a chegada da televisão que fez com que muitos brincantes perdessem o interesse pelo folguedo. Assim, a tradição se transformou, elementos tradicionais se dispersaram e outros elementos contemporâneos foram incorporados nas recriações da brincadeira. Para continuar a existir o boi teve que se adaptar ao universo das pessoas.

O Boi Ceará passou a ser realizado em apenas uma data durante o ano, na comunidade do Pirambu. Conhecido como “a tradicional matança do Boi Ceará”, evento que acontece no dia 20 de janeiro, dia de São Sebastião, o ritual consiste na realização completa da manifestação, com as danças, músicas, comédias para interagir com o público presente, que não é mero espectador, mas participa da brincadeira, e, finaliza, com a morte e ressurreição do boi. O folguedo completo é realizado em cerca de quatro a sete horas de duração. Antigamente, a morte do boi era realizada em outras datas como no *Réveillon*, mas com a falta de interesse da comunidade, a matança se restringiu ao dia de São Sebastião.

A matança do boi é representativa para a questão da **tradição e transformação** da brincadeira. Desde 1943 o ritual é realizado e sempre incorpora novos elementos. Mestre Zé Pio revela que pretende adicionar novas representações simbólicas na matança do Boi de janeiro de 2014. Tradicionalmente, ao final da matança é servido vinho para o público, uma representação simbólica do sangue do boi. Uma das mudanças anunciadas é que além do vinho, será servida a panelada do boi<sup>118</sup>. O novo elemento faz parte do processo de transformação e recriação das tradições, que pode partir do próprio grupo, ou por fatores externos. Nesse caso, a modificação foi sugestão de Mirna Carla, diretora da VAAC e gestora do Ponto de Cultura Boi Ceará, que revela em entrevista que a ideia foi pensada estrategicamente para se conseguir mais patrocinadores para a realização da matança:

Esse ano que vem [2014] a gente quer fazer **uma matança melhor**, porque todo ano a gente só falta morrer pra conseguir uma ajuda de um canto e de outro. Esse ano a gente está tentando ver se consegue o recurso do BNB para a gente no final distribuir com o pessoal um pouquinho da panelada do boi. Eu sugeri pra ele

<sup>118</sup> Prato típico do Ceará feito de miúdos do boi.

[Mestre Zé Pio], “Mestre que tal a gente pensar isso na matança, servir um pouquinho da panelada do boi”. A princípio eu sugeri até como uma fonte de renda pro Boi, mas ele falou que na matança ele não pode vender nada, isso é uma tradição, e tudo tem que ser doado, o vinho é doado. Ele ficou muito empolgado com a ideia. Então, a ideia é **dar outra cara à matança**, fazer uma coisa diferente. Mas vamos ver a questão do recurso (Informação verbal<sup>119</sup>).

Apesar da incorporação de uma interferência externa que modifica a brincadeira, em outros momentos também existem resistências à influência externa. Uma das resistências aconteceu com a tentativa da Secultfor em mudar a data de realização do festejo por conta de no mesmo dia acontecer a matança de outro boi no Pirambu, o Boi Juventude, sob a justificativa de que os dois eventos poderiam se tornar atrativos turísticos e um não disputaria público com o outro se realizados em dias diferentes. Entretanto, a interferência não foi aceita pelos Mestres Zé Pio e Mestre Zé Ciro, do Boi Juventude<sup>120</sup>.

O Boi Ceará também se adaptou para apresentações de palco, que se realizam em um tempo máximo de vinte minutos. Deste modo, retira toda a encenação de morte e ressurreição do boi, dramas e comédias, e passa a restringir-se às danças e músicas. Quando consegue ter um pouco mais de tempo realiza breves comédias em torno do boi. Mestre Zé Pio conta que essa é uma solicitação dos contratantes das apresentações:

**Hoje a gente não mostra a cultura do bumba meu boi**, porque é só dez ou quinze minutos que a gente tem, e é avexado. Esse ano agora eu fiz com comédia, a coisa mais linda do mundo. E só dá tempo fazer quando a gente tem mais tempo. [...] Quando a gente vai se apresentar é só dança, às vezes a gente bota mesmo só o boi, o povo não quer nem mesmo ema, jaraguá. Eles já pedem só o boi. Ai eu vou e faço, eles estão me pagando. **Só que aí não fica dentro das origem** [sic]. Fica fora das original [sic]. **Tem que mostrar o que é a cultura** (Informação verbal<sup>121</sup>).

Mestre Zé Pio admite que faz as apresentações pela questão financeira, mas pondera dizendo que, assim, reduzida a uma apresentação “avexada” de quinze minutos, não é mostrada a “cultura do bumba meu boi”, ou seja, o boi não é realizado na essência da manifestação, como acontece na comunidade. Mestre Zé Pio compreende que o que ele viveu antigamente é um tempo sem volta, mas defende, em uma entrevista concedida ao jornal O Povo<sup>122</sup>, que é “importante a gente preservar as coisas. Não é justo se acabar por acabar”. Por isso, resiste em realizar a brincadeira mesmo nesses formatos de espetáculo.

<sup>119</sup> CARLA, Mirna. Entrevista concedida em 08 de nov.2013.

<sup>120</sup> ZÉ PIO, Mestre. Entrevista concedida em 23 set.2012.

<sup>121</sup> ZÉ PIO, Mestre. Entrevista concedida em 30 out.2013.

<sup>122</sup> Boi Ceará de casa nova, Diário do Nordeste, 2008. Disponível em <<http://diariodonordeste.globo.com/materia.asp?codigo=536270>> Acesso em: 31 out.2013.

O Maracatu também se adapta para apresentações de palco, o que impõe reduzir o número dos brincantes (em média são 200 pessoas), e se restringe a apresentar a coroação da Rainha ou apenas executa as loas (músicas). Embora seja um recorte da própria brincadeira, adaptados para o espetáculo, os grupos culturais encontram nesses eventos espaços para seu reconhecimento, legitimidade e visibilidade junto à sociedade.

Entretanto, nem todos os sujeitos são de acordo com essas adaptações e formatos de espetáculo, visto que as manifestações tradicionais têm uma lógica e uma realização completamente diferente, que precisa ser respeitada. Eudázio Nobre, por exemplo, fala que o Reisado Santa Maria é um dos grupos que resiste em se adaptar para os espetáculos.

De acordo com Eudázio Nobre o Reisado Santa Maria “não é um espetáculo; a própria secretaria vê as manifestações culturais como um espetáculo” (Informação verbal<sup>123</sup>). O gestor do Ponto de Cultura Cortejos Culturais do Ancuri fala que o Reisado Santa Maria não funciona para apresentações de palco pela quantidade de brincantes, pela duração média de três horas, pelo caráter de interação com o público, que não pode ser mero espectador para a brincadeira acontecer – tem que ter uma “interação direta com o público; não é para o público vê, é para o público participar” (Informação verbal<sup>124</sup>).

Eudázio fala ainda que há uma resistência do grupo nas contrapartidas dos editais que solicitam a apresentação do grupo em formatos pequenos para o palco, o que é um dos impedimentos para o Reisado Santa Maria participar de editais:

O nosso grupo não tem condições de fazer uma adaptação. Se eu sugerir para o Nilo e a Domar a se apresentarem em um palco, eles não vão querer, eles não se veem como atores, eles não são atores e eles não querem ser. E os editais meio que lhe empurram pra isso, lhe impõe isso. É um questionamento que a gente faz: o edital é para quê? É para incentivar as expressões de cultura ou é uma imposição dentro de um formato? (Informação verbal<sup>125</sup>).

O discurso de Eudázio questiona o papel impositivo que os editais, em certa medida, assumem. A fala do gestor também busca colocar o Reisado Santa Maria dentro de uma ideia de tradição a ser perpetuada, percebida na resistência do grupo com as apresentações e espetáculos de palco. O mesmo foi notado no discurso sobre o momento constitutivo de retomada da brincadeira, em que o gestor fala do cuidado que procurou ter com os mestres do reisado para a ativação do Reisado Santa Maria:

A gente tem tido muito **cuidado em não mexer tanto no que está posto**. O reisado, quando a gente começou, ele só tinha duas músicas, a gente como um grupo que se

<sup>123</sup> NOBRE, Eudázio. Entrevista concedida em 12 mar.2013.

<sup>124</sup> Ibid.

<sup>125</sup> Ibid.

integrou a um grupo reminiscente, com os mestres, a gente trouxe outras músicas de outros grupos. Então, assim, o próprio grupo de reisado ele **está se recompondo, se refazendo** à medida que a gente vai vivenciando tudo isso (Informação verbal<sup>126</sup>).

Na fala de Eudázio Nobre percebemos uma preocupação em preservar o Reisado Santa Maria a partir de seus elementos constitutivos, como ele se realizava em tempos passados. Deste modo, revela que a tradição é vista, no Reisado Santa Maria, como um processo de contato com as próprias memórias e a partir da interação com outros grupos já reconhecidos de reisado, o que possibilitaria o grupo se refazer dentro de uma ideia de autenticidade da brincadeira ancorada no modo como ele legitimamente é realizado.

Observamos que o acionamento da categoria tradição nos discursos de valorização da cultura popular nas políticas culturais contemporâneas pode provocar a emergência de uma discursividade acerca desta categoria não necessariamente convergente com o discurso institucional. Por influência da valorização da tradição, podem emergir discursos conservadores e ultrapassados, acionando narrativas que em outras épocas foram hegemônicas, como a tradição vista como o lugar da preservação da memória, das formas puras, imutáveis e permanentes, que precisam ser conversadas e preservadas.

Apesar de a categoria ter sido ressemantizada no discurso institucional das políticas culturais pelo caráter dinâmico e transformador das manifestações tradicionais, como discutimos no segundo capítulo do trabalho, percebemos que discursos que foram hegemônicos em outros períodos da história são difíceis de ser superados. Assim, continuam sendo apropriados e reproduzidos na tentativa de conferir certa legitimidade pelos próprios criadores destas manifestações culturais.

### **5.3 Mestre da cultura tradicional e popular ou Griô: implicações de uma identidade construída**

Os mestres da cultura popular ou mestres da tradição oral ou ainda Griôs – como são denominados mais recentemente por influência do Programa Cultura Viva do Ministério da Cultura através da Ação Griô<sup>127</sup> – têm uma função imprescindível dentro da organização

---

<sup>126</sup> Ibid.

<sup>127</sup> O termo **Griô** é uma adaptação do termo francês *Griot*, que designa os agentes culturais da tradição oral africana que atuam como mediadores responsáveis pela transmissão dos saberes para os membros de suas comunidades (SILVIA, 2011). O termo passou a ser difundido no Brasil a partir da criação da **Ação Griô**, dentro do Programa Cultura Viva. A Ação entende como Griô “o guardião da memória e da história oral de um povo ou comunidade, são líderes que têm a missão ancestral de receber e transmitir os ensinamentos das e nas comunidades”. A Ação Griô foi criada para valorizar a tradição da oralidade enquanto patrimônio imaterial e

das manifestações tradicionais e culturais populares, nas quais uma das principais formas de transmissão dos saberes e fazeres é feita através da oralidade por esses mestres. Embora não tenha sido uma questão presente em nossos objetivos iniciais de pesquisa resolvemos abordar brevemente alguns dos sentidos atribuídos à figura do mestre, porque essa foi uma discussão que o próprio campo trouxe para a nossa pesquisa. Além disso, essa discussão se relaciona, de alguma forma, com as demais questões que discutimos, sobretudo, pelas implicações das políticas culturais nos discursos dos sujeitos.

