

Publicação do Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas Populares

Realização

Ministério da Cultura
Secretaria de Identidade e da Diversidade Cultural

Equipe de Edição

Projeto editorial **Ricardo Lima, Hamilton Faria, Andréa Falcão, Cláudia**

Márcia Ferreira e Américo Córdula

Coordenação geral **Hamilton Faria / Instituto Pólis**

Coordenação editorial e edição **Gabriela Lotta e Hamilton Faria**

Equipe de relatoria **Bianca Santos, Celso Mauro Paciornik, Clovis Henrique, Eduardo Rombauer van den Bosh, Fernanda Toffoli Versolato, Gabriela Lotta, Hamilton Faria e Pedro Benjamin Garcia**

Revisão **Isa Spanghero Stoeber**

Projeto gráfico **Cássia Buitoni**

Ilustrações e capa **Marcelo Bicalho**

Fotografias **Mila Petrillo**

Equipe técnica Ministério da Cultura **Ana Maria A. Bravo Villalba e Max Rodrigues**

Apoio técnico Instituto Pólis **Alice Martins Villela Pinto, Altair José Moreira, Benedita Aparecida Alegre de Oliveira, Carla Cristina Miyasaka, Daniela Luanda, Elisa Camarote, Fabio Lyra, Gisele Balestra, Mariana Romão, Patrícia Gaturamo, Piatã Stocklos Kignel, Rangel Arthur Mohedano e Viviane Araújo**

CATALOGAÇÃO NA FONTE – CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO E INFORMAÇÃO DO INSTITUTO PÓLIS

Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas Populares
São Paulo: Instituto Pólis; Brasília: Ministério da Cultura, 2005. 184 p.

Anais do Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas Populares; Brasília, 23-26 de fevereiro de 2005.

1.Cultura. 2.Diversidade Cultural. 3.Cultura Popular. 4.Políticas Públicas. 5.Política Cultural. 6.Ação Cultural. 7.Herança Cultural. I.Título. II.Instituto Pólis. III.Ministério da Cultura. IV.Secretaria de Identidade e da Diversidade Cultural. V.Fórum Permanente das Culturas Populares. VI. Fórum das Culturas Populares, Indígenas e Patrimônio Imaterial.

Fonte: Vocabulário Pólis/CDI

Publicação impressa em papel 100% reciclado

SEMINÁRIO NACIONAL DE POLÍTICAS PÚBLICAS PARA AS CULTURAS POPULARES

Brasília

23 a 26 de fevereiro de 2005



ÍNDICE

09	Apresentação
12	programação do seminário
16	Abertura
18	Gilberto Gil Moreira
19	Juca Ferreira [João Luiz Silva Ferreira]
21	Sérgio Mamberti
26	PAINEL 1: Cultura e a invenção do popular no Brasil
28	Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti
34	José Jorge Carvalho
40	PAINEL 2: Formas de preservação dos saberes e modos de fazer: a voz das culturas populares
42	Benki Ashaninka [Benki Piyanco]
47	Maria Lucinelma
48	Mestre Diniz [José Silva Diniz]
50	Mestre Ferreira [Severino Ferreira da Silva]
53	Mestre João Batista da Luz
55	Mestre Eugênio [Eugênio dos Santos]
58	Marliete Rodrigues da Silva
61	Dona Teté [Almerice da Silva Santos]
68	PAINEL 3: Culturas populares, circuitos de difusão e mercado
70	Carlos Sandroni
75	Danilo Santos de Miranda
79	Osvaldo Meira Trigueiro
90	PAINEL 4: Educação para a diversidade
92	Pedro Benjamim Garcia
96	Sebastião Rocha
107	Lygia Segala



112 **PAINEL 5: O Estado e as culturas populares**

114 Célio Roberto Turino de Miranda

118 Sérgio Mamberti

122 Márcio Meira

124 Isaura Botelho

127 Sérgio Luiz de Carvalho Xavier

131 Ubiratan Castro de Araújo

134 Antônio Augusto Arantes

140 **PALESTRA: Cultura popular e as novas gerações urbanas**

142 Bráulio Tavares

154 **EXPOSIÇÃO: Da cabaça, o Brasil**

156 Da cabaça, o Brasil: natureza, cultura, diversidade

160 **Síntese das propostas apresentadas nas Oficinas Preparatórias e no Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas Populares**

162 Princípios, parâmetros e recomendações para valorizar as culturas populares

164 Diretrizes e ações

176 Diretrizes e ações prioritárias de políticas públicas indicadas pelos participantes do Seminário Nacional de Culturas Populares

180 **Carta das Culturas Populares**



Apresentação

A idéia da realização do I Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas Populares surgiu de muitos anseios, tanto por parte dos indivíduos, grupos e comunidades que não viam respeitadas suas culturas e modos de fazer, como por parte dos militantes, intelectuais e apaixonados pela cultura popular. A tantos anseios somou-se a vontade de administradores públicos de contribuir, efetivamente, para o reconhecimento e a valorização das culturas populares.

Num processo participativo, a Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural do Ministério da Cultura estabeleceu um proveitoso diálogo com a sociedade civil, representada pelo Fórum Permanente de Culturas Populares de São Paulo e pelo Fórum das Culturas Populares, Indígenas e do Patrimônio Imaterial do Rio de Janeiro. Estas entidades, em parceria com o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/MinC, a Fundação Cultural Palmares/MinC e a Secretaria de Políticas Culturais/MinC, passaram a constituir o Grupo de Trabalho, que pensou, planejou e construiu o Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas Populares, com assessoria metodológica do Instituto Pólis, também responsável pela relatoria do Seminário e edição da presente publicação.

Abrindo um novo espaço na cena cultural brasileira para as manifestações de nossas tradições populares, como estratégia de troca de conhecimento e divulgação, foram realizadas, no segundo semestre de 2004, catorze oficinas nos estados do Acre, Bahia, Ceará, Distrito Federal, Maranhão, Mato Grosso, Mato Grosso do Sul, Minas Gerais, Pará, Paraná, Pernambuco, Rio de Janeiro, São Paulo e Sergipe. Contando com a parceria das Secretarias Estaduais e Municipais de Cultura, os encontros resultaram em enriquecimento, tanto com relação ao conteúdo, como no tocante à presença de seus protagonistas em Brasília.

Na etapa final do Seminário, entre os dias 23 a 26 de fevereiro em Brasília, o processo de construção coletiva culminou com a *Carta das Culturas Populares* e indicação de diretrizes e ações votadas e incluídas no documento final do Seminário. O evento, final contou com uma rica programação cultural e promoveu espaços de diálogos entre diversos manifestantes das várias regiões do país, além de pesquisadores, produtores culturais e gestores públicos, em clima de harmonia, alegria e responsabilidade, num ambiente fértil e único para manifestar seus modos de expressão. Foram palestras,



oficinas, espetáculos de música e dança, com artistas de todo o Brasil. Destacou-se também a exposição “Da cabaça, o Brasil: natureza, cultura, diversidade”, com um universo de práticas e tradições culturais, contribuindo com o debate sobre a situação atual das Culturas Populares e a construção de um novo olhar para a diversidade e identidade cultural.

O conteúdo deste trabalho é a síntese do Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas Populares, suas principais reflexões e propostas, e visa a contribuir para o processo de construção de um país mais justo, com suas múltiplas cores, saberes, celebrações e encantamentos. Houve o reconhecimento de que sob a denominação “Culturas Populares” consolida-se um campo específico e fundamental para a construção das Políticas Públicas na área da Cultura.

Como em toda publicação, foram feitas algumas opções editoriais: as falas foram transcritas, editadas e aprovadas pelos autores e receberam títulos segundo seu conteúdo. Selecionaram-se algumas fotos dos participantes da programação oficial e as ilustrações foram realizadas com base na leitura dos textos.

Como aponta a *Carta das Culturas Populares*, “o reconhecimento da diversidade, das especificidades e do valor artístico e cultural das manifestações populares pelas instituições públicas e privadas é parte fundamental do processo de inclusão cultural e econômica e do desenvolvimento humano”.

O Ministério da Cultura entende que o Seminário representa um marco histórico e cultural no reconhecimento e na valorização das Culturas Populares e espera que o produto deste trabalho sirva como modelo da vontade e da união e contribua para a valorização da diversidade cultural brasileira e para o desenvolvimento cultural do nosso país, inspirando nossos jovens de idade e de coração.

Agradecemos a todos aqueles que contribuíram para a realização do Seminário; em especial, aos mestres, artistas, agentes culturais, educadores, secretarias estaduais e municipais e aos movimentos culturais e voluntários, com seu especial brilho.

Os documentos encaminhados à organização do evento estão disponíveis no site do Seminário (www.culturaspopulares.com.br) e nos anais do Seminário de Políticas Públicas para Culturas Populares, à disposição no Centro Nacional do Folclore/Iphan.

programação do seminário

23 de fevereiro

- 19h00 **Abertura**
Orquestra Nzinga de Berimbaus
Orquestra de Cavaquinhos de Cabo Frio
- 19h40 **Abertura Oficial**
Sérgio Mamberti
Juca Ferreira
- 21h00 **Noite das Violas**
Viola Nordestina: Ivanildo Vila Nova, Oliveira de Panelas
Viola de Cocho: Daniel de Paula, Severino de Moura
Viola Caipira: Badia Medeiros, Ivan Vilela, Roberto Correia

24 de fevereiro

- 9h00 **Painel 1: Cultura e a invenção do popular no Brasil**
José Jorge Carvalho
Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti
mediadora: Elizabeth Travassos
- 12h00 **Território livre**
- 14h00 **Painel 2: Formas de preservação dos saberes e modos de fazer: a voz das culturas populares**
Mestre Ferreira
João Batista da Luz
Benki Piyanco
José Silva Diniz
Dona Teté
Mestre Eugênio
Maria Lucinelma
Marliete Rodrigues da Silva
mediador: Hamilton Faria
- 19h00 **Mesa: Culturas populares e as novas gerações urbanas**
Bráulio Tavares
- 21h00 **Shows**
lançamento do 1º CD do *Coral Ñande Mbaraete – O Canto dos Guarani*
projeto *Manifesto 1º Passo*

25 de fevereiro

- 9h00 **Painel 3: Cultura, circuito de difusão e mercado**
Danilo Santos de Miranda
Oswaldo Trigueiro
Carlos Sandroni
mediadora: Ângela Andrade
- 12h00 **Território livre**
Roda de Capoeira com o Grupo de Capoeira Nizinga
- 14h00 **Painel 4: Educação para a diversidade**
Pedro Garcia
Sebastião Rocha
mediadora: Lygia Segala
- 21h00 **Shows**
Carimbó Raízes da Terra
Grupo de Chula *Os Gaúchos*

26 de fevereiro

- 9h00 **Painel 5: O Estado e as culturas populares**
Sérgio Mamberti
Célio Roberto Turino de Miranda
Sérgio Luiz de Carvalho Xavier
Antonio Augusto Arantes
Isaura Botelho
Márcio Meira
Ubiratan Castro de Araújo
mediador: Ricardo Lima
- 14h00 **Painel 5: Continuação mais Plenária**
- 19h00 **Shows de encerramento**
Naná Vasconcellos: O Bater do Coração
Bumba-Meu-Boi Fé em Deus



ABERTURA



Paulo Lustosa, João Capiberibe, Ubiratan Castro, Antonio Grassi, Edgar Teles Ribeiro, Sérgio Mamberti, Juca Ferreira, Érika Kokai, Joana Corrêa e Américo Córdula

Gilberto Gil Moreira, Ministro da Cultura.

Juca Ferreira [João Luiz Silva Ferreira], Secretário Executivo do Ministério da Cultura.

Sérgio Mamberti, Secretário da Identidade e da Diversidade Cultural do Ministério da Cultura.

Gilberto Gil Moreira*

As diversidades brasileiras para um novo país

E eis que finalmente vocês estão reunidos aí, em Brasília, para realizar o *Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas Populares*. Culturas Populares, no Brasil, são várias, mesmo no Sul, no Centro, Centro Oeste, no Norte. Vocês têm as Folias de Reis, as Congadas, os Maracatus, os Fandangos. As Festas Populares de todo tipo: com dimensão religiosa, com dimensão menos religiosa, envolvendo mais ou menos as comunidades locais, as comunidades comerciais, as comunidades cívicas de cada lugar, de cada cidade, de cada município. Enfim, vocês vão ter agora a oportunidade de discutir com o Governo, com o Ministério da Cultura o que é que deve ser a Política Pública para este setor. Um setor muito amplo, vasto, muito abrangente. Eu tenho a impressão de que, pelo menos 80% da população brasileira estão diretamente ligados a estas manifestações e têm a ver com isto. Seus pais, seus avós, suas famílias atuais estão ligadas a isto, seus filhos... Quanta gente toca tambores, quanta gente dança, quanta gente veste estas fantasias coloridas por aí, pelo Brasil afora, nestas festas.

É bom discutir como é a comunicação com o governo. Como é o relacionamento com o governo. O que o governo pode fazer com vocês, por vocês, para a festa brasileira como um todo, e o que vocês podem fazer também. Como desenvolver nossos papéis, os papéis do governo, os papéis de vocês. Como envolver cada vez mais as comunidades produtivas, os comerciantes, os produtores rurais, os lavradores etc. etc. Os acampamentos, os assentamentos, enfim, toda essa dimensão rural, urbana e rural brasileira envolvida nesta discussão para criar uma nova possibilidade de manutenção disto, que já vem se deslocando do passado até aqui e precisa continuar se deslocando. Precisa continuar contribuindo para a formação da identidade brasileira ou das identidades brasileiras, em diálogo constante com as identidades que vivem, que convivem conosco, no nosso cotidiano. É o velho, o presente se deslocando para um novo Brasil.

Eu sinto muito não estar aí. Outras atividades ministeriais me impediram que nesta data, o 23, eu estivesse com vocês. Mas 23 é 23 e eu sempre estarei com vocês! Tenham um bom Seminário!



* mensagem do Ministro da Cultura Gilberto Gil para a abertura do Seminário Nacional de Política Públicas para as Culturas Populares.

Juca Ferreira [João Luiz Silva Ferreira]

Um grande encontro no coração do Brasil: a mudança pela cultura

Nada mais oportuno que realizarmos este grande encontro no coração do Brasil, acolhendo a todos, de todas as partes do Brasil, com grande satisfação.

Transmito a todos as saudações do Ministro Gilberto Gil, que tem uma grande expectativa sobre este Seminário, que foi cuidadosamente preparado, significando um marco para definir uma política pública que contemple o povo brasileiro, com a contribuição dos representantes das culturas populares.

A característica da gestão do Presidente Lula é de mudança estratégica, que se cumpre no momento em que o Ministério da Cultura se aproxima daqueles que pensam e fazem o Brasil, refletindo uma nova visão: a que entende a cultura numa perspectiva antropológica, valorizando a soma dos nossos modos de expressão.

O Ministério da Cultura não atingia de modo adequado temáticas como culturas populares, etnias, grupos étnicos, trabalhadores, grupos com características identitárias. Buscando dar a importância devida a essas expressões culturais, conferindo-lhes o justo valor cultural, preenchendo lacunas e reparando erros, foi concebida a Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural, com a vocação de contemplar essa diversidade.

O reconhecimento e a valorização da diversidade cultural estão ligados à busca da solidariedade entre os povos, à consciência da unidade do gênero humano e ao desenvolvimento dos intercâmbios culturais. Desta forma, conhecer o conceito de Diversidade Cultural é fundamental para a construção contemporânea das Políticas Públicas, especialmente nas áreas da Cultura e das Políticas Sociais, a exemplo da recente Declaração Universal da UNESCO sobre a Diversidade Cultural e os atuais esforços que desenvolvemos no âmbito da UNESCO, em torno de uma futura Convenção Internacional sobre a proteção e promoção da Diversidade Cultural, através da qual os países signatários assumirão uma série de compromissos visando à promoção e à proteção da diversidade cultural.

A urgência em corrigir distorções motivou a parceria que se estabeleceu entre a Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural e o Instituto do Patrimônio Artístico Nacional, por meio do Centro Nacional de Cultura Popular, da Fundação Cultural Palmares, da Secretaria de Políticas Culturais e dos Fóruns representantes da sociedade civil — Fórum Permanente das Culturas Populares de São Paulo e Fórum de Culturas Populares Indígenas e Patrimônio Imaterial do Rio de Janeiro —, que, somados, formaram o grupo de trabalho que construiu este Seminário, com a finalidade de indicar diretrizes e ações destinadas ao reconhecimento e fomento às atividades artísticas e culturais compreendidas como *Culturas Populares*.



Como estratégia de ação foram concebidas as oficinas preparatórias para o Seminário, em parceria com as Secretarias de Estado e Municipais de Cultura, abrindo um canal de discussão com a sociedade civil, instituições, representantes genuínos das culturas populares, que contribuíram com grande participação nas propostas aqui encaminhadas. Dentre essas propostas destacam-se a expectativa com relação à circulação e difusão das expressões, com a inclusão dos artistas das culturas populares nas programações municipais e estaduais, a criação de leis específicas, a valorização das culturas populares nos currículos escolares e o reconhecimento do artista da cultura popular.

No momento em que o Brasil e o mundo passam por transformações profundas, é oportuno que os protagonistas de experiências que generosamente compartilham conosco estejam presentes a esta discussão, semeando processos de transformação cultural que, certamente, contribuirão para o enriquecimento da política cultural do Ministério da Cultura, para a implementação de programas capazes de garantir o acesso aos bens e serviços culturais propostos, e, nos Estados, para uma reflexão sobre as transformações sociais.

Que o encontro, resultado de um esforço exemplar dos organizadores, sirva como inspiração na difusão da discussão, para dar a todos a oportunidade de se conhecerem e de se familiarizarem com a realidade brasileira. Desta forma, todos nós estaremos contribuindo para o fortalecimento das relações sociais e do ser humano.

As discussões e contribuições não se encerram aqui. Pretendemos continuar com as oficinas por todo o país. Este é apenas o começo de uma grande momento: a hora e a vez das culturas populares.



Sérgio Mamberti

Brasil, mostra a tua cara!

Quero fazer desta saudação inicial uma comemoração. Saudar os artistas, produtores e estudiosos das culturas populares brasileiras aqui presentes e, por extensão, os milhares de brasileiros que se dedicam às expressões das culturas populares é fazer uma saudação a colegas, — profissionais ou não — construtores da cultura brasileira.

Para nós, do Ministério da Cultura do Governo Lula, não pode haver expressões culturais ou trabalhadores da cultura de segunda classe, ou classificar as expressões culturais como artísticas e folclóricas. O compromisso deste primeiro *Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas Populares* é fundamentalmente o reconhecimento e valorização da nossa diversidade cultural, por meio do fomento das expressões das Culturas Populares, da mesma maneira como se valoriza o fomento ao teatro ou o audiovisual brasileiros, para citar duas áreas em que venho atuando há quase cinquenta anos.

Caros colegas: as atividades que têm início nesta noite, aqui no Teatro da Funarte, em Brasília, que leva o nome do meu querido companheiro Plínio Marcos, são o coroamento deste primeiro esforço coletivo para o fortalecimento do campo das culturas populares no âmbito das políticas públicas de cultura, proporcionando a afirmação de nossas identidades e da diversidade cultural brasileira.

A proteção e a promoção da diversidade dos conteúdos e expressões culturais são elementos estratégicos de construção da ordem democrática e estão entre os deveres básicos dos governos e estados nacionais. Cada sociedade, grupo social ou indivíduo tem um conjunto de expressões singulares, que refletem um modo de viver próprio e um sistema de valores, com os quais se constroem as diversas identidades. Elas, por sua vez, podem se reconhecer e se respeitar pelo diálogo e pelos intercâmbios.

Ao longo da história, a exclusão dos segmentos populares das políticas públicas de nosso país, bem como a segregação social e racial, têm sido fatores determinantes na desvalorização de sua produção cultural. Daí a urgência na 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, que deve levar em conta os contextos locais de decisão. Garantir as condições de criar, difundir e fruir as expressões das Culturas Populares, bem como o acesso à educação e a formação de qualidade que respeite a nossa diversidade cultural são direitos e elementos fundamentais para um projeto de desenvolvimento nacional.

A partir de uma proposta apresentada pelo Fórum Permanente das Culturas Populares de São Paulo e pelo Fórum das Culturas Populares, Indígenas e Patrimônio Imaterial do Rio de Janeiro, o ministro Gilberto Gil e o secretário-executivo Juca Ferreira criaram um grupo de trabalho que está



atuando na coordenação deste Seminário, em conjunto com os Fóruns citados. Além da Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural do Ministério da Cultura, neste Grupo de Trabalho participam a Fundação Cultural Palmares, o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, vinculado ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) e a Secretaria de Políticas Culturais do Ministério da Cultura, com o apoio decisivo da Fundação Nacional das Artes (Funarte), que nos abriga em seu complexo cultural. Convidamos o Instituto Pólis para apoiar na metodologia dos trabalhos.

Traçou-se uma estratégia de mobilização, com a consciência de que um primeiro esforço desta natureza em escala nacional não conseguiria abranger toda a gama de manifestações deste imenso Brasil. Mesmo assim, estamos satisfeitos pelo fato de contarmos hoje aqui com 800 representações, a partir de 15 oficinas realizadas nas diversas regiões do país. Temos convicção de que esta representação será aperfeiçoada e qualificada nas atividades que resultarão deste Seminário.

Durante as oficinas preparatórias deste *Seminário Nacional de Políticas Públicas*, foi levantada uma gama muito rica de temas, que podemos agrupar em sete:

1. Cultura popular e globalização;
2. Fortalecimento institucional das redes culturais da cultura popular;
3. Mapeamento, registro e documentação das manifestações e culturas populares;
4. Mecanismos de fomento às expressões das culturas populares;
5. Apoio às cadeias produtivas culturais, promovendo a geração de renda;
6. Espaços e centros para valorização das culturas populares;
7. Cultura popular e ensino.

Sobre este último tema, gostaria de registrar uma interface especial que o conceito de Diversidade Cultural produz nos processos educacionais e das relações entre a produção cultural e o espaço da escola. A importância deste tema foi reconhecida pelo Ministério da Educação na atual gestão, com a criação de uma secretaria específica.

A escola é um espaço público em que cada um — aluno ou professor — relaciona-se no cotidiano com o outro, com o diferente. É um espaço da construção e reconstrução simbólica, e os profissionais da educação são também profissionais da cultura. É fundamental para um projeto democrático que os cidadãos brasileiros sejam formados com o respeito e com a convivência dos diferentes grupos sociais, como uma maneira de superar o preconceito, seja no espaço escolar ou fora dele, com projetos especiais de arte-cidadania.

Nestes quatro dias de programação, temos como objetivo não somente discutir o fortalecimento das manifestações culturais populares por meio da relação com o Estado. É fundamental criarmos um ambiente para o diálogo e a possibilidade de ações cooperativas entre os participantes do Seminário, como forma de fortalecer a ação coletiva, a atuação em redes culturais.

Este é um ponto fundamental: os processos participativos atuam como indutores do fortalecimento da sociedade civil, dos grupos e redes culturais das culturas populares. A formação dos painéis procurou assegurar a palavra para os diversos atores deste processo de construção de política pública. E mais: devemos projetar nossas futuras atividades para aumentar as nossas redes, para que nos possamos relacionar com os demais companheiros militantes da cultura popular.

Vamos ao nosso primeiro *Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas Populares*, com entusiasmo redobrado, em função do valor das escolhas que fizemos ao longo da nossa vida de atuação pela cultura brasileira.

Somos mestiços

Não apenas etnicamente mestiços. Somos culturalmente mestiços. Dançando o Aruanã sob a lua; rezando numa capela de Nossa Senhora de Ches-tokova; curvados sobre a almofada da renda de bilros; trocando objetos e valores no Moitará; depositando ex-votos aos pés dos nossos santos; sambando na avenida; contemplando a pedra barroca tocada pela eternidade do Aleijadinho; dobrando a gaita numa noite de frio, no sul; tocados pela décima corda da viola sertaneja; possuídos pelo frevo e o maracatu nas la-deiras de Olinda e Recife; atados à corda do Círio de Nazaré; o coração de tambores percutindo nas ruas do Pelourinho ou no sapateado do cateretê; girando a cor e a vertigem do Boi de Parintins e de São Luís; digerindo antropofagicamente o hip-hop no caldo da embolada ou do jongo. Somos irremediavelmente mestiços. A lógica da homogeneização nos oprime. Por isto, gingamos o corpo, damos um passe e seguimos adiante, como num drible de futebol ou numa roda de capoeira que, sem deixar de ser luta, tem alma de dança e de alegria.

Como formular um projeto de políticas públicas de cultura, que contemple esse mosaico imperfeito? Como abrir janelas e portas e dizer: 'Brasil, mostra a tua cara!', como na canção de Cazuza? (Projeto 'Imaginação a Serviço do Brasil').





PAINEL 1



Cultura e a invenção do popular no Brasil

Discorrer sobre o universo do folclore/cultura popular no Brasil tendo em vista a constituição do campo e a atuação de grupos/organismos diversos, a partir da construção dos conceitos de folclore, cultura popular e cultura de massa, e os diferentes marcos regulatórios — documentos, organismos, legislação — criados na segunda metade do século XX para o trato das culturas populares.

mesa:

Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti, professora adjunta do Departamento de Antropologia Cultural e da Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio de Janeiro e coordenadora do Programa de Pós Graduação em Sociologia e Antropologia (IFCS/UFRJ).

José Jorge Carvalho, professor de Antropologia da Universidade de Brasília e pesquisador do CNPq.

mediadora:

Elizabeth Travassos, professora de Folclore e Etnomusicologia na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti

Culturas populares: múltiplas leituras



Cultura popular é bom pra pensar, cultura popular é bom pra fazer. Aproveito, assim, esta alvissareira oportunidade para trazer a vocês breves reflexões que, embasadas em experiências de atuação e de pesquisa na área, buscam um posicionamento conceitual quicá útil no balizamento das muitas questões recorrentes ao tema. Não se trata exatamente de um estado da arte do debate em torno das culturas populares, mas, antes, de “duas ou três coisas que eu sei sobre folclore e cultura popular”.

I. Da necessidade dos termos *folclore e cultura popular*

A primeira coisa que sei é que precisamos desses termos — folclore e cultura popular —, pois há fatos vivos em profusão (inúmeras atividades artísticas, inúmeros processos culturais), pulsando sob essas noções. Até onde chegamos em nosso estado de conhecimento civilizatório, não dispomos de termos mais adequados que os substituam.

Sem eles, projetaríamos na obscuridade uma infinita riqueza e variedade de processos culturais, não só contemporâneos como passados. Projetaríamos na obscuridade também toda uma já longa história de estudos e atuações em nosso país. Os estudos e o interesse pelo “popular” remontam, pelo menos, ao século XIX. Lembro Gonçalves Dias, José de Alencar, Sílvio Romero, Amadeu Amaral, Mário de Andrade, Câmara Cascudo, Cecília Meireles, Édison Carneiro, para mencionar apenas alguns nomes de um panteão intelectual que qualquer país do mundo se orgulharia de apresentar.

As atuações na área desenham-se no século XX, com destaque para o expressivo desenvolvimento do Movimento Folclórico que domina os meados do século. Suas comissões, muitas delas ligadas às secretarias de estado ou municipais de cultura, educação e turismo, participaram de ações precursoras nessa área (muitas delas são ativas nos nossos dias). Por sua vez, o legado institucional desse movimento é também precioso. Vale mencionar o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP), instituição com quase cinquenta anos de expressiva atuação, hoje no IPHAN. O CNFCP abriga ricos acervos museológicos — sonoros, visuais e bibliográficos —, verdadeiros centros de referência (sua Biblioteca Amadeu Amaral é, por exemplo, o maior acervo latino-americano sobre folclore e cultura popular), frutos de pesquisa permanente, associando-se a ações de apoio direto aos artesãos e artistas populares ou mesmo a projetos educativos junto à rede escolar.

Iniciativas mais ou menos bem sucedidas produzem resultados de eficácia diversa, mas são sempre problemáticas e exigem reflexão permanente. Se é hora de propor, é importante lembrar que não começamos do zero. O passado, como já o disse o poeta Mário Quintana, não conhece seu lugar, e insiste em se fazer presente. A idéia de que, com a cultura popular, o Brasil

reencontra sua alma e sua mais profunda identidade assemelha-se à idéia motriz do movimento folclórico brasileiro que buscava, em fins da década de 1940, no “fato folclórico”, a autenticidade das maneiras de pensar, sentir e agir do povo.

As discussões que o assunto suscita são hoje, como o eram ontem, infindáveis. Abrigam hoje, como ontem, um amplo leque conceitual e ideológico. Não é o caso de retomar vastas polêmicas, mas antes, de enfatizar pontos de acordo possível, muito nítidos e fundamentais. A idéia de encontrar na cultura popular o verdadeiro país traz em seu bojo, hoje como ontem, os inevitáveis problemas de dirigismo e intervencionismo ligados a qualquer associação direta de formas da cultura ao aparato estatal. Espaços de respiração entre Estado e cultura são salutares e vitais para as instituições e atuações na área. Sem ele, o folclore e a cultura popular — por conta de suas especificidades históricas, sociológicas e ideológicas — se revestem de seu mais pejorativo sentido: tipificações exóticas de uma cultura supostamente autêntica. Nessa área, talvez mais do que em qualquer outra, senso de medida e largueza de visão são bem-vindos.

Há dados novos e há fatos novos e eles precisam ser compreendidos e dimensionados. Não se trata somente da vitalidade da cultura popular brasileira, que emergiu de forma marcante nas últimas décadas. O debate público sobre a cultura popular se constrói hoje de modo inteiramente novo. Há, porém, nesse novo contexto, experiências também importantes a serem ouvidas. Se cabe favorecer a memória e o sentido de continuidade no âmbito das culturas populares, vale também favorecer a memória intelectual e institucional, não para venerá-la nem reproduzi-la (o que é, por sinal, impossível, pois os tempos são outros), mas é importante sermos mais seguros, mais abertos, mais diversos e mais ricos. Como qualificar, porém, a cultura popular?

II. Da(s) diversidade(s) da cultura popular

As complicações começam com a simples decisão de usarmos a expressão cultura popular no singular ou no plural. Não deixa de ser curioso observar que folclore é só singular. Embora saibamos que suas expressões são muitas, a noção de folclore parece mais fortemente comprometida com a apreensão de totalidades, que pendem ora para o nacional ora para o universal. No caso do folclore, o plural só nos autoriza a tradução literal do inglês *folk-lore*: os saberes do povo.

No singular, “cultura popular” sugere uma enganadora homogeneidade; no plural, porém, a visão atomística de culturas ou subculturas autônomas incorre no risco oposto da desconsideração dos planos de integração, mais ou menos antagônicos — mas sempre complementares — que um sistema cultural supõe. As pessoas trocam experiências entre si todo o tempo, circulam entre diferentes regiões, migram, influenciam-se, modificam-se, às vezes, para realçar diferenças recíprocas. Mestres dominam repertórios amplos e brincantes brincam diferentes brincadeiras. As artes e as festas conversam





umas com as outras, participam de grandes ciclos de um calendário comum, têm pontos de contato importantes, são atravessadas por processos e tendências históricas incontornáveis e amplas.

Na atualidade, a cultura popular não é apenas mais fonte de inspiração para experiências artísticas e estéticas consagradas pelo Romantismo e pelo Modernismo (embora, sob esse aspecto, a cultura popular continue a ser um inesgotável manancial criativo) nem apenas resquícios vivos de um passado a ser salvo ao menos pelo registro documental (embora obviamente acervos sejam sempre e cada vez mais valiosos). Nessa virada de século e de milênio, o regional e o local interagem fortemente com o global e a cultura popular brasileira demonstra inquestionável vitalidade. A atuação na área, portanto, não pede mais a urgência salvacionista em nome da qual se constituíram, no século XX, as primeiras iniciativas estatais. A cultura popular ingressa claramente na era do mercado e do consumo, promovendo e administrando muitas vezes seus próprios produtos. Brincantes, artesãos, mestres, associações civis, organizações não governamentais emergem muitas vezes sob o novo aspecto de pequenos empresários e produtores. Este desafio com esta intensidade é novo.

A diversidade da cultura popular não se situa mais apenas no plano dos fatos e processos vivos da cultura. Esse tipo de diversidade é fato posto no discurso público oficial e aparentemente estabelecido para uma população que se concebe de modo cada vez mais plural. Há uma nova diversidade no cenário contemporâneo: aquela interna aos interlocutores e agentes que fazem cultura popular, que falam e atuam sobre a cultura popular. São brincantes, músicos, compositores, palhaços, mestres, artesãos, pesquisadores, organizações não governamentais, associações civis, secretarias, comissões, instituições estatais, entre tantos outros. É bom que a “cultura popular” gere seus produtos, que esses produtos circulem de modo cada vez mais amplo no mercado de bens culturais, que seus circuitos de produção sejam compreendidos, aprimorados, que seus produtores tenham cada vez melhores condições de produzi-los; a gama de necessidades, porém, é muito diversa. É preciso qualificar a que tipo de diversidade aludimos, quando falamos na diversidade da cultura popular. Não só as necessidades dos produtores da cultura popular são diferentes entre si, como diferem em natureza daquelas de um centro de pesquisa e documentação, ou mesmo daquelas de uma pequena produtora ou de uma organização não governamental atuante na área.

Há ainda outro tipo de diferença em jogo. A noção de cultura traz consigo uma vocação antropológica universalista: é a vasta trama de significados inerente à natureza coletiva da experiência humana. Os desníveis e desigualdades do mundo atravessam-na, porém, e a noção também se presta a classificar, hierarquizar, distinguir entre si processos de produção cultural. Mas a que diferença se refere o adjetivo “popular”? A questão não se resolve, eu insisto, com a simples flexão da expressão do singular para o plural: “culturas populares” em vez de “cultura popular”. Não se trata, afinal,

de “culturas populares” internamente homogêneas e niveladas entre si, opostas em bloco a outros tipos de cultura. Níveis e circuitos da produção cultural de uma dada sociedade podem ser distinguidos como “cultura de massa”, “erudita”, “popular”, ou, ainda, “folclórica”. Essas distinções podem ser úteis em alguns contextos, mas, notemos que, com muita frequência, um mesmo processo cultural atravessa esses diferentes circuitos de cultura. Um termo como folia vai da composição musical à festa tradicional, ao comício político, ao museu ou centro de documentação local ou nacional, à emissora de rádio regional e à indústria fonográfica, toda ela, por sua vez, também muito segmentada. Esse é outro fato a ser destacado: os circuitos de um processo cultural que denominamos popular são heterogêneos. Pensemos numa brincadeira de Bumba-Meu-Boi, num Carnaval ou numa Festa do Divino. Entre seus atores centrais, temos um sem número de especialidades (bordadeiras, costureiras, artesãos, dramaturgos, compositores, músicos, palhaços, líderes locais, patrões, empregados etc) e os caminhos de produção de uma bela festa são também cheios de desníveis, tensões e conflitos. Um só processo cultural popular abriga, portanto, diferentes circuitos de produção e circulação. Um mamulengo “folclórico” é, lembremos, aquela apresentação mais curtiinha, contratada pelas prefeituras, secretarias e órgãos de cultura em geral, muito distinto do mamulengo orgânico que vara noite adentro em brincadeiras com outro tipo de inserção contratual. O mestre e brincantes são os mesmos, movimentando-se por entre circuitos, nos quais um mamulengo significa coisas diferentes.