Nos últimos dez anos, com a ascensão de políticas e ações setoriais para o campo das chamadas culturas tradicionais e populares, os mestres vieram à tona como sujeitos de direitos de ações das políticas culturais. Assim, foram criadas as Leis do Tesouro Vivo ou Lei de Mestres da Cultura em diversos estados brasileiros e a nível federal foi criada a Lei Griô. Essas ações foram justificadas no sentido de possibilitar reconhecimento, valorização e legitimação dessas pessoas à condição de mestres, isto é, pessoas detentoras de um conhecimento ancestral, de saberes e fazeres que constituem uma tradição oral, e que, assim como as culturas tradicionais e populares, durante muito tempo foram desconsideradas pelas políticas públicas e pela sociedade de forma geral.

Contudo, o discurso construído pelo Estado, por meio da Ação Griô e Leis de Mestres, passa a influenciar os discursos dos sujeitos, os quais incorporam novos sentidos e terminologias ao seu repertório discursivo. Nesse caso, o próprio sentido de ser “mestre” parece se modificar, o conceito passa a ser pensando dentro de uma lógica de reconhecimento estatal, isto é, a partir de uma identidade construída e legitimada pela política pública.

De acordo com a Lei que institui o Registro dos Mestres da Cultura do estado do Ceará encontramos a seguinte definição de mestre:

Será considerado, para os fins desta Lei, como Mestre da Cultura Tradicional Popular do Estado do Ceará e, para tanto, Tesouro Vivo, apto a ser inscrito junto ao Livro de Registro dos Mestres da Cultura Tradicional Popular do Estado do Ceará, a pessoa natural que tenha os conhecimentos ou as técnicas necessárias para a produção e preservação da cultura tradicional popular de uma comunidade estabelecida no Estado do Ceará (ASSEMBLEIA LEGISLATIVA DO CEARÁ, 2003, p.1)<sup>128</sup>.

A Secretaria de Cultura do Ceará, por meio do Registro dos Mestres da Cultura Tradicional Popular, passou a nomear e criar outra identidade para esses fazedores de cultura.

---

cultural a ser preservado. [Ação Griô. Disponível em <<http://www2.cultura.gov.br/culturaviva/category/cultura-e-cidadania/acao-gri0/>> Acesso em: 13 nov.2013].

<sup>128</sup> Lei 13.351 de 22 de agosto de 2003, Registro e definição dos Mestres da Cultura Tradicional Popular do Estado do Ceará, Assembleia Legislativa do Ceará, publicado em 2003, p. 1. Disponível em <<http://www.al.ce.gov.br/legislativo/tramitando/lei/13351.htm>> Acesso em: 27 nov.2013.

A identidade produzida pelo Estado para a figura individual dos detentores de um saber popular e tradicional se legitima a partir da concessão de um diploma de mestre e uma pensão vitalícia. Reconhecimento este que se destaca em detrimento do próprio grupo social, visto que o saber que o mestre detém é um saber coletivo.

No caso do Mestre Zé Pio, mestre diplomado pelo Governo do estado do Ceará, em 2005, a “identidade” concedida como título trouxe projeção e visibilidade, convite para eventos na cidade ou em outras localidades do Ceará, como no encontro Mestres do Mundo (realizado em 4 edições), reportagens em jornais, fotos em folders e nos livros dos registros dos encontros Mestres do Mundo, entre outros. Mestre Zé Pio, assim como Mestre Espedito Seleiro, Mestre Piauí, entre outros, passavam a ser reconhecidos como artistas proprietários de uma experiência que se projetava para fora de onde a sua arte era gerada; por intermédio do Estado ganhavam projeção e visibilidade nacional.

Observamos no discurso de Mestre Zé Pio que a obtenção do título institucional de mestre atua como poder simbólico, como signo de distinção e autenticidade da qualificação de “ser mestre”. Falamos anteriormente que outra identidade para a figura do mestre foi produzida pelo Estado porque o título institucional se confronta com a identidade dos mestres não titulados institucionalmente, como percebemos na fala de Mestre Zé Pio. Reproduzimos a seguir parte do discurso de Mestre Zé Pio que nos revela o valor atribuído ao título:

Isso [o título de mestre] provoca até ciúmes em meu irmão, que também é guardador de um boi da cidade, o Boi Juventude. O problema é que ele quer ser mais do que eu, eu que sou mestre reconhecido, eu que sou guardião de vários boi da cidade [...] (Informação verbal<sup>129</sup>).

Mestre Zé Pio faz uma distinção hierárquica de poder por conta da titulação de Mestre pelo Governo do estado em relação aos outros mestres que se autodenominam e assim são reconhecidos nas manifestações culturais:

Hoje em dia todos quer ser [sic] mestre, não que seja diplomado assim como eu sou. Agora isso eu posso falar de peito cheio que **eu sou um dos mestres. Meu irmão já não é.** Meu irmão é um vaqueiro, mas **ele se considera como mestre.** [...] Eu sou mestre da cultura, sou Mestre da Cultura do estado do Ceará (Informação verbal<sup>130</sup>).

Mestre Zé Pio se apropria da identidade criada pelo diploma de “Mestre da Cultura do estado do Ceará” afirmando em diversos momentos da sua fala que ele é mestre, em detrimento de outros que não são reconhecidos institucionalmente. Desse modo, demarca uma diferença em relação ao Outro, os mestres não diplomados:

<sup>129</sup> ZÉ PIO, Mestre. Entrevista concedida em 30 out.2013.

<sup>130</sup> Ibid.

Eu posso dizer que eu sou um dos “Mestres da Cultura Popular do estado do Ceará”, o guardião da memória de vários boi da capital. Sinto a diferença do mestre que é para um que não é diplomado pelo Governo do estado assim: **o que não é diplomado eu acho que não tem o mesmo respeito dos que são**. Nem os próprios mestres que são reconhecidos pelo Governo do estado não tem o mesmo valor que outros mestres têm (Informação verbal<sup>131</sup>).

Além da distinção entre os diplomados e não diplomados, Mestre Zé Pio percebe ainda disputas internas entre os próprios mestres titulados, o que está em jogo é uma hierarquização de poderes de reconhecimento do “melhor mestre”, o que passa pela disputa da melhor vestimenta, das apresentações, dos convites para eventos, etc., conforme revela Zé Pio:

Eu vou citar um mestre, o “Mestre Fulano” [vamos preservar o nome], ele já quer ser mais que todo mundo. O “Mestre Sicrano”, quando eu conheci ele era todo simples, andava só com uma capinha velha, um chapeuzinho [...]. Daí o “Mestre Sicrano” começou a ver o movimento do Encontro dos Mestres, já começou a botar aquela roupa bonita, a querer ser mais do que os outros mestres. [...] Um mestre não é mais do que o outro não. Ele não pode divulgar o trabalho dele como sendo mais do que o outro não. Quem vai divulgar esse trabalho é o povo que tá nos olhando (Informação verbal<sup>132</sup>).

Quando questionado sobre quem teria esse “poder” de nomear quem é mestre, Zé Pio responde que é o Governo, fazendo referência à Lei do Tesouro Vivo. O que percebemos é que o discurso apropriado revela certa gratidão ao Estado pela pensão vitalícia que recebe, única fonte de renda certa da família de Zé Pio. Deste modo, o Mestre assume uma posição de reproduzir, concordar e celebrar as ações do Estado.

Outro exemplo que demonstra as implicações do discurso oficial do Estado no discurso dos sujeitos foi identificado no Maracatu Solar. O grupo tem como mestre da brincadeira Descartes Gadelha, que é um renomado artista plástico cearense, escritor, desenhista, escultor, artesão, inventor, compositor, músico, pesquisador e propagador da cultura, e tem o maracatu como uma de suas grandes paixões e herança cultural de infância, tendo inclusive composto loas para os principais maracatus de Fortaleza. Descartes não possui o diploma de Mestre pelo Governo do estado, também não é participante da Ação Griô. Entretanto, Pingo de Fortaleza revela que a substituição do termo “**mestre**” por “**Griô Descartes Gadelha**” veio por influência do Ministério da Cultura:

Aqui no Solar nós que inventamos, que puxamos essa história do Griô, na brincadeira. Essa terminologia não estava presente aqui de dez anos pra cá, o Ministério da Cultura que começou a trabalhar com esse conceito [...]. Nós chamávamos aqui de mestre, a própria Cláudia Leitão já chamava [referindo-se à Lei

---

<sup>131</sup> Ibid.

<sup>132</sup> Ibid.

dos Mestres da Cultura do Governo do estado do Ceará], aliás, as pessoas sempre chamavam de mestre, mestre do reisado, Mestre Boca Rica. Foi feito o programa de valorização desses mestres e foi mantida essa terminologia. [...] **O meu conhecimento do Griô veio pelo Ministério, achei bonita a sonoridade, achei importante, são pessoas que a gente já reconhece como mestres, mas que estão levando o nome de Griô.** [...] Nosso espaço tem até o nome “Quintal de Batuque *Griot* Descartes Gadelha”, está grafado até em francês na parede (Informação verbal<sup>133</sup>).

Mesmo não participando das ações que trazem essa ordem discursiva institucional, o Maracatu Solar incorpora em seu repertório discursivo a nova terminologia instituída pelo MinC, o que reforça o papel de produção e indução simbólica da política cultural.

Contudo, diferente do discurso de Mestre Zé Pio acerca de uma possível hierarquização entre os mestres, para Pingo de Fortaleza não há distinção entre os mestres reconhecidos institucionalmente por intermédio da titulação, até porque os mestres já possuíam esse reconhecimento nas manifestações culturais e eram chamados por essa terminologia de “mestre”. Assim, para o gestor e brincante do Maracatu Solar, o mestre ou Griô é uma figura importante pelo qual o grupo se referencia, tem a autenticidade e legitimidade de repassar os conhecimentos da brincadeira, independente de um reconhecimento institucional. “O Griô é importante para a manifestação porque de alguma forma ele é um balizador, é alguém que você confia, que tem referências, que tem conhecimento, e está de alguma forma direcionando as manifestações” (Informação verbal<sup>134</sup>). O Griô é, portanto, aquele que carrega o peso da memória na sua existência.

#### **5.4 “Uma vez Ponto de Cultura, sempre Ponto de Cultura”: um discurso reproduzido?**

Em primeiro lugar, é importante ressaltar a discursividade positiva da avaliação que os sujeitos fazem da sua participação na Ação Ponto de Cultura. Como discutimos no primeiro capítulo da pesquisa, o PCV e a Ação Ponto de Cultura possuem uma dimensão conceitual e filosófica. Em seu discurso programático e na atuação prática de implementação, o PCV atua na promoção e proteção da diversidade cultural, sobretudo, das culturas minoritárias, notadamente do segmento das culturas tradicionais e populares, consideradas principais representantes da diversidade cultural brasileira. Nessa perspectiva, a defesa da “promoção” e “proteção” é operada no sentido do reconhecimento e afirmação de identidades,

<sup>133</sup> FORTALEZA, Pingo de. Entrevista concedida em 08 nov.2013.

<sup>134</sup> Ibid.

assim como no fortalecimento das culturas, dos processos de diálogo, das trocas culturais e interações variadas entre as culturas. Frente à discursividade “encantadora” da Ação Ponto de Cultura, os sujeitos participantes da Ação elaboram um discurso também bastante positivo.

Embora também denunciem as falhas e os problemas que vivenciaram na realização dos projetos, os sujeitos entrevistados nesta pesquisa corroboram com o discurso institucional de que o PCV fomentou a legitimação de expressões culturais antes não vistas; contribuiu para o fortalecimento de suas atividades e para a afirmação de identidades; e possibilitou a inclusão e o acesso a mecanismos de fomento para que pudessem se estruturar minimamente. Assim, os sujeitos elaboram um discurso sobre a sua participação na Ação muito mais positivo do que negativo.

Entretanto, é importante reconhecer que esta celebração e alinhamento discursivo é desencadeado, sobretudo, por uma dependência financeira desses grupos aos incentivos da política cultural. Então, muito mais do que uma adesão conceitual, política e ideológica – ainda que elas também existam –, em uma ordem prática, o que existe é o poder do modelo de financiamento induzindo a dimensão subjetiva e discursiva desses sujeitos.

Pingo de Fortaleza, coordenador do Ponto de Cultura Fortaleza dos Maracatus, afirmou que com os recursos do convênio a SOLAR pôde se estruturar e se fortalecer enquanto instituição. O Ponto de Cultura contribuiu ainda para o crescimento, visibilidade e organização da manifestação cultural, em geral, e do Maracatu Solar<sup>135</sup>.

Eudázio Nobre, gestor do Ponto de Cultura Cortejos Culturais do Ancuri, Ponto que foi desconvenido da Ação, também destaca muitos pontos positivos da curta duração da participação do grupo na Ação. Embora tenha afirmado que foi um projeto extremamente difícil de ser realizado por questões de ordem burocrática e ter dito que em alguns momentos cogitou que seria melhor não ter tido acesso ao recurso do convênio. Ainda assim, o gestor exalta fatores positivos, afirmando que o Ponto de Cultura trouxe visibilidade, fortaleceu as ações, possibilitou intercâmbio cultural e forneceu uma mínima estrutura para a Associação, assim como possibilitou o acesso a outras políticas culturais<sup>136</sup>.

O terceiro Ponto de Cultura, o Boi Ceará, como ainda está iniciando as atividades do projeto na Ação, não pôde se posicionar e fazer uma avaliação da participação na Ação. Entretanto, o discurso que consta no projeto já aponta para os recursos simbólicos mencionados pelos outros Pontos, no que diz respeito ao fortalecimento das ações,

---

<sup>135</sup> FORTALEZA, Pingo de. Entrevista concedida em 08 nov.2013.

<sup>136</sup> NOBRE, Eudázio. Entrevista concedida em 12 mar.2013.

potencialização das atividades e promoção da manifestação cultural com vistas à “permanência” e “manutenção” do grupo (VAAC, 2010).

Nesse sentido, o que percebemos é uma convergência entre os discursos dos sujeitos e o discurso institucional, o que reflete que ainda há uma celebração muito positiva da Ação pelos sujeitos participantes e que esta é resultante da influência da dependência aos recursos financeiros provenientes do convênio. Contudo, é um alinhamento que legitima e fortalece a dimensão simbólica da Ação Ponto de Cultura e do Programa Cultura Viva.

Em segundo lugar, procuramos identificar quais as significações que esses sujeitos elaboram acerca do que é “ser um Ponto de Cultura” e como essa produção simbólico-discursiva se confronta com a definição institucional.

Considerando-se o discurso do Ministério da Cultura “ser Ponto de Cultura” é uma chancela a projetos que são financiados e apoiados institucionalmente pelo Governo federal, estadual e municipal. É uma denominação que identifica todas as iniciativas que são ou já foram reconhecidas pelo MinC como Ponto de Cultura. A chancela atua como reconhecimento a iniciativas culturais da sociedade já existentes nas comunidades. Então, o MinC também considera em seu discurso que Ponto de Cultura é toda e qualquer ação cultural desenvolvida por membros de uma determinada coletividade – ou seja, é Ponto de Cultura antes de receber a chancela.

Existe, portanto, uma ideia sobre o que é “ser Ponto de Cultura”, que tem um significado político e cultural. Essa ideia tem autonomia em relação ao convênio com o poder público, pois muito antes de iniciar as atividades previstas no projeto – como no caso do Ponto de Cultura Boi Ceará – ou mesmo ao final das atividades do projeto – como no caso do Ponto de Cultura Fortaleza dos Maracatus – os grupos participantes da Ação produzem um discurso de autorreconhecimento como tal, são ou continuam a ser Ponto de Cultura. Deste modo, percebemos que a dimensão simbólica e a concepção da Ação, como uma produção discursiva da política cultural, incidem sobre os discursos dos sujeitos participantes.

Desde quando foi contemplado no II Edital de Pontos de Cultura do estado do Ceará, em 2010, o Boi Ceará passou a ser reconhecido por meio da chancela. Encontramos duas matérias no jornal O Povo que fazem referência ao Ponto de Cultura do Boi Ceará, assim como a identificação é encontrada no próprio blog do grupo. A pintura na frente da sede do Boi Ceará, onde está escrito “Ponto de Cultura Bumba meu boi, Boi Ceará”, é mais um elemento que registra a autoafirmação do grupo a partir da chancela institucional.

Entretanto, quando indagamos Mestre Zé Pio sobre o que é “ser Ponto de Cultura”, sua resposta foi honesta e direta: “isso aí é que eu tô atrás de saber o que é Ponto de

Cultura. Eu to querendo aprender o que é” (Informação verbal<sup>137</sup>). Mestre Zé Pio não formula um sentido sobre o que é o Ponto de Cultura, ele entende como um edital que o grupo ganhou, que agora vai realizar o projeto em parceria com a Via de Acesso à Arte e à Cultura - VAAC. O Mestre diz que vai procurar compreender o que é esta ação com a ajuda da VAAC, que fará a coordenação e gestão do projeto.

Em entrevista com Mirna Carla, da VAAC, perguntamos o que ela compreende sobre o que é “ser Ponto de Cultura”. É importante destacarmos que o lugar discursivo do qual a gestora fala não é o mesmo dos outros sujeitos da pesquisa, embora que não menos importante. A relação da gestora com o Ponto se restringe ao âmbito da coordenação e gestão, é uma relação mais externa e administrativa, diferente dos outros sujeitos da pesquisa que assumem as duas posições, são membros das manifestações culturais do Ponto de Cultura e também gestores dos projetos. De acordo com Mirna Carla:

O Ponto de Cultura é uma sigla que nasce no Programa Cultura Viva. A ideia é fomentar as ideias e ações de quem está lá na base fazendo cultura. [...] Dentro do conceito do Programa, quando você convenia é a ideia de você fazer parte de uma rede, que congrega e agrega os valores, a política cultural em torno dessa ideia. E depois que desconveniu continua a ser Ponto de Cultura. [...] Apesar de que a gente reconhece que nem todo mundo que está conveniado tem esse sentimento de pertença, de movimento da articulação em rede, de fazer desse movimento dessa rede uma possibilidade de trabalhar as políticas públicas. [...] Muitas instituições que querem ser Pontos de Cultura, não todas, mas muitas delas, veem isso muito mais como um recurso do que como fazer uma ação que depois a gente vai buscar a sustentabilidade (Informação verbal<sup>138</sup>).

A gestora reproduz o discurso oficial de que o Ponto de Cultura está atrelado à chancela do Ministério da Cultura. Afirma ainda que na sua concepção “desde o momento em que há uma ação cultural é Ponto de Cultura. A ação é um Ponto de Cultura”. Dessa forma, define que “onde tem um fazer cultural que ele é legalizado ou não, formal ou informal, ele é um Ponto de Cultura, principalmente porque essas pessoas se movimentam de qualquer forma pra fazer com ou sem apoio” (Informação verbal<sup>139</sup>).

O discurso de Mirna Carla sobre a maneira como o Programa se institui é revelador, pois mesmo reconhecendo discursivamente que toda ação cultural é Ponto de Cultura, a Ação limita-se a oficializar institucionalmente por meio da chancela apenas aqueles que possuem CNPJ. Deste modo, praticamente oficializa um “mercado” para as instituições

<sup>137</sup> ZÉ PIO, Mestre. Entrevista concedida em 30 out.2013.

<sup>138</sup> CARLA, Mirna. Entrevista concedida em 08 de nov.2013.

<sup>139</sup> Ibid.

intermediárias, como é o caso da VAAC, que atua, neste caso, para além de fornecer o CNPJ, mas coordena e faz a gestão administrativa do projeto de Ponto de Cultura do Boi Ceará.

A diretora da VAAC considera, por um lado, o significado do Ponto de Cultura a partir da perspectiva **política** da Ação como a possibilidade de “participar, se movimentar e se articular numa rede dentro do Programa Cultura Viva como Ponto de Cultura” (Informação verbal<sup>140</sup>). Isso é permitido por meio da chancela. Mas ao participar desse movimento em rede, Mirna afirma que a mobilização tem que ser feita no sentido de considerar toda e qualquer ação como Ponto de Cultura, isto é, visualizar a partir da **dimensão simbólica e cultural** do conceito. Assim, Ponto de Cultura seria de fato toda e qualquer iniciativa cultural que necessita de reconhecimento para que possa se articular e fazer parte de uma rede que os fortaleça.

Enquanto movimento a gente está se mobilizando com e para todo mundo. Então, é uma ação que ou você abre para que todo mundo participe ou quem não é conveniado fica de fora, porque é um convênio que a gente não sabe até que ponto é justo ou porque para se conveniar você também passa por um processo de edital. E se você começa a pensar em editais para quem já é conveniado você fecha a possibilidade para quem está de fora de poder também participar (Informação verbal<sup>141</sup>).

O gestor do Ponto de Cultura Fortaleza dos Maracatus, Pingo de Fortaleza, tem um pensamento semelhante ao da diretora da VAAC. Para o gestor, todas as iniciativas culturais da sociedade são Pontos de Cultura e, desse modo, não é ou não deve ser restrita a um chancela do Ministério.

Eu acho que essa afirmação não devia ser só por chancela não. Eu acho que o Ministério teria que entender para além do trabalho que foi feito, para além disso, reconhecer... porque nós podemos agora que concluímos inclusive ser de novo. [...] Eu acho que a chancela é importante, mas a gente permanece “Ponto” (Informação verbal<sup>142</sup>).

Desta maneira, o gestor considera que, mesmo com a finalização do projeto e fim do convênio, a SOLAR continua sendo Ponto de Cultura: “pra nós da SOLAR, que já fazíamos trabalhos foi muito importante ser Ponto de Cultura. Eu acho que a gente continua sendo Ponto de Cultura, de qualquer forma, independente da chancela do Ministério, como tudo é um Ponto de Cultura” (Informação verbal<sup>143</sup>).

---

<sup>140</sup> Ibid.

<sup>141</sup> Ibid.

<sup>142</sup> FORTALEZA, Pingo de. Entrevista concedida em 08 nov.2013.

<sup>143</sup> Ibid.

No caso do Ponto de Cultura Cortejos Culturais do Ancuri, a Associação foi desconveniada por não ter conseguido realizar e cumprir as obrigatoriedades legais que a Ação exige. O desligamento da Ação de alguma maneira aciona o mecanismo de significação do que é “ser Ponto de Cultura”, pois a chancela concedida na celebração do convênio reconhece ações e práticas que já eram realizadas, por conseguinte, seguindo essa concepção, já existia um Ponto de Cultura ali naquela comunidade. Quando acontece o desligamento, há um abandono da compreensão desse conceito e de que aquelas ações e práticas precisavam do recurso para potencializar o que já havia sendo desenvolvido. Embora esse procedimento de desconvenimento aconteça em uma ordem e em um plano puramente prático, essa conduta traz implicações para a significação do que é “ser Ponto de Cultura”: O Cortejos Culturais do Ancuri deixou de ser Ponto de Cultura? Continua a ser Ponto de Cultura, mesmo com o desconvenimento?