A vida social teima em desfazer muitas das distinções conceituais correntes nesse campo de debates. Outro exemplo: todos sabemos que a transmissão do conhecimento em diferentes circuitos culturais pode dar-se de forma oral ou escrita. Essa distinção é importante, mas nosso mundo contemporâneo tem fronteiras cambiantes. Podemos hoje, em sua consciência, opor cultura oral a cultura escrita? As duas formas de transmissão de conhecimentos podem funcionar — e funcionam, o mais das vezes — de modo absolutamente complementar. Certamente, não é por saber ler e escrever nem por transitar com desenvoltura por ambientes sociais e políticos os mais diversos que uma dupla de repentistas desaprenderá a memorizar as inúmeras e complexas regras nem sempre explícitas que comandam a composição de seus desafios.

O adjetivo “popular” ou “folclórico” deve estar sempre a serviço da expansão e do favorecimento, e nunca de restrições, censuras, limites previamente estabelecidos entre o que se deve ou não fazer ou como se deve ou não fazer alguma coisa. A tarefa de apoiar as artes e as culturas populares, já dizia a poeta Cecília Meireles num Congresso Nacional de Folclore nos idos de 1950, é extremamente delicada. Por quê? Por muitas razões, entre elas o fato de que uma “genuína” e “autêntica” forma folclórica pode estar associada a condições de extrema dificuldade e pobreza. Pode estar associada às formas tradicionais de dominação política que pululam pelo Brasil afora: o velho clientelismo ganha novas vestes.



Um músico erudito que compõe para a maravilhosa rabeça e um rabequista popular, lavrador, que toca junto com toda a família suas composições, podem ter suas músicas gravadas num CD de divulgação nacional e mesmo internacional. Esses dois artistas têm muito a dizer um ao outro, mas o apoio de que necessitam é muito diferenciado.

Certamente, e este é o ponto central da discussão, muitos produtores diretos da cultura popular carecem de apoio e amparo de modo muito mais agudo do que os produtores de cultura inscritos em outros circuitos da produção cultural. Precisam da valorização de sua cultura, sim. Vale notar, porém, que não necessariamente da valorização de sua cultura como a mais genuína. A questão crítica é o acesso aos direitos básicos de cidadania — moradia, educação, saúde — em recantos onde a presença do Estado é, muitas vezes, ainda precária. A inclusão social é um desafio para nossa democracia. O mais é, muitas vezes, a liberdade de criação e os acertos entre a criatividade pessoal e a memória e aceitação coletiva. Há nessa área importantes experiências de apoio cultural efetivo, com melhoria das condições de vida, que merecem ser consideradas e aprimoradas, como o programa de apoio às comunidades artesanais desenvolvido pelo CNFCP.

Conclusões

Distinções podem ajudar, desde que não nos enrijeçam, desde que possamos transitar entre elas, buscando qualificá-las e ponderá-las. Não nos realizamos e alcançamos uma dimensão mais ampla da existência justamente através de obras que nos transcendem? Não compartilhamos sempre de processos cujos rumos são, em alguma medida, imprevisíveis? Quanto mais qualificarmos os interlocutores e os diferentes processos culturais de que falamos nesse campo de atuação menos usaremos a noção de cultura popular como rótulo genérico e tipificador.

A noção de cultura popular é uma noção de compromisso, cheia de tensões e imprecisões. Uma cultura é sempre do mundo e o melhor uso da expressão “cultura popular” corresponde ao desejo de transpassar fronteiras, de estabelecer comunicações. Em suas melhores expressões, esse esforço busca apreender diferenças, não para enrijecer limites (porque esse enrijecimento pode atingir formas virulentas, como ocorre nos nacionalismos exacerbados), mas para ampliar nosso leque de possibilidades.

Valorizar a cultura popular como aquela parte da produção cultural que seria a mais autenticamente nossa traz algumas armadilhas indesejadas. Por quê? Porque esse “nosso” é muito heterogêneo e torna-se nosso por caminhos muito diferentes. A liberdade de escolha é preciosa. Traçar cercas na cultura é tarefa inglória e ingrata. Tipificar a cultura, opor tipos de cultura rigidamente diferenciados é falsear um universo sempre mais rico, porque heterogêneo e dinâmico. Diferenças não são apenas externas: são também internas a qualquer forma da cultura. Quando recusamos essa alteridade interna, tendemos a projetá-la de modo defensivo para o exterior e brigamos com fantasmas de nós mesmos. Tomar alguma coisa o penhor da

identidade de uma nação é uma sobrecarga imensa e o melhor a fazer é afirmar a pluralidade interna e externa aos vários segmentos da cultura. Todos eles são nossos: das bandas de pífano às orquestras sinfônicas, o *homo ludens*, as Parlandas e a Bossa Nova, os Repentes e Luís de Camões, o Bumba-meu-boi, o Reggae e o Hip-Hop. Talvez possamos fazer dessas diferenças um estímulo, um ponto de apoio de reconhecimentos e solidariedades a favorecer a inventividade de todas as nossas tradições.



José Jorge Carvalho

Culturas populares: contra a pirâmide de prestígios e por ações afirmativas



Esta é uma ocasião rara na história do Brasil, quando o Estado resolve, de fato, dialogar com o povo. Tratar deste tema é um fator bastante complexo, na medida em que existem diversas imagens e desejos, além de ser um tema vasto, que implica diferentes análises: da susceptibilidade artística, da condição de classes, da configuração histórica e racial, da posição do país no conceito internacional das ações e, também, da análise política da conformação do Estado brasileiro.

Podemos denominar este momento como o *sarau das culturas populares*, em que abrimos a possibilidade de mapear e efetuar uma transformação radical das injustiças fundantes da relação do Estado brasileiro com as culturas populares.

A elite branca brasileira sempre tentou exercer um controle ferrenho sobre as manifestações culturais, com um certo medo das possíveis insurreições e insubordinações que surgiriam por trás dos congados, dos maracatus e dos afoxés. Desta forma, uma das leituras possíveis da história brasileira é a de um enorme processo de contenção das expressões populares na busca de domesticação e apaziguamento, para que não se transformassem numa ponta de lança de um movimento maior de sublevação. Mas essa espécie de hierarquia das Culturas Populares vai além do Brasil e atinge todos os países da América Latina. Essa mesma pirâmide de prestígios despontou no México, na Colômbia e na Argentina e só conseguiu ser rompida em Cuba, por meio da revolução socialista.

Em todos os outros países, a música clássica, por exemplo, tem um destaque muito maior, bem como todas as manifestações associadas às culturas européias, que recebem mais recursos, são consideradas de maior prestígio e apresentam-se nas comemorações do poder nacional: são as orquestras sinfônicas, os balés, os salões de artistas e outras manifestações, que se tornaram mais próximas do poder.

É importante lembrar que a cultura européia se instalou na América Latina por meio de uma dominação brutal, que exigiu alto grau de violência, superior a qualquer outra utilizada anteriormente por grupos indígenas de todos os continentes. Essa violência se deu fundamentalmente pelo poder das armas de fogo e pela destruição de povos e cidades que havia por toda a América. Essa história ainda é lembrada por diversos países, como o México e a Guatemala, onde se realizam atos dramáticos para rememorar a queda de cidades, a morte dos índios e o desaparecimento de grupos escravizados ou mortos pelos europeus.

Na Argentina, por outro lado, há o que se pode chamar a de cultura híbrida popular, que é uma memória da tentativa constante de sublevação em face do poder branco e da tentativa, por parte deste, de manutenção do *status quo*. Por meio de tais processos, no entanto, ainda que tendo que

passar por hibridismos, as culturas populares conseguiram sobreviver e avançar constantemente, embora ainda estejamos longe da liberdade plena e da possibilidade de criar condições para os grupos criarem suas próprias manifestações.

Uma coisa, portanto, é pensar no possível e celebrar isso, e outra, é lembrar idealmente quanto poderemos alcançar, vendo as culturas populares como um lugar de demanda de cidadania, de igualdade e de equidade. Esta seria a primeira leitura dessa relação.

A marca da diferença cultural no Brasil sempre foi a da desigualdade; por isto, este seminário deve ter, como ponto de partida, o reconhecimento desta desigualdade para, a partir de então, poder criar processos que permitam um mundo igualitário.

Há uma tensão constante entre os grupos sociais e entre as raças e as religiões. Vale lembrar que a colonização brasileira não se deu apenas por brancos portugueses, mas por meio de uma grande ligação com a Igreja Católica, que sempre criou uma forte tensão diante das expressões populares. É o caso das Folias-de-Reis que, muitas vezes, não puderam sair às ruas, porque os padres não permitiam.

Existe, portanto, uma constante negociação dos grupos de cultura popular com a Igreja e com o Estado, mas essa negociação é desigual, na medida em que são impostas as regras: não existe, efetivamente, grande margem de negociação.

O desejo de construir o possível se dá dentro da pigmentocracia constitutiva, ou seja, dentro das possibilidades impostas pelas diferenças de cores e raças. Alguns autores têm enfatizado o conagraçamento, a cordialidade e a integração, dizendo que somos mestiços, mas prefiro ressaltar que essa aceitação nunca existiu, de fato: ela ainda está para ser construída. Basta lembrar que, em muitas cidades brasileiras, o próprio Cristianismo deixou de pôr em prática o ponto de vista cristão de tratar o próximo como a si mesmo. Em Goiânia e Pernambuco, por exemplo, existem a Igreja do Rosário dos brancos, a dos pardos e a dos pretos.

Ainda hoje toda essa base é racista por excelência e, na medida em que as culturas populares estão associadas a isso, não pode ter havido eliminação da discriminação.

Desde as mudanças que ocorreram na década de 70 e 80, a sociedade passou por grandes mudanças. Houve uma ênfase na estética e a principal discussão foi sobre as formas de cultura, em geral. Neste processo, houve um fascínio pela cultura popular, pela estética dessa cultura, de forma que se geraram três vácuos: o social, o econômico e o racial. Assim, deixou-se de lado a análise das culturas populares como lugar de luta de classe, ou mesmo do lado mais espiritual, para se discutir o lado estético e econômico. É importante, portanto, que todos estes aspectos sejam contemplados simultaneamente pelas políticas públicas voltadas para as culturas populares.

Pensando novamente na História, durante o século XIX houve grandes movimentos de negros e índios, que se organizaram para manter ou criar



expressões culturais, como os jongos, torés, maracatus, candomblés e ba-tuques, entre outros, que trouxeram uma alternativa ao modelo civilizatório da elite branca, que se contentava com seus concertos e teatros.

Mais adiante, nos anos 50, houve um namoro dos intelectuais pela cul-tura popular, como a de Villa-Lobos, permitindo que a cultura dominante européia se apropriasse de elementos dessa cultura popular.

Nos anos 60, houve novamente uma ruptura do modelo, pois havia por trás dele uma idéia de integração e de democracia racial, de forma que o Brasil passou a se racializar novamente e o Estado se afastou das culturas populares.

Nos anos 80, começou uma nova transformação da indústria de massa — inclusive cultural — principalmente com as novelas e a televisão. O Brasil é hoje o único país do mundo em que um programa consegue monopolizar 70% da população ao mesmo tempo; além disto, não há paralelos para a Rede Globo.

Neste contexto, torna-se ainda mais forte o processo de expropriação e canibalização do brancos em relação às expressões negras, se não estiverem relacionadas de algum modo à sociedade de espetáculo.

Há uma tendência para os shows, o entretenimento, a transformação de tudo em espetáculo, de forma que o potencial das manifestações se avalia apenas pelo potencial de entretenimento, e não por seus valores reais. Tudo se torna, portanto, mercado e produto de entretenimento — sejam as mani-festações culturais, sejam as guerras.

Aqui surge a questão principal: dentro da lógica do espetáculo, como a nação e o Estado brasileiro podem e devem tratar as várias formas culturais?

É importante lembrar que, atualmente, as orquestras consomem mui-to mais recursos que outras manifestações. O salário de um maestro da OSESP—Orquestra do Estado de São Paulo, por exemplo, é de cerca de 100 mil reais. Não estamos discutindo aqui o valor artístico, mas sim, o merca-do a que isso está associado, já que é importante para o Estado brasileiro se colocar no Conselho das Nações como Estado Ocidental e, portanto, precisa ter uma orquestra de alta qualidade e salas onde os ingressos custam caro, o que limita o acesso da população.

Assim, em nome da transparência do Ministério da Cultura, da cidadania e de todos os agentes culturais que estão aqui presentes, é importante que saibamos quem recebe e quanto recebe.

Vale lembrar que essa hierarquia de valor se dá também em outros paí-ses, como a Argentina, em que cerca de 60% dos recursos da cultura servem apenas para pagar a lírica do Teatro Colón — já que Buenos Aires tem um dos cinco pontos de ópera do mundo. Como os valores da cultura clássica são medidos internacionalmente, a Argentina precisa investir cada vez mais no teatro e na ópera, para não perder seu *status*.

Essas situações também acontecem aqui no Brasil, onde prefeituras pagam para os artistas conhecidos valores altíssimos e não pagam quase nada para os artistas populares. É importante refletirmos com cuidado sobre

esses valores, pois somos diariamente confundidos pela mídia com notícias de roubos e corrupções e fica difícil avaliarmos realmente o que significam.

Quero refletir em como se formam esses cachês especiais, que não são de mercado, mas do mercado estatal, de prestígio e de uma lógica inteiramente capitalista, que exclui os artistas populares e paga preços altos aos artistas de mercado, que poderiam garantir sua renda com shows particulares.

Essa discussão também ocorre em relação aos subsídios que o governo e as empresas estatais dão aos grandes artistas, sendo que, na verdade, eles não precisariam desses auxílios e de recursos públicos. Esses cachês, por-tanto, são de mercado de *status*, e não do livre mercado capitalista. Assim, é essencial que o Estado ofereça esses recursos aos brincantes, mestres, pro-dutores, agentes e pesquisadores.

Além disto, se as culturas populares são tão importantes para o Estado, devem estar dentro das universidades, ao lado das culturas européias. É im-portante também que o Estado assuma que somos uma sociedade mestiça e coloque estes mestres como professores das universidades, dando aulas de música, de teatro, de literatura etc. Somente assim poderemos ter, de ver-dade, uma cultura mestiça.

Para reverter as exclusões, o Estado deve assumir a mestiçagem, pro-mover ações afirmativas para as culturas populares, dando a elas o mesmo estatuto e os mesmos cachês das outras culturas, bem como os mesmos re-cursos e a cidadania que merecem.





PAINEL 2



Mestre Ferreira, Benki, João Batista, Marliete (em pé), Mestre Diniz, Dona Teté, Mestre Eugênio, Maria Lucinelma

Formas de preservação dos saberes e modos de fazer: a voz das culturas populares

Provocar a reflexão e o debate a partir de depoimentos de mestres, lideranças e agentes sociais de diferentes expressões artísticas e culturais, buscando um amplo panorama de suas vivências, problemas e expectativas, especialmente em relação ao desenvolvimento de políticas públicas para as culturas populares.

mesa:*

Benki Ashaninka [Benki Piyanco], representante do conhecimento dos povos indígenas da Região Amazônica.

Maria Lucinelma, representante do Artesanato de Cuias do Pará.

Mestre Diniz [José Silva Diniz], representante da Folia-de-Reis do Morro de Santa Marta, do Rio de Janeiro.

Mestre Ferreira [Severino Ferreira da Silva], Mestre Ferreira do Maracatu Rural, Ciranda, Forró e Rebeca (Casa de Rebeca), de Pernambuco.

Mestre João Batista da Luz, Mestre da Congada, de Minas Gerais.

Marliete Rodrigues da Silva, artesã e ceramista do Alto do Moura, Caruaru, PE.

Mestre Eugênio [Eugênio dos Santos], da Casa do Fandango do Paraná.

Dona Teté [Almerice da Silva Santos], representante do Tambor de Crioula, Tambor de Mina e Cacuriá Divino Espírito Santo, do Maranhão.

mediador:

Hamilton Faria, poeta, integrante da equipe do Instituto Pólis e do Forum Intermunicipal de Cultura – FIC, professor universitário.

** Esta mesa seguiu uma metodologia de trabalho diferente das demais. Enquanto as mesas mais conceituais determinaram um tempo para cada reflexão, seguida de debate, esta teve um caráter mais livre e poético. Os participantes, todos eles mestres das culturas populares, dispostos em semicírculo, entremearam suas falas com pequenas apresentações artísticas, sempre identificando problemas para o exercício de sua arte e cultura. Os diálogos foram provocados por perguntas do público e comentários do mediador. A abertura artística desta mesa foi realizada por outro mestre da cultura popular, Francisco Gregório Filho, contador de histórias e presidente da Fundação Elias Mansour, do Estado do Acre.*

Benki Ashaninka [Benki Piyanco]*

A magia e a sabedoria da Floresta

Benki iniciou sua fala saudando a todos os participantes na língua Ashaninka e desejando que todos fossem bem vindos ao seminário. Em seguida, cantou uma música voltada à concentração dos participantes. Benki também cantou uma canção Ashaninka de alegria que buscava mostrar como os povos vivem com a sabedoria da Floresta, mantendo sua vida em comunhão com a natureza, com os pássaros, com a água, o vento e a terra. Desejou ainda que cada minuto do seminário se revertesse em alegria e sabedoria para todos os mestres presentes — vivos ou não.



Sou Benki Piyanco, da terra indígena do Rio Amazonas; sou do Povo Ashaninka, conhecido como Campa. Sou um presidente da nossa organização, dos Agro-Florestais Indígenas do Acre e também sou coordenador do Movimento Indígena do Vale do Cojuruá Alpige. Também sou um Pajé da minha Aldeia, considerado pelo meu povo o Pajé mais jovem da nossa terra, que conheceu a nossa cultura de perto, que trouxe a nossa cultura como umas das coisas mais importantes para a vida do nosso povo.

Eu consegui vencer na batalha e estou aqui hoje, trazendo isto do meu povo, com muito orgulho e dando luz para muita gente que precisa.

Nosso povo Ashaninka é considerado um dos povos que hoje trouxe, dentro do conhecimento tradicional, a grande ciência da medicina, da magia da Floresta, de como trabalhamos as artes de guerra, de como trabalhamos a arte de paz e de como trabalhamos a sabedoria de cura, com conhecimento de medicina da nossa terra.

Minha mãe é branca, meu pai é um Ashaninka puro; ela é uma nordestina, mas nascida no Acre. Ela conheceu meu pai e viveu no meio do povo Ashaninka. Ela foi uma grande guerreira de defesa do nosso povo nos momentos mais difíceis; passou por muitas dificuldades, mas trouxe boas frutas, boas sementes, para a gente estar hoje aqui presente com esta mensagem bonita, dada pelo nosso povo e para a gente poder representar e apresentar para o mundo o povo indígena.

O meu avô, Samuel Piyanco, me batizou com o nome Benki, que significa uma batata sagrada do nosso povo. É uma batata que tem milhares de espécies dentro de uma só, com uma só raiz, e quem vê acha que são todas iguais, mas quem conhece sabe que tem centenas de coisas dentro dela. Essa batata é considerada uma erva mágica do nosso povo, e ela dá um caminho, um rumo, um horizonte de vida para nosso povo.

Meu avô me ensinou tudo até os dez anos, quando ele morreu, mas ele deixou o outro mestre dele, outro Pajé, para me acompanhar.

* A transcrição desta fala não foi revisada pelo palestrante.

Então, desde criança, gostei de saber o que é música, de saber o que é medicina, remédios, e decidi aprender tudo.

Com dez anos de idade fui liderança da nossa comunidade na área de comunicação dentro do povo. Eu levava mensagem e trazia mensagem para o nosso Cacique, que é o meu pai. Sempre fazia essa ponte de comunicação com as pessoas que iam para a nossa aldeia, mas também com muito cuidado com aquilo que nosso povo tinha e tem para mostrar para qualquer pessoa.

Meu avô contava uma história assim: “Kepaua, nosso Deus, foi um homem de muita sabedoria, e foi o homem de mais poder de construção para todas as coisas que nós queríamos na terra. Ele começou dizendo assim: vamos fazer o planejamento; quero construir junto com os meus Espíritos, com as pessoas que hoje acham que deve ser feito. Então, Kepaua, nosso Deus, teve que morrer para deixar a sabedoria para outros mensageiros que vinham pela frente, para levar essa mensagem de como construir a sabedoria. E tudo o que Deus fez foi muito bonito e muito puro para ordenar a vida: ele fez uma água boa, fez o vento, fez a terra, fez a floresta, fez a luz viva, fez a luz escura, fez os brilhos, fez o ouro, fez tudo que nós queríamos na terra.

Mas ainda faltou o ser humano e para trazer toda essa humanidade da terra, ele disse assim: “vamos construir a nossa vida”. Então, ele começou vendo uma filha dada pelo espírito dele também, um outro espírito; ela estava brincando com a terra e ele perguntou: “o que é que você está fazendo aí, filha?”; ela disse: “eu estou brincando aqui com um bonequinho, porque eu queria ter um filho para mim”. Quando ela disse isso, o menino gritou, chorando, e então foi uma criança que nasceu. Então, Deus disse: “então agora nós temos criança, temos vida na terra também. As crianças agora vão começar a crescer para te acompanhar nessa terra”.

Assim começou a vida do povo Ashaninka, e começou a ter muita gente no mundo, e se espalhou para todo planeta, e a ter vários pensamentos diferentes dentro da nossa terra.

O nosso povo Ashaninka veio do encanto do Império Inca também; foi um povo que teve grande contato com os Astecas, com os Incas, dentro do mundo dos conhecimentos e de construção.

O nosso povo fala que nós temos que ser limpos no nosso coração; temos que olhar para nós, e olhar para o povo que está ao nosso redor. Eu aprendi com o meu povo a ser um xeripeiare — sou um Mestre do meu povo, um Curandeiro. Meu avô me deixou com quatro Pajés que me acompanharam na vida e ainda o que está morto me acompanha também, porque ele deixou em mim uma mensagem, ele deixou em mim um nome, ele deixou em mim uma planta.

Vendo hoje este encontro de cultura, aqui em nosso país, sendo feita esta aliança com esses conhecimentos, com essas diversidades de vidas, com diversidades de conhecimentos e saberes, vejo os povos indígenas também, com a diversidade de vida e culturas diferentes. Muita gente, quando fala de índio, vê só um, só uma tribo, só um povo indígena, mas não classifica



quantas etnias e quantos saberes estão ali. Hoje eu vejo a diversidade de conhecimento, de gente, nessa terra, tanto do lado civilizado, quanto do lado do povo que hoje mora na floresta.

Nós estamos agora passando por um momento histórico, que há muito tempo deveria ser feito, que é essa aliança de conhecimento, e um novo momento para esse novo futuro e novo caminho das grandes artes dos povos. Hoje estamos nesse encontro de cultura popular, vendo gente aqui de diversidade de música diferente, vendo nossos povos indígenas também aqui no meio, trazendo para o mundo as nossas artes também, trazendo para o mundo aquilo de alegria que nós temos.

A diversidade de voz diferente, de cantos diferentes são coisas emocionais para mim, porque eu gosto muito de música, desde criança, e eu também sou músico do meu povo e faço muitas canções. Faço canções em português, faço canção na língua tradicional, transformo canção na língua indígena, do português para língua indígena, e também da língua indígena para o português.

Isto para mim é uma coisa importante que eu trago hoje: quando se fala de música, ela pode ser diferente na linguagem, mas dá emoção para quem a fez, para quem conhece, e para quem sabe o que é aquela canção e se sente emocionado com cada uma dessas canções que vêm.

Quando falamos de canções, é muito importante para o mundo hoje passar a conhecer as diferentes sabedorias, as diferentes histórias, os diferentes conhecimentos. E eles não estão só em quem sabe escrever, mas também em quem saber viver com aquilo que acha que é importante.

Eu nunca entrei numa sala de aula para estudar, mas eu aprendi, com essa grande sabedoria da Floresta, aprendi com a minha luta e a minha caminhada pelo Brasil, aprendi com as pessoas que conversam e que falam comigo e hoje o mestre está em toda parte do mundo, os conhecimentos estão para aqueles que sabem respeitar muito mais.

Por isto, vem a questão: será que é bom colocar um representante de cultura no nosso município, que não goste da música, ou é importante colocar um que gosta da música? Se você tem um trabalho para fazer e não gosta, não adianta fazer: só é bom aquilo que se faz com carinho, com o coração.

Este momento do nosso Ministro Gil, novo representante dessas grandes artes de música, também representa outras artes em que também existe sabedoria.

Hoje nosso povo Ashaninka e os outros povos indígenas não estão parados. Dá para ver o trabalho do povo Kaxinaua, o povo xaninau, o povo Xandau, o povo Anauau, o povo Monginerio, todos os povos indígenas do Vale do Giruá, todo povo indígena do Acre. Os grupos estão se unificando para mostrar os valores que temos, para ajudar o nosso país a conservar a nossa diversidade, grande biodiversidade que nós temos, tanto na área cultural, quanto diversidade de vidas que existe na floresta. Temos que defender aquilo que é importante para a vida da humanidade no planeta, para a vida do mundo e para a vida de todos nós que precisamos dessa



grande floresta, porque sem ela nós não sabemos viver, porque sem ela nós nunca vamos viver. Porque, se ela for acabada, o planeta não se acaba, mas acaba a humanidade, porque a terra e a água não se acabam, mas a humanidade se acaba.

Então, é como aquilo que eu estava falando, da vida do povo Ashaninka: nós temos construído vários projetos importantes, de reconstrução e recuperação da nossa terra, plano de manejo de uso da floresta, dos animais e de tudo aquilo que é de remédio do nosso povo.

As comunidades indígenas têm que se preparar muito mais. Primeiramente, unificar os conhecimentos dos mais velhos para as pessoas mais jovens da terra. A organização tem que estar junta, para ela poder fortalecer a presença de uma pessoa que saia para dizer o que quer. Não adianta uma comunidade ou uma associação estar despreparada e querer colocar alguma coisa no Governo, sem conhecer aquilo.

Hoje, uma grande preocupação que eu tenho comigo é quando vejo as pessoas falarem de biopirataria, roubo de conhecimento, e os donos, os autores dessas coisas ficam sem nada. Essa preocupação traz pra gente a questão das canções, das músicas dos povos indígenas. Muitas vezes, na própria Lei Rouanet, é feito de outra forma. Quem fez a canção perde e tudo fica dividido no meio. Isso aconteceu com a nossa comunidade e é uma preocupação que a gente tem. Quando a gente começou a fazer, a ver as pessoas entrarem para fazer uma filmagem de uma comunidade, de um representante, ou de uma articulação política que a comunidade vem trazendo, a gente começou a se perguntar quem é o autor. E aí passa a ser a pessoa que fez a filmagem. Ela pega e leva aquilo como se fosse dona e a comunidade fica sem saber. Hoje nós temos que transformar, da seguinte forma: temos que capacitar pessoas da comunidade para que tenham visão de poder fazer aquilo que a comunidade acha importante.

Pela lei de cultura, nós temos que ter um projeto e podemos capacitar cineastas nas nossas comunidades para filmar aquilo que a gente acha que é importante. Temos que formar atores que possam defender isso e também trabalhar a arte musical. É uma forma de podermos ter recursos para a arte. No meu caso, com a música, eu sei cantar muitas canções e tenho centenas de histórias também; assim, para mim, eu sinto que, se pegar uma história minha e der para um antropólogo, o antropólogo transcreve ela todinha e ela deixa de ser minha. Por isto, queremos uma lei de prevenção para que isto não aconteça.

Com nosso CD, uma pessoa fez a gravação, e decidiu dividir no meio porque tinha todo o processo de gravação, mas eu acho que, se ela for paga para fazer aquilo, vai ser assim e o dono da canção vai ser ainda a organização, o povo. Os autores das canções são as pessoas principais que temos que fortalecer. Não adianta querer fazer uma coisa desorganizada, mas nós temos capacidade também de fazer algumas coisas. É assim que pensamos: uma arte indígena pode ser levada para qualquer canto do mundo e ser transformada e o dono daquilo ser ainda o povo e a comunidade que é res-



ponsável pela arte. Mas, se não fizermos isto bem firme, vamos sempre perder e ficar por baixo das coisas.

Temos, então, que trabalhar com uma lei de prevenção a esses conhecimentos, e também que seja proposto por nosso Governo um projeto de capacitação, e até mesmo mostrar nossa cultura para o mundo. Só basta a gente poder trabalhar ela de forma preventiva.

Quando a gente pensa em fazer um censo ou pesquisa de culturas populares, é importante valorizar os idosos, que têm o conhecimento para passar para os jovens. Eles sabem, têm o conhecimento que precisa ser resgatado na escrita, trazendo também a memória dos ancestrais.

Vou cantar uma canção para vocês, em português:

Nossa energia.

Na Floresta onde eu moro, junto ao povo Ashaninka.

Na Floresta onde eu moro, junto ao povo Ashaninka tem piarense todo sábado, linda noite pra se brincar.

Quando se toca quando tambor todo mundo a bailar.

Tum, tum, tum, bate o tambor, fli, fli, fli, zoa as flautas; tum, tum, tum, bate os tambor; fli, fli, fli, zoa as flautas. Instrumento desenvolvido pelo povo Ashaninka.

Grande pau a pauane é quem veio nos ensinar, chama força da Floresta o Camarambe Oroa, chama força da Floresta o Camarambe Oroa, papa nanarete a que venha nos guiar.

Isso é força da Floresta para nós que sabe amar, e a Rainha da Floresta é quem vem nos ensinar.

No verde dessa Floresta Apiude é tradição, no verde dessa Floresta Apiude é tradição, quando se toma o Camarambe cantando lindas canções, bebida é amarga e doce, misturando as tradições.

Papa nanarete que venha nos guiar, isso é força da floresta para nós que sabe amar, e a Rainha da floresta é quem vem nos ensinar.



Maria Lucinelma*

Artesanato de cuias do Pará: o caminho com as próprias pernas

Quero falar um pouco do nosso artesanato de cuias, que vem de uma comunidade a três horas de barco de Santarém. Nosso artesanato começou muito fraco, sem valorização de ninguém, nem do governo ou da prefeitura. Temos que agradecer à Luciana Carvalho, que foi uma das pessoas que incentivou bastante para levar nosso trabalho adiante e fazer novas peças para vender. Hoje em dia, temos nosso trabalho em muitos lugares.

Nós levávamos a vida trabalhando só na comunidade e sem levar para fora o nosso trabalho, sem ninguém conhecer o que fazíamos. Mas, hoje em dia, a gente já é conhecido e sempre a Luciana dizia que um dia nós deveríamos andar com as nossas próprias pernas e hoje, graças a Deus, nós temos uma associação que já é registrada e já fizemos vários projetos e ganhamos.

Mas, ultimamente, tem uma questão: nós iríamos fazer uma casa para expor nosso trabalho, mas, infelizmente, o governo não nos apóia. Nós precisamos disto e não interessa lá fora ir só representar Santarém, se a prefeitura não apóia em nada a gente. É graças à gente de fora, que dá apoio, que conseguimos algumas coisas.

Esperamos agora, com a mudança de prefeito, que ela possa nos apoiar com a casa que queremos, para que possamos fazer nosso trabalho melhor e representar o nome de Santarém como Santarém merece. Mesmo não tendo apoio, para mim estar aqui já foi um grande avanço, porque a gente vem de comunidade do interior e eu fui escolhida dentro da minha associação para representar as cinco comunidades que fazem parte da associação — são comunidades distantes umas das outras, mas temos contato sempre para levar em frente o nosso trabalho e a cultura.

A principal dificuldade que sentíamos era a falta de verba para que pudéssemos regularizar a nossa associação. Muitos achavam que a gente nunca conseguiria, que seria muito difícil, mas sempre acreditamos que a gente deveria começar de baixo, para um dia conseguir chegar lá em cima. E com o apoio de todas as pessoas continuamos a fazer o trabalho. Muita gente acabou desanimando e hoje só sete pessoas trabalham em minha comunidade. Mas a associação já trouxe muitos benefícios para nós, que conseguimos fazer muitos projetos novos. Em Santarém tínhamos uma representante, a Zenilda Bentis, e hoje temos a filha de uma artesã que doa seu trabalho para a associação, ganhando pouco, mas ajudando a fazer os contatos e as encomendas.

* A transcrição desta fala não foi revisada pela palestrante.



Mestre Diniz [José Silva Diniz]*

Folia-de-Reis: procurando a estrela e o menino

Sou Zé Silva, mas me chamam de Mestre Diniz, porque minha mãe chamava Maria Alves Diniz e era uma grande rezadeira. Moro no Morro de Santa Marta e nossa folia foi fundada há trinta anos. Temos lá vinte e dois foliões e seis pastorinhas e também tenho dois netos, dois filhos e a minha esposa que faz parte da folia — talvez seja por isto que eu continuo até hoje, com a ajuda deles.

Com doze anos de idade eu comecei a acompanhar a Folia-de-Reis da minha terra, em Miracema, Estado do Rio. Depois, vim para o Rio de Janeiro e fiquei dez anos sem ver uma folia sequer. Só depois de dez anos é que apareceu uma folia no Morro de Santa Marta e eu comecei a acompanhar.

Depois de cinco anos, nosso mestre morreu e ficamos um ano sem sair, sem foliar: ficamos muito tristes. Depois desse tempo, reuni os foliões que sobraram e fundi essa folia, que tem vinte e oito anos e, com a ajuda de Deus, vou tocando tudo isso, mantendo a folia com dinheiro de meu bolso e com nosso sacrifício. Por isto, esperamos que o Ministério da Cultura possa nos ajudar e não deixe mais Folias-de-Reis morrerem.

A Folia-de-Reis é um folclore muito mal divulgado, que quase ninguém conhece, mas é um folclore muito bonito, porque fala dos Reis Magos e do Menino Jesus. A Folia-de-Reis já existia antes de se descobrir o Brasil. Naquela época, na Europa, os padres rezavam a missa da meia-noite e os cristãos enfeitavam o presépio, o Menino Jesus e os três Reis Magos do Oriente e se vestiam de chapéu de fita. À meia-noite brincavam dentro da igreja, cantavam e pulavam. Mas os padres foram ficando enciumados, porque quem gostava de igreja ficava e quem não gostava podia ir embora e brincar na rua. Os padres proibiram, então, de brincar dentro da igreja, e as pessoas foram brincar na rua, formando a Folia-de-Reis, que se espalhou por todo o mundo.

Os três Reis Magos são a razão de tudo no Reisado, porque eles seguiram a estrela procurando o Menino, e não pararam enquanto não o acharam; até que o encontraram, guiando-se por aquela estrela; acharam o Menino em Belém, e lá levaram mirra, ouro, incenso, pra ofertar para o Menino. O mestre folião oferta em versos, falando em versos oferta aos Reis Magos.

A folia já foi bastante forte aqui no Brasil, mas, aos poucos, tem sido esquecida, deixada de lado. A nossa folia, por exemplo, saía há trinta anos, mas agora a polícia proibiu a folia e não temos mais encontro. Mas, como ainda existem alguns mestres abusados, ainda nos encontramos em lugares mais escondidos. Isto aconteceu outro dia em São João de Meriti, quando a gente ia por uma estrada de mato para sair num sítio e de repente vimos um vulto

* A transcrição desta fala não foi revisada pelo palestrante.

de Folia-de-Reis. E cantamos, então, a noite inteira. Vou cantar agora uma música de nossa folia:

*Meia noite, o galo canta
Lá nos astros deu o sinal
E lá nos astros deu o sinal*

*Anunciou que Cristo nasceu
Numa noite de Natal
E numa noite de Natal*

*Os pastores que pastorava
Ai seu bem banhou na serra
Ai o seu bem banhou na serra*

*Pelo anjo foi avisado
Ai que Cristo nasceu na terra
Ai que Cristo nasceu na terra*



Mestre Ferreira [Severino Ferreira da Silva]

Na cultura popular não tem maior nem menor

Boa tarde, gente boa, povão deste meu país maravilhoso, consagrado por esta cultura viva. Antes da minha falação, eu vou cantar um samba de Maracatu da minha autoria, que eu fiz para o meu Estado Pernambuco, do qual eu sou mestre.