No discurso do Ponto de Cultura desligado do convênio encontramos uma reprodução do discurso do Ministério, legitimando a força conceitual da Ação. De acordo com o coordenador do Ponto, Eudázio Nobre, embora não se tenha conseguido concluir o projeto e a Associação tenha sido desconveniada da Ação, há ainda o reconhecimento das atividades culturais da comunidade, que são articuladas pela Associação Santo Dias, como Ponto de Cultura.

Para Eudázio Nobre a significação de “ser Ponto de Cultura” está para além da chancela e do convênio estabelecido: “o que a gente chama de Ponto de Cultura nada mais é que as ações que a gente já fazia, que independente do recurso do Ponto de Cultura a gente continua realizando”. Ao afirmar isso, o coordenador reforça o discurso do Programa Cultura Viva sobre o incentivo a ações que já acontecem na comunidade, “até porque a essência do Ponto de Cultura não é começar do zero alguma coisa, ele vinha para potencializar o que já existe, por isso que ele continua, porque ele independe do convênio” (Informação verbal<sup>144</sup>).

O mesmo discurso é reproduzido por Pingo de Fortaleza:

Na realidade o que ele fez foi reconhecer o que esses Pontos de Cultura já faziam, porque eles já existiam, reconhecer o que eles já faziam e tentar otimizar e facilitar a produção desses Pontos. Então, acho que foi um programa extremamente positivo, foi muito valorizado. [...] (Informação verbal<sup>145</sup>).

Desta forma, os casos estudados nesta pesquisa exemplificam que há uma reprodução e legitimação do discurso do Programa Cultura Viva e da Ação Ponto de Cultura,

---

<sup>144</sup> NOBRE, Eudázio. Entrevista concedida em 12 mar.2013.

<sup>145</sup> FORTALEZA, Pingo de. Entrevista concedida em 08 nov.2013.

o que demonstra a sua força simbólico-discursiva e suas implicações nos discursos dos sujeitos que de algum modo tiveram acesso a esta Ação, seja o Ponto que ainda vai começar as atividades do projeto, aquele que foi desligado do Programa, e também o que o concluiu com êxito.

## 6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na presente pesquisa buscamos compreender como os sujeitos do campo das culturas tradicionais e populares significam suas práticas culturais e elaboram um discurso acerca do conceito de cultura popular. Ao evidenciar as significações desse conceito por outros agentes, que não sejam os membros da academia ou da política cultural, mas os próprios sujeitos do objeto do discurso, destacamos a produção simbólica de um “discurso de si” e não um “discurso do Outro”. Entretanto, é um discurso que está em disputa ou alinhado ao discurso hegemônico sobre a cultura popular produzido, em nosso caso de análise, pela política cultural.

Como trabalhamos no segundo capítulo, os discursos fazem parte de uma dada articulação de significações, que é resultado de um contexto determinado de disputas de sentido. Deste modo, o “discurso de si” também está acompanhado de um contexto simbólico-discursivo que se relaciona com os âmbitos institucionais e os saberes acadêmicos, além das próprias práticas que se dão dentro do campo das culturas tradicionais e populares e com as questões internas colocadas por este campo.

Nesse sentido, para compreender a concepção de cultura popular a partir do discurso dos próprios sujeitos das manifestações tradicionais e populares foi necessário perceber as significações e as apropriações que estes fazem dos discursos hegemônicos. Nosso esforço analítico nos mostrou que esta é uma questão mais complexa do que parece ser, pois o estatuto e a concepção de cultura popular se refere, antes de tudo, a um tipo de relação entre as práticas e normas – incluindo os discursos como práticas sociais – que se localizam em espaços de enfrentamentos e disputas, que também são espaços de articulação discursiva. Nestes os discursos são apropriados, compreendidos, reelaborados e manipulados pelos sujeitos de diversas maneiras. Compreender essas produções discursivas exige, portanto, situar a cultura popular em um espaço de enfrentamentos.

Em nossas análises, evidenciamos que os sujeitos fazem apropriações diversas das construções conceituais e normativas hegemônicas no saber acadêmico e, sobretudo, na política cultural. Essas apropriações se modificam no tempo, no contexto social e no tipo de relação estabelecida com os sujeitos (externos) definidores dessas noções, sejam elas concepções operativas, normativas ou acadêmicas – até porque elas também se influenciam mutuamente. Um dos exemplos que apresentamos foi o discurso do Ponto de Cultura Fortaleza dos Maracatus, no qual a reprodução do discurso institucional e a autodenominação como grupo de cultura popular é uma maneira encontrada pelo grupo para se alinhar à norma

e ter acesso aos mecanismos de fomento através dos editais públicos setoriais. Por outro lado, há também uma desconstrução conceitual do grupo como “manifestação tradicional”, “popular” ou “folclórica”, a partir da negação de algumas concepções dos discursos acadêmicos. Como dissemos anteriormente, esse caso demonstra a resistência de não querer se enquadrar e também querer se enquadrar quando isso é conveniente. A reprodução do discurso oficial representou, portanto, apenas uma estratégia de apropriação discursiva para se tornar um dos incluídos no atendimento das ações e programas das políticas culturais. Outro caso que apresentamos é a reprodução e o uso dos conceitos operativos “Griô” e “Ponto de Cultura” tal como os discursos oficiais os apresentam.

Nesse sentido, destacamos como os sujeitos do campo das culturas populares operam dois movimentos: por um lado, reivindicam em seu próprio espaço e lugar discursivo a produção simbólica do que se afirma por cultura popular, mestre ou Griô; essa reivindicação significa uma disputa pela legitimação de um discurso entre os “iguais que se pensam diferentes”; por outro lado, realizam uma apropriação e uso do discurso do Estado para ter acesso ao fomento e à visibilidade de suas práticas culturais.

Identificamos também as produções de sentido que se alinham ao discurso acadêmico mais contemporâneo e à perspectiva conceitual das políticas culturais. Nesses discursos está presente a compreensão de cultura como conceito amplo e abrangente, que considera a dinâmica própria da cultura e o entendimento que as transformações são inerentes às tradições.

Como apresentamos no segundo capítulo, a atualização do discurso acerca do popular pelo Ministério da Cultura não significou a adoção de uma postura tradicionalista, mas uma mistura entre o tradicional e o contemporâneo. Isso permite reconhecermos que o discurso do MinC é bastante contemporâneo, mas é sua prática que parece bem menor que a potência do seu discurso. Esse é o paradoxo da política pública de cultura no Brasil contemporâneo. O discurso do Programa Cultura Viva é um claro exemplo de que é muito mais avançado que sua prática.

Percebemos ainda que os discursos dos sujeitos estão articulados na produção de um **consenso de sentido** que considera a “cultura popular” como um lugar de memória, pertencimento e identidade cultural; que compreende que as manifestações culturais passam por processos de hibridização e interações culturais com diversas manifestações ao longo do tempo; e que compõem um campo de manifestações herdeiras de um conhecimento ancestral. Nesse cenário, identificamos que há nos grupos da cultura popular uma tendência à reinvenção de suas práticas mais pela tradição do que pela hibridização (modernização,

transformação, ruptura). Entretanto, há uma elaboração discursiva que busca se alinhar ao panorama mais contemporâneo presente no discurso do MinC, que considera as reinvenções e reelaborações culturais a partir das transformações e rupturas.

Por outro lado, também existem **discursos em disputa**. Alguns sujeitos produzem uma visão conservadora que se alinha às significações ainda não totalmente superadas na academia e na política cultural, como a ideia de cultura popular que precisa ser “resgatada”, que possui uma “autenticidade” e “áurea”, que representa uma “tradição” a ser mantida. E, por outro lado, existem significações para o conceito de cultura popular que consideram as “tradições” a partir do seu corolário que é a ruptura. Isto é, em algumas esferas os sujeitos compreendem que as transformações são necessárias para a própria manutenção e existência das manifestações culturais.

Evidenciamos ainda que as produções simbólico-discursivas dos sujeitos têm suas significações afetadas pelo discurso institucional da política cultural. Além de dissonâncias e apropriações diversas há reproduções do discurso oficial do Estado acerca das culturas populares, exemplificadas, sobretudo, na figura do mestre ou Griô e no sentido de “ser Ponto de Cultura”.

Percebemos que a reprodução e uso dos termos “mestre”, “Griô”, “Ponto de Cultura”, e em alguns momentos as noções de “cultura popular” e “tradição”, são concepções que se instalam no extremo do sentido que adquiriram no contexto atual, ou seja, são reproduzidas ou reelaboradas a partir do discurso hegemônico, isto é, por influência da política cultural contemporânea. Dentre as categorias, ressaltamos que apenas o “Ponto de Cultura” é uma concepção propriamente normativa criada pela política cultural, as demais já existiam e foram ressignificadas por influência do discurso institucional dominante.

Contudo, alguns termos também são reproduzidos a partir de concepções presas a significações já superadas e revistas no processo evolutivo dos conceitos, este é o caso das noções de “folclore” e “cultura popular”. Embora tenham passado por amplas revisões conceituais no discurso da academia e também nas próprias políticas culturais contemporâneas, ainda são concepções às quais os sujeitos atribuem sentidos conservadores, preconceituosos e restritivos.

No caso do significado que os sujeitos da pesquisa atribuem à ideia de “ser Ponto de Cultura” identificamos que existe a assimilação do discurso institucional. Essa reprodução revela que os sujeitos dos Pontos legitimam o discurso oficial reforçando a dimensão simbólico-discursiva da Ação, além de produzirem uma celebração ingênua e extremamente positiva do Programa Cultura Viva e da Ação Ponto de Cultura. Além disso, duas dimensões

foram apontadas nos discursos dos sujeitos como essenciais à ideia de ser Ponto de Cultura. A **dimensão simbólica e cultural**, propriamente dita, no que diz respeito à valorização e reconhecimento de iniciativas culturais e grupos que historicamente foram marginalizados do processo de legitimação institucional. Portanto, Ponto de Cultura seria toda e qualquer ação cultural já realizada nas comunidades. E a **dimensão política**, no sentido da participação, da articulação e do fortalecimento desses grupos culturais a partir de uma organização em rede e do diálogo com o poder público, adquiridos por meio da chancela institucional.

Nesse sentido, os sujeitos legitimam em seus discursos a afirmação do MinC que diz que “uma vez Ponto de Cultura, sempre Ponto de Cultura”, com a compreensão de que o conceito está para além do convênio. Isso ficou evidente no Ponto de Cultura que ainda vai começar as atividades do projeto, naquele que foi desligado do Programa, e também no que o concluiu com êxito, que pode, inclusive, ser novamente conveniado e realizar outros projetos dentro da Ação.

É importante ressaltar que esse alinhamento discursivo é desencadeado, sobretudo, por uma dependência aos recursos financeiros provenientes das políticas culturais. Então, muito mais do que uma adesão conceitual, política e ideológica – ainda que elas também existam –, o que existe mais consistentemente, e perversamente, é que o **modelo de financiamento** acaba influenciando esse alinhamento discursivo. Essa mesma indução foi evidenciada na questão acerca da identidade da titulação de Mestre da Cultura Popular, no qual o discurso institucional é reproduzido e celebrado, como forma de gratidão ao Estado pela pensão vitalícia que este título garante.

É necessário reconhecer, portanto, o **poder** do modelo de financiamento sobre a dimensão subjetiva, ideológica e discursiva dos grupos culturais e dos Pontos de Cultura. Entretanto, isso não é determinante, visto que mesmo aqueles Pontos de Cultura que não receberam o recurso do convênio e ainda os que foram desligados da Ação, continuam se afirmando e se reconhecendo como tal. Contudo, esta afirmação também é motivada por uma esperança de que o Cultura Viva e o Ponto de Cultura se renovem e se transformem, de modo que tenham uma maior atuação, uma desburocratização e que o Programa se transforme em política de Estado. Assim, o interesse desses grupos fica circunscrito em uma preocupação não com a sustentabilidade e autonomia, conceitos que o Programa visa estimular e desenvolver, mas, sobretudo, com a renovação da dependência do Estado.