*Vejo o dia pá crescendo
Todo dia e todo ano
E o meu Mestre Salustiano
Na base do improviso*

*Eu digo que é por isso
Que ela é a rainha da passarela
Aí o povo responde, veja o responde:*

*Convidei vinte donzela
Botei dentro do açude
Até hoje eu não pude
Ver o tamanho dela*

Queria saudar aqui a Leda Alves, a madrinha dos Maracatus do meu Estado. Essa mulher tem dado a vida pela cultura do Maracatu, tem lutado para que a cultura não termine e tem levado o Maracatu para todos os lugares.

Eu queria saudar também o nosso presidente Lula, porque antes dele ninguém via esta cultura bonita, os artistas eram todos esquecidos. Nós só víamos por televisão os artistas dos outros países em alta, e hoje cumprimos o desejo do povo brasileiro, trazendo um irmão do Pernambuco para ser Presidente da República. Eu sempre tenho falado, nos seminários a que sou convidado e nas palestras, que vejo o maior atraso da política na área das culturas populares, porque os artistas populares encontram sempre barreiras para tudo.

Quero, então, mandar uma carta de corpo presente para nosso presidente, dizendo para ele, para todos os prefeitos e pessoas do Ministério da Cultura para que coloquem no poder alguém que goste de cultura popular. Só pode apoiar cultura popular quem gosta de cultura popular e só assim os artistas podem ter lugar e apoio do poder público.

Hoje, o que acontece é que, como não tem gente que goste de cultura popular no poder, na hora de se chamar um artista e fazer um evento, Folia-de-Reis chama-se alguém grande, gente da mídia, que ganha muito dinheiro e não precisa mais.



* A transcrição desta fala não foi revisada pelo palestrante.

O primeiro refrão da minha palestra é, portanto: companheiros e companheiras, irmãos brasileiros que têm dado a vida para que esta cultura seja mais rica, porque o nosso Brasil é o celeiro da cultura popular, você, que está neste seminário, este é o maior milagre que está acontecendo hoje, aqui em Brasília. Este é o maior reconhecimento de que este governo popular está nos dando o presente de reconhecer cada mestre, cada produtor que traz aqui suas experiências.

Eu comecei a dançar Cavalo Marinho com meus dez anos; depois, com treze anos, catorze anos, comecei a acompanhar o Maracatu Bate Solto e o rei dos mestres do Estado do Pernambuco, Antônio Barachi e o Mestre Salustiano, junto comigo, começamos a andar por todos os lugares. Nós saíamos de casa escondidos, porque os pais não deixavam. Eu saía e deixava o lençol dentro da rede, para meu pai achar que tinha volume e que era eu. A gente pegava nossa renda, fugia para o Maracatu Bate Solto, que acompanhei por toda a década de 70.

Depois, o Mestre Salustiano me chamou e disse que eu podia andar com meus próprios pés, que já podia cantar sozinho e criar minha ciranda, que ele batizou de Ciranda Pernambucana de Olinda, onde dei os passos da minha experiência.

Quando falo no Mestre Salustiano, falo de uma árvore frondosa, não como o melhor dos artistas do Brasil, porque na cultura popular não tem maior nem menor. A cultura popular ninguém consegue simplesmente aprender: é uma experiência que se passa dos filhos para os netos, para os filhos deles e assim vai. E na cultura popular a gente sempre abre espaço para os mais novos, crianças e jovens que vão aparecendo e sabem cantar melhor, mais bonito, e vão entrando e ficando com lugar nos grupos. Na cultura popular não tem essa competição e todo mundo tem vez.

Tenho certeza de que nesse seminário os parlamentares e políticos que passarem por aqui vão dizer aos companheiros de bancada: "você perdeu, eu estive lá", ou, "começa a gostar de cultura popular, é bom". Assim se começa a valorizar os artistas e gostar de cultura popular, dizendo para os outros colegas de partido, que fazem as festas nas suas cidades, para que os prefeitos convidem pessoas da cultura popular para cantarem. O povo está aqui, cobrando reconhecimento, cobrando espaço e cobrando valorização da cultura popular.

Nós, em Pernambuco, temos grande dificuldade para fazer um encontro de Maracatu Bate Solto, por exemplo, porque é uma cultura sacrificada que, além de tudo, é muito cara, porque tudo é artesanal. No Pernambuco somos cerca de 90 grupos e trazer todos eles, e mais as fantasias, e mais tudo fica muito difícil.

Queria falar também da ciranda que existe em meu estado e está quase em extinção. Saúdo neste instante meu Estado pela ciranda de lá e critico o seminário que não deu espaço para a ciranda.

Para os Mestres serem valorizados é preciso sair da Oficina de sua cidade, ou da sua Capital e ir atrás de outros canais. Mas, para isto, há muita

dificuldade, pois somos artistas populares, mestres da cultura popular. A partir deste Seminário e da credibilidade que o Ministério da Cultura está tentando dar para nossas culturas, os mestres vão se valorizar e a cultura popular também.

É preciso que haja manifestações dentro da própria comunidade, mesmo sabendo que há dificuldades nisto. Na sede de Piaba de Ouro, por exemplo, nós implantamos o *Projeto Renascer* para tirar o jovem da rua, das drogas e convidar para a arte. Cada grupo pode fazer alguma coisa pela comunidade, mas, para isto, precisa de recurso, para professor, para transporte, para espaço. Por isto, deve ter um apoio público, mas o governo tem que gostar de cultura.

Vou concluindo, deixando esta mensagem para todos os estados: artistas, tenham intimidade com seu prefeito e tenham coragem de dizer a ele que votaram nele, mas que, como artista ou como produtor, temos que ter espaço e temos que ter nas prefeituras e nas secretarias pessoas que gostem das culturas populares, pois, se nós nos unirmos e se os governos tiverem coragem para dizer essas coisas, os prefeitos vão valorizar o ouro que sua cidade tem.



Mestre João Batista da Luz*

O Congado: uma tradição a zelar

Sou de Minas Gerais, de uma família tradicional de negros que reside em Contagem, Comunidade Negra dos Arturos e sou um dos mestres do Congado dessa Comunidade.

Vou falar um pouco sobre o Congado. O Congado é uma das mais antigas manifestações culturais de Minas: já em 1711, André Antoni, quando esteve no Brasil, publicou em seu livro uma notícia da festa do reinado e do Congado em Minas Gerais.

Quero falar também um pouco da Comunidade Negra dos Arturos, que tem como sementes o negro cativo Camilo Silvério, que chegou ao Brasil como escravo, nos meados do século dezenove, e que se deslocou para Minas Gerais, para trabalhar no garimpo de esmeralda na Vila de Santa Quitéria, hoje intitulada cidade de Esmeralda. Lá, Camilo comprou sua alforria e se casou com Filisbina Rita Cândida, com quem teve seis filhos. Deles se destacou Artur Camilo, por morar numa terra adquirida pelo pai, na Vila das Contagens dos Abóboras e hoje essa família é constituída de 82 moradias, com 389 pessoas, todas descendentes de Artur Camilo. É por isto que a nossa comunidade tem a Congada com o nome de Arturos.

As dificuldades que temos para manter a tradição do Congado não devem ser diferentes das demais comunidades do Estado de Minas Gerais, porque nos faltam recursos, nos falta vontade do poder público e as dificuldades são imensas na área cultural, principalmente numa cultura religiosa, como é o Congado. Então, ficamos à mercê de ajuda, de quem está no poder e que nem sempre tem sensibilidade para olhar para a comunidade negra que pratica os costumes afro-brasileiros e, assim, essas comunidades vão perdendo suas características. Mas, com muita luta, com muita dedicação e fé em Nossa Senhora do Rosário, a gente consegue ainda manter esse grupo, que é representante do Estado de Minas Gerais em diversos Estados do nosso país.

Falar dos Arturos, então, é falar de uma família composta de Arturos de primeira linha, que é formada pelos dez filhos diretos de Artur, seus netos, seus bisnetos e hoje estamos na quinta geração. Falar das dificuldades dos Arturos é falar da necessidade ou da falta de compreensão que acontece às vezes com quem dirige as Secretarias de Educação e Cultura, por não levar as nossas tradições para as escolas, para fazer com que as crianças tenham conhecimento do nosso trabalho e da nossa cultura.

Essa cultura é às vezes explorada e usada pelo poder público. Muitas vezes, até chegam pesquisadores e antropólogos de dentro e de fora do Brasil para pesquisar nossa comunidade e o poder público os direciona para nós, sem nem oferecer condições necessárias para que a gente mantenha nossa cultura.

* A transcrição desta fala não foi revisada pelo palestrante.



Nossa reivindicação, então, é que se estreite a relação da esfera federal com a municipal, principalmente em relação aos grupos de tradição religiosa, porque o Congado é considerado uma tradição religiosa das mais aproximadas à Igreja Católica. É sempre importante também que a gente possa fazer trocas de experiências, que aconteça uma barganha ou negociação entre a classe dominante e a classe produtora da cultura religiosa, que tem intervenções de várias naturezas. E mesmo sem ajuda, nós não deixamos nossa tradição, que está regada por nossa fé, por nossa religiosidade, por tantos grupos como o dos Arturos, do Moçambique, do Congo, do Batuque e das Folias-de-Reis. Recentemente, também foi criada uma opção para a juventude de um grupo de dança afro que está fora da religiosidade, mas que pode se apresentar em qualquer lugar e contar a história da família africana.

O Congado em Minas, portanto, está caminhando para uma afunilada e, se não contarmos com o apoio das esferas Federal, Estadual e Municipal, dificilmente, ao longo dos quinze anos vindouros, os pesquisadores terão condições de fazer seus trabalhos nessas comunidades de culturas tradicionais. É muito fácil aglomerar um grupo de Congado dentro de um espaço universitário para servir de objeto de consumo ou de cobaias, e nós sentimos na pele isto que fazem com os grupos de cultura tradicional. Mas não vamos desistir por encontrarmos essas dificuldades, porque somos mais fortes do que a classe dominante, que às vezes explora e não nos dá retorno.

A Comunidade dos Arturos tem suas raízes plantadas em Contagem desde cinco de novembro de 1880, quando meu bisavô adquiriu seis hectares e meio de terra naquela localidade denominada Domingos Pereira. Naquela época, ele já fazia seus encontros de Congado e rezava seu rosário. Assim, as dificuldades que os dirigentes hoje passam são muito pequenas perto do que nossos antepassados sofreram e nem por isso eles deixaram essa bandeira de lado. Nós temos uma tradição e um nome a zelar chamado Arturos, que foi forte o suficiente para ultrapassar essas barreiras impostas pela Igreja Católica, pela classe dominante, pela burguesia e assim por diante.

Por isto, queremos levar nossa reivindicação para as esferas federal, estaduais e municipais, para que a gente possa levar mais fácil nossos problemas, nossas dificuldades e criar projetos juntos, que cuidem e preservem a cultura ainda existente em nosso estado. Somente desta forma poderemos levar o Congado para dentro das escolas e das universidades, e não ser objeto de consumo, como tem sido feito nas comunidades hoje.



Mestre Eugênio [Eugênio dos Santos]*

O Fandango e a nossa existência

Meu nome é Eugênio dos Santos; me chamam de mestre Eugênio e fui escolhido para vir do Paraná aqui. Primeiro, é importante dizer que a nossa cultura neste país é maravilhosa, mas que, no momento, a gente sente que está um pouquinho parada. Não sei nos outros estados, mas no nosso estado paranaense está paralisada.

Mas, nós temos que cuidar de nossa cultura brasileira, principalmente pedindo para os jovens que estão ouvindo música estrangeira e lembrando que nossa cultura vem de 500 anos atrás. A música brasileira, que está incluída em nossa cultura, traz coisas dos portugueses, dos espanhóis, dos franceses, dos africanos e das raças negras. Meu pai sempre me ensinou a tirar o chapéu para esta cultura e hoje estou satisfeito com esta música que aprendi com ele desde pequeno e agora, inclusive, recebo homenagem do Brasil inteiro, de todos os estados.

A missão que a gente traz aqui é de retomar esta cultura, mas, para chegar a todos os estados, temos que saber o que acontece neles e por isto é importante informarem o que tem lá. No estado em que vivemos, a cultura está abandonada e isto é bastante ruim. Cada estado faz seu folclore e tem sua dedicação com a cultura.

No nosso estado, por exemplo, tem o Fandango, que é uma cultura bastante trabalhada, que se precisa estudar, lutar para aprender. Mais do que isto, o Fandango faz parte de uma tradição e de nossa existência. Antes, nós trabalhávamos na lavoura, na roça, onde tinha camponeses e fazendeiros. Nós costumávamos trabalhar em mutirão, avisando todo o mundo na véspera e no dia seguinte juntava todo mundo para trabalhar mais rápido. De noite, a gente fazia o Fandango e o povo todo gostava. Brincava criança, jovem, pessoa de idade, todo o mundo que trabalhava, só pensando no Fandango.

Mas hoje a gente chega lá e não tem mais pé de planta, não tem mais cultura, nada. Lá a autoridade tomou conta e não se pode mais ter roça, ter produção nem nada. Hoje as pessoas foram todas embora para a cidade, não tem mais enxada, não tem mais mato, não pode fazer mais nada. Então, neste momento, eu estou fazendo um apelo para nossa autoridade máxima do país pensar na produção que está caindo, neste país que tem produção tão grande e está perdendo. O trabalho está muito difícil para o povo pobre, que não pode derrubar mais pau nem fazer mais canoa.

Hoje a gente tem que comprar madeira e, se não tiver dinheiro, não faz. O nosso povo está sofrendo, porque sai lá do mato e passa fome, não pode caçar nem pescar, nem matar bicho feroz. O bicho não pode ser preso, mas a pessoa ser humano pode. As pessoas que saíram da roça e não têm o que comer na cidade começam a roubar, a atacar as casas e aí vão presas.

* A transcrição desta fala não foi revisada pelo palestrante.



Depois, os pais têm que sentir a dor de um filho preso, chorar por ele, enquanto que, se ele estivesse no sítio plantando, não teria feito isto aqui.

No Brasil a gente tem cultura, cultura que veio dos estrangeiros, dos nossos pais que vieram de fora e que geraram uma misturada aqui. É difícil ter um brasileiro legítimo, tudo é sangue misturado, mas existe união.

Para a nossa cultura brasileira, é importante ter pessoas de autoridade para tomar conta e ajudar as prefeituras e o povo, vendo o que ele precisa e o que a cultura precisa. A nossa cultura tem nome, mas onde a gente realmente se divide para trabalhar é na lavoura, que é a cultura de verdade.

Quando tinha seis anos, aprendi com meu pai a tocar viola e ganhei uma herança, porque hoje convivo com tanta gente do Brasil inteiro, que tem tanto carinho e contato maravilhoso, por causa de uma viola e de um Fandango. Depois de um tempo que tocava Fandango, as escolas todas começaram a pedir para eu ensinar os alunos a tocar.

O seu Aurélio foi um que inventou comigo o Fandango; fez um barreado e chamaram a gente para tocar em um clube cheio de gente. Aí veio a Rede Globo filmar. A diretora do turismo estava lá assistindo e, no dia seguinte, me convidou para ir lá conversar. Ela queria que eu formasse um grupo de Fandangos da ilha dos Valadares. Aí, eu decidi estudar em casa para tentar formar um grupo, mas eu precisava de ajuda para isto e eles decidiram pagar todas as despesas. Aceitei fazer e formamos um grupo. Eles compraram o material e nós começamos a ensaiar, mas, em seguida, começou a greve. Com a greve, desuniu o grupo e um dia não tinha nem como entrar no clube para ensaiar. Decidimos então fazer um barraco para ensaiar e os alunos me ajudaram. Foi assim que a Rede Globo um dia chegou lá e decidimos protestar: só aceitávamos filmar se a prefeitura arranjasse um lugar para a gente ensaiar. A prefeitura deu então o material e construímos esse espaço. Hoje, a gente tem sede, tem três violas etc.

Agora vamos tocar um pouco para vocês. Nosso conjunto tem quatro pessoas: um rebequista, um pandeirista e duas violas. Vou mostrar para vocês aqui a música do sul e que já foi levada para todo este país. Em primeiro lugar, a gente vai tocar uma marchinha para vocês, que se chama Dan Don: é um bailadinho, para dança em baile.

*Planta para cá morena, ela planta pó de arroz
A morena que foi embora deixou saudade
Ó de casa!*

Agora eu vou tocar uma chamada Rita

*Minha marreta moda nova
Moda que veio do Rio
Minha marreta moda nova
Moda que veio do Rio
Os marinheiros trouxeram aí na proa de seus navios*

*O azul na beira d'água não se corta com o machado
O azul na beira d'água não se corta com o machado
Se corta com navalhinha pra mandar pro namorado
A moda dessa marreta, quem seria que inventou
A moda dessa marreta, quem seria que inventou
A foi a filha da rainha, a... que se casou
A quero dar a despedida
Quero dar a despedida primeira falar é com ela
Ai quero dar um viva alegre
Ó de casa*



Marliete Rodrigues da Silva*

As miniaturas que engrandecem o mundo



É um prazer muito grande falar sobre o Alto do Moura, porque é um lugar considerado o maior centro de Arte Figurativa das Américas, segundo a UNESCO, e tenho um amor muito grande pelo meu trabalho e pelo Alto do Moura. Comecei a trabalhar justamente no ano em que o Mestre Vitalino faleceu, em 63, e muito cedo eu descobri que tinha um amor muito grande pelo trabalho. Passei por várias fases e cada dia procurava a experiência através do meu pai, de minha mãe e de meus avós, que também foram artesãos. Fui ganhando muita experiência durante aquele ano, porque, quando meu pai morreu, eu era adolescente e, junto com meus irmãos, tivemos que nos cuidar para dar continuidade a todo o trabalho do papai. Fui então à luta: comecei a participar de feiras, reuniões e a participar também da Associação dos Artesãos e Moradores do Alto Moura, fundada em 1982. Batalhamos para que se desse continuidade ao trabalho e foi aí que eu comecei a valorizá-lo e a participar dessas reuniões e de feiras.

Cheguei a fazer vários tipos de trabalho, e tive até experiência na minha infância: comecei a trabalhar fazendo brinquedinhos para vender, para comprar outros brinquedos, porque papai não podia comprar brinquedos para a gente: a gente brincava só com as coisinhas de barro. E aí, passei por uma experiência muito grande, pois comecei fazendo com muita rapidez, para ver se arranjava dinheiro. Eu vendia o trabalho para o meu avô, para poder comprar uma “calunga” que eu queria, uma bonequinha que chorasse. Mas comecei a fazer com tanta rapidez que o trabalho ficou mal feito e meu avô não conseguia mais vender. Ele me pediu então para eu melhorar o trabalho e eu passei a ter cada vez mais cuidado e habilidade.

Eu comecei então fazendo as coisas com mais qualidade, diminuindo a produção e esta foi uma experiência muito boa. Comecei também copiando o trabalho que Vitalino fazia, o que o meu pai fazia, e aí chegou uma fase em que eu comecei a criar as minhas cenas, olhando o dia-a-dia, as cenas que eu sempre via no dia-a-dia, tanto do cotidiano quanto do folclórico e também religioso. Hoje eu tenho muitas criações que fiz e tenho um carinho muito grande pelo meu trabalho; cada vez que faço uma cena nova, acho que o trabalho está começando.

Então, eu acho interessante o artesão procurar ver essa qualidade do trabalho, a criatividade, que é a coisa mais importante. Eu passei a me sentir mais realizada quando comecei a criar, a fazer essas cenas e aí me encantei. Foi quando eu passei a criar muitas cenas em miniatura e cheguei a fazer desde figurinhas de dois centímetros até figuras de um metro. Mas o que mais me apaixonou foi a miniatura, porque foi aí que eu consegui criar a cena da vovó contando história para os netos, da mamãe dando comida

* A transcrição desta fala não foi revisada pela palestrante.

para as galinhas e comecei a imaginar e assim foi. Hoje eu vejo assim meu trabalho com muito aprendizado e criatividade e a gente precisa ver o artesão deste lado: alguém que sente amor muito forte pelo trabalho e está criando porque a criação renova as pessoas. Eu converso sempre com minha família e com as pessoas que conheço do Alto Moura sobre isto e procuro dar sempre este olhar da qualidade do trabalho para eles.

Com tudo isto, hoje eu sou convidada para vir aqui e já viajei para vários lugares, até para França e Portugal, por conta deste meu olhar para a qualidade e da minha preocupação com o Alto do Moura, lutando para que as coisas melhorem por lá. A quantidade de artesãos lá é muito grande: tem umas 700 pessoas e a associação, que conseguiu melhorar muito a situação. Já conseguimos calçamento, posto de saúde e muitas coisas com a associação. Conseguimos também uma área onde tem bastante barro, sapê, que é considerado um dos melhores barros da região. A gente tinha uma reserva dele, mas já acabou e agora estamos lutando através da associação para que o barro fique mais barato e para que a gente consiga comprar mais.

Todas essas lutas são para que a gente dê continuidade em nosso trabalho e para que não fique uma história como a do Mestre Vitalino, que faleceu muito pobre e deixou a família muito humilde. Então, estamos lutando sempre para que os futuros artesãos tenham uma vida melhor do que a nossa. Hoje tem gente da minha família com quatro anos de idade, uma sobrinha neta, que já está procurando para trabalhar aí, que gosta de trabalhar com barro. É muito bonito e eu dou incentivo para isto, porque tenho muito carinho por quem começa a aprender a fazer trabalho com amor.

Eu não consegui estudar: só fiz mesmo a quarta série primária, porque o Alto do Moura é muito afastado da cidade e não tinha transporte todos os dias. Assim, eu sempre me preocupei mais com o trabalho. Também, nós somos oito irmãos e papai tinha uma vida muito difícil e sobrevivia só do barro, como os pés dele. Ele nunca nos incentivou a trabalhar, porque não queria que a gente tivesse uma vida tão difícil como a dele. Ele deixou a gente livre, mas, por incrível que pareça, todos os meus irmãos são artesãos, além dos meus doze sobrinhos. Acho que meu pai passou por essas dificuldades, como a gente também passa, mas a gente fica na luta, para que amanhã tenhamos uma vida melhor. Por isto, é maravilhoso participar deste seminário, falando sobre o Alto do Moura e sobre o meu trabalho, pelo qual eu tenho um amor muito grande, um carinho muito grande.

No começo, inclusive, quando eu fazia uma cena, eu não conseguia vender, porque ficava com pena. Não queria entregar para as pessoas que compravam, porque eu tenho muito carinho pelas coisas que faço e fico com pena de ver meu trabalho indo embora. Mas isto também tem um lado bom, que é ver nossa peça sendo levada e guardada por pessoas que também gostam das coisas que a gente faz. Por isto também não tenho interesse em fazer as peças em grande quantidade para as lojas, porque minha produção é toda feita com amor, para ser conservada. E isto acontece no Brasil e até no exterior.



No ano 2000 fui convidada para representar Pernambuco numa festa que houve em Lisboa, comemorando os 500 anos do Brasil. Lá, o pessoal pediu para eu levar o barro e ficar uma semana fazendo o trabalho. Fiquei muito contente de mostrar meu trabalho por aí, de representar meu lugar, meu estado e meu Alto do Moura e todos os artesãos que estão lá, lutando muito para a sobrevivência.

Queria dizer também que o bom da vida é a gente acordar de manhã, tendo certeza de que vai fazer a coisa que gosta e vai dormir e acordar pensando nisto, chegando até o ponto de sonhar, de ter criatividade em sonho. Isto é o mais forte da vida: é fazer as coisas com amor, com carinho e não fazer mal para ninguém, não desejar mal para ninguém e preencher todo seu espaço com o amor do trabalho que faz. Assim, as pessoas valorizam, dão valor e têm mais amor ainda para o que a gente fez. É assim que o mundo todo pode ter uma vida mais feliz, sem maldades, com muito amor no coração.



Dona Teté [Almerice da Silva Santos]*

Dona Teté: da ladainha ao Cacuriá

Boa tarde, pessoal! Vou chegando e vou falando, e agora que eu cheguei eu estou falando devagarinho que é do gosto de vocês, e vão batendo palma para mim, para eu ficar mais alegre e fazer as coisas bonitinhas. Assim é que eu gosto.

Eu comecei a trabalhar com a idade de oito anos, rezando ladainha para Menino Jesus. Eu era deste tamanhinho assim, colocava um caixote em cima e cantava ladainha do santo. Depois eu fui indo, cantando aqui e o povo gostando e me chamando e eu crescendo e querendo aparecer. Porque é sempre assim, quando muita gente chama a gente, a gente vai querendo ser, querendo aparecer, para poder ganhar elogios do povo.

Já depois que eu fiquei mocinha, eu fui cantar na casa do Divino Espírito Santo, na casa de um senhor com o nome Lauro Almeida. Na minha casa não se podia ir para casa de pessoa nenhuma, porque minha madrinha não deixava. Eu fui criada num regime de carrancismo, de carrasco, fazia qualquer coisa e apanhava, era só isso e mais nada.

Não tive oportunidade de estudar, porque não tive quem me colocasse na escola e eu estudei assim, lendo, catando, catando papel, fazendo buraco para conhecer as letras, foi assim que eu aprendi. Mas, assim mesmo, eu espiando, correndo, furando a cerca, escondida, para minha madrinha não ver. À noite ficava escutando o povo cantar, na casa de uma senhora chamada Semiana, onde eu aprendi a bater caixa do Divino. Cada vez que a madrinha descobria, ela me batia, mas eu apanhava contente, porque queria aprender.

Assim fui tendo conhecimento das coisas boas e ruins, ruins porque eu apanhava e boas porque eu estava aprendendo o que tinha vontade de fazer. Primeiro, agradecendo a Deus, a Nossa Senhora e aos bons Espíritos de Luz, uma senhora me levou para o Laborarte, em 1980, para eu fazer um toque do Divino lá, como numa peça chamada Passos. No Laborarte, comecei cantando como no trabalho, fazendo o trabalho da peça e quando chegou a apresentação na Semana Santa, me colocaram para fazer papel de freira, uma coisa que eu nunca tive vontade de ser. Do jeito que sou assanhada, que gosto de me rebolar, de me balançar, de cantar, de aproveitar a vida, eu não dava para ser freira, que não pode fazer nada. A freira serve a Deus e, por isto, faz uma boa coisa que a gente não faz: primeiro a gente serve ao Diabo, para depois pedir a Deus.

Com esse trabalho do Laborarte, eu trabalhei em diversas peças e trabalhava também com o Lauro Almeida, dançando tambor-de-crioula, rezando ladainha e dançando cacuriá, que aprendi com ele. Lá no Laborarte, quando



* A transcrição desta fala não foi revisada pela palestrante.

tinha um evento, sempre dançávamos cacuriá, todo o povo vinha dançar e eu dizia: rebola, criança, que o negócio é machucar o caroço, caroço bem machucado é bom demais.

Em 1982 eu me aborreci e saí do grupo em que estava antes e decidi ficar no Laborarte, já que o grupo anterior nunca me apresentava para as pessoas, só apresentavam a minha voz. O povo olhava o que eu fazia, mas eles não diziam que era a Teté que canta caixa, que dança tambor de crioula, que dança cacuriá. Fui lá para o Laborarte e lá estou até hoje.

Em 1986, Nelson Brito, presidente do Laborarte, me convidou para colocar um cacuriá e eu aceitei, porque eu sou do pau, do pau-de-arara, do pau virado. Botou para mim, eu trepo, só se me derrubar, mas se eu tiver trepada, estou enganchada, eu seguro, depois de estar dentro, meu filho, eu não deixo sair, eu seguro para não sair.

E com o Laborarte eu já conheço até Portugal, aonde fui cantar para o povo. Graças a Deus e a Nossa Senhora e aos bons Espíritos de Luz que me iluminam, que eu faço as coisas, que já gravei um vinil e dois CD's, mesmo não sabendo nada. E sou conhecida no mundo em peso e foi o Laborarte que me deu vida, que me deu conhecimento. Hoje estou aqui com vocês; fui convidada para vir para cá e não tive que vir de ônibus, porque não sou pobre: vim de avião. Vou fazer agora uma apresentação do Divino, que é uma coisa muito bonita e profana, porque se bota cacuriá em cima do trabalho do Divino Espírito Santo, mas as músicas do Divino são muito bonitas.

*Meu Divino Espírito Santo alegre as suas caixeiros
Ela vem chegando
Apanhada na roseira
Canta caixa vem de dote
Aí não se ensina para ninguém
Mas eu ensino para minha filha
Para ser caixeira também
Ai meu Divino Espírito Santo alegre as suas caixeiros
A que ela vem cheirando, apanhada na rosa*

O Divino começa assim, fazendo a festividade dos Santos. No sábado se reza a ladainha, no domingo se busca o mastro, que é um pau enfeitado de murta, com muita fruta. Os homens trazem nos ombros e as mulheres vêm atrás cantando e rebolando para chamar a atenção de quem está fora, e em cima desse trabalho do Divino Espírito Santo. Depois, tem a missa e depois da missa tem o fechamento da tribuna, quando se entregam as posses para outros Impérios, que vão ser no próximo ano. Na segunda e terça-feira tem o Carimbó de Caixeira.

Cada lugar dá um nome para o carimbó: tem lugar que se chama Carimbó de Caixeira, outros chamam Carimbó de Velha, outros Caroço e outros chamam só Carimbó. Em cima desse trabalho do carimbó, seu Lauro criou o cacuriá.



Dona Zelinda era uma floriculturista, comadre do seu Lauro e ela pediu para ele criar uma coisa nova, porque só tinha o tambor de crioula, a Quadri-lha e o Boi. Ele foi então para a terra dele, o interior de Guimarães, chamado Baiacu e criou essa dança em 1973. Mas ele nunca ensinava para as pessoas o cacuriá, só ensinava a roda, o cordão de homens e de mulheres. Nessa época, eu dançava com ele e comecei a dançar carimbó. O casal mais engraçado era eu e um senhor chamado Litito, porque a gente rebojava e ele não gostava, ficava com cara de uma cobra. Mas eu gostava de mostrar meus "quartos" para os homens, afinal, eu sempre fui saliente e as pessoas salientes gostam de aparecer. Nós dois éramos o casal mais aplaudido. A gente dançava no Ribeirão, dançava todas as partes que ele mandava, em cima da festa de São João. Depois disso, morreu uma senhora caixeira que cantava e ele me colocou para cantar. Com ele fui apresentada ao Maranhão, ao Rio de Janeiro, a Alcântara e a Brasília, sempre cantando caixa. Quando a gente chegava para cantar, tinha uma cantiga muito bonitinha.

*Mariquinha morreu ontem,
Ontem mesmo se enterrou, na cova de Mariquinha nasceu um pé de fulor
Ai minha beleza vamos dar um baile no salão da baronesa, ai meu Deus, ai
Ai minha beleza vamos dar um baile no salão da baronesa, ai meu Deus, ai*

Com isso, os meninos vinham dançar e seu Lauro me pedia para não cantar mais isso, porque, se a gente ensina, se perde. Eu estou no Laborarte desde 1980, ensinando; em 1986 comecei dançando cacuriá com eles, e hoje ensino cacuriá.

Quando o povo vai fazer pesquisa comigo, eu digo que a gente não sabe nada, mas que, Graças a Deus e a Nossa Senhora, hoje estou com quase duzentos cacuriás, fora os que eu canto.

Nas apresentações, sempre o Nelson Brito deixa o cacuriá por último e a gente acha que ninguém vai assistir, mas quando o pessoal começa a ouvir o cacuriá, todo o mundo chega e eu digo: *Boa noite!*

Eles dizem: *Boa noite!*

Eu digo: *Não é assim que se diz, aí eles dizem: Boa noite!*

Eu digo: *Eu gosto de ouvir a voz de vocês, porque vocês falando assim, eu me sinto forte, aí eu coloco meu cacuriá para a frente.*

Eu vou cantar aqui uma coisinha do cacuriá para vocês, porque a gente começa assim:

*Boa noite meu senhores, foi agora que eu cheguei
Fui chegando e fui cantando, se é do seu gosto não sei
Lera chorou, Lera chorou, eu te disse Lera vão te tomar teu amor
Lera chorou, Lera chorou, eu te disse Lera vão te tomar teu amor*

*O coco para ser coco deve ser coco inteiro
E o homem para ser homem ele deve ter dinheiro*



*Lera chorou, Lera chorou, eu te disse Lera vão te tomar teu amor
Lera chorou, Lera chorou, eu te disse Lera vão te tomar teu amor*

*Agradeço a Deus do céu por tudo que ele me dá
Eu tocando essa caixa e cantando cacuriá
Lera chorou, Lera chorou, eu te disse Lera vão te tomar teu amor
Lera chorou, Lera chorou, eu te disse Lera vão te tomar teu amor*

*Nunca vi carrapateiro botar cacho na raiz
Nunca vi rapaz solteiro ter palavra no que diz
Lera chorou, Lera chorou, eu te disse Lera vão te tomar teu amor
Lera chorou, Lera chorou, eu te disse Lera vão te tomar teu amor*

*Gente eu já vou embora, acoste eu já vou virando,
Não sei quem fica para trás que meus olhos vão chorando
Lera chorou, Lera chorou, eu te disse Lera vão te tomar teu amor
Lera chorou, Lera chorou, eu te disse Lera vão te tomar teu amor*

*Ah, eu te disse Lera, vão te tomar teu amor
Ah, eu te disse Lera, vão te tomar teu amor*

Este é o trabalho do cacuriá que fizemos lá em São Luiz do Maranhão e é conhecido já em muitos lugares. Com isto, em primeiro lugar, agradeço a Deus e a Nossa Senhora, e aos bons Eespíritos de Luz que me guiam, me ajudam a fazer essas coisas. Como vocês sabem, a gente não cursa nada, não sabe nada, e porque não sabe nada, é uma merda, mas não é não. Se você sabe alguma coisa, você é querido, se você não sabe nada, você não é nada. Agradeço também ao Laborarte e ao Nelson Brito, que já me levou a muitas partes e não tem vergonha de andar comigo, velha, feia e bebedeira de “cachacinha”.

Eu gosto de sentir, eu gosto de sentir o peso da minha galera e agora já posso ir embora, ah! Ainda tem mais uma para eu continuar. Vou cantar mais uma aqui do Jabuti, que a avó do Grigori ali canta de uma maneira e eu canto da outra, porque ela canta trepando sem descer e eu trepo sem subir.