Há, dessa maneira, uma influência mútua nesse campo de produção discursiva que envolve política, campo cultural e academia: o poder do fomento e do financiamento sobre o alinhamento discursivo entre os sujeitos do campo das culturas populares e a política cultural;

a influência que os novos processos alavancados pelos sujeitos das culturas populares, inclusive na sua participação política, na construção e legitimação das políticas culturais; e ainda a ação dos intelectuais orgânicos nas políticas culturais, o que reflete a relação estreita estabelecida entre a academia e a política cultural.

Nesse campo de influências e disputas ressaltamos como o discurso das políticas culturais se impõe de forma hegemônica, articulando numa estrutura simbólica os demais sentidos em conflito. Nessa perspectiva, na luta pela hegemonia discursiva, o que altera não é o discurso hegemônico da política cultural, mas a forma como os sujeitos negociam, reproduzem e ressemantizam esse discurso.

Se pensarmos na situação atual dos conceitos que suscitam a discussão da cultura popular, parece claro que continua impossível a abordagem de um conceito único e fechado. Assim como parece ser impossível se livrar de antigos fantasmas, como preconceitos e uma suposta hierarquização entre as culturas, elementos que foram atribuídos à categoria ao longo da evolução do conceito na história e no tempo. Assim, se há uma crise de conceitos, é certo dizer que é o próprio conceito que se modifica e pede revisão.

Quando analisamos os discursos em torno da cultura tradicional e popular, sejam os proferidos pelos sujeitos das culturas populares, intelectuais da academia ou nas políticas culturais, encontramos o uso recorrente de alguns dos conceitos que trabalhamos nesta pesquisa. Entretanto, embora o uso frequente dessas noções possa parecer uma mera repetição, o nosso campo evidenciou que os agentes do discurso não entendem e significam esses conceitos da mesma forma. Encontramos produções de sentido, reproduções e apropriações diversas dos discursos sobre a cultura popular. Portanto, essas narrativas não são somente consensuais, eles são também dissonantes. O que vai determinar se a articulação hegemônica se dará num sentido de legitimar e reproduzir o discurso oficial ou se contrapor vai depender de um conjunto de fatores que perpassam a realidade social, cultural e política dos sujeitos; o tipo de relação entre as práticas e normas em que são permeados; entre outras esferas e espaços de disputas e conflitos, que se configuram como lugares em que se dão a articulação discursiva.

Como defende o sociólogo Sygmunt Bauman, no seu livro *Ensaio sobre o conceito de cultura*, reeditado no ano de 2012, “não podemos eliminar a ambivalência que o discurso da cultura necessariamente encerra” (BAUMAN, 2012, p.18). Para o sociólogo, mais importante ainda do que eliminar os múltiplos e conflitantes sentidos acerca do termo, ele considera que tal eliminação não seria uma coisa boa, poderia sim reforçar, por assim dizer, a “utilidade cognitiva do termo” (Ibid. p.18). Deste modo, o rol conceitual do discurso da

cultura – pois “cultura” se tornou um conglomerado de “culturas”, incluindo, portanto, a ideia de “cultura popular” – possui uma utilidade cognitiva capaz de construir e desconstruir narrativas, visto que o discurso da cultura promove uma disputa por uma narrativa legítima, por uma hegemonização de concepções como a ideia de “cultura popular” entre os sujeitos.

Portanto, ao situarmos as concepções acerca da cultura popular nesse espaço de enfrentamentos, compreendemos que essas construções simbólico-discursivas, assim como a própria cultura, são uma realidade viva, dinâmica, dotada de um sentido que evolui. As significações se modificam de acordo com a realidade social, cultural e política de cada época, e também de acordo com o tipo de apropriação de sentidos e com o agente formulador do discurso em uma dada situação de articulação discursiva.

Nessa perspectiva, o texto desta pesquisa se encerra e permanece em aberto, representando mais uma, dentre as diversas e possíveis interpretações das narrativas e autonarrativas acerca do “encontro do popular e a política cultural”.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **Fragments do discurso institucional: por uma análise crítica do discurso sobre a cultura no Brasil.** In: Teorias & Políticas da Cultura. Salvador: EDUFBA, 2007 (coleção CULT). P.13-23

\_\_\_\_\_. **Gestão ou Gestação Pública da cultura:** algumas reflexões sobre o papel do Estado na produção cultural brasileira. In: RUBIM, Albino; BARBALHO, Alexandre (Orgs.) Políticas Culturais no Brasil. Bahia: UFBA, 2007. (Coleção Cult). P.61-86

ALENCAR, Calé. **Reis do Congo, reisados e maracatus: Dança de Negros no Ceará.** In: CHAVES, Gilmar (Org). Ceará de Corpo e Alma: Um olhar Contemporâneo de 53 Autores Sobre a Terra da Luz. Fortaleza: Instituto do Ceará, 2002.

ALMEIDA, Ana Elisa P. de. **Cultura e Sustentabilidade:** Um estudo do Plano da Secretaria da Economia Criativa. São Paulo: USP, 2012. Dissertação (Especialização) - Gestão de Projetos Culturais e Organização de Eventos - Escola de Comunicação e Artes - Centro de Estudos Latino Americanos sobre Cultura e Comunicação, Universidade de São Paulo - USP.

ALVES, Elder P. Maia. **A economia simbólica da cultura popular sertanejo-nordestina** Maceió: EDUFAL, 2011a.

\_\_\_\_\_. **Políticas culturais para as culturas populares no Brasil contemporâneo:** Maceió: EDUFAL, 2011b.

\_\_\_\_\_. **O lugar das culturas populares no sistema MinC:** a institucionalização das políticas culturais para as culturas populares. Artigo apresentado no II Seminário Internacional Políticas Culturais, 2011c. Disponível em <[http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/palestras/Políticas\\_Culturais/II\\_Seminario\\_Internacional/FCRB\\_ElderPatrickMaiaAlves\\_O\\_lugar\\_das\\_culturas\\_populares\\_no\\_sistema\\_MinC.pdf](http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/palestras/Políticas_Culturais/II_Seminario_Internacional/FCRB_ElderPatrickMaiaAlves_O_lugar_das_culturas_populares_no_sistema_MinC.pdf)> Acesso em: 08 dez.2012.

ARANTES NETO, Antonio Augusto. **O que é cultura Popular.** Coleção Primeiros Passos. São Paulo: Brasiliense, 1981.

ASSOCIAÇÃO SANTO DIAS. **Projeto Ponto de Cultura Cortejos Culturais do Ancuri.** Fortaleza: Associação Santo Dias, 2008.

BARBALHO, Alexandre; BEZERRA, Jocastra. **O "partido da cultura": política cultural no Ceará na Era Lula.** In: Federalismo e políticas culturais no Brasil. 14 ed. Salvador-BA: EDUFBA, 2013, v.1. P.115-130

BARBALHO, Alexandre. **Política Cultural:** um debate contemporâneo. In: RUBIM, Linda (Org.). Organização e Produção da Cultura. Salvador: EDUFBA, 2005. P.33-52

\_\_\_\_\_. **Políticas Culturais no Brasil:** identidade e diversidade sem diferença. In: RUBIM, Albino; BARBALHO, Alexandre (Orgs.) Políticas Culturais no Brasil. Bahia: UFBA, 2007. (Coleção Cult). P.37-60

\_\_\_\_\_. **Textos Nômades**. Política, Cultura e Mídia. Fortaleza: Banco do Nordeste do Brasil, 2008.

\_\_\_\_\_. **Políticas Culturais no Brasil: Primórdios (1500-1930)**. Trabalho apresentado no V ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. UFBA, 2009.

BARROS, José Márcio; ZIVIANI, Paula. **O Programa Cultura Viva e a diversidade cultural**. In: Cardeno Pontos de Cultura: Olhares sobre o Programa Cultura Viva. Brasília: Ipea, 2011. P.61-88

BARROS, José Márcio. **Diversidade Cultural e Gestão da Cultura**. Revista Observatório Itaú Cultural / OIC - n. 8 (abr./jul. 2009). – São Paulo, SP: Itaú Cultural, 2009. P.82-90

\_\_\_\_\_. **A Diversidade Cultural, O identitário, O Popular e O Tradicional** In: Catálogo Culturas Populares e Identitárias da Bahia. Salvador: Secretaria de Cultura do Estado da Bahia, 2010. P.30-42

BARROSO, Oswald. **Reis do Congo**. Fortaleza: Ministério da Cultura, Faculdade Latino Americana de Ciências Sociais, Museu da Imagem e do Som, 1996.

\_\_\_\_\_. **Encontros Mestres do Mundo: uma referência no tratamento da cultura**. In: Catálogo de imagens dos I, II, III e IV Encontro Mestres do Mundo, período 2005 a 2008. Fortaleza: SECULT, 2009.

BAUMAN, Zigmunt. **Ensaio sobre o conceito de cultura**. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

BEZERRA, Analúcia Sulina. **Ponto de Cultura Roteiro de Luz: Um exercício de Cidadania Cultural**. In: Cultura Viva: as práticas de pontos e pontões. Ipea: coordenação de Cultura. Brasília: Ipea, 2011.

BOTELHO, Isaura. **Dimensões da Cultura e Políticas Públicas**. São Paulo: Revista São Paulo em Perspectiva, 2001. P.73-83. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/spp/v15n2/8580.pdf>> Acesso em: 25 ago.2013.

\_\_\_\_\_. **A política cultural e o plano das ideias**. In: RUBIM, Albino; BARBALHO, Alexandre (Orgs.) Políticas Culturais no Brasil. Bahia: UFBA, 2007 (Coleção Cult). P.109-132

BORNHEIM, Gerd. **O conceito de tradição**. In: BOSI, Alfredo et al. Tradição / Contradição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor / Funarte, 1987. P.13-29

BRANT, Leonardo. **O poder da cultura**. São Paulo: Petrópolis, 2009

BURITI, Iranilson. **Bumba-meu-boi do Pirambu: Tradição Afro-cabocla e potencial atrativo para o Turismo em Fortaleza**. Revista eletrônica de turismo cultural, vol.3 – nº1., 2009. Disponível em <<http://www.eca.usp.br/turismocultural/>> Acesso em: 15 nov. 2013.

CALABRE, Lia. **Políticas Culturais no Brasil: balanço e perspectivas**. In: RUBIM, Albino; BARBALHO, Alexandre (Orgs.). Políticas Culturais no Brasil. Bahia: UFBA, 2007. (Coleção Cult). P. 87-107

CÂMARA aprova transformação do "Cultura Viva" em lei. Disponível em <<http://www2.camara.leg.br/camaranoticias/noticias/EDUCACAO-E-CULTURA/450404-CAMARA-APROVA-TRANSFORMACAO-DO-CULTURA-VIVA-EM-LEI.html>> Acesso em: 02 set.2013.

CAMARGOS, Márcia. **Semana de 22: entre vaías e aplausos**. São Paulo: Bointempo Editorial, 2002.

CANCLINI, Néstor Garcia. **As Culturas Populares no Capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

\_\_\_\_\_. **Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da Modernidade**. 4ª ed. São Paulo: EDUSP, 2011.

CARDOSO, Ruth C. L. **Cultura brasileira: uma noção ambígua**. Cadernos nº17 – 1ª série. Centro de Estudos Rurais e Urbanos, Departamento de Ciências Sociais, Faculdade de Filosofia, letras e Ciências Humanas. São Paulo: USP, 1982. Disponível em <[http://www.centroruthcardoso.org.br/\\_shared/files/all\\_acervo/anx/20120208115941\\_CRC0160.pdf](http://www.centroruthcardoso.org.br/_shared/files/all_acervo/anx/20120208115941_CRC0160.pdf)> Acesso em 20 nov.2013. P.15-22

CARVALHO, José Jorge de. **O lugar da cultura tradicional na sociedade moderna**. Trabalho apresentado no Seminário Folclore e Cultura Popular: Varias Faces de um Debate. Rio de Janeiro: INF/FUNARTE, 1989.

\_\_\_\_\_. **Espetacularização e Canibalização das Culturas Populares**. In: I Encontro Sul-Americano das Culturas Populares e II Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas Populares. São Paulo: Instituto Pólis; Brasília, DF: Ministério da Cultura, 2007. P.79-101

CASTRO, Maria Laura Viveiros de. **Patrimônio imaterial no Brasil**. Brasília: UNESCO, Educarte, 2008.

CATENACCI, Vivian. **Cultura popular entre a tradição e a transformação**. São Paulo Perspec. vol.15 no.2 São Paulo Apr./June, 2001. Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-88392001000200005](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-88392001000200005)> Acesso em: 25 set.2012.

CAVALCANTI, Maria Laura. **Culturas Populares: múltiplas leituras**. In: Anais do Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas Populares. São Paulo: Instituto Pólis; Brasília: Ministério da Cultura, 2005. P. 28-33

CHAUÍ, Marilena. **Cidadania Cultural**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2006.

COELHO, Teixeira. **Dicionário crítico de política cultural**. São Paulo: FAPESP, Iluminuras, 1997.

CORREA, Joana R. Ortigão. **Um Conceito estratégico: as culturas populares no âmbito das políticas públicas de cultura no Brasil**. In: FRADE, Cásia et al. (Org.) Políticas públicas de cultura do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: UERJ, Decult, 2012. P.41-57

CRUZ, Danielle. **Maracatus no Ceará: Sentidos e Significados**. Fortaleza: Edições UFC, 2011a.

\_\_\_\_\_. **O Maracatu Nação Iracema e suas configurações.** In: SOLAR. Almanaque Fortaleza dos Maracatus/Associação Cultural Solidariedade a Arte – SOLAR, 2011b. P.68

CUNHA FILHO, Francisco Humberto. **Federalismo Cultural e Sistema Nacional de Cultura:** contribuições ao debate. Fortaleza: Edições UFC, 2010.

DIAS, Caio Gonçalves. **A cultura como conceito operativo:** Antropologia, Gestão Cultural e algumas implicações políticas desta última. Revista pragMATIZES - Revista Latino Americana de Estudos em Cultura. Ano 1, número 1, semestral, julho 2011. Disponível em <<http://www.pragmatizes.uff.br>> Acesso em: 23 set.2013.

DOMINGUES, João. **Programa Cultura Viva:** políticas culturais para a emancipação das classes populares. Rio de Janeiro: Luminária academia, 2010.

EAGLETON, Terry. **A ideia de Cultura.** São Paulo: Editora Unesp, 2011.

FERREIRA, Cláudia Márcia. **Salvaguarda, Divulgação e Promoção das Culturas Populares.** In: I Encontro Sul-Americano das Culturas Populares e II Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas Populares. São Paulo: Instituto Pólis; Brasília, DF: Ministério da Cultura, 2007. P.54-55

FERREIRA, Fabio Alves. **Para entender a Teoria do Discurso de Ernesto Laclau.** Revista Espaço Acadêmico - Nº127 – Dezembro de 2011. Mensal – ANO XI. Disponível em <<http://www.periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/12438>> Acesso em: 23 ago.2013.

FORTALEZA, Pingo de. **Singular e Plural:** A história e a diversidade rítmica do Maracatu Cearense Contemporâneo. Fortaleza: Edições SOLAR, 2012.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas:** uma arqueologia das ciências humanas. 8ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

\_\_\_\_\_. **A Arqueologia do Saber.** 7ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

GIL, Gilberto. **Experimentação, memória e invenção.** Discurso do Ministro Gilberto Gil na solenidade de transmissão do cargo, em Brasília, a 2 de janeiro de 2003. In: Caderno Cultura Viva. 3ª Ed. Brasília: MinC, 2004. P. 40-43

\_\_\_\_\_. **Que acontece quando se liberta um pássaro?** Pronunciamento sobre o Programa Cultura Viva. Berlim, Alemanha, 2 de setembro de 2004. Caderno Cultura Viva. 3ª Ed. Brasília: MinC, 2004. P.8-9

\_\_\_\_\_. Discurso. In: **I Encontro Sul-Americano das Culturas Populares e II Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas Populares.** São Paulo: Instituto Pólis; Brasília, DF: Ministério da Cultura, 2007. P.29

HALL, Stuart. **A identidade Cultural na pós-modernidade.** Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006, 11ª edição.

HERENCIA, José Luiz (entrevista) In: **Produção Cultural no Brasil.** Volume 1. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2010. P.57-66

HOBBSAWM, Eric e TERENCE, Ranger. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997. P.9

LACERDA, Aline Pires de et al.. **Programa Cultura Viva: uma nova política do ministério da Cultura**. In: RUBIM, Albino (Org.) Políticas Culturais no Governo Lula. Bahia: UFBA, 2010. (Coleção Cult). P. 111-131

LACLAU, Ernesto; MOUFFE, Chantal. **Hegemonía y estratégia socialista**. Hacia una radicalización de la democracia. Madrid: Siglo XXI, 1987.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura um conceito antropológico**. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

MAGALHÃES, Célia Maria (Org.). **Reflexões sobre a Análise Crítica do Discurso**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, UFMG, 2001.

MAMBERTI, Sérgio. **Brasil, mostra a tua cara**. In: Anais do Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas Populares. São Paulo: Instituto Pólis; Brasília: Ministério da Cultura, 2005. P.21-23

\_\_\_\_\_. **Culturas populares brasileiras: a esperança de construir um futuro**. In: Anais do Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas Populares. São Paulo: Instituto Pólis; Brasília: Ministério da Cultura, 2005. P. 118-121

MEDEIROS, Anny K. de. **Política de financiamento cultural: análise do Programa Cultura Viva em três estados brasileiros**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2011. Disponível em <<http://www.casaruibarbosa.gov.br>> Acesso em 20 out.2013.

MENDONÇA, Daniel de. **A teoria da hegemonia de Ernesto Laclau e a análise política brasileira**. Ciências Sociais Unisinos, vol. 43, núm. 3, setembro-dezembro, Universidade do Vale do Rio dos Sinos – Brasil, 2007. P. 249-258

\_\_\_\_\_. **Antagonismo como identificação política**. Revista Brasileira de Ciência Política, nº9. Brasília, setembro - dezembro de 2012. P. 205-228

MESENTIER, Leonardo M. de. **A natureza política do patrimônio cultural**. In: FRADE, Cáscia et al. (Org.) Políticas públicas de cultura do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: UERJ, Decult, 2012. P.201-212

MESTRA PETITA. **Palavras de Mestra Petita**. In: I Encontro Sul-Americano das Culturas Populares e II Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas Populares. São Paulo: Instituto Pólis; Brasília, DF: Ministério da Cultura, 2007. P.167

MESTRE SALUSTIANO. **Palavras de Mestre Salustiano**. In: I Encontro Sul-Americano das Culturas Populares e II Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas Populares. São Paulo: Instituto Pólis; Brasília, DF: Ministério da Cultura, 2007. P.33

MILLER, Toby; YÚDICE, George. **Política cultural**. Barcelona: Gedisa, 2004.

MOUFFE, Chantal. **The Democratic Paradox**. Londres: Verso, 2009.

NUNES, Ariel F. **Pontos de cultura e os novos paradigmas das Políticas Públicas Culturais**: reflexões Macro e Micro-Políticas. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2011. Disponível em <<http://www.casaruibarbosa.gov.br>> Acesso em 20 out.2013.

OLIVEIRA, Ana de; LOPES, Aline C. **A abordagem do ciclo de políticas**: uma leitura pela teoria do discurso. Cadernos de Educação, Faculdade de Educação - FaE, Programa de Pós Graduação em Educação - PPGÉ. Pelotas: Universidade Federal de Pelotas - UFPel, 2011. P.19-41

O BOI CEARÁ. **Boi Ceará**. Disponível em <<http://boiceara.blogspot.com.br/>> Acesso em: 14 jun.2012.

O INSTITUTO DA CIDADE. **Instituto da Cidade**. Disponível em <<https://institutodacidade.org.br>> Acesso em: 13 nov.2013.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

ROCHA, Gilmar. **Cultura popular**: do folclore ao patrimônio. Revista Mediações v. 14, n.1, p. 218-236, Jan/Jun. 2009. Disponível em <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/mediacoes/article/view/3358>> Acesso em: 25 ago.2013.

RUBIM, Albino (Org.) **Políticas Culturais no Governo Lula**. Bahia: UFBA, 2010. (Coleção Cult).

RUBIM, Albino. **Políticas culturais no Brasil**: tristes tradições, enormes desafios. In: RUBIM, Albino; BARBALHO, Alexandre (Orgs.). Políticas Culturais no Brasil. Bahia: UFBA, 2007. (Coleção Cult). P. 11-36

SANTOS, Eduardo Gomor dos. **Formulação de políticas culturais**: as leis de incentivo e o Programa Cultura Viva. In: Pontos de cultura : olhares sobre o Programa Cultura Viva / organizadores: Frederico Barbosa, Lia Calabre. Brasília: Ipea, 2011. P.155-178

SANTOS, Josciene et al.. **As políticas públicas para a diversidade cultural brasileira**. In: RUBIM, Albino (Org.) Políticas Culturais no Governo Lula. Bahia: UFBA, 2010. (Coleção Cult). P.265-286

SILVA, Ana Cláudia. **Vamos Maracatuá**: Um estudo sobre os maracatus cearenses. Pernambuco: UFPE, 2004.

SILVIA, Doris Regis Barros. **Os Contos e os Pontos**: o lugar do saber e os saberes que tem lugar nas rodas da pedagogia Griô. XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais Diversidades e (Des)Igualdades, UFBA, 2011. Disponível em <[http://www.xiconlab.eventos.dype.com.br/resources/anais/3/1307740043\\_ARQUIVO\\_CONLAB\\_trab\\_completo\[1\].pdf](http://www.xiconlab.eventos.dype.com.br/resources/anais/3/1307740043_ARQUIVO_CONLAB_trab_completo[1].pdf)> Acesso em: 13.nov.2013.

SOLAR. Associação Cultural Solidariedade e Arte. **Projeto Fortaleza dos Maracatus**. Fortaleza: SOLAR, 2008.

\_\_\_\_\_. **Almanaque Fortaleza dos Maracatus**/Associação Cultural Solidariedade e Arte – SOLAR. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2011.

\_\_\_\_\_. **Associação Cultural Solidariedade e Arte.** Disponível em <<http://ong-solar.blogspot.com>> Acesso em: 14 jun. 2012.

\_\_\_\_\_. **Ensaio...** Disponível em <<http://ong-solar.blogspot.com.br/2010/07/o-som-do-ferro-e-do-couro-percutido-do.html>> Acesso em: 20 nov.2013.

\_\_\_\_\_. **“Riscou no Céu”.** Disponível em <<http://ong-solar.blogspot.com.br/2011/01/riscou-no-ceu.html>> Acesso em: 20 nov.2013.

SOUZA, Márcio de. **Fascínio e Repulsa:** Estado, Cultura e Sociedade no Brasil. Amazonas: Segunda Edição Revista ampliada, 2002.