*Jabuti sabe ler não e sabe escrever, trepa no pau e não sabe descer
Ele lê, lê, ele, ele, lê, lê
To entrando, to saindo
Jabuti sabe ler não e sabe escrever, trepa no pau e não sabe descer
Ele lê, lê, ele, ele, lê, lê
To saindo
Jabuti sabe ler não e sabe escrever, trepa no pau e não sabe descer
Ele lê, lê, ele, ele, lê, lê, le*

*Eu sou, eu sou, eu sou, eu sou jacaré poio
Eu sou, eu sou, eu sou, eu sou jacaré poio
Sacode o rabo jacaré, sacode o rabo jacaré
Eu sou jacaré poio
Sacode o rabo jacaré, sacode o rabo jacaré
Eu sou jacaré poio*

*Ah, devagar vou embora gente
Ah, devagarinho, agarradinho eu vou,
Devagarinho, agarradinho eu vou,
Devagarinho miudinho, agarradinho eu vou
Devagarinho, agarradinho eu vou
Devagarinho, bonitinho, agarradinho eu vou
Devagarinho, agarradinho eu vou
Devagarinho, agarradinho eu vou*





PAINEL 3



Culturas populares, circuitos de difusão e mercado

Situar os diferentes circuitos de difusão e consumo — tradicionais, mediativos, e de massa — das múltiplas expressões das culturas populares, discutindo as cadeias produtivas que refletem interesses diversos e a legitimidade dessas esferas: agentes diretos; mediadores que atuam na formação de opinião, na construção da memória e na produção do conhecimento; produtores da indústria cultural e do entretenimento, e o papel do Estado.

mesa:

Carlos Sandroni, professor-adjunto do Departamento de Música e no PPG em Antropologia na UFPE.

Danilo Santos de Miranda, diretor do Departamento Regional do SESC São Paulo; vice-presidente continental da Federação Internacional de Esporte para Todos, membro da diretoria da World Leisure Recreation Association e vice-presidente da Associação Latino-Americana de Lazer e Tempo Livre.

Oswaldo Trigueiro, professor-adjunto IV e pesquisador do Departamento de Comunicação e Turismo da Universidade Federal da Paraíba – UFPB, graduado em Jornalismo pela Universidade Católica de Pernambuco, Mestre em Comunicação Rural pela Universidade Federal Rural de Pernambuco – FRPE e Doutor em Ciências da Comunicação.

mediadora:

Ângela Maria Menezes de Andrade, gerente de Desenvolvimento de Políticas Setoriais da Secretaria de Políticas Culturais do Ministério da Cultura.

Carlos Sandroni

Circuito de difusão de mercado: contra ou a favor?



O tema proposto para esta mesa é Circuitos de Difusão e Mercados. Eu gostaria de começar levantando uma questão preliminar, para depois ter algumas considerações sobre pontos específicos. A questão preliminar pode ser colocada assim: *circuito de difusão e mercado: contra ou a favor*. Esta colocação, de certa forma, pressupõe que seja necessariamente uma coisa boa. No entanto, podemos nos questionar até que ponto é realmente boa e, por meio de alguns exemplos, demonstrar o quanto ela pode ser, algumas vezes, prejudicial para as culturas populares.

Um exemplo pode ser tirado do Dossiê dos Índios, que tiveram suas artes gráficas declaradas Patrimônio Imaterial da Humanidade pela Unesco, há dois anos. Uma iniciativa como esta poderia ser possivelmente meritória e, com base nela, uma iniciativa de difusão seria, por exemplo, fazer um livro contendo transcrições dessas narrativas reais indígenas. Se, por um lado, parece ser algo positivo, por outro, se pensarmos que a narrativa oral se define justamente por se dar dentro do contexto da aldeia e ser justamente oral e não escrita, ela se torna algo questionável. Na medida em que a transcrição passa a competir e a narrativa deixa de ser feita oralmente, ficamos apenas com um belo livro de transcrições. No entanto, não se sabe se essas narrativas continuam a ser feitas oralmente em seu contexto original.

Assim, é importante ter bem claro que a questão fundamental para as culturas populares é de reprodução e de transmissão, e não apenas de divulgação ou difusão. A questão fundamental, portanto, é a sustentabilidade dessas culturas populares enquanto tais, ou seja, será que elas continuarão sendo reproduzidas e, sobretudo, prestigiadas em seus contextos originais?

Todos aqui presentes valorizam essas culturas e têm uma profunda relação de amor e de empatia com as reformas culturais, mas, muitas vezes, lá nos interiores, lá nas prefeituras, quem faz manifestação cultural enfrenta o descaso ou o desprestígio e esse descaso é ainda maior com as culturas populares. Desta forma, para dar sustentabilidade é mais importante que haja reprodução das culturas nos próprios locais de origem do que na difusão do mercado brasileiro ou internacional.

Outro exemplo aparece na observação das oficinas de Maracatu e Cavalinho Marinho, bastante concorridas hoje em dia em cidades como Rio de Janeiro e São Paulo. No entanto, será que essas mesmas oficinas são também concorridas em Condado ou no Recife, seus locais de origem? A experiência tem demonstrado que não, que a preocupação com a difusão pode acarretar um teste de moda da cultura popular nos grandes centros. No entanto, esta é uma moda com a qual devemos nos cuidar, porque ela não garante sustentabilidade das culturas, nem mesmo nesses grandes centros.

Temos casos extremos também em certas manifestações culturais que não estão realmente interessadas em difusão. É o caso, por exemplo, dos

terreiros de Tambor de Minas de São Luiz do Maranhão, Casa das Minas e Casa de Nagô, nos quais não existe o mínimo interesse em qualquer tipo de divulgação externa. Esses grupos estão fazendo o que querem fazer para si e para suas divindades, de forma que a questão da difusão, neste caso, não se coloca.

É importante se ter em conta que a difusão deve ser problematizada, e não tomada como um dado, como uma coisa que naturalmente é boa — com isto não quero dizer que eu seja contra, mas que temos, sim, que ter um olhar crítico.

Voltando à questão inicial, de ser contra ou a favor da difusão no mercado, temos que pensar sempre caso por caso e, sobretudo, são os próprios portadores de tradições populares que devem saber e definir se querem ou não algum tipo de difusão. Particularmente, minha pequena experiência nesta área me mostra que alguns grupos querem realmente gravar CDs, se apresentar em palcos, fazer turnês etc. Mas, quanto a esses grupos, é importante pontuar alguns problemas que aparecem. O primeiro problema é a questão das mediações. No Maracatu Rural de Pernambuco, por exemplo, as pessoas que fazem o Maracatu não o fazem para gravar CD nem para se apresentar em um palco ou fazer turnê. Elas o fazem em função de certas necessidades próprias dali, muitas vezes necessidades de rituais, obrigações ritualísticas, ou dentro de um contexto que não tem a ver com o circuito de difusão e de mercado de que estamos falando. Assim, se há interesse do grupo de também passar para esse outro circuito, existe uma operação de tradução necessária para inclusão dessas culturas em outros espaços, como o ato de fazer o próprio CD, ter uma programação na rádio, colocar no currículo escolar etc.

Se, por exemplo, nas escolas se tem que ler Machado de Assis, então, tem-se que ler também textos indígenas. Mas, para isto, não basta apenas encontrar um espaço dentro de uma estrutura já existente. A questão é mais profunda e trata de modificar muitas vezes as estruturas vigentes. A partir disto, as próprias estruturas vigentes podem aprender com as estruturas das culturas populares.

Podemos dar o exemplo do CD. Para fazer um CD e colocar no mercado, os grupos vão ao estúdio, gravam o CD, fazem um encarte com as letras etc. Se formos fazer o mesmo com as culturas populares, podemos pensar se esta é a melhor forma. Muitas manifestações de cultura popular estão mais vivas em apresentações em seu próprio contexto de origem do que em um CD. O nosso núcleo de artes e de musicologia lá em Pernambuco, por exemplo, fez uma gravação em uma igreja no interior da Bahia, próxima da fronteira com Pernambuco, realizada no dia de uma festa popular em que todas as pessoas estavam ali, os fiéis e os penitentes cantando com todo fervor. Este tipo de produção, que fica maravilhosa, não pode ser realizada dentro de um estúdio.

O mesmo questionamento pode ser feito em relação à apresentação dos CDs. A cultura popular costuma ser tão desprestigiada que não se pode





pensar em fazer apenas um encarte comum, para ficar em uma prateleira de loja misturada com diversas outras coisas e competindo com produtos que tocam todo o tempo nas rádios. Assim, para entrar no esquema do mercado, é necessária uma preocupação especial, já que as pessoas vão ver no encarte o quanto aquilo é diferente e precioso.

Por isto, é importante pensar nesses detalhes e procurar fazer produtos que mostrem para o público o quanto aquilo é especial, que aquela arte é uma grande arte e que é melhor do que muita coisa que vem sendo feita por aí. As pessoas são chamadas por isto, por esta mediação, pelos produtores culturais que estão distribuindo, anunciando e diferenciando os produtos. Se não for dessa forma, as culturas populares continuarão sendo desprezadas e desvalorizadas no mercado.

Considerações semelhantes podem ser feitas com relação a ir para o palco, por exemplo, que é outro lugar onde não é normal ou corrente a presença de manifestações da cultura popular. Mas, para entrar no circuito de difusão dos palcos, os grupos têm que pensar que palco é esse, onde ele deve estar, se deve ser alto, se deve ser um tablado ou estar no meio da rua. Essa mediação entre a cultura popular em seu contexto e a passagem dela para um contexto midiático é, portanto, delicada e precisa ser bem trabalhada por todos.

Um segundo problema importante é o das pessoas que se envolvem nessas mediações. Existem diversos tipos de mediadores, com atitudes e interesses diferentes em relação às culturas populares. Há, por exemplo, diversos empresários envolvidos no tema; embora alguns deles façam isso por interesse emocional pela causa, sempre há também um interesse financeiro, já que é isso o que eles fazem. Podemos dizer a mesma coisa dos pesquisadores, no qual me incluo. Nós gostamos desse tipo de manifestação cultural, temos com ela uma relação de amizade, mas também fazemos isso por ser nossa profissão e por ganharmos com isso.

Assim, sobre esses mediadores, é importante que a cultura popular leve em conta esses interesses todos.

Há ainda alguns outros problemas que, mesmo sendo extremos, vale a pena mencionar. Outro dia, por exemplo, li em um jornal uma matéria sobre um famoso artista que trabalha com cultura popular e dizia algo do qual discordo: que os grupos tradicionais fazem ritual, e que os artistas fazem arte. Ou seja, os artistas fazem como faziam Villa-Lobos e Guimarães Rosa e transfiguraram algo rude, que é o ritual, em uma forma de arte maior. Este tipo de visão, que pretende tomar a cultura popular como matéria-prima para uma reelaboração supostamente posterior, deve ser amplamente debatido. A questão de qualidade superior ou inferior não diz respeito à cultura ser popular ou universitária. Ser algo superior ou inferior depende tanto da qualidade do artista quanto do portador da tradição popular. Ninguém pode negar que Villa-Lobos e Guimarães Rosa sejam dois gênios, como também muitos mestres da cultura popular tão menos conhecidos o são, mas a questão passa pelo trabalho e pelo talento que cada um está mostrando naquilo que faz.

Um problema um pouco mais recorrente é o dos chamados grupos para-folclóricos, que, em muitos casos, desempenham um papel relevante no sentido da difusão, de levar o conhecimento das riquezas da cultura popular para mais gente. Mas, muitas vezes, esses grupos passam a ser substitutos dos grupos tradicionais, sendo chamados em seu lugar.

O segundo tipo de mediador de que podemos tratar é o produtor cultural ou empresário da cultura. Este, em minha opinião, é o maior problema nas culturas populares que, muitas vezes, por serem muito carentes de recursos, se tornam submetidas a tratamentos incorretos e em situações precárias nas mãos dos produtores.

Os mecanismos de proteção para os grupos são ainda muito pequenos, pois as pessoas têm pouco acesso a recursos e informações sobre seus direitos. Esta situação é ainda pior em grupos de culturas populares, nos quais, muitas vezes, os artistas são analfabetos, não têm e-mail, não falam inglês, e estão mais desprotegidos.

Uma primeira dica para essas situações é ter clareza total nas relações, assinar contratos e deixar claro quanto e como cada um ganha, quais as relações que se estabelecem, quem são os líderes e representantes.

Outra solução que pode ser pensada é o estabelecimento de certos princípios, como cartas de princípios, disponibilizadas em sites e em outros lugares de acesso público, que exemplifiquem uma relação transparente, os direitos dos grupos populares e os deveres e direitos recíprocos em situações de contrato, de mercado, de show, de turnês etc.

Finalmente, um terceiro tipo de mediador são os pesquisadores. O problema não é como o pesquisador chega, mas como ele vai embora. Ou seja, o pesquisador é pai da sua pesquisa e é muito comum que, depois, ele não dê notícias sobre as pesquisas para os grupos. Eu gostaria de insistir que não acho que este seja um problema sobretudo de ética individual, pois muitos pesquisadores que conheço não deram o retorno esperado pela comunidade, não por não serem sinceros admiradores e até devotos da arte popular, mas porque dar retorno é algo difícil, que custa dinheiro e tempo, e que muitas vezes não está previsto nos orçamentos de pesquisas. Aliás, não existe, que eu saiba, nas planilhas de fundo de apoio à cultura uma rubrica para isso.

Devem existir recursos não apenas para que se passe um CD e entregue nas bibliotecas, faça um vídeo e entregue nas universidades, mas também para que se retorne especificamente ao grupo que foi pesquisado. Nas teses de pós-graduação, por exemplo, o aluno tem obrigação, no final, de entregar tantos exemplares para a banca que vai para a defesa, tantos exemplares para a biblioteca da universidade, mas não existe uma obrigação de tantos exemplares para a comunidade.

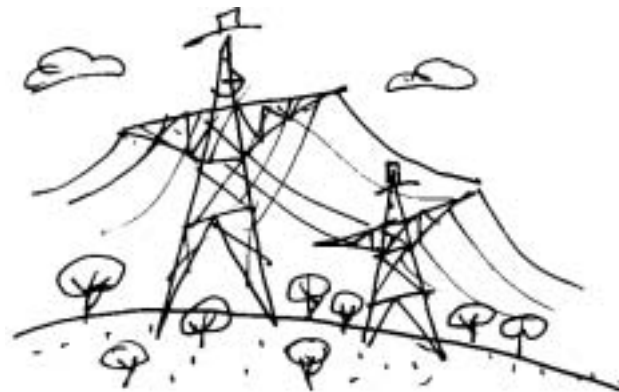
É necessário, portanto, criar mecanismos estruturais, não só por uma questão de ética individual, mas por uma questão estrutural. É preciso criar mecanismos que criem uma cultura da devolução, do retorno de qualquer informação colhida pelo pesquisador, mostrando que as informações não



pertencem apenas ao pesquisador ou à instituição de pesquisa, mas também ao grupo que foi estudado.

Desta forma, falei um pouco dos problemas das mediações, dos mediadores e queria concluir falando de uma questão mais de fundo e fundamental para a discussão da difusão: a questão da propriedade intelectual. Nisto está a idéia de quem controla a difusão, quer dizer, quando os grupos estão interessados em que o seu trabalho seja difundido em um mercado mais amplo, isso vai se dar sob o controle de quem? Trata-se, por exemplo, do problema de grupos que gravam em gravadoras e isto é posteriormente distribuído sem que as pessoas que tocaram ou cantaram possam ter controle sobre a distribuição, ou sobre as músicas que vão entrar no CD, se elas entram na internet, como será o encarte etc.

Em relação a estas questões, é importante que os processos de difusão sejam feitos em estreita relação com instituições locais, ou seja, instituições dos estados onde a manifestação é feita e, se possível, também das cidades, das localidades. Desta forma, podem-se criar cadeias de mediações, permitindo que todos saibam e controlem os processos de difusão. Se, por exemplo, existe uma relação com a universidade daquele estado, essa universidade, que tem mais acesso a informações, à internet, a diferentes línguas, pode ajudar neste mapeamento da difusão. Assim, estabelecem-se cadeias de mediações que podem ajudar para que o controle seja feito de maneira mais efetiva pelas comunidades tradicionais.



Daniilo Santos de Miranda

Desenvolvimento cultural como meta educativa do Brasil

Antes de mais nada, esclareço que a definição de cultura e mesmo de culturas populares a que me referirei diz respeito ao conjunto de criações humanas, com origens variadas de conhecimentos, formas de organização coletiva, expressões artísticas, modos de educação, ações e práticas voltadas ao bem-estar e desenvolvimento dos cidadãos, próprias a localidades ou arranjos sociais populares.

As reflexões

Penso que há diferentes circuitos de difusão, além daqueles marcados pelo binômio interesse público ou privado, que devam ser considerados, em se tratando de culturas. De acordo com os objetivos eleitos, podem variar não apenas os formatos desses circuitos, mas os conteúdos que se pretenda priorizar, como, por exemplo: uma campanha publicitária com inserção de quadros, com alguns segundos na TV, e que informe sobre expressões da cultura popular, pode despertar a atenção de um número muito maior de pessoas, mas terá pouco ou nenhum poder de formação.

Assim, podemos considerar, muito embora o mercado seja o grande difusor cultural e organizador social, outras alternativas à lógica da exploração econômica, tendo em vista mecanismos de fomento à circulação de conteúdos culturais populares, independentemente de interesses comerciais.

Há quem defenda que cada caso deva ser avaliado singularmente, bem como os sistemas de difusão mais adequados. Mas, de modo geral, e em nome do interesse público gerenciado pelo Estado, é provável que suas medidas oficiais regulem o apoio e a proteção das culturas em questão, também como diretriz e modelo de ação a ser implementado pelas demais organizações civis. Para agregar esse interesse comum, são necessários encontros para a reflexão e formulação de propostas, assim como o realizado nas prévias deste Seminário, igualmente contribuindo para a elaboração do conjunto normativo. Esse importantíssimo trajeto das políticas públicas para a cultura depende sempre de avaliação constante na verificação de critérios de escolha sobre os conteúdos, de clareza nos objetivos e nas formas de realizá-las, pois dessa autocrítica depende também a qualidade e a continuidade de projetos e ações.

Além disto, os programas que traduzem as ações pretendidas devem ser explícitos e implementados gradativamente, mesmo porque tratam também de atividades que contemplam conteúdos simbólicos, imateriais.

Essa natureza híbrida das culturas deve ser respeitada pelas políticas culturais, respeito este que deve atender os aspectos subjetivos do imaginário, da sociabilidade das artes e, ao mesmo tempo, objetivos das práticas organizacionais e dos processos educativos, nos quais a difusão se inclui. Os produtos culturais não devem ser tratados como mercadorias consumíveis.



São bens/riquezas diferentes, que podem levar à autonomia, ao desenvolvimento humano e à transformação, desde que não sejam banalizados e tratados na mesma dimensão comercial de outros produtos. Um exemplo é o carnaval brasileiro, indústria que movimenta altas somas de capital, gera renda ao turismo interno e externo, empregos, patrocínios, publicidade etc; não obstante tenha nascido como uma expressão da cultura popular, outros ingredientes entrem nessa exploração econômica.

Mas as perguntas, a partir deste exemplo, são: quais objetivos queremos atingir com a difusão das culturas populares? Qual o papel do Estado? Como equacionar os interesses de mercado? Os formatos educativos como meios de difusão da diversidade cultural, mesclados às vivências e fruição, no sentido do espetáculo, são possibilidades que a prática, em especial em nossa instituição SESC, comprova serem eficientes.

A exemplo disto, desenvolvemos diversos projetos de difusão das culturas populares, como: *Saravá Mário de Andrade* (resgate da missão de pesquisas pelo Brasil); *Caipiras, Capiáu, Pau-a-Pique* (1984); *Bienal Naif* (Piracicaba, 8 edições); *Mil brinquedos para a Criança Brasileira* (1982, 6 mil brinquedos resgatados de diversas partes do país); *Feiras de Cultura Popular* (desde os anos 1970); *Eventos de música regional*, entre outros.

Essas iniciativas do SESC para difundir a arte e a cultura popular são permanentes e sempre concebidas segundo propostas educativas. Assim, exposições são complementadas por espetáculos, por oficinas, rodas de histórias, publicações, numa oferta sempre preocupada com os estudantes e com a frequência de grupos de escolas.

Além disto, nossas unidades têm como marca valorizar as expressões culturais populares, como dignas de nossa brasilidade. Os formatos educativos são muitos e melhor seria que as instituições, em sintonia, pudessem atuar para garantir mais do que informação. Melhor seria que a arte e a cultura popular fossem apropriadas em seus significados, identidades e histórias, e isto pede um envolvimento de que só os processos educativos são capazes.

Mercado para as culturas populares

Não entrarei na relação de difusão das culturas populares pela via do mercado, mas gostaria de deixar algumas opiniões sobre qual deve ser o mercado para as culturas populares.

O desenvolvimento econômico não pode estar restrito tão somente à relação da exploração das culturas populares enquanto bens de consumo, assim como ocorre com as mercadorias.

Penso na economia solidária como um novo modo de regulação social. Nesse sistema, encontramos formas de produção, circulação e gestão das atividades, sem que os produtos culturais assumam a forma de mercadorias. Esses novos formatos para cadeias produtivas são experiências que se vêm ampliando no mundo. Robert Kurz aponta formas de vida alternativa, iniciativas de desempregados e subsistência associativa em alta em toda a Europa. No Brasil, a experiência desse cooperativismo, que vai além do estatuto

jurídico da divisão de propriedade e lucro dos cooperados é recente e está ligada ao programa das “Incubadoras Tecnológicas de Cooperativas Populares”, iniciativas de Universidades, a partir dos anos 1990. Com o objetivo de auxiliarem na formação de cooperativas de excluídos do mercado de trabalho, essas iniciativas podem vir a promover o desenvolvimento de comunidades, (caso venha a se tomar uma orientação política) que têm, na cultura popular, nas artes e no artesanato, sua forma de trabalho e de identidade. É preciso planejar uma economia para as culturas populares que receba o incentivo e a chancela do Estado, mas que também possa ser estruturada pelas formas cooperativas, pois a associação é, por si, uma resistência à disputa pelo mercado globalizado e suas políticas neoliberais, uma vez que a racionalidade econômica capitalista entra frequentemente em conflito com a racionalidade orientada por valores de desenvolvimento humano.

Aliás, discussões de âmbito internacional sobre a proteção da diversidade cultural ocorrerão em diversos foros ao longo deste ano de 2005, pelo compromisso assumido na Conferência Geral da UNESCO, em 2001, para a realização da Convenção sobre a Proteção da Diversidade dos Conteúdos Culturais e Expressões Artísticas.

Neste sentido, há opiniões contrárias, que crêem que a proteção à diversidade cultural deva ser tratada e regulada, como matéria, pela OMC e com base nos tratados de livre comércio. Por sorte, a maioria dos países signatários da UNESCO é contrária a tal decisão, mesmo porque a experiência de alguns países que liberalizaram seus intercâmbios internacionais indica, como desfavorável em termos da salvaguarda da diversidade, a restrição da soberania na escolha de suas políticas culturais. Para concluir volto à educação: as leis de incentivo cultural, sobretudo as federais, têm contribuído seguramente para dinamizar a cadeia produtiva da cultura e das artes no país. Entretanto, dependem de ajustes para que possam ser consideradas como fomento de específico interesse social, pois a aprovação de projetos e a isenção fiscal transferem, além dos recursos (que deixam de ser arrecadados), a responsabilidade sobre conteúdos culturais.

Há enganos de interpretação no critério de seleção dos projetos beneficiados, bem como no percentual de isenção fiscal dos patrocinadores. Assim, novos mecanismos de controle do Estado para o cumprimento dos objetivos públicos das culturas precisam ser redefinidos. Aliás, o Estado também precisa redefinir o cumprimento dos objetivos públicos na concessão dos canais de televisão. De todo modo, voltando às leis de incentivo, são alternativas importantes e permitiram um alcance de produtos culturais nacionais a números expressivos da população brasileira. Tenho insistido na relação educação/cultura a partir de minhas experiências como gestor de políticas sócio-culturais e de alguns fundamentos que comprovam que ambas são inseparáveis.

Em se tratando das culturas populares, em parte não oficiais, essa aproximação é ainda mais urgente, pois é um processo seguro, não só de difusão, mas de comprometimento. Como exemplo, temos a cultura de índios e



negros no Brasil, menosprezada nos currículos escolares, até porque foram perseguidas em muitos momentos de nossa história recente. Hoje é preciso educação e formação para minimizar tais perdas, tornando essa cultura oficial.

Em nossa prática no SESC, também trabalhamos com o conceito de educação permanente, o que, segundo Pierre Furter, expressa o processo de formação humana contínua, não restrito à educação formal, escolar ou acadêmica, mas potencializada por esta. Na abordagem da educação permanente, a escola é um entre outros meios possíveis de responder às questões da formação humana. A contribuição final da escola formal também vai depender da maneira como tiver contribuído para a ampla socialização dos estudantes em instituições e programas culturais extra-escolares. Mas isto, e ainda segundo esta abordagem, só será possível quando houver convergência e sintonia entre formação escolar e processos de difusão cultural. Claro que transformar sistemas nacionais não é nosso objetivo aqui, mas experiências localizadas, menores, são possíveis. Ainda assim, vale lembrar que, instituindo-se a importância das culturas populares enquanto patrimônio e riqueza da nação, legitimando-as, portanto, poderão vir a ser componentes de um planejamento estratégico de desenvolvimento cultural, tanto para adultos, quanto para jovens, pois, na pedagogia libertadora prevista nas propostas da educação contínua, os objetivos são dirigidos para a autoformação, para a independência cultural e educativa, de modo que o processo de formação permanente possa, a partir de determinado ponto, se organizar coletivamente e ser autogestionado.

Neste aspecto, há uma aproximação da pedagogia do oprimido do querido Paulo Freire: educação para a liberdade! De uma forma ou de outra, encontramos comunidades em que a criação cultural e os processos formativos voltados para a sobrevivência ocorrem na base das relações cooperativas, muitas entre as faixas etárias diferentes, num processo educativo de mão dupla.

Com este exemplo, também quero insistir na noção de que estamos pouco preparados ou receptivos à educação, fora de espaços ou da competência de agentes convencionais. A educação permanente deveria ser um plano de todos: instituições, empresas públicas e privadas, espaços de atendimento ao público meios de comunicação etc e um princípio ético primordial nas relações sociais, coletivas e individuais.

Não quero, com isto, afirmar, entretanto, que se dispensam as estruturas necessárias para o desenvolvimento cultural, que devem continuamente ser traduzidas por instalações adequadas para processos educativos formais e não formais, agentes qualificados e legitimidade das organizações orientadas por planejamento, estratégias e oferta de programas e atividades; contudo, é inadiável a construção de uma nova ética, capaz de assumir o desenvolvimento cultural como meta educativa do Brasil.

Oswaldo Meira Trigueiro

Produtos folkmediáticos: produção, circulação e consumo de bens das culturas populares no mundo globalizado

1. Introdução

O homem comemora, há centenas de anos, seus ritos de passagem: relembra suas datas festivas sagradas, profanas e de agradecimentos. São essas evoluções e evocações que chegam até os dias atuais e que já são incorporadas aos nossos calendários de tradição religiosa e festiva. Ao longo do tempo, essas práticas sempre fizeram parte dos processos das transformações culturais e religiosas da sociedade humana e de suas relações simbólicas entre a realidade e a ficção, dando origem aos diversos protagonistas e suas performances nos festejos populares. São essas práticas do passado, que chegam ao presente com as suas diversidades nacionais, regionais e locais, de significados, de referências e de desdobramentos em processos culturais de apropriações e incorporações de novos valores simbólicos, que vão construindo outras identidades: identidade aqui compreendida como um processo cultural em constante movimento entre os espaços públicos e privados das instâncias sociais.

É nesses contextos que venho estudando os deslocamentos, as teledistribuições de bens culturais populares materiais e imateriais para as novas demandas de consumo no mundo globalizado, os diferentes circuitos de difusão e de mercado desses produtos culturais e suas negociações e cumplidades. Já no início dos anos 70, com a consolidação da indústria cultural impulsionada pelos meios de comunicação de massa, principalmente a televisão, a espetacularização das culturas populares ou produtos culturais folkmediáticos se intensifica, ganha maior visibilidade no Brasil.

2. Produtos culturais folkmediáticos

Acho interessante locar o conceito de folkcomunicação do professor e pesquisador Luiz Beltrão: (...) conjunto de procedimentos de intercâmbio de informações, idéias, opiniões e atitudes dos públicos marginalizados urbanos e rurais, através de agentes e meios direta ou indiretamente ligados ao folclore (1980:24).

Atualmente, temos uma mediação midiática fortemente influenciada pela televisão, que se apropria das manifestações das culturas populares para seus mais diversos interesses.

Em outra perspectiva da folkcomunicação, tenho pesquisado sistematicamente os processos de apropriação e incorporação das manifestações culturais populares pela mídia, e, em movimento inverso, como os protagonistas das culturas populares se apropriam das novas tecnologias para reinventarem seus produtos culturais. Essas aproximações das culturas populares e midiáticas no mundo globalizado são cada vez mais intensas.

A essas cumplidades culturais, geradas em campos híbridos, passei a





chamar *produtos folkmediáticos*. É nesses campos estratégicos que se dão as negociações dialéticas, conflituosas e paradoxais mais importantes no mundo globalizado. São campos operados por diferentes instâncias de negociações, que se deslocam em redes capilares de comunicação comunitária interligadas às redes midiáticas. Ou seja: é nesses campos híbridos, folkcomunicacionais, que se dão as mediações entre as culturas midiáticas e populares que resultam em novos produtos de bens culturais de consumo. Folkmediático é um conceito recente, ainda em construção, na tentativa de melhor se compreenderem essas estratégias multidirecionais, onde operam protagonistas de diferentes segmentos socioculturais, ou seja, do massivo e popular. É um conceito que vem sendo construído e que nos últimos anos se vem consolidando como instrumento de observação das estratégias de produção, circulação e consumo de bens culturais folkcomunicacionais.

As manifestações populares (festas, danças, culinária, arte, artesanato etc) já não pertencem apenas a seus protagonistas. As culturas tradicionais no mundo globalizado são também de interesse dos grupos midiáticos, de turismo, de entretenimento, das empresas de bebidas, de comidas e de tantas outras organizações sociais e econômicas. Reafirmando: é nessa zona híbrida dos diferentes interesses que os agentes ativistas da folkcomunicação operam estratégias de folkmídia, na apropriação dos bens midiáticos e na oferta de novos bens populares, assim como a mídia se apropria dos bens populares, dando significados diferentes a esses produtos culturais.

Temos como exemplo as festas populares juninas no Nordeste, o Boi na Amazônia e especialmente em Parintins, o Peão de Boiadeiro em Barretos, a literatura popular — o cordel — com os temas atuais, a arte popular e o artesanato, os restaurantes de comidas típicas e tantas outras manifestações culturais populares que agregam novos valores para se adequarem às demandas do mercado global pela venda de produtos culturais diferenciados.

Tenho abordado este tema em meus últimos trabalhos de pesquisa sobre as tradições culturais populares e os processos midiáticos de apropriações na sociedade globalizada. Ora, pode-se afirmar que sua origem é muito mais antiga do que se pensa: vem desde o uso das narrativas seriadas orais dos contos populares de As Mil e Uma Noites — as narrativas de Sherazade; passando pelo teatro popular de rua — *commedia del'arte*; pelos antigos cortejos de carnavalização das festas populares, na Idade Média; pelos folhetins com suas estratégias de interrupção das histórias ficcionais no momento de maior tensão das tramas, dramaticidades e, mais recentemente, passando pelo cinema e pela televisão.

3. A espetacularização das culturas populares

As manifestações culturais populares têm caráter de ambigüidade entre o Mal e Bem e a Vida e a Morte, que transborda em nossa cotidianidade, em todos os limites dos exageros das emoções e desejos de aproximação da realidade com a ficção. São manifestações associadas a essas dualidades do mundo real e do mundo ficcional, do disforme da natureza e das

experiências oníricas, que sempre fizeram parte das nossas histórias encantadas no mundo da infância e que chegam à vida adulta mais próximas da racionalidade. É a hibridização de tudo isto que dá a tônica à cultura popular no mundo globalizado pelos meios de comunicação e pelos novos interesses de consumo de bens culturais.

O cordel, por um longo tempo, foi um importante meio de comunicação popular e usado para atingir o maior número de pessoas possível. Sempre houve uma mediação entre a produção cultural popular e as classes hegemônicas. Por outro lado, mudaram as negociações, os interesses, as formas, a velocidade do tempo e a dimensão de alcance desses bens culturais em nossos dias.

Esta é a questão central da minha intervenção nesta mesa redonda. Não trago novidades: apenas algumas constatações, para mostrar que a espetacularização das culturas populares não é uma coisa tão nova como se pensa; a mudança é nos métodos de produção, na velocidade da distribuição e no mercado de consumo desses bens culturais. Hoje em dia, a classe média consome mais os produtos da cultura popular, a exemplo dos artefatos de decoração e a preferência por restaurantes de comidas regionais.

As empresas que promovem entretenimento e turismo já não pertencem a um só território, mas os produtores culturais populares locais continuam enraizados em seu chão, em seu lugar, sem perder de vista, porém, o mundo de fora, visibilizado pela televisão. Ao mercado e à sociedade global não interessa o universalismo simbólico das culturas, até porque os conceitos, como se pensava nos anos 60, de “aldeia global” ou de instauração de um “Mc-Mundo” não vingaram nem mesmo com a globalização cultural, e os acontecimentos culturais são cada vez mais regionalizados, com a globalização.

Lia de Itamaracá, cantora pernambucana de temas folclóricos, só aos 59 anos ganha seu espaço na mídia nacional e internacional, depois que é descoberta pelos produtores de bens culturais do mercado global: é um exemplo claro dessa mediação cultural entre o popular e os processos midiáticos. As festas populares na região nordestina transformam-se para atender às demandas de mercado de consumo no mundo globalizado. Para atender a esse segmento de mercado cultural da sociedade midiática, são modificados os processos de apropriação e incorporação dos novos valores estéticos populares.

Neste sentido, a cultura popular — o folclore — não é uma coisa engessada, fechada ou simplesmente para ser preservada ou resgatada. É um processo cultural em movimento, no âmbito do campo social dos nordestinos, presente na vida cotidiana e que se entrelaça com os produtos culturais globais ofertados pelos grandes grupos econômicos por via das novas tecnologias da informação e da comunicação, notadamente da televisão. A cultura popular está sempre aberta a setores de produção cultural, a outros significados, a novas práticas sociais, aos novos sistemas de comunicação. Estamos vivendo num mundo em que quase tudo se toma espetáculo, numa sociedade midiaticizada, onde as culturas populares são atrativos para





o exibicionismo televisivo, onde quase todos os acontecimentos da vida cotidiana poderão tomar-se espetáculos midiáticos, desde um acidente trágico — mesmo que só envolva pessoas anônimas das quais vai depender a sua proporcional idade — a um casamento, funeral de celebridades e, sem dúvida, as festas populares. Quero dizer que a sociedade humana no mundo globalizado é inserida nos processos midiáticos. São momentos de grandes celebrações, desde as campanhas eleitorais, competições desportivas, concentrações religiosas, ritos de passagem (quando envolvem celebridades) ou acontecimentos que estão fora da vida cotidiana e, entre esses acontecimentos, estão as festas profanas e religiosas.

Exemplos desses novos procedimentos são as ressignificações das festas populares, do artesanato, da culinária, das cantorias de violas, do cordel e de tantas outras manifestações da cultura tradicional nordestina, proporcionadas pelas novas lógicas de consumo do local, alavancadas pela televisão. Ora, se, por um lado, são hegemônicos os interesses de persuasão cultural dos megagrupos econômicos, por outro, os mediadores ativistas culturais locais criam estratégias próprias de permanência nos seus pedaços e, como enfrentamento do novo contexto, descobrem novas formas de comunicação para divulgar seus produtos culturais. Nos anos de 1940, Luiz Gonzaga, o “Rei do Baião”, reinventou a música nordestina para fazer sucesso no rádio, na indústria fonográfica, no cinema e, posteriormente, se consagrou na televisão e foi reconhecido pela intelectualidade brasileira como um dos grandes inovadores da música nordestina (na transição do rural para o urbano). Luiz Gonzaga, com sua genialidade, deu sentido urbano ao forró e ao baião. Não é tão nova, portanto, a estratégia de apropriação das tecnologias de comunicação dos produtores de cultura popular para recolocarem o local no mercado global, mas é preciso chamar a atenção para as mudanças por que passam atualmente essas festas populares (Natal, Carnaval, Semana Santa, São João, Vaquejada etc), que eram realizadas espontaneamente pelos grupos locais e agora são organizadas com a participação de grandes grupos multimidiáticos, empresas de bebidas e comidas, promotores culturais e empresas de turismo. É como se existissem duas festas, uma dentro da outra, ou seja, a festa central institucionalizada, de interesse econômico dos megagrupos empresariais, políticos e até religiosos, e a outra, periférica, que continua sendo organizada pela mobilização da comunidade, pelas fortes redes sociais de comunicação, com a finalidade alegórica de rompimento com o cotidiano e com o mundo normativo estabelecido. Ou seja, de celebração para quebrar a rotina, em tempo de festa, nos diferentes instantes da comunidade e uma outra no tempo do espetáculo organizado para consumo global.

É nesse Nordeste das narrativas orais da seca, da morte matada pela fome, do “cabra da peste”, das astúcias dos “João Grilo” que operam os imaginários populares do sertão. A cotidianidade das pequenas cidades interioranas do Nordeste, quando adaptada para as narrativas ficcionais do cinema, da televisão, do teatro ou da literatura aproxima o Brasil urbano do

Brasil rural. São esses gêneros narrativos da oralidade popular projetados pelas manifestações folclóricas (os mitos messiânicos característicos das comunidades rurais, as conversas entre compadres e vizinhos, as brigas de amor e ódio, os “fuxicos” que circulam nas redes de comunicação cotidiana entre os parentes e amigos etc) que, ao longo do tempo, continuam enraizados na oralidade, “correndo de boca em boca” do povo do semi-árido nordestino e que são apropriados por escritores, autores e diretores, que reinventam suas histórias em livros, teatro, contos, filmes e telenovelas.

São esses processos de apropriação do imaginário sociocultural brasileiro, nordestino/sertanejo que a televisão continua reproduzindo para o mundo globalizado e que dão bons resultados de audiência. O imaginário cultural rural do Nordeste é um “prato feito” para a teledramaturgia brasileira, por ser uma cultura polissêmica, multicolorida, carregada de crenças, superstições, do sagrado e do profano, do ecológico e do alegórico que contrasta, quase sempre, com a miséria e o analfabetismo dos seus protagonistas.

4. As novas demandas de consumo das culturas populares

A cultura nordestina é um fluxo de significados oriundos do imaginário medieval e renascentista (narrada pelos tradicionais contadores de contos e romances populares), na qual a camavalização autoriza a extravagância e a obscenidade, em oposição às regras obedecidas cotidianamente. É essa hibridização das redes de comunicação do global e do local que reinventa a cultura brasileira, a cultura nordestina/sertaneja, reinventa a festa popular e a sua espetacularização.

O Brasil entra no mercado globalizado do entretenimento com as telenovelas da Rede Globo de Televisão exibidas em mais de 100 países, responsáveis por 95% do faturamento de exportação da emissora. A telenovela, como um produto emblemático da Rede Globo, recoloca na rede mundial de consumo cultural um produto brasileiro, regional, local e internacional, ao mesmo tempo. Este é mais um exemplo, entre muitos, pelo qual poderíamos demonstrar que as culturas locais não vão desaparecer com a globalização do mercado cultural, porque também é do interesse econômico dos grandes grupos de comunicação, do turismo e de promotores de eventos midiáticos a venda de produtos culturais diferenciados. Esse interesse é que faz a espetacularização das manifestações culturais populares no mundo globalizado.

As telenovelas não são apenas narrativas ficcionais com tramas de desejo, amor e ódio, mas produtos estratégicos de venda de bens de consumo materiais e imateriais. As tramas ficcionais vendem alimentos, bebidas, roupas, músicas, espetáculos de teatro e shows protagonizados pelos artistas da Rede Globo, que se transportam em “carne e osso” para vários países, onde são exibidas as suas telenovelas. Não é por acaso que as telenovelas brasileiras de maior audiência, também no exterior, são as de época e de temática rural agregadas de valores das nossas tradições culturais. É um



produto que atende à segmentação de mercado de bens midiáticos e de demandas no mundo globalizado.

A Rede Globo de Televisão é vista, atualmente, em 99,84% dos 5.561 municípios brasileiros, com audiência média nacional de 64% da população, detendo 75% da fatia do mercado publicitário para televisão, sendo uma das maiores produtoras de programas para televisão do mundo. São mais de quatro mil horas de telenovelas, minisséries, shows de variedades e jornalismo, que vão ao ar anualmente. Nessa contabilidade não estão incluídos os filmes em longametragem, que representam cerca de dois mil por ano (REDE GLOBO, 2003).

Mas temos que olhar o outro lado da questão. Os produtores de culturas populares se apropriam da mídia (jornal, revista, fotografia, cinema, rádio e televisão, com predominância dos dois últimos), por constituir meio de informação e entretenimento de maior alcance popular, ultrapassando a necessidade de domínio dos códigos escritos. O poeta popular Tio Honorato, lá de São José de Espinharas, cidadezinha do sertão paraibano, afirma que “o rádio e a televisão abre as portas do mundo, é um grande professor numa casa”.

A apropriação das novas tecnologias de comunicação pelos autores populares não é incompatível com seus modos de produção cultural, assim como a apropriação dos meios de comunicação popular por autores “consagrados” na sua produção cultural. São incontáveis os exemplos de apropriação pela indústria cultural de elementos da cultura popular e vice-versa. Não existe novidade neste sentido; o que existe de novo, como já disse anteriormente, é a velocidade dos acontecimentos, do consumo em escala mundial desses novos produtos culturais. Gabriela, personagem de Jorge Amado, vivida por Sônia Braga na telenovela da Rede Globo, em 1975, virou tema de literatura de cordel e foi um sucesso nas feiras nordestinas, nos versos do poeta Manoel D’Almeida Filho.

Os intelectuais consagrados apropriam-se das narrativas populares orais, da memória popular, para escrever seus livros, romances, novelas e teatro. Os intelectuais não consagrados apropriam-se, da mídia, principalmente da televisão, para reinventarem seus produtos culturais: o cordel, as cantarias, os folgedos, o artesanato, a culinária, as alegorias, que enriquecem os cortejos populares.

Tomo aqui, como empréstimo, a afirmação de Umberto Eco (2003) a respeito do intelectual, como “quem exerce uma atividade criativa nas ciências ou nas artes, o que inclui, por exemplo, um agricultor que tem uma idéia nova sobre a rotação dos cultivos”. O que não falta aos produtores de cultura popular, na maioria analfabetos, é talento, criatividade e novas idéias para a construção do seu mundo real e alegórico. Dessa forma, intelectuais até então não consagrados pela academia são também os que produzem a cultura popular e que operam nas redes de comunicação cotidiana como mediadores ativistas no processo dialético da hibridização cultural entre o moderno e o tradicional, o rural e o urbano.

Nesse jogo negociado entre o local e o global, os autores populares projetam na mídia suas obras literárias, musicais e teatrais e a mídia se apropria das expressões do imaginário cultural popular, com o sentido da conversão em espetacularização direcionada a uma grande audiência, uma diversidade de mercados de consumo. A televisão — mídia que opera com muita competência — faz esse jogo de apropriação das tradicionais culturas populares, integral ou parcialmente, dando novas funções a suas formas e conteúdos, para atrair maior audiência e, conseqüentemente, mais patrocinadores.

Mas ainda precisamos observar com mais intensidade os movimentos de deslocamento nas diferentes redes de comunicação, do local e do global, como são realizadas as negociações de cumplicidade e como são mediadas as instâncias das produções culturais midiáticas e populares.

As manifestações culturais populares têm suas origens nas comemorações comunitárias — festas religiosas ou profanas. Para atender à nova ordem econômica do mundo globalizado, de produção e consumo de bens materiais e imateriais, transforma-se em acontecimentos midiáticos que envolvem as redes de televisão, o interesse das grandes marcas de bebidas, dos políticos, do turismo e até dos pequenos comerciantes temporários, na maioria desempregados ou subempregados, que aproveitam as espetacularizações das festas para obter alguma renda e reorganizar a economia familiar.

Os organizadores das festas populares e as redes de televisão operam em função do poder local e do global, evidentemente numa lógica de relação de desigualdade, em que predominam os negócios de interesse das indústrias de entretenimento. Vejamos o exemplo dos festejos juninos em Campina Grande, na Paraíba. Nesse processo de troca de valores simbólicos, os dois sistemas de produção cultural envolvidos nas negociações e articulações são paradoxais, porque os interesses para a realização das festas são convergentes, mas os procedimentos para sua celebração são opostos e conflituosos. Para os promotores locais, a celebração das festas continua tendo os significados lúdico, mítico, mágico e religioso. Para os agentes externos, o interesse é econômico e político, transformando as festas em produtos de consumo em escala global.

Para a televisão, a cultura tradicional não deve ser apenas popular, mas popularesca, consumida por maior número de pessoas. Ou seja, quanto maior o seu consumo, melhor será o resultado; portanto, sua espetacularização e carnavalização são estratégias para o consumo desses mercados em crescimento no Brasil e no mundo. A indústria cultural em escala global investe não apenas nos megaeventos, que movimentam altas somas de dinheiro com grandes audiências nas redes de televisão nas várias partes do mundo, como também nesses nichos de mercados culturais regionais emergentes, que fazem o diferencial no mundo globalizado e que reinventam suas fronteiras e seus territórios.

Nos últimos dez anos, no Nordeste e no Norte, os grupos econômicos faturam cada vez mais com o tempo do não-trabalho, promovendo festas



juninas, vaquejadas, carnavais tradicionais e fora de época. As festas populares nessas duas regiões brasileiras aquecem, mesmo que temporariamente, a frágil economia da região.

Mas os interesses da economia e da cultura são contraditórios, porque, na recepção desses significados midiáticos, os mediadores — produtores da cultura folkmediática — interagem nas organizações sociais, apropriam-se e fazem uso dos textos televisivos para reinventar novas leituras na recepção, muitas vezes não desejadas inicialmente pela produção. São essas reinvenções que enriquecem as manifestações culturais brasileiras e criam novas identidades. Portanto, quero dizer mais uma vez que não é comendo Big Mac, Pizza Hut, vestindo calças jeans ou roupas de vaqueiro americano nos rodeios ou nas vaquejadas, na espetacularização das festas populares ou reinventando as próprias grifes, consumindo produtos piratas que o brasileiro vai deixar de ser brasileiro.

A globalização não elimina as diferenças e não equaciona as desigualdades culturais; pelo contrário, nesses processos de hibridização, a apropriação pela televisão das tradições populares brasileiras e especialmente as nordestinas não ocorre passivamente, porque os campos da recepção são tencionados no interior dos subsistemas dos campos culturais, que se interligam pelas redes de comunicação cotidianas do local, onde operam os mediadores ativistas na apropriação, incorporação e conversão dos bens culturais midiáticos para suas práticas da vida cotidiana.

Não se pode negar a existência de uma cultura global, que só é global porque não existe uniformidade cultural. A globalização só tem sentido se existir a diversidade, e não a homogeneização cultural. É nesse contexto contemporâneo que as culturas populares estão sendo reinventadas, num jogo de negociação dialético entre o local e o global. A televisão impulsiona essa outra forma do fazer cultural, mas as astúcias, os consentimentos estão nas intenções mediadas, nos desejos, nos processos de negociação dos constituintes das diferentes escalas geográficas e, em tempos variados, em qualquer lugar do mundo globalizado, inclusive nas comunidades urbanas do interior paraibano.





PAINEL 4

Educação para a diversidade

Discutir a incorporação da diversidade cultural aos processos educacionais da sociedade brasileira, como instância legítima de saberes, crenças e valores.



mesa:

Pedro Benjamim Garcia, poeta, educador, professor da Universidade Católica de Petrópolis e pesquisador do CNPq.

Sebastião Rocha, Historiador, Educador Popular, Antropólogo Cultural e Folclorista. É presidente do Centro Popular de Cultura e Desenvolvimento – CPCD.

mediadora:

Lygia Segala, pesquisadora da Paul Getty Foundation (EUA), professora da Faculdade de Educação e do Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal Fluminense e coordenadora do Laboratório de Educação Patrimonial da FEUFF.

Pedro Benjamim Garcia

*Somos muitos Severinos
iguais em tudo na vida*

Nossa identidade é marcada tanto pela unidade quanto pela diversidade em nós mesmos. Fernando Pessoa teve que se reinventar em outros poetas, para poder contemplar sua multiplicidade. Esta a origem dos heterônimos: Álvaro de Campos, Ricardo Reis, Alberto Caeiro — “outros” poetas com estilos e maneiras de escrever particulares.

Se, em Fernando Pessoa, temos uma abundância de eus, em “Morte e Vida Severina”, Severino — personagem principal do poema de João Cabral de Melo Neto — tem dificuldade em se diferenciar de outros severinos, em emergir enquanto sujeito. Relembrando:



*O meu nome é Severino
não tenho outro de pia.
Como há muitos Severinos
que é santo de romaria,
deram então de me chamar
Severino de Maria;
Como há muitos Severinos
com mães chamadas Maria,
fiquei sendo o da Maria
do finado Zacarias.
Mas isso ainda diz pouco:
há muitos na freguesia,
por causa de um coronel
que se chamou Zacarias
e que foi o mais antigo
senhor desta sesmaria.
Como então dizer quem fala
ora a Vossas Senhorias?
Vejamos: é o Severino
da Maria do Zacarias,
lá da serra da Costela,
limites da Paraíba.
Mas isso ainda diz pouco:
se ao menos mais cinco havia
com nome de Severino
filhos de tantas Marias
mulheres de outros tantos,
já finados, Zacarias,
vivendo na mesma serra
magra e ossuda em que eu vivia.*

*Somos muitos Severinos
iguais em tudo na vida:
na mesma cabeça grande
que a custo se equilibra,
no mesmo ventre crescido
sobre as mesmas pernas finas,
e iguais também porque o sangue
que usamos tem pouca tinta.
E se somos Severinos
iguais em tudo na vida,
morremos de morte igual,
mesma morte severina:
que é a morte de que se morre
de velhice antes dos trinta,
de emboscada antes dos vinte,
de fome um pouco por dia
(de fraqueza e de doença
é que a morte severina
ataca em qualquer idade,
e até gente não nascida).
Somos muitos Severinos
iguais em tudo e na sina:
a de abrandar estas pedras
suando-se muito em cima,
a de tentar despertar
terra sempre mais extinta,
a de querer arrancar
algum roçado da cinza.
Mas, para que me conheçam
melhor Vossas Senhorias
e melhor possam seguir
a história da minha vida,
passo a ser o Severino
que em vossa presença emigra.*



Interessante, neste início do poema de João Cabral, é a busca de identidade. Primeiramente pelo nome, que é a forma mais explícita de se apresentar, de se identificar. Mas esta tentativa falha. E falha porque os severinos são iguais, não apenas no nome, mas “em tudo na vida”.

A questão da identidade é escorregadia e mutável. No caso de Severino, a solução foi apresentar-se como aquele que fala para quem o escuta. Um “outro” necessário para a afirmação do eu.

Estamos sempre oscilando entre o *um* e o *múltiplo*, entre a *unidade* e a *diversidade*, tanto a nível do sujeito e sua subjetividade, quanto na denominada globalização. Neste caso, temos o paradoxo de um processo

planetário de homogeneização por meio da mídia e, ao mesmo tempo, a eclosão da multiplicidade cultural. Exemplo disto foi a dissolução da antiga União Soviética: um bloco aparentemente unitário, que se fragmentou após a guerra fria.

Em “Educação para a diversidade”, tema desta mesa, vou privilegiar o que denomino “identidade fragmentada”. Falarei de experiências que tenho tido com camadas populares: operários da construção civil, grupos de alfabetizando adultos, jovens moradores de rua.

Denomino alguém com identidade fragmentada como aquele que tem uma baixa auto-estima e encontra dificuldade em se nomear. Em síntese, alguém que tem vergonha de si mesmo, da sua condição social e não consegue se impor enquanto pessoa.

Neste caso, é importante que sua identidade seja reestruturada, juntando os fragmentos da sua existência. Quando um nordestino se diz “lascado”, é que lhe falta um pedaço, que precisa recompor para se tornar “inteiro”.

Como recompor o que falta? Começo, como no caso do personagem do poema de João Cabral, pela fala. Diante do professor, no espaço institucional de uma sala de aula, a mudez é o que geralmente ocorre com alunos em processo de alfabetização. Uma explicação para este fato é que os alfabetizando têm vergonha de chegar à idade adulta sem ler nem escrever.

Para quebrar o silêncio, inicio pelo exercício da fala, como ocorreu no Colégio Santo Inácio, onde trabalhei um ano e meio com rodas de leitura. No primeiro encontro, perguntei o nome de cada um e a razão deste nome, o que os obrigava a contar uma história. Primeiro passo para recuperar uma memória recalçada. Alguns não se lembravam. Outros mencionavam santos de devoção, jogadores de futebol — famosos na época em que nasceram —, artistas, e assim por diante.

Em outro curso que coordenei, em um canteiro de obras, com operários da construção civil, um deles declarou, após seis meses de curso: “Eu sou outro”. Este “outro” era alguém que se posicionava de forma positiva ante si mesmo.

No Rio, assessoriei uma ONG denominada “Se essa rua fosse minha”, que trabalha com jovens de camadas populares, alguns moradores de rua e outros vivendo em favela ou na periferia da cidade. O objetivo desta experiência, que tem o circo como carro-chefe, é recriar o imaginário destes jovens, na linha da “Orquestra de Cavaquinhos de Cabo Frio”, que se apresentou no primeiro dia deste seminário. Em ambos os casos, a arte cumpre um papel social e educativo. O desafio é transformar, pela arte, através de um processo educativo, o imaginário de jovens de ambos os sexos, que “viajam”, em sua grande maioria, através da cola e de outras drogas, e que sobrevivem de pequenos furtos, da prostituição e de atividades análogas.

Alguns, envolvidos com o tráfico, têm uma expectativa de vida muito curta. Eles têm consciência disto, mas preferem a brevidade da existência — com o poder que a arma sempre traz e com o que o dinheiro pode dar — à vida miserável de seus pais.



E aqui chamo a atenção para a cultura do crime. Os traficantes têm sua ética, seus códigos, seus rituais. Quando um deles, importante, morre, o comércio, por ordem do chamado “poder paralelo”, fecha suas portas. Nesta cultura do crime uma outra gama de valores, de visão de mundo, acaba se impondo a alguns dos jovens que nela ingressam.

Outro aspecto que temos que levar em conta quando falamos em “Educação para a diversidade” é o etnocentrismo: a postura de julgarmos que somos o metro universal que tudo mede a partir de nosso olhar. Trata-se de um erro buscar perceber o “outro” através da ótica da “privação cultural”. É necessário entendê-lo nos seus próprios termos, a partir de seus sistemas de referência e de valores. É necessário escutá-lo, compreender sua lógica, seus argumentos. Abrir espaço para que o “outro” fale a sua linguagem, não apenas verbalmente, mas por meio da arte: música, fotografia, circo, dança etc.

Em um país desigual como o nosso, é possível evitar que a diferença se inscreva como desigualdade? Como trabalhar a questão do poder de forma a equilibrar o que é tão desequilibrado?

Acho interessante que se fale, como ocorreu com os vários palestrantes e autoridades que me antecederam, em mestiçagem, que se fale deste caldeirão de cultura que é o nosso país... mas não podemos cair na ilusão de uma miscigenação sem conflitos, mascarando uma realidade de dominação e discriminação racial e social.

Às vezes se busca a cara do brasileiro, como em uma cédula de dinheiro, creio que dos anos 90, elaborada por Aluísio Magalhães, que aproximava as faces do índio, do negro e do branco em uma única face. Não creio nesta unidade nem acho que devemos buscá-la. Nossa riqueza reside na diversidade de várias faces, que devem ser preservadas através de conflitos e conciliações, na busca de uma sociedade mais justa. É a experiência da alteridade que nos leva a nos reconhecermos uns nos outros.

A Educação nem sempre pode muito. O que às vezes se consegue é mudar a subjetividade do outro, mesmo que sua vida continue na precariedade material.

Termino minha fala com o depoimento de uma professora, de nome Lourildes, moradora da periferia do Rio de Janeiro, que fez da vontade, contra todas as evidências, uma afirmação da vida: “Eu sou uma pessoa que se pudesse, assim, uma expressão de gramática dizer ‘classifique sua vida’, eu diria que minha vida seria classificada pela expressão NÃO PODE. Eu não podia estudar porque era pobre demais. Consegui me formar. Não podia me casar porque o rapaz que eu escolhi é bem claro e a família era contra ele casasse com uma pessoa mais escura. Não podia ser mãe porque tinha um problema interno, tinha útero infantil e virado. Tenho dois filhos. Não podia ter uma casa porque o salário era muito pouco, professora ganha muito pouco e ele, mecânico, também ganhava muito pouco. Temos uma casa. Então, eu acho que minha vida, que era não pode, PODE!”



Sebastião Rocha

É possível fazer educação sem escola?



Nesta conversa, espero ser iluminado por três pessoas: pela minha tia Gorda, pela memória de Aluísio Magalhães e de Luiz Felipe Perret Serpa, que foram os educadores importantes da minha vida.

Eu gostaria, primeiramente, de me apresentar a vocês. Sou sobrinho de uma rainha e tenho muito orgulho disto. Quando fui para a escola primária em Belo Horizonte, aos 7 anos, a professora abriu o livro “As mais belas histórias” e começou a nos apresentar o mundo das letras, da escola e da escolarização. Era a primeira aula. “Era uma vez um lugar muito distante. Havia um rei e uma rainha, esse rei tinha filhos e tal”. Assim que ela começou, levantei a mão e falei: “professora eu tenho uma tia que é rainha”. Ela não me deu muita atenção e continuou lendo a história: “um dia o rei viajou, a rainha foi praqui; foi pracula e tal”. Depois de um tempo, eu novamente falei “professora eu tenho uma tia que é rainha” e ela respondeu: “menino, fica quieto, isso não existe não, isso é de mentirinha, isso é só história da Carochinha”. No final da aula, depois de insistir mais uma vez que minha tia era rainha, ela me mandou para a diretoria. No meu primeiro dia de aula fui ameaçado de expulsão da escola. Nunca mais falei da minha tia durante o curso primário.

Quando fui para o ginásio, Colégio Estadual, a primeira aula que tive foi com um professor de História do Brasil. Ele começou a aula assim: “agora é outra história, o ginásio é diferente, esqueçam tudo do primário, agora que é importante etc. E começou: o Brasil foi descoberto pelos portugueses e não sei mais o quê, porque os reis de Portugal etc”. Aí, abestalhadamente, eu disse: “professor eu tenho uma tia que era rainha”. Aí ele me gozou e, claro, não acreditou. Perguntou como eu me chamava e disse: “com este nome, com esta cor, impossível. Não me atrapalha”. E eu nunca mais falei nada.

Quando era época de fazer universidade, eu não queria estudar em lugar nenhum e fui morar em Ouro Preto. Um dia, lendo o livro “Ao Deus Desconhecido”, de John Steinbeck, me dei conta de que estava numa cidade que não reconhecia, que não tinha nenhuma relação com aquela história, que tudo a minha volta não significava nada pra mim etc. Por causa desse livro, comecei a me interessar pela História. Percebi que não sabia nada da vida daquela cidade, dos seus construtores e, por tabela, também já tinha perdido muitas outras histórias, inclusive a história da minha tia.

Foi assim que decidi fazer curso de História; voltei para Belo Horizonte e entrei na universidade. Fui um brilhante aluno, ganhei todos os prêmios, conheci a história de todos os reis e rainhas de todos os lugares, mas nunca tive uma aula sequer sobre a minha tia.

No final do curso, conversando com um professor, contei a ele sobre minha tia e ele, finalmente, perguntou quem ela era. Foi então que eu disse: a minha tia foi Rainha Perpétua do Congado da Irmandade Nossa Senhora

do Rosário. Nos meses de agosto a outubro, todos os domingos, os ternos e grupos de Congado iam à casa dela, armavam um pálio (sombriinha), cantavam em sua homenagem e ela saía em toda a sua majestade, com o manto vermelho e seu cetro, para ser homenageada. Nesse tempo, eu podia me dar ao luxo de furar a fila e entrar no meio de Congado, porque era sobrinho da rainha, ia no colo dela, e segurava sua mão, o que me dava muito orgulho.

Foi por causa dessa tia que me tornei antropólogo (por formação acadêmica), folclorista (por necessidade) e educador popular (por opção política). É por causa dela que estou aqui hoje, participando deste evento.

E minha vida profissional tem sido descobrir e revelar outros sobrinhos de outros reis e outras rainhas que existem em nosso país e que não têm a possibilidade de demonstrar sua majestade e nem de se consolidar como dinastia.

Toda minha reflexão e contribuição para este debate acontece em cima disto. Fui professor durante muitos anos, do pré, do primário, do ginásio, do científico, do clássico, do universitário, da graduação, da pós, do mestrado, do doutorado e, em determinado momento, quando estava na Universidade Federal de Ouro Preto, percebi que não queria mais ser “professor”, mas precisava ser “educador”. Comecei a falar isto pelos corredores, na sala dos professores e nas reuniões departamentais, mas meus companheiros da universidade diziam que era a mesma coisa: professor e educador é tudo igual, ganham o mesmo salário, trabalham igual etc. E eu respondia não. Professor é aquele que ensina e educador é o que tem necessidade de aprender mais do que de ensinar. E essa era a minha vontade. A instituição em que trabalhava, no entanto, não conseguia (e parece que nem queria) aprender, respirar novos ares. Preferiam respirar gás carbônico. Essas discussões começaram a chegar em todos os níveis da universidade, a ponto de eu não ser mais uma pessoa bem quista lá dentro. Tornei-me um incômodo.

Para me tornar um educador, decidi que teria de me demitir da universidade, mas, quando fui ao departamento pessoal pedir a demissão, os caras não queriam aceitar, afirmando que um professor universitário não se demite: aposenta-se pela compulsória ou por decurso de prazo. Não queria virar peça de museu. Fui.

Ao sair, criei, com um grupo de amigos, uma instituição guarda-chuva, que desse abrigo às muitas perguntas e dúvidas e ao intenso desejo de aprender a aprender. Assim surgiu o *Centro Popular de Cultura e Desenvolvimento*, o CPCD, em 1984, uma ONG, que tem por meta aprender a aprender, tentando fazer da aprendizagem um instrumento permanente de afirmação da cultura, educação e de desenvolvimento. Há 21 anos o CPCD dedica-se exclusivamente a esse processo de construir educação popular e desenvolvimento comunitário a partir da cultura, entendida como matéria-prima de trabalho educacional.

Nosso aprendizado vem-se fazendo a partir de uma série de perguntas que nós nos fazemos constantemente. A primeira, feita há 21 anos, era:



é possível fazer educação sem escola? Esta pergunta surgiu pelo fato de que, em muitos lugares, não havia escolas suficientes para a quantidade de crianças necessitadas de aprender. E quando havia escolas, havia também abandono dos alunos e enorme evasão. Além disto, a educação dada às crianças, na maioria das vezes, era de má (ou péssima) qualidade e elas perdiam muito tempo nas escolas sem aprenderem nada e sem se tornarem cidadãos plenos.

Isso começou na cidade de Curvelo/MG, onde trabalhamos todos estes anos e onde havia muitas mangueiras; então, nos perguntamos: é possível fazer uma escola debaixo do pé de manga? Decidimos aprender a fazer escolas à sombra das árvores e/ou em todos os espaços públicos disponíveis na comunidade. Para isso, convidamos, pela rádio, todas as pessoas interessadas. Apareceram donas de casa, estudantes e curiosos. Passamos a discutir o que seria uma educação sem escola ou uma escola embaixo do pé de manga.

Depois de uma semana discutindo e debatendo, percebemos que não tínhamos um texto sobre a escola que queríamos ter, mas sim, sobre a que não gostaríamos de fazer. Transformei isso em “não-objetivos educacionais” e estabelecemos um jogo: se a gente não fizesse o que tinha escrito (os tais não-objetivos), o resto seria lucro. Um dia, enviei esse material para um patrocinador e ele respondeu: “Mas aqui não há objetivos, há não-objetivos. Assim, vocês vão ter um não-financiamento”. Eu confirmei e disse: “Mas vocês vão ter não-resultados”. E ele decidiu tentar bancar a idéia. Iniciamos, então, o *Projeto Sementinha*.

Para encurtar esta conversa, ao final de um ano (1984) de trabalho e de muito aprendizado, pudemos confirmar que é possível fazer educação sem escola (!), só não é possível fazer educação sem educador (!). Aprendemos também que só os bons educadores fazem boa educação. Infelizmente, o contrário também é verdadeiro. Maus educadores fazem má educação.

Seria preciso, portanto, investir na formação desse educador, na construção de sua individualidade e de sua cidadania. Fazemos isto há 20 anos: os especializamos nisto.

De Curvelo (capital da literatura de Guimarães Rosa) partimos para outras regiões: Vale do São Francisco, Vale do Jequitinhonha, Lixão de Vitória, periferia de Santo André/SP, interior do Maranhão, região do Jari, entre o Pará e o Amapá e até em Moçambique, trabalhando com educadores que cuidavam de crianças e jovens que viviam nos campos de refugiados de guerra.

Quando se fala em cultura, pode-se estar falando de muitas coisas ou de coisa nenhuma. Por exemplo: a Constituição Brasileira garante os “direitos culturais” a todos. Mas o que é um direito cultural? Como isto se define? Alguém de vocês conhece os seus “direitos culturais”? Será que existe também algum “dever cultural”? Na maioria das vezes, por ser um conceito muito amplo, a cultura transforma-se em algo volátil e virtual, por exemplo: “a cultura é tudo aquilo que o homem acrescenta à Natureza”. Outras vezes, o conceito torna-se reduzido, como, por exemplo: “cultura é arte”. Quando

se organiza um Conselho Municipal de Cultura, quem é chamado para integrá-lo? os artistas (e em geral os acadêmicos); nunca os trabalhadores ou os comerciantes e jamais as crianças. Parece que só alguns têm ou sabem o que vem a ser cultura.

Se nós queríamos fazer da cultura a matéria-prima da educação, precisávamos construir um conceito operacional de cultura substantivo e palpável e, ao mesmo tempo, correto, para utilizá-lo como matéria-prima de educação e de desenvolvimento sustentado, e, neste sentido, incluir a cultura popular, a do cotidiano, do dia-a-dia. Este foi o primeiro passo. E conseguimos. Hoje, quando praticamos cultura, estamos falando em saberes, fazeres e querer, envoltos numa rede de valores que dão sentido a nossa vida como pessoa, como brasileiros e como humanos.

Outra reflexão importante foi em relação ao conceito de educação. Aprendemos que educação é algo que só existe no plural e pressupõe, obrigatoriamente, aprendizagem. Não existe educação no singular, pois, para fazer educação, são necessárias, no mínimo, duas pessoas: eu e o outro. E educação é aquilo que eu e o outro construímos e aprendemos juntos, portanto, no plural. Já a escola deveria ser algo singular, único e fundamental na vida de qualquer criança e de qualquer jovem.

Quando escrevemos um projeto, todos nós sabemos como elaborar um objetivo. Basta colocar o verbo no intransitivo e encher de lingüiça depois: promover a cidadania etc e tal; elevar o padrão da população etc e tal. Por aí vai. Se vai ou não alcançá-lo é outra história. Depois de aprender muito, realizando os “não-objetivos educacionais”, tivemos que criar um objetivo para nossos projetos. Assim, surgiu o verbo “paulofreirar”, que só se conjuga no presente do indicativo: eu paulofreire, tu paulofreiras, ele paulofreireira, nós paulofreiramos, vós paulofreirais, eles paulofreiram. Começamos, assim, a gerar diversas pedagogias, como a da roda, a do brinquedo, a do sabão, do abraço.

E neste processo a escola pode deixar de ser o serviço militar obrigatório aos sete anos (ou aos seis, como é agora em Minas Gerais), para se tornar um espaço-e-tempo prazerosos. O nosso indicador de qualidade e prazer é um dia ter uma escola tão boa, mas tão boa, que os professores e alunos queiram aulas aos sábados, domingos e feriados.

Outras perguntas nos fizemos: será que as crianças podem aprender tudo o que precisam aprender, brincando e jogando, prazerosamente? A resposta é sim. O *Projeto Ser Criança* ou a educação pelo brinquedo faz isto. Há 20 anos fizemos uma aposta com a meninada (que se repete anualmente): no dia em que não conseguíssemos mais inventar os nossos próprios brinquedos, começaríamos a comprá-los. Nunca os comprei. E o melhor: elas nos ensinaram que artesanato não é fabricação de produtos, mas criação de formas.

Daí surgiu a pedagogia do sabão, algo simples e sofisticado, de custo zero, alto impacto e grande utilidade. Além disto, essa indústria caseira faz parte do conhecimento e do inconsciente coletivo e integra a memória



popular. Um dia, uma professora da zona rural me apareceu com uma lista de materiais. A escola não tinha quase nada e precisava de um montão de coisas: giz, cadeiras, material de limpeza, livros, cadernos etc. Eu lhe perguntei, então, se seria possível fazer educação sem aquelas coisas, porque eu não tinha recursos financeiros para isso. Ela me respondeu que algumas coisas ela poderia fazer na própria escola, por exemplo, sabão e material de limpeza. Como é que se faz sabão, professora?, perguntei. E ela solenemente: Todo mundo sabe fazer sabão. Como insisti, ela retrucou: Não acredito que uma pessoa que frequentou até a universidade não saiba fazer sabão! (É verdade! Acho que a universidade não me ensinou a viver a vida, porque passou o tempo todo tentando explicá-la e justificá-la). E o que a senhora precisa para fazer o sabão? perguntei. Resposta na bucha: Nada; tenho tudo lá. Então, ataquei: Por que então a senhora não faz? E ela, humildemente, perguntou: Pode? A escola pode fazer sabão? Claro que pode, afirmiei. Nunca soube disto, respondeu baixinho. Pode fazer, liberou geral, professora, mas me conta o que acontecer, tá? E ela saiu, dizendo, mas pode mesmo? E o programa de ensino, como fica? Deixa comigo, professora, que resolvo com a pedagoga, aliviei a questão.

Passados uns dez dias me aparece a professora, eufórica: Tião, eu e os meninos da 4ª série fizemos o sabão de bola (e me deu detalhadamente todo o processo de fabricação)... rendeu muito; então, dividi parte para a escola e um pouquinho para cada um... Legal, disse eu!... Legal nada, retrucou ela; no dia seguinte, a escola estava cheia de gente querendo sabão. Teve um pai que disse: Até que enfim a escola ensinou alguma coisa que vale a pena. Estou é muito brava com estes pais que não participam da escola e falam isto. Em troca da receita que não sabia, professora, vou lhe ensinar uma coisa, disse eu: os pais não participam das reuniões de pais e mestres porque eles já sabem de antemão a pauta das reuniões: primeiro, é falar mal da meninada e dar mais serviço para eles; depois, é pedir dinheiro para a caixinha escolar, por isto eles não vão. É ruim! A professora aprendeu logo e perguntou: O que faço com eles, então? E nós dois, praticamente juntos, dissemos: sabão (eles ou deles, acrescentei). Pode? perguntou ela. E, firme, respondi: professora, nunca mais me pergunte se a escola pode! A escola pode fazer tudo o que seja ético e gerador de aprendizagem para todos. Ela foi embora. Passado um mês, voltou: Olha, fizemos mais de quinze tipos de sabão... pequi, tingui, pinhão manso, abacate...