SOTO, Cecília et al.. **Políticas públicas de cultura:** os mecanismos de participação social. In: RUBIM, Albino (Org.) Políticas Culturais no Governo Lula. Bahia: UFBA, 2010. (Coleção Cult). P.25-47

TAVARES, Bráulio. **O contemporâneo e o tradicional:** diálogos, conflitos e convergências. In: Anais do Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas Populares. São Paulo: Instituto Pólis; Brasília: Ministério da Cultura, 2005. P.142-150

TEIA BRASIL, 2010: **Tambores Digitais.** Fortaleza: SECULT, 2010.

TORRES, W. Fernando. **Tradição e Invenção nas Culturas Populares.** In: I Encontro Sul-Americano das Culturas Populares e II Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas Populares. São Paulo: Instituto Pólis; Brasília, DF: Ministério da Cultura, 2007. P.119-129

TURINO, Célio. **Desescondendo o Brasil Profundo.** In: Caderno Cultura Viva. 3ª Ed. Brasília: MinC, 2004. P.14-17

\_\_\_\_\_. **Pontos de Cultura:** desescondendo o Brasil. In: Anais do Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas Populares. São Paulo: Instituto Pólis; Brasília: Ministério da Cultura, 2005. P. 114-117

\_\_\_\_\_. **Ponto de Cultura:** o Brasil de Baixo para Cima. Rio de Janeiro: Anita Garibaldi, 2009.

\_\_\_\_\_. **O desmonte do programa CULTURA VIVA e dos Pontos de Cultura sob o governo Dilma.** Revista Fórum, 2013. Disponível em <<http://revistaforum.com.br/brasilvivo/2013/07/07/o-desmonte-do-programa-cultura-viva-e-dos-pontos-de-cultura-sob-o-governo-dilma/>> Acesso em: 13 nov.2013.

UM PANORAMA **das Recentes Transformações no Trato das Culturas Populares no Contexto Brasileiro,** P. 17-27. In: Catálogo Culturas Populares e Identitárias da Bahia. Governo do Estado da Bahia, 2010. Disponível em <[http://www.cultura.ba.gov.br/wp-content/uploads/2010/catalogo\\_cultura2010.pdf](http://www.cultura.ba.gov.br/wp-content/uploads/2010/catalogo_cultura2010.pdf)> Acesso em: 02 set.2013.

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CEARÁ. Pró-Reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa. **Trabalhos científicos: organização, redação e apresentação.** Fortaleza: EdUECE, 2010.

YÚDICE, George. **A conveniência da cultura:** Usos da cultura na era global. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

VAAC. **Projeto Ponto de Cultura Bumba meu boi, Resgatando a Cultura Viva.** Fortaleza: VAAC, 2010.

## ARTIGOS DE JORNAIS

BOI CEARÁ de casa nova, Diário do Nordeste, 2008. Disponível em <<http://diariodonordeste.globo.com/materia.asp?codigo=536270>> Acesso em: 31 out.2013.

O PRIMEIRO Ponto do Ceará. Jornal O Povo, 2013. Disponível em <<http://www.opovo.com.br/app/opovo/vidaarte/2013/06/01/noticiasjornalvidaarte,3066054/o-primeiro-ponto-do-ceara.shtml>> Acesso em: 06 jun.2013.

PESCADOR de Boi. Jornal O Povo, 2012. Disponível em <<http://www.opovo.com.br/app/opovo/paginasazuis/2012/07/30/noticiasjornalpaginasazuis,2888086/pescador-de-boi.shtml>> Acesso em: 31 out.2013.

PONTOS de Entrave. Jornal O Povo, 2013. Disponível em <<http://www.opovo.com.br/app/opovo/vidaarte/2013/06/01/noticiasjornalvidaarte,3066059/pontos-de-entrave.shtml>> Acesso em: 06 jun.2013.

## DOCUMENTOS E LEGISLAÇÕES

ASSEMBLEIA LEGISLATIVA DO ESTADO DO CEARÁ. Lei 13.351 de 22 de agosto de 2003, **Registro e definição dos Mestres da Cultura Tradicional Popular do Estado do Ceará**, publicado em 2003, p. 1. Disponível em <<http://www.al.ce.gov.br/legislativo/tramitando/lei/13351.htm>> Acesso em: 27 nov.2013.

BRASIL. Câmara dos Deputados. **Lei Cultura Viva**. Disponível em <<http://www.camara.gov.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=561468>> Acesso em: 22 mar.2013.

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. Promulgada em 5 de outubro de 1988. Disponível em <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/constituicao/constituicaocompilado.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicaocompilado.htm)>.

BRASIL. Iniciativa Cultural. **Pontos de Cultura no Ceará**. Disponível em <<http://www.iniciativacultural.org.br/2011/01/pontos-de-cultura-no-ceara/>> Acesso em: 13 abr.2013.

BRASIL. Ministério da Cultura. **Anais do Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas Populares**. São Paulo: Instituto Pólis; Brasília: Ministério da Cultura, 2005.

\_\_\_\_\_. Ministério da Cultura. **I Encontro Sul-Americano das Culturas Populares e II Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas Populares**. São Paulo: Instituto Pólis; Brasília, DF: Ministério da Cultura, 2007.

\_\_\_\_\_. Ministério da Cultura. **As metas do Plano Nacional de Cultura**. São Paulo: Instituto Via Pública; Brasília: MinC, 2012.

\_\_\_\_\_. Ministério da Cultura. **Acompanhamento de Metas do Plano Nacional de Cultura**. Disponível em <[http://pnc.culturadigital.br/tags\\_metas/cultura\\_popular/](http://pnc.culturadigital.br/tags_metas/cultura_popular/)> Acesso em: 30 ago.2013.

\_\_\_\_\_. Ministério da Cultura. **Ação Griô**. Disponível em <http://www2.cultura.gov.br/culturaviva/category/cultura-e-cidadania/acao-gri/> Acesso em: 13 nov.2013.

\_\_\_\_\_. Ministério da Cultura. **Balanco Final Governo Lula**. Brasília, 2010. Livro 4 (Capítulo 3). Disponível em <<http://www.slideshare.net/EdinhoPT/43-cultura>> Acesso em: 15 abr.2013.

\_\_\_\_\_. Ministério da Cultura. **Ceará e Ministério da Cultura assinam acordo para criação de 100 Pontos de Cultura**. Disponível em <<http://www2.cultura.gov.br/site/2008/05/19/ceara-e-ministerio-da-cultura-assinam-acordo-para-criacao-de-100-pontos-de-cultura/>> Acesso em: 13 abr.2013.

\_\_\_\_\_. Ministério da Cultura. **Cultura Viva**. Disponível em <<http://www2.cultura.gov.br/culturaviva/ponto-de-cultura/>> Acesso em: 20 set.2013.

\_\_\_\_\_. Ministério da Cultura. **Plano Nacional de Cultura**. Brasília: MinC, 2010.

\_\_\_\_\_. Ministério da Cultura. **Plano Nacional de Cultura**. Disponível em <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2007-2010/2010/lei/112343.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2010/lei/112343.htm)> Acesso em: 06 set.2013.

\_\_\_\_\_. Ministério da Cultura. **Pontos de Cultura. O que é?**. Disponível em <<http://www.cultura.gov.br/pontos-de-cultura1>> Acesso em: 14 abr.2013.

\_\_\_\_\_. Ministério da Cultura. **Prêmio Culturas Populares 2012**. Disponível em <[http://www.cultura.gov.br/cultura\\_viva/premio-culturas-populares-2012/](http://www.cultura.gov.br/cultura_viva/premio-culturas-populares-2012/)> Acesso em: 22 set.2013.

\_\_\_\_\_. Ministério da Cultura. **Redesenho do Cultura Viva**. Disponível em <[www2.cultura.gov.br/culturaviva/.../Redesenho-Cultura-Viva-IIIRT.ppt](http://www2.cultura.gov.br/culturaviva/.../Redesenho-Cultura-Viva-IIIRT.ppt)> Acesso em: 08 set.2013

BRASIL. Portal Brasil. **Mais Cultura**. Disponível em <<http://www.brasil.gov.br/sobre/cultura/iniciativas/mais-cultura>> Acesso em: 17 abr.2013.

CEARÁ. Secult. **EDITAIS Talentos do Ceará**. Disponível em <<http://www.secult.ce.gov.br/index.php/outros-editais/talentos-do-ceara>> Acesso em: 14 nov.2013.

\_\_\_\_\_. Secult. **Legislação Geral**. Disponível em <<http://www.secult.ce.gov.br/index.php/patrimonio-cultural/legislacao-geral>> Acesso em: 07 abr.2013.

\_\_\_\_\_. Secult. **Ponto de Cultura**. Estado do Ceará. Secretaria de Cultura – SECULT. Disponível em <<http://www.secult.ce.gov.br/index.php/programa-mais-cultura>> Acesso em: 12 abr.2013.

DECRETO Nº 7.743, DE 31 DE MAIO DE 2012 - **Aprova a Estrutura Regimental e o Quadro Demonstrativo dos Cargos em Comissão e das Funções Gratificadas do Ministério da Cultura**. Disponível em <<http://www.cultura.gov.br/scdc>> Acesso em: 29 out.2013

IPEA. **Cultura Viva: avaliação do programa arte educação e cidadania**. Brasília: Ipea, 2010.

\_\_\_\_\_. **Cultura Viva: as práticas de pontos e pontões**. Brasília: Ipea, 2011.

\_\_\_\_\_. **Pontos de Cultura: Olhares sobre o Programa Cultura Viva**. Organizadores: Frederico Barbosa, Lia Calabre. Brasília: Ipea, 2011.

IPHAN. **Lista dos bens registrados**. Disponível em <<http://www.iphan.gov.br/bcrE/pages/conOrdemE.jsf?ordem=3>> Acesso em: 07 abr.2013.

\_\_\_\_\_. **Os sambas, as rodas, os bumbas, os meus e os bois**. Princípios, ações e resultados da política de salvaguarda do patrimônio cultural imaterial do Brasil 2003-2010. Brasília-DF: Ministério da Cultura/IPHAN, 2010.

\_\_\_\_\_. **Patrimônio Cultural Imaterial: para saber mais**. Brasília-DF: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), 3.ed., 2012.

\_\_\_\_\_. **Programa Nacional do Patrimônio Imaterial**. Iphan, 2010. Disponível em <<http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=201>> Acesso em: 10 abr.2013.

MINISTÉRIO DA CULTURA. Secretaria da Identidade e Diversidade Cultural. **Plano Setorial para as Culturas Populares**. MINC: SID – Brasília, 2010. Disponível em <<http://www.cultura.gov.br/cnpc/wp-content/uploads/2011/07/plano-setorial-de-culturas-populares.pdf>> Acesso em: 01 out.2012.

MINISTÉRIO DA CULTURA. **Cultura Viva: o Programa Nacional de Arte, Educação, Cidadania e Economia Solidária**. 3ª Ed. Brasília: MinC, 2004.

UNESCO. **Recomendação sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular**. Paris: UNESCO, 1989.

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

## ENTREVISTAS

CARLA, Mirna. Entrevista com a Sra. Mirna Carla, concedida a Jocastra Holanda Bezerra, em 08 de novembro de 2013, na sede da instituição, Bairro Vila União, Fortaleza-CE.

FORTALEZA, Pingo. Entrevista com o Sr. João Wanderlei Roberto Militão, com o pseudônimo de Pingo de Fortaleza, concedida a Jocastra Holanda Bezerra, em 08 de novembro de 2013, na sede da SOLAR, Bairro Benfica, Fortaleza-CE.