Um dia, fui lá ver o que tínhamos aprontado. Percebi que todo o processo de fazer sabão era extremamente pedagógico e gerador de auto-estima.

Para encurtar esta história, que já está longa, temos hoje mais de 1700 tecnologias populares de baixíssimos custos, adaptáveis aos mais diversos lugares e comunidades. Estava criada a Pedagogia do Sabão.

E com esse processo fomos também aprendendo uma série de outros saberes populares em torno das tecnologias e da ciência. Isto permitiu que a escola se tornasse um espaço de saberes-e-fazer, de culturas e de ciências populares apropriadas pelo processo de aprendizagem.



Nestes 21 anos em que trabalhamos com cultura tradicional nunca precisei dar uma aula sobre folclore para as crianças e, no entanto, praticamos cultura popular todos os dias, sem precisar defini-la, mas sim, vivendo-a.

O Riobaldo, de Guimarães Rosa, dizia que uma religião para ele era pouco; que ele gostaria de rezar em todas, para sentir a possibilidade de alcançar não a perfeição, mas a completude. Quando pensamos em cultura popular nas escolas, devemos primeiramente pensar que ela está sempre presente nas histórias e experiências que as crianças trazem das famílias, das vizinhanças, das memórias e das vivências. Temos que rezar em todas as rezas e beber de todas as águas.

Há diversas histórias interessantes sobre a vivência cotidiana das culturas populares. Um dia, em 1980, li que haveria em um domingo de fevereiro a apresentação de mais de 120 Folias de Reis na cidade de Patos de Minas. Curioso, viajei 12 horas para ver se era verdadeira a notícia. Era! Às 6 horas da manhã o auditório da Rádio Clube estava cheio, assistindo às Folias de Reis da região. O mais incrível foi saber que, durante um mês (de seis de janeiro ao primeiro domingo de fevereiro), todos os dias e há quase 30 anos, o jornalista Patrício (que Deus o tenha ao seu lado e cercado pelas Folias de Reis do Céu) comandava um programa com mais de quatro horas de duração e sem propaganda e sem patrocínios. Era possível assistir às apresentações completas de todas elas, sem distinção. Cada Folia, depois de sua apresentação, fazia uma doação do que havia angariado durante suas jornadas. E todo o dinheiro, bois, galinhas, sacos de feijão e milho, tudo era (e ainda é, suponho) destinado ao Dispensário São Vicente de Paula. Em Patos de Minas se lia e se ouvia nas ruas: não precisa dar esmolas para ninguém, porque em Patos de Minas todas as pessoas necessitadas são acolhidas pelo dispensário. Noventa por cento da renda anual do dispensário era garantida pela Folias de Reis. Um exemplo de beleza e grandeza!

Há muitos anos, eu estava com diversos representantes de universidades de Minas e com o secretário estadual de educação. A discussão era sobre a crise da educação e a falência do atual modelo de ensino (que vai mal e continua sendo discutido há muitos anos, sem mudanças significativas). Esta discussão me incomodava muito, pois era somente a reprodução do discurso do fracasso e a terceirização das soluções, mas, em certa hora, caiu a ficha e disse-lhe que eu só conhecia uma escola neste país que nunca teve problemas de evasão, repetência, recuperação, greve etc. Qual, indagaram os presentes. A escola de samba! A assessora do secretário ficou uma brava e questionou então se eu afirmava que nossas escolas deveriam ser a bagunça de uma escola de samba. Não resisti ao riso e retruquei, afirmando que ela não conhecia nada nem de escola nem de samba. Enquanto a escola pública tem disciplinário, a escola de samba tem diretor de harmonia! E para mim isto já bastava como justificativa, mas, além disto, consegue fazer com que 5 mil pessoas cantem e saibam uma história em uma hora, sem nunca terem se encontrado antes. É com esse povo que temos que aprender a fazer escola, afirmiei.

A assessora, mais brava ainda e não satisfeita, me perguntou: então, o senhor acha que o Joãozinho Trinta é que deveria estar aqui, no lugar do Secretário da Educação? E eu respondi: não, senhora, mas acho que o Joãozinho Trinta bem que poderia ser o Reitor da Universidade Brasileira, pois ele, a partir da escola de samba, transformou uma cidade dormitório, como Nilópolis, em uma cidade digna, um lugar onde as pessoas se mobilizam em torno de uma escola e produziram, além de beleza e arte, muita cidadania.

Temos que aprender com quem faz jongo, maracatu, samba, folia, congada.

Um dia, a mãe Estela de Oxóssi, do Ilê Axé Opô Afonjá foi conversar com os acadêmicos da Universidade Federal da Bahia. Não existe escola para mãe de santo e ninguém abriu até hoje uma escola para estudar teologia yorubá, africana dos candomblés — e não é que deva ter, mas por que não se estuda isto? perguntou ela. Por que, aliás, eu nunca tive uma aula sequer sobre a cultura da minha tia-rainha? Quando essas questões entram na escola, são escamoteadas e “curricularizadas”. Há um grande risco ao se colocar cultura popular nos currículos, de voltarmos à velha “educação moral e cívica” ou ao famigerado “estuprobrás”, como denominávamos os ditos “estudos dos problemas brasileiros”, transformados em currículo escolar obrigatório no período da ditadura militar.

Se, por exemplo, levássemos Dona Teté para dar aulas de Cacuriá em uma escola, ela provavelmente seria expulsa, como se seu conhecimento não funcionasse. No entanto, ao mesmo tempo, se eu tirar de Dona Teté o azul das ondas e transformá-la em água engarrafada do mar, acabou a riqueza de sua cultura e de suas possibilidades de educação. Ao mesmo tempo, temos que analisar como a escola pode e deve buscar, beber e aprender com a cultura genuína, na fonte, e, a partir daí, criar outras formas de conhecimento.

O Felipe Serpa, quando reitor da Universidade Federal da Bahia, dizia que a universidade não consegue reconhecer a diferença entre o conhecimento e a sabedoria e que a sabedoria popular nos seus vários e diversificados formatos só é reconhecida pelo Estado e pela Escola depois de transformada em conhecimento e disciplina.

A escola deveria transitar pelo conhecer, para aprender como chegar ao saber, pois tudo é ensinamento, é aprendizagem. Precisamos aprender, portanto, com os agentes diferentes, que não fazem parte dos esquemas funcionais e curriculares, que são vistos, na maioria das vezes como objetos de uso, cobaias, mas que trazem consigo a possibilidade não só da manifestação artística, mas da educação plena como geradora de desenvolvimento. Só quem aprendeu muito é que pode fazer boas escolhas. Se desenvolvimento é geração de oportunidades e se a educação é o melhor gerador de oportunidades, então, como podemos incorporar de forma verdadeira esses valores — trazendo-os para dentro da vida da escola? Este é nosso desafio permanente.



As músicas folclóricas tradicionais não têm espaço na televisão e na mídia e, portanto, devem ter espaço nas escolas. Os meninos devem ter a opção de escolherem, mas, para isto, precisam ter contato com as mais diversas linguagens musicais, para, então, saberem optar por alguma delas.

O caso de Sandro/Geiza, no ônibus 174, Grajaú/Leblon, no Rio de Janeiro é paradigmático. Um menino que nunca teve mais que cinco oportunidades na vida e se tornou um incompetente marginal encontrou-se com uma educadora e geradora de oportunidades para os jovens da favela da Rocinha. O resultado todo mundo viu: foi desastroso. Se pensarmos na trajetória dele, um menino que não teve colo, que foi expulso da escola, recusado pela sociedade, chegamos à conclusão de que formamos um cidadão brasileiro com atestado de incompetência, inclusive para ser bandido.

A educação deve buscar gerar oportunidades para os jovens, para que estes tenham oportunidades de fazer boas escolhas.

Sonho um dia ver uma escola pública tão boa e tão prazerosa que seus alunos e professores queiram ter aulas todos os dias, inclusive aos sábados, domingos e feriados. Não precisa ter aulas sempre, mas o fato de quererem é o principal indicador de qualidade que toda escola deveria possuir. Mas, para isto, temos que sair dos lugares comuns, por exemplo, ficar repetindo que “lugar de criança é na escola”. Lugar de criança é na escola, só se for aprendendo, porque, caso contrário, a escola é o pior lugar para elas.

Lugar de criança é na escola, praia, rua, quadra, igreja, coreto, shopping etc. Se queremos as crianças como cidadãos inteiros (e não cidadãos meia-boca), não podemos tirá-las das ruas, mas sim, mudar as ruas e voltar a fazer destas espaços de convívio e solidariedade, de aprendizagem e cidadania. Não é na rua que aprendemos e admiramos a cultura popular que tanto defendemos. Não é nelas que vamos ver e apreciar as folias, os congados, os maracatus, as escolas de samba, os bumba-meu-boi?

Não podemos tirar a criança da rua, enjaulá-la numa escola e achar que o problema está resolvido. Só se for para resolver o da estética urbana, que não gosta e se incomoda com a presença dos meninos na rua; não pelos meninos, mas pelas ruas. Devemos investir no lado luminoso da rua e nas riquezas que ela traz e faz circular. É um desafio pensar que a rua não é apenas o lugar da violência, mas das possibilidades que ela nos dá de construção de cidadania e transformá-la num espaço propício para isto.

Isto significa também que devemos deixar de pensar na escola como único espaço de formação. Inclusive porque ela não dá conta deste recado sozinho. Cada dia defendo mais a idéia de construção de redes e comunidades de aprendizagem. Um dia teremos muitas cidades educativas.

Não se pode pensar, como acontece muitas vezes com os nossos diretores de escolas, que as crianças são páginas em branco e que a escola vai transformá-las em “bons livros”. Infelizmente, o termo aluno significa aquele que “não tem luz”. Ao entrarem na escola, não é perguntado às crianças sobre suas necessidades, o que trazem e o que querem. Elas chegam e já está pronto o currículo, o material didático etc. A escola é um manequim de



tamanho único (independe do tamanho e do gosto dos alunos) e o seu pacote vem todo pronto e acabado: alguns têm mais de 500 anos. As crianças, no entanto, devem ser vistas como aprendizes, com espaço-e-tempo para ensinar e para aprender, participando do processo de construção do conhecimento, para se chegar um dia à sabedoria.

Em meados de 2003, após sete anos de trabalho intenso na cidade de Araçuaí, no Vale do Jequitinhonha/MG, o CPCD foi convidado para assumir a Secretaria Municipal de Educação. Pela primeira vez uma ONG assumiu uma secretaria e sem nenhum ônus para os cofres públicos. Esta experiência inédita possibilitou o rompimento da lógica de divisão entre os 1º, 2º e 3º setores (governo, empresas e ONGs) e propôs a criação do “setor zero”, o setor da ética como causa e bandeira de todos nós. Por exemplo: a erradicação do trabalho e da exploração sexual infantil, por razões éticas e, portanto, compromisso de todos nós, Estado, empresas, sociedade. Neste contexto de setor zero, a cultura popular, por princípios éticos, tem importante papel na transformação das pessoas, por gerar cidadania e promover educação de qualidade. Essa é uma das bandeiras que devemos trazer. Pessoas e grupos devem ter o compromisso de levantar as bandeiras em torno de realizações de políticas públicas eficazes para todos e com ações efetivas e práticas. Há práticas que não precisam necessariamente ser pensadas pelos governos, mas para as quais podemos dar normas, diretrizes e caminhos, tudo o que se justificar por razões éticas e morais.

Aprendemos em Moçambique que “é preciso toda a aldeia para educar uma criança”. Em Araçuaí, formamos um exército de educadores na comunidade, com 70 mães-cuidadoras e 60 jovens agentes comunitários da educação. Como a maioria dos alunos estava no estado “crítico” de aprendizagem, depois de quatro e oito anos de escolarização, criamos uma UTI educacional, que, da mesma forma que na UTI médica, em que vale tudo para salvar o doente, na UTI educacional vale tudo, preservada a vida e a ética, para salvar os meninos do analfabetismo precoce. Mais do que isto, todos se assumiram como responsáveis por esse processo.

Os meninos começaram a aprender a escrever, fazendo biscoitos e anotando receitas tradicionais na cozinha da escola ou fazendo placas para nomear todas as coisas a sua volta em casa, lendo e contando histórias, jogando e brincando. Ou seja, preservada a ética, vale tudo para uma criança ser alfabetizada.

Um dia, o Rubinho do Vale, cantador e poeta comprometido com as causas sociais, se apresentou para os meninos lá na roça, onde nenhum artista vai. Terminada a cantoria, os meninos pegaram o ônibus que leva duas horas para chegar a suas casas e durante este tempo eles foram jogando versos e fazendo desafios entre eles. Um outro show, porque eles tiveram uma excelente aula de cantoria e poesia populares.

Decidimos aproveitar isso e criar o “educador do ônibus”: alguém da comunidade, que vai no ônibus, cantando, tocando viola e jogando desafios, inventando moda. Hoje acontecem pequenos festivais de cultura no ônibus

e os alunos adoram fazer essas viagens, principalmente quando o ônibus quebra e eles passam mais tempo contando histórias, cantando, jogando versos e fazendo poesias.

Precisamos alimentar cada vez mais as crianças dessas boas fontes, boas memórias e bons ensinamentos que estão a nosso alcance e que precisam ocupar espaços dignos, serem respeitados e reconhecidos como tal.

Neste processo de transformar a cidade de Araçuaí em “cidade educativa”, construímos uma biblioteca digna, para colocar os meninos em contato com os livros e mantê-los encantados com a própria cultura. Montamos um banco de livros na cidade, com 15 mil livros recolhidos na própria cidade e a reivindicação dos meninos foi para que a biblioteca funcionasse até a noite e nos fins de semana. Eles nos ensinaram que precisamos criar em cada cidade brasileira uma biblioteca que funcione 24 horas por dia. Como um hospital é importante para a saúde, a biblioteca é importante para cuidar das necessidades de formação e este é o princípio e indicador de que estamos construindo uma cidade educativa.

E cada vez que investimos mais nesse processo, descobrimos diversos sobrinhos e filhos de rainhas e reis, cuja dignidade, dinastia e história um dia vão ter que ser contadas, pois farão sentido e darão dignidade, porque, como dizia o João ontem, ser um Arturo é mais importante do que ser mineiro e talvez mais importante do que ser brasileiro, porque, se não puder ser um Arturo, não adianta ser Minas Gerais, não adianta ser Brasil, e que vivam os Arturos todos e todos os reis e rainhas que estão presentes nesta sala.

Sobre as universidades, acredito que as universidades públicas e gratuitas deveriam continuar públicas e gratuitas, mas, em compensação, todos os alunos formados deveriam devolver à sociedade da qual fazem parte, sob forma de trabalho, o equivalente a 10% do tempo que gastaram em sua formação.

Uma questão que me incomoda muito, mas muito presente nos nossos dias, é a tal das crianças e jovens “em situação de risco social”. Isto se tornou uma armadilha, porque alguém já definiu, previamente, o que vem a ser um “menino de risco”. Preconceituosamente, este menino é negro, mora na periferia, vive nas ruas, fora da escola etc. Batemos um carimbo nas costas deles assim que nascem: você será um menino de risco. Devemos questionar essas convenções e exercitar nossa crítica.

As pessoas têm diversos tempos, não só cronológico, mas também o tempo da aprendizagem. Santo Agostinho dizia que só existe um tempo: o presente. As pessoas vivem no presente-do-passado, no presente-do-presente ou no-presente-do-futuro.

Começamos a identificar este presente-do-presente entre os jovens, para saber quem estava ou não na zona de risco pessoal e social. É muito simples esta verificação: uma folha em branco, um tempo de 20 minutos de relógio. Uma pergunta: escreva ou desenhe o que você deseja (ou espera) estar fazendo daqui a 10 anos. Tempo esgotado, recolhem-se as folhas. Se todas



estiverem escritas ou desenhadas, ótimo. Nenhum dos meninos está em situação de risco; pode ter, no máximo, miopia social, isto é, querer ser o Ronaldinho ou a Xuxa, por exemplo. Mas, se houver alguma folha em branco, significa que o dono dela só tem o presente-do-presente. Este menino ou jovem, não importa onde nasceu, nem como viveu, está anunciando que para ele só existe o dia de hoje; por isto pode, a qualquer momento, fazer uma besteira. Se não cuidarmos dele imediatamente, acolhendo-o numa "UTI Social", esse cara vai botar fogo em um índio em Brasília. Um menino ou jovem é de risco pessoal e social quando ele só tem o presente-do-presente, seja ele rico, de classe média ou pobre, não importa!

Quando, por exemplo, escuto um jovem de 13 anos responder que "eu estudo para ser alguém na vida", me dá muita tristeza. Alguém convenceu este jovem de que ele não é ninguém depois de 13 anos de experiência e só o será um dia (será mesmo?) depois de estudar...o primário, o ginásio, o superior etc. Eles demoram a perceber que estão sendo enganados. Isto é um trote de mau gosto. Eles já são alguém e alguém muito importante, porque são únicos. Investir em futuros, por um lado, pode estimulá-los a construir escadas-sonhos e fazer projeções de vida futura.

Temos a obrigação ética de criar o presente-do-futuro para todas as crianças e jovens deste país.



Lygia Segala*

Uma dinâmica de reinvenção das culturas populares

Este painel trata da educação para a diversidade, tema bastante polêmico e difícil. Geralmente, quando se trata de educação, a tendência é ter uma fala prescritiva: "a educação deve ser", "a escola deve ser", "o professor deve ser" etc. No entanto, vale escapar desses discursos genéricos, repetitivos e tentar formular aqui propostas mais específicas, que contemplem a escola de nosso bairro, de nossa cidade. Com isto, localizaremos um dos principais problemas da educação para a diversidade: valorizar experiências locais, colocá-las em circulação e entender como estabelecem o diálogo do ensino formal com os saberes da comunidade e como encontram brechas em um sistema tão hierarquizado, que tantas vezes tem apenas reproduzido desigualdades.

Nas escolas, em geral, o tratamento das especificidades culturais brasileiras faz-se a partir de tipos idealizados, consagrados no mito das três raças: o branco, o negro e o índio. Pouco se conhece e se discute a respeito de como esses diversos tipos se atualizam na História. O que se debate nos cursos de formação de professores ou o que mostram os livros didáticos sobre as sociedades indígenas do país? E sobre as culturas africanas e ibéricas? O que se explora a respeito das experiências de deslocamento, fluxos migratórios e a dinâmica cultural?

Nas propostas trazidas pelos fóruns estaduais, fala-se da inclusão das culturas populares na grade curricular. Proponho pensarmos esta questão por um duplo viés: levar em conta as contribuições da história cultural e da antropologia na discussão contemporânea sobre as culturas populares e tentar recuperar e conhecer as inúmeras experiências já desenvolvidas no país.

Quanto ao primeiro ponto, vários estudos mostram que, nos debates sobre as culturas populares, oscila-se muitas vezes entre uma perspectiva mais miserabilista de vitimização do popular e uma outra de idealização romântica do popular como "cultura autêntica", redentora, anunciadora. Nos dois casos, pouco compreendemos sobre a especificidade desses processos culturais. Quem são esses sujeitos sociais presentes e atores em processos não tutelados? O que fazem, o que pensam, o que criam e reinventam? Importa considerar, como lembrou a Maria Laura Cavalcanti, não apenas a invenção das culturas populares, mas as inventividades de nossas tradições. É certo que esses processos passam ao largo das escolas e essas reelaborações com frequência se deslocam, espacializando-se a cultura e se perdendo a dinâmica dessas relações.

No bojo dessas diferentes interpretações, a discussão sobre as culturas populares na escola não é nova: ela desponta desde o início do século XX, nos estudos de folclore. Aparece, por exemplo, em Alexina Magalhães Pinto,

* Comentários da mediadora sobre a fala dos dois palestrantes.



em seu trabalho sobre contos, festas e brincadeiras na escola; também em Amadeu Amaral, Mário de Andrade e em todo o movimento folclórico dos anos 40 e 50. Enfatizava-se, então, a pesquisa para a preservação e o aproveitamento do folclore na educação, com o intuito de formar nas gerações novas uma consciência de brasilidade. Os professores de todo o país foram convocados a participar dessa “missão”, recolhendo informações e ensinando as “tradições edificantes da terra”. Nessa pedagogia, era importante separar, na cultura popular, os valores positivos, eliminando as “áreas de sombra”, os “maus hábitos”, as “ignorâncias” e as “superstições”. Os dados etnográficos eram revistos, assim, como apologia moral ou ensaios identitários.

O folclore na sala de aula, porém, era uma idéia polêmica. Por um lado, havia aqueles a favor, já que, na escola, haveria uma forma de preservar e transmitir esses saberes, que se perdiam na vida cotidiana. Por outro lado, havia aqueles que achavam ser papel da escola problematizar as culturas populares nos processos sociais e históricos, em vez de criar e cultivar repertórios de fatos folclóricos exemplares, atemporais ou descontextualizados.

Cecília Meireles, por exemplo, via o folclore não como um conteúdo disciplinar, mas sim, como vivência e experiência sensíveis. Já Maria de Lourdes Ribeiro, também ligada ao movimento folclórico, tinha uma abordagem mais instrumental, preocupada em fixar idéias úteis, numa espécie de mnemônica da tradição.

Nesse contexto dos anos 40-50, de industrialização, das migrações internas, de crescente urbanização, a idéia do folclore, das culturas populares tinha força enquanto fator nacionalizante de interação ou comunhão social, assimilando os imigrantes, impulsionando o artesanato local e fixando o homem à terra.

Esse conjunto de debates inflamados foi-se cristalizando na escola, como recurso didático para inculcar conteúdos, como compilação de curiosidades brasileiras, idéias avulsas, figurinhas sem nexos do boto cor-de-rosa, da lenda da vitória-régia, do bolo de milho, do Saci Pererê. Em 1965, em contexto da ditadura militar, de repressão política e cultural, criou-se o Dia do Folclore, em agosto. Desde então, o folclore e a cultura popular são, nas escolas, celebrados como festa em data marcada, diluindo-se o seu contorno de campo de estudos. Conversando com professores do ensino fundamental, percebe-se, ainda hoje, que predomina nos planejamentos de curso esse projeto de “atrações nostálgicas”: o uso do folclore como recurso didático ou divertimento.

Neste sentido, é importante dar uma atenção nova à história cultural brasileira nos currículos, nos projetos de pesquisa, nos trabalhos de sala de aula. Como disse Tião Rocha: uma coisa é você trazer o azul das ondas, outra, é engarrafar as águas do mar.

Por outro lado, é fundamental a abertura das escolas para os saberes locais e expressões populares, instigando projetos de aprendizagem recíproca, de circularidade de saberes, recontextualizando e complexificando o processo de produção de conhecimento.

No âmbito das políticas de cultura, de certa forma isto já foi tentado algumas vezes. Vale lembrar, nos anos 80, na então Secretaria de Cultura do Ministério da Educação, o “Projeto Interação entre a educação básica e os diferentes contextos culturais existentes no país”. As especificidades e os saberes populares eram experimentados nos currículos, no material didático, em oficinas de arte e de contação de histórias. Houve, nesses processos, tentativas de descentralização da produção dos conteúdos no trabalho pedagógico, valorizando as diversidades e os saberes locais.

Este é um ponto importante, também frisado nas propostas dos fóruns estaduais, e que merece debate: a grande ênfase dada aos saberes locais, às culturas locais. Sem dúvida, cabe ao Estado não só valorizar os atores, as iniciativas locais, mas também — e isto me parece central —, garantir a comunicação entre essas experiências e projetos, ampliando as possibilidades de troca de informações, mobilizando redes locais, nacionais e internacionais, viabilizando outros projetos afins — como os projetos com países africanos, europeus e latino-americanos. A questão da diversidade requalifica-se hoje nos discursos sobre a mundialização da cultura, o etnodesenvolvimento, o patrimônio imaterial, as mediações interculturais para inclusão social.

Por último, cabe levar em conta, nos debates sobre as culturas populares e a escola, o crescimento significativo de professores evangélicos no ensino fundamental. Este dado exige reflexão, atenção respeitosa, que considere os diferentes sistemas de crenças no país. Fortemente marcada pelo catolicismo ibérico e pelas tradições africanas, a história cultural brasileira precisa ser conhecida em sala de aula. Mas, talvez tenhamos que distinguir o compreender e o participar, o saber sobre a festa do santo e a celebração obrigatória no calendário escolar. As diferenças religiosas, por vezes apaixonadas, atravessam hoje, com muita evidência, o aprendizado sobre o Brasil. Nessas tensões entre ‘verdades’, que conformam as disciplinas escolares, re-desenham-se conhecimentos, memória e projetos.





Painel 5



*Isaura Botelho, Antonio Augusto Arantes, Célio Turino, Sérgio Mamberti,
Ricardo Lima, Sérgio Xavier, Márcio Meira, Ubiratan Castro*

0 Estado e as culturas populares

Apresentar e discutir princípios e meios que pautam a atuação do Estado brasileiro no campo das culturas populares, considerando: as demandas sociais contemporâneas que se impõem; o processo de inclusão efetiva para o desenvolvimento social pleno que se almeja; os planos do simbólico, da cidadania e da economia; a articulação ampla das políticas públicas interministeriais nas diferentes esferas; os indivíduos e organismos da sociedade civil.

mesa:

Célio Roberto Turino de Miranda, Secretário de Programas e Projetos Culturais.

Sérgio Mamberti, Secretário da Identidade e da Diversidade Cultural.

Márcio Meira, Secretário de Articulação Institucional.

Isaura Botelho, Gerente da Secretaria de Políticas Culturais.

Sérgio Luiz de Carvalho Xavier, Secretário de Fomento e Incentivo à Cultura.

Ubiratan Castro de Araújo, Presidente da Fundação Cultural Palmares.


Antonio Augusto Arantes, Presidente do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

mediador:

Ricardo Lima, Subsecretário da Identidade e da Diversidade Cultural.

Célio Roberto Turino de Miranda

Pontos de Cultura: desescondendo o Brasil




Apresentarei a vocês o programa *Cultura Viva*, que vem sendo desenvolvido desde meados de 2004. O objetivo do programa é a ampliação do acesso aos bens organizados da cultura. Considerando que a cultura está em todos os lugares e que todos a produzem, denomino-a bens organizados, pois nem todos têm acesso a uma sala de ensaio, uma sala de espetáculos, a oficinas mais continuadas de cultura etc. Desta forma, o presidente Lula solicitou ao ministro Gilberto Gil que fosse desenvolvido um programa que oferecesse ações mais organizadas na área de cultura.

Mas cultura onde? Cultura nas favelas, nas periferias das grandes cidades, nos pequenos municípios, junto às comunidades rurais, indígenas e quilombolas. A metodologia que resolvemos adotar para a implantação do programa foi o que chamamos de potencialização das energias sociais, ou seja, em vez de o governo dizer como tem que ser feito um centro cultural, a grade de programação, a cor e o tamanho da sala de espetáculos, nós preferimos inverter a situação, disponibilizando-nos para atender às propostas que cheguem das diversas produções culturais no Brasil.

O *Cultura Viva* é uma grande rede de articulação de cultura, envolvendo todos os diversos segmentos das expressões artísticas e culturais, sendo composto de projetos sócio-educativos mais ligados à infância, outros mais de vanguarda na área tecnológica, ou então, de dança, teatro, entre outros — sempre integrando a produção local dentro de uma rede mais geral. O público alvo é a imensa maioria da população que não tem acesso a esses bens mais organizados da cultura, assim como o estudante da rede pública de ensino, as áreas relevantes para o patrimônio cultural brasileiro, as comunidades indígenas e os artistas, evidentemente, e todos aqueles agentes culturais que desenvolvem uma ação mais direta nesse campo da cultura. Vale dizer, neste ponto, que temos aqui uma visão mais abrangente da cultura, onde ela é vista não apenas como expressão artística, mas também como direito de cidadania e como economia. O programa *Cultura Viva* divide-se em diversas ações. Uma delas é o *Ponto de Cultura*, que pode ser um espaço de jogo ou pode ser um centro comunitário junto ao quilombo, em Oneras, lá no Piauí, que desenvolve seu trabalho. E esse centro de organização da cultura no nível local, o centro de recepção e irradiação da cultura vai articulando as ações e construindo também uma rede local de cultura. Temos ainda, como exemplos, os Tambores de Tocantins, em Porto Nacional; as artesãs ribeirinhas de Santarém, que também desenvolvem o trabalho com as cuias de Santarém, entre outros.

Com os *Pontos de Cultura*, pretendemos, entre outras coisas, potencializar as produções locais, de forma que elas tenham condições de desenvolver um sítio na internet, fazer uma venda direta do produto, estabelecer diálogo umas com as outras. Os *Pontos de Cultura*, portanto, acontecem em

vários lugares. Para dar mais exemplos, existe um projeto em Nova Olinda, no interior do Ceará, município de oito mil habitantes, que tem uma TV, uma rádio e um museu de arqueologia. O projeto é realizado por crianças. Outro é um projeto da aldeia de Carapicuíba, em São Paulo. São novecentos índios vivendo em reservas, em aldeias, dentro da cidade de São Paulo, preservando seu idioma e sua cultura. A integração dos *Pontos de Cultura* tem por base a cultura digital. Trabalhamos com isto em uma perspectiva mais ampla, não só como um insumo tecnológico, mas como um instrumento de discussão ética, poética e política.



Cada *Ponto de Cultura* receberá um estúdio multimídia, composto por um pequeno equipamento de gravação de CD (mesa com dois canais, que permite gravar, canal a canal, um hip-hop, uma moda de viola, uma orquestra), uma câmara digital de vídeo e dois computadores que funcionarão como ilha de edição — tudo conectado por internet em banda larga. Com esses equipamentos, conseguiremos aproximar os *Pontos*, de forma que o menino do hip-hop da zona sul de São Paulo consiga perceber que o rap tem muita proximidade com o repente ou com o coco de umbigada. A partir dessa aproximação, vão-se desenvolvendo os trabalhos e vai-se desescondendo o Brasil.

A adesão aos *Pontos* é voluntária, via edital. O processo de conveniamento, infelizmente, ainda tem uma lentidão maior do que prevíamos, mas já temos conseguido agilizar bastante os procedimentos.

Uma vez selecionado, cada *Ponto de Cultura* recebe até R\$ 185 mil, repassados em 5 parcelas semestrais. A primeira parcela será para que o próprio *Ponto* compre seu equipamento digital, já que estamos buscando investir na autonomia e no protagonismo das comunidades. Todos terão que comprar o equipamento e investir em ações de integração com a rede de *Pontos*.

A meta de implantação é chegar a 600 *Pontos* em 2005. Pensamos também em alguns *Pontos* no exterior, já que muitos brasileiros vivem fora.

Além de receber os recursos para implementar suas ações e adquirir equipamentos em software livre, cada *Ponto de Cultura* poderá selecionar cinquenta jovens, que receberão mensalmente R\$ 150,00 cada, durante seis meses, para que desenvolvam atividades em torno da vocação de sua comunidade. É a ação *Agentes Cultura Viva*, a realizar-se em parceria com outros ministérios e entidades.

Outra ação do *Cultura Viva* é a que denominamos “Griôs – mestres do saberes”. *Griots* são contadores de histórias na África Ocidental, que vão de aldeia em aldeia, resgatando a memória de seu povo e contando sua história, criando uma linha do tempo e uma linha de continuidade e mantendo a unidade de suas nações.

Pensamos que seria muito importante que o Programa buscasse colaborar na construção de uma cultura viva, integrando elementos da tradição e trabalhando a memória como possibilidade de reelaboração dessa tradição, de nosso passado, tendo em conta que as tradições são inventadas, construídas a partir de pensamentos que, muitas vezes, precisam ser modificados.

É preciso também que nos apoiemos na tradição, reinventando-a a partir de uma reelaboração da memória, no sentido de construir uma memória mais aberta, mais ampla, e em uma perspectiva de ruptura, não só do ponto de vista estético, como ético: daí veio a idéia de incorporar a ação Griôs ao Programa. O griô (grafado brasileiro sem o “t” final e com um circunflexo no “o”) seria o mestre do saber — o rezeiro, o congadeiro, o mestre de capoeira, o contador de histórias, o brincadeira; enfim, todas essas pessoas que correm pelo Brasil e mantêm nossa tradição histórica e cultural.

A idéia é criar uma bolsa de um salário mínimo para todos os mestres dos saberes, que a receberiam para fazer exatamente o que já fazem. Assim, abriríamos oportunidade para que tivessem aprendizes, ou para que visitassem escolas e reproduzissem e desenvolvessem essa cultura viva do povo brasileiro.

Estudamos a meta de chegar a algo em torno de 5 mil bolsas. Para atingi-la, aproveitaríamos projetos como os do Ceará, de Alagoas e da Bahia, o que possibilitaria incluir entre mestres já existentes diversos outros “anônimos brasileiros”, como a velha guarda das escolas de samba e os jongueiros — referências em suas localidades.

O *Cultura Viva* trabalha sobre o que chamamos de *gestão compartilhada e transformadora* — que envolve todos e cada *Ponto*. O *Ponto de Cultura* não é um órgão do governo. É um órgão da sociedade; um mediador na relação entre esta última e o Estado. Deve preservar sua autonomia, otimizar seu protagonismo e aumentar seu poder de intervenção política e social.

Independentemente dos recursos repassados pelo Estado, as manifestações culturais do povo brasileiro mantiveram-se por séculos. Não é intenção do Programa *Cultura Viva*, e não deve ser de nenhum programa governamental, limitar ou eliminar a autonomia dessas manifestações. Pelo contrário: o que vai acontecer com a construção dessa rede de *Pontos* é um processo de empoderamento das comunidades, o que pode mudar as relações de poder local.

Em Conceição das Crioulas, Salgueiro, a 500 quilômetros de Recife, há um *Ponto de Cultura*, fruto da luta tradicional do quilombo ali existente pela posse da terra, cuja comunidade foi empurrada para as encostas dos morros. Agora, como parte da rede *Cultura Viva*, o *Ponto* ganha mais poder em seu processo, assim como maior protagonismo.

Protagonismo é a possibilidade de que as classes populares, os índios, os excluídos, possam se expressar por eles próprios, porque tradicionalmente a cultura popular foi sempre documentada pelo olhar de terceiros. Com os equipamentos multimídia, queremos dar condições para que essas comunidades se expressem como quiserem: para que os índios se mostrem índios, para que o jongo se expresse como jongo e assim por diante.

O *Ponto de Cultura* terá um programa semanal de TV para veicular suas produções e para possibilitar uma visão mais abrangente do Brasil. A idéia é semelhante ao programa *Doc TV*, do Ministério da Cultura, que busca também abarcar a diversidade nacional.

Também estão previstas ações dirigidas a áreas específicas, como no caso da Região Norte, onde apoiamos um “Pontão de Cultura Flutuante”: um barco, que circulará pelos rios e igarapés amazônicos, e será operado por Jorge Bodanski, cineasta que tem muita intimidade com a história e a cultura da Amazônia.

É importante ressaltar que estamos no meio de um processo que está incorporando aos poucos novas ações, novas escalas etc. Os *Pontos de Cultura* possibilitarão que o patrimônio cultural tangível seja observado, acompanhado e preservado. Assim, não temos o Estado fazendo algo para o povo, mas sim, observando o que o povo faz.

Por tudo isto, é essencial que possamos manter um diálogo com a sociedade, conversando e construindo conjuntamente este processo. Temos, portanto, a idéia de que é mais importante colocarmos o processo na rua e ir, aos poucos, corrigindo o que for preciso do que ficarmos apenas nas idéias.



Sérgio Mamberti

Culturas populares brasileiras: a esperança de construir um futuro

Este seminário marca simbolicamente uma ação de resgate deste Ministério, em relação a um compromisso assumido pelo Lula, quando recebeu da comunidade cultural o programa "A imaginação a serviço do Brasil" e fez dele o seu programa de governo. Uma das questões principais deste programa era a importância da nossa diversidade, expressa por meio das culturas populares brasileiras, que sempre sofreram do poder público a mesma discriminação que as classes populares, detentoras desses saberes e manifestações.

Este encontro foi construído a partir de processos e fóruns realizados em todo o Brasil, reunindo mestres e artistas de todas as partes do país e que hoje estão aqui com suas esperanças, desejos, firmezas, talentos e toda esta alegria. Esses encontros já foram responsáveis por trazer para cá diversas experiências, demandas e questões da cultura popular do Brasil e pudemos ter aqui, além de muitas discussões excelentes, várias manifestações culturais que demonstram a diversidade da cultura popular brasileira. Tivemos aqui a orquestra de Berimbaus da Bahia, a Orquestra Apanhei-te Cavaquinhos de Cabo Frio, o Boi do Maranhão, o Carimbó do Pará, a Chula, tradicional dança gaúcha, o Coral de Índios Guaranis de São Paulo, entre outros.

Toda esta fusão, esta sucessão de eventos, as pessoas que estiveram aqui, esta comunicação, a presença de contribuições de todas as partes, inclusive dos representantes de povos indígenas, tudo isto trouxe para nós a esperança e a possibilidade de construir um futuro para a cultura popular brasileira, criado pela resistência de vocês. Sim, porque a cultura popular brasileira tem resistido, bravamente, a todas as tentativas de descaracterização, resultantes de uma globalização homogeneizante.

Por isso tudo é fundamental que o Estado passe a assumir seu papel na formação de políticas públicas e que crie possibilidades de recursos e de fomento para que essas atividades se multipliquem e para que as pessoas possam ter uma vida digna. É preciso garantir condições para que as pessoas continuem exercendo todo esse trabalho extraordinário, que revela tantas faces do Brasil vivo, e que não precisem estar sempre correndo atrás de soluções imediatas para suas carências. Assim, esta foi também uma oportunidade rara de dialogar, de conversar com as diversas comunidades, criando políticas a partir de uma ampla participação, porque acreditamos que as políticas públicas só podem ser estimadas e definidas justamente pela participação de quem cria, de quem faz e de quem deixa fluírem essas políticas.

Neste contexto, é importante mencionar os construtores do processo: a Fundação Cultural Palmares teve um papel importante para operacionalizar, bem como as parcerias da Secretaria de Políticas Culturais com o Centro Nacional de Folclore Popular e a Funarte, que nos cedeu este espaço da comunidade cultural de Brasília.



Também é preciso citar o Fórum Permanente das Culturas Populares e o Fórum das Culturas Populares Indígenas e do Patrimônio Imaterial, muito importantes para construir as dinâmicas e elaborar este seminário. E, por fim, o Instituto Pólis, que, com sua competência, sua tradicional atuação, justamente na cultura, fez os estudos, a formação, a formatação e a metodologia deste encontro.

Gostaria agora de falar um pouco sobre a Secretaria da Diversidade Cultural, de como ela foi criada, o porquê da sua criação e o que temos feito nesse um ano e meio em que existimos.

No primeiro ano do governo Lula, o Ministério da Cultura promoveu um processo de reestruturação interna e foi criada a Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural, para a qual fui designado titular pelo ministro Gilberto Gil. Esta secretaria está incumbida de promover e apoiar as atividades de incentivos à diversidade cultural, como meios de promoção da cidadania. Na revisão do PPA foi aprovada a criação do programa Brasil Plural Identidade e Diversidade Cultural, com o objetivo de garantir que os grupos e redes responsáveis pelas manifestações características da diversidade cultural brasileira tenham acesso aos mecanismos de apoio necessários à valorização de suas atividades culturais, promovendo um intercâmbio cultural entre as regiões e grupos culturais brasileiros, considerando características identitárias de gênero, orientação sexual, grupos etários, étnicos e das culturas populares.

A atuação desta secretaria, em relação à promoção de diálogos com segmentos da comunidade cultural e o aperfeiçoamento institucional, pode ser exemplificada no que está acontecendo aqui em relação às manifestações das culturas populares. Por diversas razões, artistas e grupos responsáveis pelo riquíssimo conjunto de expressões culturais populares têm grande dificuldade de obter apoio, seja por meio dos projetos beneficiados por incentivos fiscais, seja por meio daqueles apoiados pelo Fundo Nacional de Cultura. Nosso compromisso é dar passos para corrigir as distribuições injustas de recursos; não podemos, porém, criar falsas ilusões. A correção de injustiças na alocação de recursos públicos é uma longa luta cotidiana para atingir um equilíbrio que pretendemos: é uma meta, e não uma promessa demagógica.

A partir deste seminário, entendemos que, além da necessidade de fortalecer os mecanismos de proteção e preservação ligados a políticas patrimoniais a cargo do Iphan, devemos direcionar recursos do Fundo Nacional de Cultura, para apoiar projetos que fortaleçam diretamente atividades desses artistas e grupos. Por meio de editais de fomento às expressões das culturas populares, em parceria com a nossa secretaria de fomento e incentivo à cultura do Ministério da Cultura, queremos dar melhores condições para que os artistas das culturas populares sejam sujeitos das políticas culturais. Essa estratégia participativa de ampliação dos diálogos entre o Ministério da Cultura e os segmentos responsáveis pela diversidade cultural brasileira é a principal contribuição institucional da secretaria ao processo de formulação e implementação de políticas públicas de cultura.



Três outros exemplos desta maneira participativa de trabalho estão nos diálogos de apoio à rede cultural estudantil, com uma parceria estratégica com a UNE, a Rede Cultural da Terra, com parceria estratégica com movimentos dos trabalhadores rurais sem-terra e o Grupo de Trabalho para Políticas Culturais, ligado às identidades gays, lésbicas, transgêneros e bissexuais. Nossa visão estratégica ainda tem o desafio de construir espaços de participação e instrumentos de fortalecimento de expressões ligadas aos povos indígenas, às novas expressões populares urbanas, como o hip-hop ou a capoeira, bem como às redes ligadas às expressões de trabalhadores urbanos e das populações ribeirinhas e litorâneas.

Finalmente, outro desafio colocado nos horizontes desta gestão é o lançamento de novos projetos e estudos de mapeamento da diversidade cultural. Neste seminário, surgiu a proposta da elaboração de um guia nacional das culturas populares, como instrumento de comunicação e reconhecimento entre os companheiros que já estão nesta corrente lançada pelo seminário e os demais companheiros que temos; todos nós devemos chamá-los para o nosso movimento.

Nestes quatro dias de programação, discutimos sobre as formas de fortalecimento das manifestações culturais populares, por meio da relação com o Estado, mas criamos algo mais forte, que é um bom ambiente para o diálogo e para ações cooperativas de ajuda mútua entre os participantes dos seminários, entre pessoas, grupos e redes de culturas populares.

Este é um ponto fundamental. Os processos participativos atuam como indutores do fortalecimento da sociedade civil; no nosso caso, dos grupos e redes culturais das culturas populares: é a atuação de vocês, dos criadores, dos estudiosos, dos empreendedores que vai fazer com que os brasileiros se conheçam mais e amem ainda mais o nosso Brasil.

Em 89, quando criamos o programa do Lula, um grupo de intelectuais desenvolveu diversos trabalhos e programas na área de cultura, mas era um grupo pequeno e pouco representativo. Lembro do Lula fazendo as Caravanas da Cidadania e dando esse exemplo da questão da participação, esse olhar amplo do país. Quando ele chegava dessas Caravanas e nos dava o depoimento do que ele via, do que sentia, ele falava: "Como que eu vou governar este País, como é que se pode governar um país que não se conhece?". E, na verdade, ele se dedicou a isso a partir da derrota de 89, quando criou o Instituto de Cidadania e passou a se debruçar sobre essa extraordinária diversidade brasileira. Em 94, nós fizemos, pela primeira vez, um programa, a partir de uma ampla consulta nacional, e isto passou a ser o método e a forma de trabalho. Com este histórico, podemos dizer que toda esta participação que houve aqui e a forma como vocês se apropriaram e participaram é parte de um processo maior de criar políticas de cultura, sempre a partir do diálogo. Nós temos lutado muito no ministério para criar esse espaço de cultura, fortalecendo o ministério e possibilitando maior espaço para ele. Mas, isto tudo ainda é um processo. Ainda temos poucos recursos, ainda estamos tentando nos fortalecer.



Mesmo não conseguindo trazer todas as pessoas que gostaríamos para este seminário, conseguimos ter bastante representatividade das diversas expressões, de cada região do Brasil.

Estamos, aos poucos, atuando em áreas novas e construindo novos espaços. Tem sido assim com o trabalho com circos e também com a área indígena, com a qual estamos organizando novas atividades e dando apoio às lideranças.

Por fim, é importante dizer que os resultados e a continuidade deste trabalho vão depender muito do Ministério, mas vão depender também dessa mobilização. Acho que, mais do que nunca, devemos estar atentos a essa continuidade.

Como vocês vêem, existe um conjunto de ações, como o fomento, os editais, as câmaras setoriais e o Sistema Nacional de Cultura, que têm buscado mobilizar, articular e criar condições para melhorar a atual situação das culturas populares no Brasil.



Márcio Meira

O Sistema Nacional de Cultura e as políticas públicas para culturas populares

Uma das primeiras políticas públicas que o Ministério da Cultura no governo Lula, tem construído, conjuntamente com a sociedade, é a definição do papel do Estado para as políticas públicas de cultura em geral e as culturas populares especificamente.

O Sistema Nacional de Cultura é uma proposta que engloba todas as ações do Ministério da Cultura e de outros ministérios, de forma transversal, e envolve a participação dos estados, municípios e sociedade civil para a construção de uma política pública mais ampla. Todos já conhecem o funcionamento do sistema público e do SUS, por exemplo, e queremos que a cultura seja o que prega a Constituição Federal: um direito social da população brasileira. Para isto, o Estado tem o papel central de possibilitar e garantir para a população o direito à cultura.

Encarando a cultura como um direito social, é importante estabelecer, primeiramente, que o Estado não a produz: quem a produz é a sociedade, são os artistas, é a população em geral. Um primeiro ponto, portanto, diz respeito ao papel do Estado de promover, fomentar, estimular e garantir que a população tenha acesso e possa produzir e circular sua produção cultural.

Quando falo *Estado*, não me refiro apenas ao governo federal. Temos que lembrar também que o Brasil é um país federativo, ou seja, nosso Estado não é central, centralizado, fazendo parte dele a União, os estados e os municípios. Estas políticas públicas, portanto, devem ser integradas e coordenadas entre os três entes federados, para que a população possa ter acesso à cultura, de forma articulada e organizada. Assim, para que todos neste país de proporções continentais possam ter uma política organizada, é necessário e fundamental que as três instâncias do Estado possam ter suas políticas públicas.

Para tal, o Ministério da Cultura está trabalhando em conjunto com o Poder Legislativo, a Câmara dos Deputados e o Senado Federal. Nesta semana, inclusive, o Senado Federal aprovou, em primeira instância, uma emenda constitucional que institui o Plano Nacional de Cultura, de forma que, em pouco tempo, teremos aprovada na Constituição brasileira a obrigatoriedade deste plano; assim como há alguns anos a Constituição incorporou a idéia de um Plano Nacional da Educação, o mesmo ocorrerá agora com relação à cultura. A elaboração do Plano deve envolver todas as instâncias de Estado e da sociedade civil, garantindo que seja elaborada uma lei geral da cultura até o fim deste governo, que organize como o Estado deve promover e fomentar a cultura em suas três instâncias.

Junto a isto existe outra emenda constitucional, em curso na Câmara dos Deputados, que prevê um orçamento digno para a política pública de cultura, vinculando um percentual mínimo no orçamento das três instâncias, de 2% para a União, 1,5% para estados e 1% para municípios. Além disto, os

recursos do Ministério da Cultura terão 25% repassados para os estados e 25% para os municípios. Esta vinculação busca garantir que se possa realizar e trazer para a população brasileira o direito à cultura. A partir de então, a cultura poderá assumir um espaço mais prioritário dentro das políticas públicas, alterando a realidade atual de descaso para com a área. A fim de fortalecer o processo, neste ano, o Ministério da Cultura, em articulação com o Legislativo, estados e municípios, vem estimulando a realização de grandes rodas de cultura em diversos lugares. Esta ação integrada do Ministério busca orientar e capacitar os agentes e produtores culturais, além da população em geral, para que cobrem do Estado políticas públicas de cultura.

É necessário ressaltar a importância dos municípios neste processo, já que têm um papel fundamental na política pública de cultura. Os municípios, portanto, devem ter secretarias de cultura, fundação cultural e conselho municipal de cultura paritário, para envolver a população nas decisões. A partir disso, o governo federal quer estimular que as prefeituras organizem suas estruturas municipais de cultura, para que, com essa arquitetura institucional, possamos efetivamente criar no Brasil um sistema nacional de cultura que possa ser público, dar acesso à grande maioria da população brasileira, e, no caso específico das culturas populares, que deixem de ser tratadas como o foram historicamente.

Além dessas ações institucionais, o Ministério da Cultura vem criando políticas públicas específicas para as culturas populares. Essas políticas públicas têm sido uma marca deste Ministério, que tem buscado transformar, com bastante ousadia, o descaso histórico para com as culturas populares. Este processo tem sido conquistado com a força cultural de todas as regiões do Brasil, com a capacidade de resistência que a cultura popular sempre teve e demonstrou, e que nos levará a resultados positivos e concretos na construção de uma política pública nova no Brasil.

Buscando garantir melhorias nas políticas públicas para culturas populares, o Ministério da Cultura, por meio da Secretaria de Fomento e Incentivo à Cultura e da Secretaria de Articulação Institucional, vem desenvolvendo um trabalho com as estatais, para que estas apresentem editais públicos para as culturas — não só populares, mas, certamente, também com bastante enfoque para estas.



Isaura Botelho

Uma ação afirmativa em defesa da diversidade cultural



A discussão sobre a eventual adoção de um acordo internacional começou a ganhar força na agenda internacional em 2000, quando o assunto apareceu de forma explícita nos documentos finais da reunião ministerial anual Rede Internacional sobre Política Cultural (RIPC), rede liderada pelo Canadá e formada atualmente por cerca de 63 Ministros da Cultura de todo o mundo. A RIPC promove reuniões ministeriais anuais: a reunião de 2006 será realizada no Brasil.

No âmbito da UNESCO, a 3ª Conferência Geral da organização, em 2001, adotou a Declaração Universal sobre Diversidade Cultural, que, além de afirmar a diversidade cultural como um “patrimônio comum da humanidade”, reitera o papel da UNESCO como “ponto de referência e fórum no qual os estados, as organizações governamentais e não-governamentais, a sociedade civil e o setor privado podem unir-se para elaborar conceitos, objetivos e políticas em favor da diversidade cultural” e define as linhas gerais de um plano de ação que inclui a consideração da “oportunidade de um instrumento legal internacional sobre a diversidade cultural”.

Desta forma, a UNESCO reassume seu papel central e seu mandato como organismo internacional, responsável pelas questões culturais e, ao mesmo tempo, dá um novo rumo ao trabalho iniciado, em 1982, com a Conferência Mundial sobre Políticas Culturais, no México (MONDIACULT), que já chamava a atenção para o fato de que as bases de um desenvolvimento sustentável se encontram enraizadas na cultura. Se, até agora, o trabalho realizado pela Organização tinha um caráter sobretudo conceitual, concentrando sua atividade normativa no que se refere à cultura, preferencialmente na área de patrimônio, a decisão de negociar uma convenção vinculante sobre a proteção dos conteúdos culturais e expressões artísticas aproxima a UNESCO das questões culturais mais relevantes da atualidade.

O procedimento adotado para a elaboração da nova convenção seguiu as normas adotadas pela UNESCO: numa primeira etapa, foram convidados, a título pessoal, especialistas encarregados de discutir o escopo do futuro instrumento e elaborar uma primeira versão do texto; num segundo momento, os Estados Membros foram convidados a debater o anteprojeto proposto, bem como a encaminhar, por escrito, seus comentários ao Secretariado Geral.

Em setembro de 2004, teve início, então, o processo de negociação intergovernamental, com vistas à elaboração e à eventual adoção, pela 38ª Conferência Geral da UNESCO, no próximo mês de outubro, de uma Convenção Internacional para a Proteção da Diversidade dos Conteúdos Culturais e Expressões Artísticas.

Houve consenso quanto à proposta do grupo de peritos no sentido de que a convenção não deva abordar somente a proteção, mas também a

promoção da diversidade cultural. Da mesma forma, predominou, entre as delegações, a reafirmação da natureza específica dos bens e serviços culturais ou de sua “dupla natureza, cultural e econômica”. Ficou patente a preocupação de muitas delegações, entre elas a brasileira, de conferir à convenção uma força capaz de transformá-la em um marco regulatório nos temas de sua competência, nos diversos foros internacionais.

A delegação do Brasil reiterou o compromisso do país para com a defesa da diversidade cultural. Ressaltou-se, por um lado, a necessidade de uma “ação afirmativa” internacional para combater os efeitos negativos de uma visão exclusivamente mercantilista da cultura e, por outro, os riscos de um relativismo cultural instrumentalizado para fins políticos e econômicos. No que se refere às seções conceituais do anteprojeto, a delegação brasileira destacou a necessidade de aprofundar o vínculo entre cultura e desenvolvimento. O Brasil defendeu também uma abordagem mais explícita do tratamento diferencial para os países em desenvolvimento, em suas trocas culturais.

Durante todo o encontro, foi possível perceber claramente a expectativa em torno da manifestação das posições brasileiras, bem como do papel a ser desempenhado pelo Brasil ao longo do processo negociador. A Segunda Sessão da Reunião Intergovernamental de Peritos sobre o Anteprojeto de Convenção sobre a Diversidade dos Conteúdos Culturais e das Expressões Artísticas ocorreu em Paris, entre os dias 31 de janeiro e 12 de fevereiro passados, também na sede da UNESCO. Mais uma vez, a Delegação Brasileira foi composta por integrantes da Delegação Permanente na UNESCO, do Departamento Cultural do Ministério das Relações Exteriores e do Ministério da Cultura.

A participação do Ministério da Cultura foi também extremamente relevante. As posições defendidas pela delegação brasileira foram as discutidas pelo Grupo de Trabalho Permanente sobre Diversidade Cultural do Ministério da Cultura, de que faz parte o Ministério das Relações Exteriores, com o qual temos trabalhado em total sintonia. Esse GT foi criado justamente para, dentre outras tarefas, definir posicionamentos a respeito da futura Convenção. As posições brasileiras receberam apoio significativo de grande parte das delegações presentes, garantindo a inclusão de princípios fundamentais de nossa Política Cultural no texto da Convenção. Entre elas, destacam-se: a defesa do direito soberano dos Estados para formularem e executarem políticas culturais voltadas à proteção e promoção da Diversidade Cultural; a defesa de um sistema internacional mais equilibrado de trocas de bens e serviços culturais; a defesa da não inclusão de compromissos adicionais a respeito da Propriedade Intelectual no texto da citada Convenção; a defesa de mecanismos eficazes de Cooperação Internacional voltados à proteção e promoção da Diversidade Cultural e a defesa dos direitos das minorias e das populações tradicionais, como povos indígenas e quilombolas, notadamente sobre seus Conhecimentos Tradicionais.

Também merece destaque a participação do Ministério da Cultura na realização de contatos e negociações informais, em busca de apoio às



propostas apresentadas pelo Brasil junto a numerosos países e entidades presentes, como União Européia, Canadá, China, África do Sul e demais países da América Latina.

Esta última reunião permitiu que se delimitassem, mais claramente, as diferenças fundamentais entre grupos de países sobre temas centrais do texto: desde o início dos trabalhos, algumas delegações — notadamente dos Estados Unidos, Japão, México e Índia — questionaram o uso do termo “proteção” ao longo de todo o texto, tendo em conta sua possível conotação comercial. O mesmo se deu com relação a outros termos sobejamente utilizados nos inúmeros documentos da UNESCO, tais como a definição de “bens e serviços culturais” — aqueles cujo valor simbólico precede o econômico — e de “conteúdos e expressões culturais”. Da mesma forma, as diferenças se manifestam nas questões ligadas a direitos de propriedade intelectual, na extensão da cooperação internacional e, principalmente, no relacionamento dessa convenção com os demais instrumentos internacionais, notadamente os de cunho comercial. A grande maioria dos países, contudo, entre estes o Brasil, defendeu o uso desses termos, que são recorrentes no contexto cultural, especialmente nas convenções e declarações elaboradas pela UNESCO.

Como já o tinha feito na sessão de setembro, o Brasil recolocou e reiterou a indissociável relação entre cultura e desenvolvimento, tendo a China e a África do Sul como parceiros na recondução do tema à centralidade dos debates.

A relação entre a futura Convenção e os demais instrumentos internacionais (entenda-se, instrumentos do âmbito da OMC e da OMPI) tem permeado, como tema transversal por excelência, todo o debate. As delegações dos Estados Unidos e Japão — apoiadas freqüentemente por Índia e México — buscaram inserir, ao longo de todo o texto, limitações aos dispositivos que dessem margem a interpretações que pudessem ter incidência nas negociações no âmbito da OMC. Para esses países, qualquer perspectiva de políticas culturais que possa, de alguma maneira, privilegiar bens e serviços culturais nacionais, deve permanecer fora do texto.

A maioria dos demais países, no entanto, manifestou-se claramente favorável a um texto que abarque todos os aspectos das manifestações culturais, tenham elas cunho comercial ou não. A atuação brasileira tem contribuído para trazer as discussões de volta ao aspecto mais relevante da questão, ou seja, a importância de consenso internacional sobre o caráter fundamental da proteção da diversidade cultural, numa época em que a globalização traz consigo tentativas de hegemonia cultural e padronizações empobrecedoras da necessária variedade de enfoques e expressões, fundamento básico de uma visão mais democrática da ordem internacional.



Sérgio Luiz de Carvalho Xavier

Quem pula não fica parado: as culturas populares e o financiamento público

Falar de investimento, fomento e financiamento para a cultura popular é algo sempre emocionante, já que a cultura popular brasileira é tão forte, resistente e viva, que consegue sobreviver há séculos sem financiamentos, sem os recursos que merece.

No Recife, por ocasião de uma discussão sobre investimentos em cultura popular, um poeta do sertão de Pernambuco disse que a cultura popular nunca morrerá, porque “quando parar a cantoria, parar a viola e parar a sanfona, pode ter certeza que é o funeral de Deus”.

A cultura popular é tão divina que sempre continuará viva e isto é um motivo a mais para construirmos os melhores caminhos, as melhores soluções, para que esta riqueza do nosso povo possa evoluir de forma consistente, abrangente e financeiramente sustentável.

Neste sentido, o Ministério da Cultura está buscando desenvolver formas de financiamento e apoio que garantam mais recursos para a cultura e a arte popular. Isto poderá gerar resultados exponenciais e multiplicadores, pois, mesmo com pouco dinheiro, os artistas e produtores já conseguem fazer muita coisa.

É muito importante garantir recursos àquelas manifestações que nunca são observadas pelo mercado, para as quais o Estado deve cumprir seu papel essencial de garantir suportes. Investir nessas culturas significa garantir capacitação, qualificação, circulação de informação para que o produtor cultural possa fazer diretamente seu projeto, sem depender de atravessadores. Falar de financiamento para a cultura, portanto, é falar de financiamento de algo simbólico, onde há uma dimensão de identidade e cidadania e, ao mesmo tempo, uma dimensão econômica.

Nosso maior desafio é organizar e integrar as fontes de recursos e, sobretudo, criar políticas de comunicação e orientação, que garantam o acesso a essas fontes. Para financiar a cultura, temos hoje alguns mecanismos estatais de financiamentos públicos para projetos que o mercado jamais atenderia, já que não têm caráter mercadológico. É importante, portanto, falar de cadeias produtivas, destacar a economia da cultura, mas é fundamental não tratar a cultura em sua essência como algo meramente mercantil.

Consideramos que o Estado e o mercado têm papéis complementares para o financiamento da cultura e estamos trabalhando para consolidar um leque de fontes de financiamento que devem ser conhecidas e usadas de acordo com o perfil de cada projeto cultural. Nosso maior desafio é garantir que recursos públicos sejam aplicados em ações de interesse coletivo, criando também condições e incentivos para que o mercado participe do financiamento cultural.

Compondo o leque de fontes de recursos para a cultura, podemos destacar, no âmbito do Estado, os programas de editais que já foram apresentados,





como os dos *Pontos de Cultura* e inúmeros outros das unidades e secretarias do Ministério. Existem ainda as emendas dos parlamentares, os fundos públicos, como o próprio FNC – Fundo Nacional da Cultura e outros fundos dos estados e municípios. No campo intermediário entre as dimensões do Estado e do Mercado, temos as leis de incentivo, em que parte do recurso é do Governo e parte do recurso é da iniciativa privada. Essas leis de incentivo, no entanto, precisam de ajustes, aprimoramentos. Hoje estão dispersas, pois não há comunicação entre estados, municípios e Governo Federal. Assim, paralelamente aos ajustes que estamos desenvolvendo no âmbito federal, o Ministério da Cultura também está trabalhando na criação do Sistema Nacional de Cultura, que permitirá integrar os mecanismos e otimizar recursos, para concretizar o que canta o Beto Guedes: “um mais um é sempre mais que dois”. Na medida em que juntarmos recursos dos municípios, dos estados e do Governo Federal, poderemos aplicá-los melhor e ter resultados muito mais eficazes e eficientes.

No sentido já de garantir maior foco na Lei de Incentivo para a Cultura Popular, estamos criando um mecanismo novo: os editais dentro da Lei Rouanet, que servem para que possamos focar em uma área específica, em um segmento que precisa de recursos imediatos e estas prioridades poderão sair das discussões que este seminário vem realizando.

Atualmente, as leis de incentivo permitem que somente as maiores empresas participem do patrocínio, na medida em que possibilitam aplicar apenas 4% do imposto de renda a pagar — valor que se torna expressivo apenas para grandes empresas. A maioria dos produtores de cultura popular nunca tem acesso às grandes empresas. Assim, os editais serão feitos no sentido de garantir que as empresas depositem os recursos antes e os projetos sejam então selecionados, tendo seus recursos garantidos. Esta é a única forma de garantir que os recursos cheguem democraticamente a todos os lugares.

No ano passado, fizemos a melhor distribuição nacional da Lei Rouanet, desde sua criação em 1991: o Norte cresceu 504% em relação aos anos anteriores; o Nordeste cresceu 35%. Com os editais, poderemos melhorar ainda mais a distribuição e garantir o acesso transparente e democrático aos recursos.

Do lado do mercado, temos diversos outros mecanismos que precisam ser utilizados. A Lei Rouanet possibilita a criação de Fundos de Investimento Privado — o Ficart. Existem ainda os patrocínios diretos e os empréstimos com juros reduzidos dos bancos oficiais. No Carnaval já verificamos bons exemplos de parcerias público-privadas. As prefeituras de Recife e de Olinda, por exemplo, têm conseguido grande sucesso na captação de recursos privados para financiar essa grande festa popular. Não temos que ter preconceito em relação aos recursos de mercado. Temos que saber trazer e utilizar esses recursos na medida certa, inclusive valorizando artistas populares que ainda têm os menores cachês do Brasil e precisam ter remunerações mais justas.

Nós precisamos construir políticas públicas que garantam que a informação flua pelo Brasil, que haja capacitação em todo o país, que as informações sejam acessíveis e que se estabeleçam diversas parcerias, uma rede de apoio. A criação do Sistema Nacional de Cultura avança neste sentido, buscando colocar as outras instâncias do Estado como parceiras nas políticas públicas de Cultura.

Podemos, por exemplo, fazer um seminário em Brasília; capacitar pelo menos um técnico de cada município, formando um agente de fomento que possa orientar localmente os grupos populares sobre como acessar esses recursos. Esta é uma medida muito simples, para a qual basta reunir pessoas em algum lugar ou fazer teleconferência e usar a TV executiva para treinar muitos agentes culturais locais, incentivando que os municípios criem seus departamentos de cultura. O SEBRAE pode nos ajudar também na capacitação do gestor cultural, na gestão dos projetos e na formação de uma visão empreendedora.

Se tivermos políticas públicas fortes no Brasil, teremos recursos; se tivermos mobilização como esta, teremos recursos. A saída, portanto, não é ficar pedindo, mendigando: é se mobilizar, se articular e resistir, porque política se faz resistindo e persistindo. E os orçamentos são proporcionais à força de cada segmento da sociedade organizada.

Esta discussão me inspirou a criar uma estrofe que poderia se transformar num frevo, destacando a importância de darmos grandes saltos para a cultura popular, voando, sonhando e avançando coletivamente a partir deste nosso encontro. Neste sentido, lanço uma provocação aos artistas aqui presentes, para transformá-la em música:

*O popular é pra pular, pra saltar, pra ir distante,
Pois pular, é voar por um instante.*

Quem pula não fica parado. Nem no chão e nem no ar. Isso nos remete a uma questão importante que diz respeito a algo imaterial, que a gente precisa perceber e valorizar: este processo todo, este encontro nacional, tem gerado uma sinergia, uma grande articulação que, se forem mantidas, podem nos garantir avanços rápidos, consistentes e duradouros. Não podemos perder de vista esta questão e devemos ampliá-la ainda mais, construindo redes de comunicação, trocando contatos e continuando esta interligação informal e viva, fortalecendo a idéia da construção da Câmara Setorial de Culturas Populares. É essencial manter esta discussão permanentemente em um ambiente que encaminhe as soluções práticas e consolide políticas públicas nacionais.

Para finalizar, gostaria de ressaltar a importância dos editais específicos para a cultura popular. Vamos continuar com esta articulação, para que mais recursos venham de patrocínio direto, para superar a dificuldade de captação via Lei de Incentivo. Outro aspecto importante é a criação de um Sistema de Fomento à Cultura Popular. Temos que pensar a criação desse sistema



dentro da construção do Sistema Nacional de Cultura, integrando estruturas municipais, estaduais e federais e formando agentes locais de fomento. Neste sistema, é importante envolver todas as secretarias, fundações e áreas do Ministério, possibilitando uma participação integral no processo.

As soluções para todas estas questões se darão na dedicação e no esforço do Ministério como um todo, com apoio do governo atual, que tem um compromisso grande com as coisas simples de nossa vida, de nosso cotidiano.

Termo lendo um cordel que acabo de receber e que sintetiza tudo isto que estamos discutindo. O autor é William Brito e é um Cordel que fala de arranjo produtivo local da Pedra do Cariri:

*Todo problema é sanável,
desde que exista o QUERER,
que haja o conhecimento,
que nós chamamos SABER,
e que exista a união,
que é a base do PODER*



Ubiratan Castro de Araújo

Os desafios do Estado para a cultura negra

O governo do Presidente Lula e do Ministro Gilberto Gil tem feito um grande esforço para tirar a Fundação Cultural Palmares do “gueto”. A Palmares sempre foi uma casa pobre, que ficava com toda e qualquer ação voltada para a população negra, mesmo com orçamento pequeno e demanda grande. Tudo o que dizia respeito à cultura afro-brasileira era mandado para lá. A primeira grande mudança, portanto, foi a orientação de um trabalho transversal, de forma que, atualmente, nem tudo o que diz respeito a negros vai para a Palmares, já que não poderíamos financiar e apoiar todas as coisas relativas à matriz africana.

Este processo torna-se essencial, se pensarmos que a cultura negra é uma matriz constitutiva da cultura popular brasileira, para a qual deveria haver todo um ministério. A primeira transformação, portanto, foi passar a trabalhar de forma transversal e integrada no Ministério da Cultura. Atualmente, trabalhamos com todas as áreas e secretarias, lutando dentro de cada um dos programas pela prioridade e apoio à cultura negra. Isto ocorreu, por exemplo, com o programa *Cultura Viva*, o qual responde pela implantação dos *Pontos de Cultura*, onde nos esforçamos para que as culturas negras também pudessem ser contempladas.

Outro exemplo pode ser visto junto ao programa *Fome Zero*, com a promoção de ações direcionadas às comunidades remanescentes dos quilombos. Para 150 quilombos, mapeados em ação conjunta interministerial, temos distribuído implementos agrícolas: barco de pesca, casa de farinha, equipamento para apicultura, entre outros. A iniciativa resulta de um trabalho conjunto entre a Fundação Cultural Palmares/Ministério da Cultura e a Fundação Nacional de Saúde (FUNASA) e Ministério das Cidades, na colocação de esgoto nas casas construídas em quilombos. Em parceria com o Ministério da Educação, o qual criou a Secretária Especial de Alfabetização e para Diversidade Cultural (SECAD), com a SERPI e com os Direitos Humanos, trabalhamos em favor da aplicação da Lei 10.179, que trata da elaboração de novos livros e currículos.

Numa segunda mudança, a Fundação Cultural Palmares deixou de ser um balcão de negócios para financiamentos. Tornou-se um órgão político do Estado brasileiro, voltado a apoiar movimentos sociais e culturais da população negra. Temos diante de nós o desafio de demandas específicas. Não se pode ter um produtor cultural, se ele não estiver em boas condições de vida, de saúde, de alimentação. Passamos a trabalhar a preservação das comunidades, matrizes vivas, que alimentam a cultura negra.

Uma linha fundamental, neste sentido, é o compromisso com as comunidades remanescentes dos quilombos — com os terreiros, com a religiosidade afro-brasileira de candomblé, xangô, batuque, com os grupos tradicionais etc, dando apoio em esforço conjunto a essas comunidades. Buscando



apoiar manifestações culturais, com recursos escassos e uma demanda tão grande, temos que estabelecer prioridades. Desta forma, em vez de contratarmos um grande artista para fazer certa apresentação ou um livro bonito para a cultura negra, priorizamos a confecção e lançamento de editais, a fim de possibilitar financiamento, mesmo aos movimentos que não têm acesso à informação. Neste processo, estabelecemos parcerias para capacitarem os grupos a preencherem e participarem de editais.

Outro caminho de atuação está no trabalho de registrar o patrimônio em conjunto com o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN/Ministério da Cultura). Com isto, buscamos mapear quais e quantas manifestações existem, registrando-as e possibilitando que as manifestações saiam do anonimato, para ter visibilidade.