NOBRE, Eudázio. Entrevista com o Sr. Eudázio Nobre, concedida a Jocastra Holanda Bezerra, em 12 de março de 2013, na biblioteca do Centro Cultural Banco do Nordeste, Bairro Centro, Fortaleza-CE.

NOBRE, Eudázio. Texto publicado na rede social Facebook, no dia 03 de janeiro de 2014.

ZÉ PIO, Mestre. Entrevista com o Sr. José Francisco Rocha, conhecido como Mestre Zé Pio, concedida a Jocastra Holanda Bezerra, em 23 setembro de 2012, na sede do Boi Ceará, Bairro Pirambu, Fortaleza-CE.

ZÉ PIO, Mestre. Entrevista com o Sr. José Francisco Rocha, conhecido como Mestre Zé Pio, concedida a Jocastra Holanda Bezerra, em 30 de outubro de 2013, na sede do Boi Ceará, Bairro Pirambu, Fortaleza-CE.

## **APÊNDICES**

**APÊNDICE A – ROTEIRO 1 DE ENTREVISTA PARA GESTOR**

**APÊNDICE B – ROTEIRO 2 DE ENTREVISTA PARA GESTOR**

**APÊNDICE A**  
**ROTEIRO 1 DE ENTREVISTA PARA GESTOR**

**Sobre a Associação proponente do projeto de Ponto de Cultura:**

1. Onde está localizada?
2. Qual a história da Associação? Quando foi criada? Por quem?
3. Quais as atividades desenvolvidas na Associação antes da execução do projeto de Ponto de Cultura?
4. O que motivou a participar da Ação Ponto de Cultura? Como se deu a participação? Quem elaborou e fez a inscrição do projeto?

**Sobre o Projeto Ponto de Cultura:**

5. Qual o objetivo central do Projeto?
6. Quais atividades são/foram desenvolvidas no Ponto de Cultura?
7. Quais as dificuldades encontradas na realização do Projeto?
8. Quais foram as contribuições positivas da Ação Ponto de Cultura?

**APÊNDICE B**  
**ROTEIRO 2 DE ENTREVISTA PARA GESTOR**

**Responder a questão:** Como grupos da cultura popular significam o conceito de “cultura popular”?

1. O que é o Maracatu/o Reisado/o Boi? (O que definiria essas culturas como manifestação da cultura tradicional e popular?)
2. Como se aprende a brincadeira/manifestação cultural?
3. O que é ser mestre da cultura popular? E qual o papel do mestre na manifestação cultural?
4. Como o grupo lida com a questão da tradição?
5. O que é “ser Ponto de Cultura”?

**ANEXOS**

## ANEXO A - PROJETOS CLASSIFICADOS NO I EDITAL DE PONTOS DE CULTURA DO ESTADO DO CEARÁ (LOCALIZADOS EM FORTALEZA-CE)



**SECRETARIA DA CULTURA**  
*Governo do Estado do Ceará*

### I EDITAL DE PONTOS DE CULTURA (2008)

INSTITUIÇÃO PROPONENTE	ÁREA DE ATUAÇÃO	LOCALIZAÇÃO	TELEFONE	E-MAIL
Fundação Marcos de Bruin	Dança, percussão, coral, construção de instrumentos artesanais	Fortaleza-CE	(85) 3227.3056 / (85) 3257.1197 / (85) 8611.1261 / (85) 9652.1830 / (85) 8607.0328	fmbruin@uol.com.br; marialourdesilva@hotmail.com; veralvbarros@yahoo.com.br
Agência de Notícias Esperança - ANOTE	Teatro	Fortaleza-CE	(85) 3388.8707 / (85) 3485.3607 / (85) 8768.9565 / (85) 8501.1962 / (85) 3270.1486	anote@anote.org.br; lucianorobot@ibest.com.br; jeanedesousa@hotmail.com; mariaelis33@yahoo.com.br
Associação dos Escritores, Tovadores e Folheteiros do Estado do Ceará - AESTROFE	Literatura de cordel	Fortaleza-CE	(85) 3217.2891 / (85) 9675.1099	aestrofe@gmail.com
Casa da Comédia Cearense	Teatro, dança, circo, música (coral), informática	Fortaleza-CE	(85) 3281.3107 / (85) 3242.8045 / (85) 3094.4077 / (85) 96353475	casadacomedia@ig.com.br; serrahiroldo@ig.com.br
Movimento de Saúde Mental Comunitária do Bom Jardim	Curso de pintura em tela e tecido, oficina construção de tambores	Fortaleza-CE	(85) 3497.2176 / (85) 3497.0892 / (85) 8869.8786 / (85) 3245.4204 (Natália)	movimento@secrel.com.br; marciosemearte@yahoo.com.br
Fábrica de Imagens - Ações Educativas em Cidadania e Gênero	Audiovisual, cultura digital	Fortaleza-CE	(85) 3495.1887 / (85) 8825.5051	fabricadeimagens@terra.com.br; monterochapsico@hotmail.com; comunicacao@fabricadeimagens.org.br
Associação dos Produtores de Teatro do Ceará	Teatro	Fortaleza-CE	(85) 3219.9493 / (85) 8711.1010 (Carri) / (85) 3021.5420 / (85) 8739.0867 (Ana)	aptece@oi.com.br; carricosta@oi.com.br
Associação Cultural Solidariedade e Arte - SOLAR	Artes integradas, cinema e vídeo, literatura, música, artes plásticas, fotografia	Fortaleza-CE	(85) 3226.1189	associacaosolar@gmail.com; pingodefortaleza@gmail.com
Grupo Bailarinos de Cristo, Amor e Doações	Dança, teatro, música (flauta, violão), inclusão digital e audiovisual	Fortaleza-CE	(85) 3482.7100 / (85) 3482.0510	jhflavio@globo.com; janne_ruth@yahoo.com.br
Associação Cultural do Conjunto José Walter	Música e artesanato	Fortaleza-CE	(85) 8815.3230 / (85) 9672.4272 / (85) 3291.4894	fmcultura@fmcultura879josewalt er.com.br; juliocultura@yahoo.com.br
Sindicato dos Empregados em Empresas de Asseio e Conservação, Locação e Administração Com. Cond. e Limpeza Pública do Estado do Ceará - SEEACONCE	Cultura digital	Fortaleza-CE	(85) 3221.3872 / (85) 8891.3437 / (85) 8781.1621 / (85) 8834.9601 (Josénias)	josenias65@yahoo.com.br; seeaconce@seeaconce.com.br; maury@seeaconce.com.br
Associação Afro Brasileira de Cultura Alágbá	Cultura afrodescendente - Lei 10739/03	Fortaleza-CE	(85) 8819.9355 / (85) 3088.4017 / (85) 8870.4142 / (85) 8778.7242 (Evelane)	associaolagba@gmail.com
Associação Espírita de Umbanda São Miguel	Combate a discriminação racial e intolerância religiosa	Fortaleza-CE	(85) 3497.4663 / (85) 9198.4157 / (85) 8619.9201 (Neto)	aeusm1@yahoo.com.br; netousm@yahoo.com.br
Comunicação e Cultura	Ações transversais: Cultura e educação, cultura e tecnologia, mídia alternativa, jornal escolar popular	Fortaleza-CE	(85) 3455.2150 / (85) 3455.2154	comcultura@comcultura.org.br; adm@comcultura.org.br; mirleide@comcultura.org.br; falaescola@jornalescolar.org.br
Instituto de Desenvolvimento Social	Audiovisual	Fortaleza-CE	(85) 8613.7934 / (85) 3473.5853	adm@tvjanela.org.br; tvjanela@tvjanela.org.br
Associação de Brincantes da Cia Vata - ABC Vata	Artes cênicas, dança, capoeira, canto coral, percussão, circo, audiovisual	Fortaleza-CE	(85) 3219.4939 / (85) 3265.6711 / (85) 8848.5649	valtaper@oi.com.br
Associação Vidança Companhia de Dança do Ceará	Dança, música, artes manuais, carpintaria, faz instrumentos e móveis, brinquedos populares	Fortaleza-CE	(85) 9985.3687 / (85) 9922.7710 / (85) 8831.3137	vidanca@vidanca.org; analiatimbo@vidanca.org
Associação Beneficente o Pequeno Nazareno	Audiovisual	Fortaleza-CE	(85) 3212.5727 / (85) 3257.1197 (Manoel Torquato) / (85) 8825.3979 (Felipe Bandeira)	ica@opequenonazareno.org.br; ica.decultura@gmail.com; philipbandeira@gmail.com
Associação Santo Dias	Cultura popular, reisado, festa junina, carnaval, formação de produtores culturais e agentes culturais	Fortaleza-CE	(85) 8839.2359 / (85) 3274.3657	eudazioasd@yahoo.com.br
Associação Missão Tremembé - AMIT	Estudo e pesquisa sobre os indígenas	Fortaleza-CE	(85) 3283.2468 / (85) 9633.9655	aguaim.amit@gmail.com; missaotremembe@gmail.com
Associação Cultural Imperadores da Parquelândia	Música	Fortaleza-CE	(85) 3290.3301 / (85) 8719.7947	imperadores.parquelandia@yahoo.com.br

## ANEXO B - PROJETOS CLASSIFICADOS NO II EDITAL DE PONTOS DE CULTURA DO ESTADO DO CEARÁ (LOCALIZADOS EM FORTALEZA-CE)



### SECRETARIA DA CULTURA

*Governo do Estado do Ceará*

#### II EDITAL DE PONTOS DE CULTURA (2010)

INSTITUIÇÃO PROPONENTE	ÁREA DE ATUAÇÃO	LOCALIZAÇÃO	TELEFONE	E-MAIL
Conselho Comunitário dos Moradores do Parque Santa Cecília	Esporte e Arte	Fortaleza-CE	(85) 3497.2113 / (85) 3497.0766 / (85) 8787.1520 / (85) 8842.7472 / (85) 8796.1396	ccomumsc@yahoo.com.br; onete.costa@hotmail.com
Associação Educativa Cultural Teatro da Boca Rica	Artes Cênicas e Música	Fortaleza-CE	(85) 3224.7868 / (85) 3261.7703 / (85) 8758.1374	teatrodabocarica@ig.com.br; rejrei@gmail.com; marcospompilio@gmail.com
Centro Cultural Zé Testinha	Manifestações Juninas	Fortaleza-CE	(85) 3257.3304 / (85) 8837.8089	centro@zetestinha.com.br
Instituto de Cultura Riso e Arte - INCRUARTE	Expressões Artísticas, Patrimônio Material, Gestão e Formação Cultural	Fortaleza-CE	(85) 3252.3741 / (85) 3023.0460 / (85) 9991.0460	escritoriadoriso@gmail.com
Associação Cultural Afro-Brasileira Bloco Afoxé Camutuê Alaxé - Acabaca	Étnico Racial	Fortaleza-CE	(85) 3181.0198	sergmurilos@hotmail.com
Instituto Ambiente Cultural e Inclusão Social	Artes Integradas	Fortaleza-CE	(85) 3091.1532 / (85) 8660.6385	sol_pompeu@hotmail.com
Via de Acesso à Arte e à Cultura - VAAC	Artes Integradas	Fortaleza-CE	(85) 8850.9531 / (85) 8844.5964 / (85) 8738.2197	crislianocandido@gmail.com
Associação Cultural Maracatu Nação Fortaleza	Manifestação Popular	Fortaleza-CE	(85) 3253.1317	nfortaleza@terra.com.br; calealencar@terra.com.br
Centro Cultural Capoeira Água de Beber	-	Fortaleza-CE	-	-
Instituto das Cidades Sustentáveis	Artes Integradas	Fortaleza-CE	(85) 8812.4331	paulceara@hotmail.com; paullogadelha@gmail.com