Também atuamos no combate ao racismo. A cultura negra, além de ser cultura popular e de ser constitutiva popular, também é objeto de discriminação específica em função da matriz africana, o que faz com que nossos projetos que visem a esta nossa cultura tenham um adicional de rejeição e de esquecimento dos outros. É comum que projetos belíssimos e de alta qualidade, voltados à cultura negra, recebam aprovação do Ministério, passem por todas as críticas técnicas de qualidade, sejam autorizados a captar recursos e nunca consigam patrocínio das empresas. Assim, esta linha de ação busca mobilizar todos os movimentos, de forma a que se consiga selecionar bons projetos e apoiar sua redação por meio de capacitação, bem como apoiar a captação por meio de campanhas de mobilização das empresas.

Também é importante que o ministério desenvolva pequenos financiamentos e apoio à informação e captação de recursos. Estes processos precisam ser feitos em relação a diversas áreas da cultura negra, como o teatro, a música, o cinema etc. A Fundação Cultural Palmares está à disposição para cumprir sua tarefa, trabalhando em conjunto com os produtores culturais negros, os artistas, os escritores e todos aqueles que produzem, distribuem e divulgam a cultura popular negra brasileira.

Neste ano de 2005, o governo ainda tem um desafio adicional, a partir da assinatura do presidente Lula da Lei 10.639, que decide que, em todas as escolas brasileiras de primeiro e segundo grau, públicas e particulares, passa a ser obrigatório o ensino de História e Cultura Afro-brasileira. Desta forma, todo brasileiro poderá, em sua formação, conhecer, admirar, respeitar e valorizar a participação da cultura negra neste processo civilizatório brasileiro.

O grande desafio é transformar os professores e o material didático para este fim. Afinal, cultura negra não se ensina na lousa, mas sim, no contato entre a escola e os grupos artísticos culturais tradicionais negros.

Isso se torna ainda mais relevante, se pensarmos que, segundo o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), 48% da população brasileira se consideram descendentes de africanos ou afro-brasileiros. A introdução de outras culturas no currículo tem sido pensada pela SECAD, do


Ministério da Educação, de forma mais ampla, buscando incluir todos os grupos étnicos na revisão curricular. Portanto, é um desafio, onde cabe também a mobilização social, para entrar nas escolas, mudá-las e levar a cultura negra para dentro da sala de aula, para que as pessoas comam, dançam, escutem, riem, sejam felizes com esta cultura que construiu o Brasil.

O Ministério da Cultura também tem trabalhado com museus voltados às tradições afro-brasileiras. Atualmente, está sendo construído e organizado um Museu Nacional de Cultura Negra na Bahia, por exemplo. Há ainda o Museu do Nordeste, o Museu da Inconfidência e o Museu da Abolição. Mas devemos ir mais além. Precisamos, por exemplo, construir um Museu da Liberdade, que promova a contribuição afirmativa do povo negro. Isto não significa acabar com a história de barbárie e escravidão do povo negro, mas sim, reverter a visão destes processos, colocando o protagonismo positivo e afirmativo do povo negro na construção do Brasil.



Antônio Augusto Arantes

Valorização do patrimônio e da diversidade cultural



O Iphan — Instituto do Patrimônio Histórico, Artístico e Cultural — vem, há 70 anos, realizando um trabalho de preservação dos grandes monumentos nacionais de pedra e cal. Há algum tempo, quando assumi a presidência desta instituição, estando em uma reunião no Recôncavo da Bahia, no município de Cachoeira, com entidades das mais antigas irmandades negras do país, um jornalista me perguntou o que o Iphan estava fazendo ali. E esta é a grande novidade: o Iphan agora se ocupa também dos grandes monumentos nacionais, que não são feitos apenas de pedra e cal, mas de relações sociais, das formas de expressão, dos conhecimentos acumulados ao longo das gerações, nos lugares em que as pessoas elegem como sagrados, nas ações populares, estas últimas tratadas num sentido amplo, envolvendo o povo, nas várias camadas sociais.

Hoje, depois de dois anos de trabalho do atual Ministério, já podemos apresentar à sociedade brasileira esta mudança do Iphan como um processo irreversível, não só porque existe um decreto determinando que essa instituição passe a se ocupar exatamente deste tipo de assunto, como também pela existência de um departamento criado para tal fim, ao qual foi agregado o Centro Nacional de Culturas Populares. O Centro é uma instituição herdeira de um trabalho de mais de cinquenta anos, feito pelo governo brasileiro e por diversos pesquisadores em prol do desenvolvimento, conhecimento e conservação da informação e do fomento à cultura popular.

Esta nova área do Iphan permite repensar a instituição a partir de seus moldes tradicionais, dando-lhe novos contornos, — mais claros e definitivos. Neste processo de construção de uma política pública voltada para aspectos da cultura até então não considerados sistematicamente, fizemos também uma mudança muito importante no plano do Iphan, voltando-nos para um trabalho centrado na identificação e valorização de patrimônio e para o compromisso com a valorização da diversidade cultural.

Agora, estamos trabalhando num contexto em que a diferença se torna um vetor fundamental da estruturação da nossa atividade cotidiana; a desigualdade é uma condição essencial para equilibrarmos, recuperarmos e fazermos as críticas de todo o acúmulo histórico do trabalho desenvolvido por esta instituição. Estamos priorizando os segmentos não hegemônicos na história do país, além das regiões até o momento não adequadamente observadas pela política patrimonial e os bens da natureza não contemplados pelas políticas oficiais..

Assim, uma das prioridades do Iphan é o resgate da forma e da expressão de conhecimentos em processo de desaparecimento e em risco de extinção, bem como a atenção às regiões que não se beneficiaram ainda com alguma ação significativa. O trabalho do Iphan, portanto, é de identificação de documentação, conhecimento e reconhecimento dos aspectos da cultura que

são patrimônios, ou seja, referências culturais importantes para as identidades da população e recursos culturais importantes também para o desenvolvimento de bens e serviços de valor cultural agregado.

Isto significa que várias questões relacionadas à convenção internacional sobre a diversidade cultural, assim como aspectos do patrimônio material — objeto de uma outra convenção da Unesco —, vêm sendo privilegiados pela ação de identificação de nossa instituição; ao serem identificados, esses bens culturais podem passar, então, à condição de patrimônio, por meio de dois atos administrativos: tombamento e registro. Esses dois atos, que tornam obrigatória a participação do Estado na conservação, no fomento, na proteção e na salvaguarda dos bens tombados e registrados, constituem o dever oficial e legal do Iphan.

O governo anterior, numa iniciativa que antecedeu o início da construção de uma política para essa área, realizou dois registros não acompanhados pelos respectivos planos de salvaguarda, o que prejudicou, diante de algumas pessoas, a imagem do setor. Atualmente, no entanto, todos os registros são acompanhados simultaneamente de um plano de salvaguarda, construído juntamente com a comunidade interessada.

O Iphan tem quatro linhas no orçamento: três delas na área finalística, do patrimônio material, e outra de identificação, inventário, registro e salvaguarda. As ações de salvaguarda dizem respeito a todos os bens registrados até o momento, e para elas são destinados cerca de 10% dos recursos do patrimônio material.

Vale ressaltar que não são contemplados todos os aspectos da cultura, já que esta vai bem além do que chamamos patrimônio, razão pela qual se torna objeto das diversas áreas de trabalho do Ministério, e não exclusivamente do patrimônio histórico.

Com estas novas obrigações, o Iphan ganha uma enorme responsabilidade, que gera grandes benefícios econômicos e de inclusão social. Ao reconhecer a cultura como patrimônio, este passa também a estar presente em materiais educativos, nas salas de aula e nos mercados de trabalho. Assim, esses compromissos que até agora foram monopolizados pelas camadas dominantes da sociedade, grupos hegemônicos e elites trazem o dever de democratizarmos o acesso a esses benefícios, sob uma forma de ação a que poderemos chamar preservacionista.

Desta maneira, o registro de bens e materiais intangíveis, como a forma de expressão, os saberes, conhecimentos, lugares e festas, passa a ser objeto da possibilidade de construção de um compromisso juridicamente fundamentado de cidadania da população, além dos bens de importância histórica, arquitetônica, artística, religiosa, que vêm constituindo tradicionalmente nosso trabalho.

Tendo em vista nossa responsabilidade para com a sociedade brasileira, o Iphan tem assumido dois compromissos: com a identificação e documentação e com a construção de acervos documentais que devem ser disponibilizados à população, para que ela própria tenha a possibilidade de



reelaborar suas referências culturais. A construção de acervos de bancos de dados, documentais, videográficos, sonográficos, sonoros, visuais etc. tem como objetivo disponibilizar todos esses materiais para a população, de forma acessível.

Temos, para isto, dois endereços específicos: o Centro Nacional de Cultura Popular, no Rio de Janeiro e os Bancos de Dados Virtuais, que estamos elaborando no Iphan e que poderão ser disponibilizados pela Internet.

Outra linha de ação é o incentivo e fomento desses aspectos patrimoniais da cultura. O Centro Nacional de Cultura Popular vem desenvolvendo, há décadas, um trabalho de valorização das atividades nas comunidades que detêm esses saberes e formas de expressão, incentivando parcerias técnicas e outras atividades. Todas essas ações apresentadas anteriormente também passaram a fazer parte do Programa Nacional do Patrimônio Imaterial, pelo edital do Departamento do Patrimônio Imaterial, que terá como finalidade abrir possibilidades para todos os presentes e demais produtores culturais e pesquisadores da cultura popular do país, que se candidatarem ou inscreverem seu projeto, visando ao conhecimento da cultura popular patrimonial ou “patrimonizável” e à salvaguarda das condições de produção e de desenvolvimento e de transmissão desses conhecimentos, tão significativos para nós.

O Iphan tem realizado ainda algumas outras ações, como o trabalho com os grupos Xavantes do Mato Grosso, os Tarianas do Alto Rio Negro, na fronteira com a Colômbia, os Oapis, no Amapá e os Guaranis, no Rio Grande do Sul.

Em relação a acervos museológicos, eu me comprometo a fazer gestões junto ao departamento de museus para que haja edital específico para conservação de acervos documentais e museológicos privados, na área do patrimônio material. Isto ainda não foi objeto de um edital, mas acho que a maneira de atendermos à necessidade urgente de apoio à conservação desses acervos — na maioria, privados e pequenos — tem sido muito rara. Podemos começar toda uma linha de editais especificamente nessa área.

O Iphan está desenvolvendo, ainda, duas atividades em relação ao ano do Brasil na França, na área de patrimônio material: uma delas voltada ao patrimônio cultural, com ênfase no patrimônio popular e a outra sobre arquitetura. Na área de música e dança, estamos focalizando obras de Villa-Lobos, um pioneiro na coleta e na reelaboração das referências musicais e coreográficas brasileiras, e, a partir dele, outras referências importantes da cultura popular brasileira para o passado e para o presente.





PALESTRA



Bráulio Tavares

Cultura popular e as novas gerações urbanas

Discutir as diversas expressões das culturas populares na atualidade, sua relação com as novas gerações urbanas e o diálogo entre as culturas tradicionais e as novas gerações.

Bráulio Tavares, escritor e compositor. Pesquisador de literatura de cordel e de cantoria de viola nordestina.

Bráulio Tavares

O contemporâneo e o tradicional: diálogos, conflitos e convergências



Sou de Campina Grande, na Paraíba, e moro no Rio de Janeiro há cerca de vinte anos. Durante toda a minha vida tenho trabalhado na área da cultura: mais especificamente, na área da literatura, música popular, cinema, teatro e televisão.

Quando falamos sobre cultura, geralmente usamos o termo como sinônimo de arte, música, museu de arte etc. No entanto, o conceito de cultura tem um sentido muito mais amplo: futebol é cultura, culinária é cultura, moda é cultura, trânsito é cultura, religião é cultura e assim por diante.

Quando utilizar o termo cultura, eu o estarei utilizando no sentido mais restrito, em que tenho trabalhado e de onde extraio minhas observações e idéias, ou seja, literatura, poesia, música, cinema, teatro e televisão.

O primeiro ponto do qual tratarei é a Tradição. Quando falamos em Tradição, pensamos em pessoas como as que estavam aqui no palco: os mestres, pessoas que sempre trabalharam criando manifestações culturais que não surgiram do dia para a noite, mas que existem há anos, séculos.

Essa Tradição é muitas vezes vista de forma exagerada, tanto para o bem quanto para o mal. Algumas pessoas endeusam a Tradição, dizendo que ela detém o papel mais importante em relação à cultura. Outras pessoas negam a Tradição, dizendo que ela é um monte de velharias que não faz sentido no contexto atual, na vida real. Ambas as posições são muito extremadas.

A Tradição é o chão onde toda a cultura pisa, pois ninguém pisa no ar, ninguém começa nada a partir do zero. Tudo começa a partir de algum passado, de um acúmulo, de conquistas, idéias e obras, de coisas que foram feitas antes, de vidas e experiências anteriores.

Muitas das manifestações às quais nos referimos estão já extintas, mas, mesmo assim, deixaram parâmetros, experiências e idéias que ainda hoje nos influenciam.

A Tradição é como as estrelas. As constelações que vemos hoje são formadas por estrelas que estão a um milhão de anos-luz de distância, cuja luz leva muito tempo para chegar até nós. Assim, este céu que olhamos, as estrelas e constelações que vemos, são uma ficção, não existem mais com este formato ou estão em outras posições. Mas, mesmo que as estrelas já tenham desaparecido, continuamos vendo-as e dando a elas significados e valores.

É neste sentido que a Tradição nos auxilia, pois dá pontos de referência, parâmetros e critérios sobre o que é ou não arte, sobre o que é ou não importante e, mesmo que não usemos mais esses critérios, precisamos saber que eles um dia existiram, pois referenciam nossas experiências e como chegamos aqui.

Toda experiência da cultura é basicamente uma experiência humana neste planeta e, conseqüentemente, tem coisas a dizer a todos em qualquer

momento. A cultura é universalista por vocação, porque ela diz respeito às experiências humanas. As culturas são tentativas individuais e coletivas de responder aos mistérios das experiências humanas e é por isso que, quando vemos ou lemos materiais antigos, como peças de teatro da Renascença, pinturas da Antiguidade ou um cântico egípcio, essas obras nos emocionam e sempre têm algo a nos dizer.

A Tradição serve, portanto, como a bússola para quem viaja. A bússola aponta para o Norte, mas isso não quer dizer que você tenha que viajar para lá. Ela serve para referenciar os pontos, apontar e mostrar onde estamos. Quando vemos produtos culturais antigos, eles mostram que aquilo foi feito e em certo momento foi importante, mesmo que não signifique que devemos fazer igual. Mostram que um dia já foram a coisa mais relevante que existia e, portanto, referenciam o que fazemos hoje ao longo da História. Assim, é importante sempre olhar para as coisas do passado e pensar por que elas eram tão importantes, por que existiam, o que havia de tão vivo e inquietante nelas para que diversas gerações se debruçassem sobre aquele tipo de arte.

Por que é que as pessoas fazem Cordel ainda hoje? Por que é que as pessoas fazem Folia-de-Reis? Por que elas dançam frevo? O frevo, por exemplo, podia ter acabado, mas por que não acabou? Porque é importante para certas pessoas, por algum motivo, embora isto não queira dizer que todos nós tenhamos a obrigação de reproduzir essas manifestações.

A Tradição é herança de momentos vividos em tempo real por seres humanos. Poucas coisas de nossa vida ficam preservadas depois que morremos e apenas algumas das que ficam preservadas na vida coletiva e social são passadas de geração a geração, constituindo a Tradição. Se tirarmos a Tradição, tiramos o chão das culturas, seu passado, de forma que elas não conseguem mais se reconhecer, não se vêem mais refletidas no espelho, e ficam à mercê apenas do que se produz na contemporaneidade.

Há um debate constante entre as forças da Tradição e as forças da contemporaneidade; pensa-se que são inimigas, como se uma existisse contra a outra, quando, na verdade, elas são complementares e precisam ser vistas em conjunto. A contemporaneidade se compõe de coisas que acontecem no tempo real.

É o momento presente em que vivemos e agimos, em que criamos e fazemos. Todas as obras antigas foram feitas no tempo real de alguém que viveu no Passado, na contemporaneidade de alguém que tinha por trás de si toda uma Tradição e buscava responder às suas questões por meio daquela expressão.

É falsa, portanto, a contradição entre contemporâneo e tradicional, pois são dois eixos que precisamos levar em conta quando avaliamos a criação cultural. Precisamos ver o que isso significava no passado e o que significa no presente.

Jorge Luis Borges tem uma frase que diz: "A pior crueldade que se pode fazer é para com um animal, pois ele não tem memória, não tem passado





e não tem história. Quando um homem chicoteia um cavalo, não sabe que está acabando com o único momento que ele vive: o agora, porque o tempo de um animal se resume a um minuto”.

Nós somos diferentes: temos uma memória cultural de milhares de anos, herança e percepção que se torna mais rica a cada ano e a cada década que passa. Temos isto com o cinema, com o rádio e atualmente com o computador e com a Internet. Hoje podemos saber tudo o que acontece em qualquer lugar do mundo, em tempo vivo. Temos visão muito mais intensa do tempo real do que antes.

Algumas pessoas se tornam inimigas da Tradição quando ela se torna uma força opressiva, que impede o surgimento do novo, a exemplo dos regimes políticos conservadores, que tendem a usar o passado para impedir que o presente seja modificado. Nesse contexto é que nascem as vanguardas radicais, niilistas, que querem destruir o que já foi feito e recomeçar a partir do zero. Esse processo gera a noção equivocada de que a Tradição e a vanguarda são antagonistas.

Toda vanguarda cultural trabalha em cima da Tradição, mesmo quando é para negá-la. Alguns artistas, por exemplo, fazem obras tão excêntricas e anticonvencionais, que muitas pessoas não as entendem. Isto é a negação de uma Tradição, mas pressupõe o conhecimento da Tradição para poder negá-la.

O poeta Pablo Neruda tem uma definição magistral de dicionário para definir também a Tradição cultural. Ele diz: “Dicionário, não és tumba, sepulcro, féretro, túmulo, mausoléu, o que tu és é preservação, fogo escondido, plantação de rubis, perpetuidade, vida da essência, celeiro do idioma.” Essa é uma forma mais poética de ver no dicionário não apenas o monte de palavras definidas, mas o espírito vivo da língua e a perpetuação de tudo o que já foi dito e de tudo o que sabemos que está ali.

O poeta Carlos Drummond de Andrade também dizia, sobre a situação de quem começa a escrever um poema: “Lá estão as palavras, ainda em estado de dicionário.” Estão dormindo, estão descansando, estão esperando que sejam convocadas para agir novamente, dentro do poema que estamos escrevendo. Neruda e Drummond diziam que tudo o que está no dicionário pode servir à nossa Tradição cultural. Tudo está ali, nada morreu e nada deixou de existir. O que foi preservado e lembrado continua a existir e pode ser usado. Assim, sempre podemos recorrer às manifestações do passado para criar o novo, considerando que as coisas do passado não necessariamente morreram e que a vida dessas produções fica suspensa, esperando que alguém as pegue e as traga de volta.

Essa é a importância da Tradição: ela é o banco de onde tiramos tudo o que podemos gastar na vida cultural, o dicionário onde buscamos as palavras que poderemos usar em nossas obras. A Tradição é o que foi criado como um chão sobre o qual caminhamos.

Os mestres que estavam se apresentando aqui há pouco têm histórias em comum, que podemos adivinhar: herdaram as tradições dos pais, que,

por sua vez, herdaram de seus avós e assim por diante. Mas hoje os filhos desses mestres não querem mais levar essas tradições adiante: acham que são caretas e não fazem mais sentido.

Há alguns anos escrevi uma peça de teatro chamada *Folia-de-Reis*, que era a história da vinda da Folia para o Rio de Janeiro e Minas Gerais. Para isso, li uma série de depoimentos de pessoas que trabalhavam com a Folia-de-Reis e que sempre diziam as mesmas coisas: a tradição vem sendo mantida por minha família há cinco gerações e agora não temos quem a leve adiante.

Estamos vivendo um momento de grande ruptura entre essas novas gerações e as que vieram antes. Essas novas culturas, influenciadas pelo cinema, televisão, rádio e revistas, precisam negar tudo o que os pais fizeram.

Neste momento, vou sair do campo da Tradição e vou para outro campo em que pesquiso e convivo muito, que chamo de “jovens culturas urbanas”, baseadas na tecnologia, onde entram o rock-and-roll, o hip-hop, a música eletrônica, o cineclube, o cinema de vanguarda, o cinema digital, a Internet, etc.

Quando conversamos com as pessoas que fazem essas novas culturas, sentimos que elas absorvem a produção da contemporaneidade como um valor absoluto. É como se o que valesse fosse ser contemporâneo, viver no mundo atual, fazer, reproduzir ou dialogar com o que está sendo feito agora, e não com o passado.

Elas sentem grande necessidade de dialogar com o presente, de ver as diversas coisas que acontecem em todos os cantos do mundo e de participar ativamente de todas elas. Esses jovens têm ansiedade em absorver com grande intensidade o que o mundo de hoje e o momento de agora têm a oferecer, e uma grande quantidade de informações que os deixa ainda mais distantes das tradições e do passado.

Isso tudo é compreensível, se pensarmos na indústria cultural que tenta vender o momento, os produtos mais recentes, que, em pouco tempo, se tornam obsoletos — tudo tem prazo curto de validade. As jovens culturas, ao se preocuparem com as atualidades e com o novo, tentam colocar-se e se inserir, buscando espaços nas produções culturais contemporâneas.

Esse processo é parecido com o dos anos 60, no advento do rock, das minissaias, das pílulas anticoncepcionais etc. O rock americano não foi mais do que a industrialização da música negra americana, do blues e do jazz. O rock é a transformação que os jovens americanos brancos e urbanos fizeram com as manifestações dos negros. Esse processo é legítimo; no entanto, temos sempre que nos perguntar: de onde vem essa produção, de onde vem a música e quais suas origens?

Ian McDonald, historiador do rock, sintetizou o espírito do rock dos anos 60, que é um espírito contestador, revolucionário e irreverente, dizendo que a mensagem básica do rock era: *eu não sou obrigado a ser igual a meu pai*.

Isso foi muito importante naquela época em que havia uma branquificação da música negra rural, no mundo pós-Segunda Guerra Mundial, que mostrou aos jovens o quanto a sociedade era conservadora. Além disto, os





jovens eram obrigados a fazer o que o pai mandasse e se tornavam uma réplica fiel de seu pai ou de sua mãe. Nessas sociedades, o rock teve grande influência e aceitação, pois, pela primeira vez, houve a manifestação de uma geração de jovens reprimida e que sempre apanhava — seja em casa ou nas escolas. Essas gerações criadas sob a violência e a opressão, sob frases como “quem manda sou eu”, sob o machismo etc, tiveram, através do rock, uma forma legítima de se manifestarem. De repente, surgiram músicas que diziam: “Não sou obrigado a ser igual a meu pai ou a imitá-lo. Não sou obrigado a seguir seus conselhos, usar essas roupas ou esse cabelo”. Essa grande revolução de costumes surgiu em todo o mundo ocidental e foi um grito de revolta, de descontentamento, uma explosão de jovens que acreditavam em um mundo diferente e queriam ter opções e independência de escolha.

Esses acontecimentos foram muito importantes para a nova geração, que descobriu o quanto podia colocar limites, ter independência e fazer suas escolhas; essa geração foi responsável por romper padrões e criar novas possibilidades. Hoje, a indústria do rock-and-roll transformou-se em uma indústria da fama, que explora os artistas e acaba com o espírito contestador, irreverente e libertador — a exemplo do que aconteceu com Michael Jackson.

Atualmente, no entanto, nenhuma manifestação artística está livre dessas distorções e explorações. Precisamos, porém, tomar cuidado para não colocar todas as jovens culturas urbanas em um caldeirão e achar que tudo é fruto do capitalismo perverso e do imperialismo americano. É importante notar que muitos jovens brancos da classe média brasileira não querem se parecer com outros jovens da classe média, mas sim, com os jovens negros de Nova York, que fazem o hip-hop. Isso acontece porque, para eles, mais importante do que a nacionalidade, a classe social ou a raça é compartilhar o espírito de revolta e inconformismo, de independência e irreverência que aparece na origem do hip-hop dos guetos americanos. É uma forma de se negar a ser igual ao pai, não por não gostar dele, mas para dizer à sociedade: “Não sou obrigado a ser igual ao meu pai, não vou ser explorado como ele foi e me transformar em alguém que trabalhou a vida inteira sem condições dignas de vida”. Esse processo é fruto de diversos jovens que viram a vida de sacrifício que os pais tiveram para educá-los e criá-los, e admitem que a melhor homenagem para o pai é não se entregarem aos mesmos sacrifícios, conseguindo condições diferentes e sendo respeitados. Essa revolta é, portanto, uma revolta saudável, que dá esperança para o futuro dos jovens de todo o mundo.

Muitas vezes esses jovens vão errar, dizer coisas que não deviam, assimilar as coisas erradas, mas devemos lutar para que eles continuem fazendo isso, para continuarem assimilando, discutindo, praticando, sendo criticados pela mídia e pelo público, sendo perseguidos pela polícia, saindo às ruas, indo para o rádio e para a televisão, mas para que possam ir depurando e filtrando todas essas lições para dentro da cultura que desejam criar.

Não devemos ver o hip-hop simplesmente como fruto do capitalismo americano. A busca constante de lucro e de exploração é natural desse sistema, já que tudo é valor ou desvalor, mas o hip-hop, assim como o rock, não deve ser visto apenas assim. Quando eu era pequeno, em Campina Grande, o cinema só passava filmes comerciais americanos e tínhamos um grupo que sempre brigava para passarem filmes de arte, como Antonioni, Bergman e Godard. Uma vez, conversando com o gerente do cinema, ele disse: “Esses filmes são realmente maravilhosos, mas tenho um cinema de 500 lugares e quando passo um desses, apenas 15 pessoas vêm assistir. O cinema é um comércio e eu preciso encher o cinema para ganhar dinheiro.” Este é um exemplo da palavra de ordem do capitalismo, que não é a favor ou contra nada — só se importa com o que pode ser transformado em mercadoria.

Não devemos ter uma atitude de avestruz, de negar tudo o que for americano ou capitalista, como se não prestasse. Devemos, sim, ter uma visão crítica do que eles fazem e também do que nós fazemos.

O choque de gerações é necessário para afirmar a individualidade e a personalidade dos jovens. Ninguém quer ser um boneco na mão dos pais e todo pai tem que entender que, em algum momento, os filhos serão adultos e deverão ser respeitados como tais, da mesma forma que os filhos precisam entender que, para serem eles próprios e diferentes dos pais, não é preciso negar o que os pais fizeram ou foram.

O conflito atual entre as culturas tradicionais e as contemporâneas vem muitas vezes do conflito entre a zona rural e a urbana, já que, na primeira, há ainda uma prevalência da verticalidade e da tradição da família, diferentemente da segunda.

Os jovens, atualmente, tendem a se aglutinar e agrupar em fraternidades horizontais de pessoas com as mesmas culturas, idade, faixa social, escolaridade etc. Essa cultura vive para o presente e nega antigas autoridades, como as da igreja, do governo etc. Eles tentam se aglutinar em grupos onde todos possam se olhar de igual para igual, sem se diferenciarem pela classe social, cor ou nome. Todos valem a mesma coisa e o talento se dá pelo que se fez e pela capacidade de relacionamento. A autoridade é espontaneamente conferida sem disputas a pessoas que se destacam pelo carisma, pela capacidade de estar adiante, de sair à frente e de tomar decisões.

Para esses processos os jovens usam o termo *brodagem*, que vem de “brother”, “irmão”. Esse termo lembra outras expressões muito vistas na História, como Irmandade e Fraternidade — principalmente naquelas organizações que contestavam a realeza e eram perseguidas pela igreja e pelo governo, como, por exemplo, a Maçonaria, a Rosacruz, os inconfidentes mineiros etc.

Naquela época, essas fraternidades surgiam para contestar o poder centralizado e verticalizado. Buscavam negar esse poder, defendendo o direito de pensar por conta própria e estimulando mudanças. Essas antigas organizações hoje se refletem nas jovens culturas urbanas, formada por jovens que querem pensar e criar livremente, falar e ser ouvidos. Apesar disto, o



diálogo ainda é muito complicado entre essas novas gerações urbanas e as gerações mais velhas, que não lhes dão ouvidos e consideram um desrespeito essas novas formas de pensar e de se comportar. O mesmo fenômeno acontece com outras formas de cultura, com os artistas e as pessoas de classe social mais baixa. Essas pessoas precisam legitimar-se o tempo todo por meio de artifícios, colocando roupas diferentes, cantando de forma diversa, usando boné, cabelo comprido etc.

Outro fenômeno interessante na *brodagem* é que ela é extremamente solidária: as pessoas agem como irmãos, como uma comunidade agregadora e geradora de fortes laços de solidariedade. Esse processo, que não é exclusividade brasileira, acontece, inclusive, em termos financeiros. As pessoas ricas gostam de multiplicar as riquezas: quanto mais ganham, mais querem ganhar e investir. Fecham-se em suas propriedades, muros, casas e cercas eletrificadas. Já os pobres gostam de dividi-las: sempre dão aos outros parte do que conseguem e têm um espírito de solidariedade muito maior.

Dentro dessas comunidades urbanas há grande escassez e todos precisam trabalhar muito para manter ou conseguir o pouco que têm. É nesse contexto que surgem e se fortalecem os laços de solidariedade e a troca de favores, que concretizam os laços sociais e afetivos entre as pessoas. Esses jovens precisam tanto uns dos outros que gostam de se sentir necessários também: sentem orgulho em ajudar.

Este é um ponto em comum com as culturas tradicionais. Nessas culturas há também um forte espírito de solidariedade. As pessoas estão constantemente se ajudando, seja na arte ou na vida. Estas redes de ajuda existem nas favelas, nos bairros populares, nas cidades do interior, nas periferias e nelas há troca de favores e de amizades que possibilita às pessoas uma convivência em rede.

Esse mesmo processo era verificado no começo do rock brasileiro, em cidades como Brasília, Rio e São Paulo, onde as bandas sempre trocavam favores e, com base nessas redes, se fortaleciam mutuamente.

Outro aspecto importante de comparação entre as culturas tradicionais e a *brodagem* é a diferença em relação à hierarquia. Na cultura tradicional, a hierarquia se baseia em uma linha histórica dos antepassados; já a *brodagem* esquece essa tradição, o passado e os antepassados. Mas um ponto em comum entre as duas é o anonimato coletivista; em ambas as culturas não há importância no conceito de autor, de grande artista e criador da obra. Embora isso não se dilua completamente, nessas duas comunidades há permissão de autorias em grupo. Isto se torna ainda mais importante na atualidade, em que os meios eletrônicos permitem reprodução instantânea e gratuita de informações falsas e verdadeiras. As pessoas perdem a autoria de seus trabalhos e deixam de se reconhecer naquilo que fizeram, mas culturas como a Folia-de-Reis e o hip-hop trabalham muito com o conceito fluido de autoria, que se preocupa mais com a obra e com seu resultado do que com quem a criou. O processo de criação se torna mais vivo, mais flexível e aberto para outras pessoas e a apropriação se torna coletiva.

Este ponto de contato entre as culturas permite que, em ambas, os artistas deixem de ser o centro da criação e as figuras mais importantes do processo, para perceberem que é a obra que permanece e leva os sentimentos e as idéias adiante. O que se torna importante, portanto, é a obra, pois ela acontece no tempo real de nossas vidas e de outras gerações. É o exemplo de Shakespeare, que tantos séculos depois ainda é citado, lembrado e referenciado. Ele teve uma vida como a dos outros; sofreu como os outros, morreu como os outros e deixou uma grande obra. Na perda da importância da autoria individual, o "corpus" artístico passa a pertencer a todos, ou seja, o que já existia antes passa a ser apropriado por todos os que participam do processo de criação e a obra vai incorporando novas sugestões e novas manifestações. Cada pessoa agrega algo e aos poucos vai se constituindo uma criação coletiva.

As comunidades que assim procedem não vêem a criação artística como uma profissão ou um comércio, mas como uma forma de diversão ou convivência solidária e de instrução espiritual. As pessoas fazem isto por diferentes razões e o objetivo final delas não é dinheiro, já que a arte por si só lhes proporciona um divertimento coletivo, em comunhão com outras pessoas ou lhes proporciona conhecimentos, informações, habilidades e vivências úteis.

Isto lembra o *Lunário Perpétuo*, o livro citado por Antonio Nóbrega em seu último show. O *Lunário* é uma espécie de almanaque que contém conhecimentos astronômicos, astrológicos, agrícolas, médicos, de culinária etc, que foi acumulado pela cultura luso-brasileira por séculos e hoje é tão facilmente substituível. A cultura para as pessoas tem essa função: a de acrescentar algo a si e ao outro, e não simplesmente a de receber dinheiro por isso.

Essa é uma característica mais presente nas populações de baixa renda, diferentemente do que acontece nas classes médias, onde é difícil encontrar pessoas que façam arte pela arte. Essas pessoas pensam em ganhar por isso e reproduzir o que fizeram. O objetivo se volta sempre para a possibilidade de ganhos financeiros significativos.

Essa contradição entre a *arte pela arte* e a *arte pelo retorno*, no entanto, nunca poderá ser solucionada, visto que não é possível uma sociedade que pense a produção cultural como amadora ou que a pense totalmente profissionalizada. Mais importante, porém, que resolver essa contradição entre quem ganha é afirmar o duplo direito de todo artista.

Em primeiro lugar, o artista tem direito de ganhar dinheiro pelo que faz e pelo que resolve cobrar. Em segundo lugar, ele tem direito de fazer algo sem comercialização obrigatória. Tem direito a seu espaço de liberdade, a escrever e compor quando quiser, sem pressão do mercado, sem pressão de ter que receber por aquilo.

O artista precisa ter um espaço em que não precise de retorno financeiro, em que não precise se preocupar com isso. Temos que discutir todas essas questões, e não viver em mundos fechados e isolados.



Resumindo a apresentação: as culturas tradicionais e as novas culturas urbanas têm em comum o impulso da criação coletiva, o predomínio da mentalidade amadorística sobre a mentalidade profissional, a perda da importância da autoria individual em contextos específicos, que geram, como contrapartida positiva, o estímulo a atitudes de generosidade, desprendimento e compartilhamento fraterno — a *brodagem*, a fraternidade e a irmandade. Essas culturas de solidariedade e compartilhamento trazem consigo a definição dessas comunidades como não hierárquicas, de amadorismo, anonimato e fraternidade horizontal.

O único perigo é que esse conceito seja usado, como tem acontecido, para cancelar a importância da Tradição, da verticalidade histórica de uma herança do que já foi feito e tem sido transmitido por nosso país, avós etc. Qualquer política pública para a cultura deve ter em mente que Tradição e *brodagem* não são conceitos excludentes, mas se complementam e que é preciso estabelecer laços de companheirismo, cumplicidade entre os que preservam o passado e os que estão tentando descobrir o futuro.

Todas essas idéias são, na verdade, parte de processos maiores que venho desenvolvendo e quem quiser ter contato com isto pode ler minha coluna diária no Jornal da Paraíba em <http://jornaldaparaiba.globo.com>.





EXPOSIÇÃO



Da cabaça, o Brasil

Da cabaça, o Brasil: natureza, cultura, diversidade

Argumento **Ricardo Gomes Lima**

Pesquisa, desenvolvimento e texto **Luciana Carvalho, Vera Calheiros**

Levantamento Museológico **Vânia de Oliveira**

Museografia **Luiz Carlos Ferreira**

Produção de projeto e montagem **Simone Turíbio Brígido, Adrianna Linhares**

Conservação de acervo **Catarina Lucia Faria**

Programação visual **Marcelo Lima**

Edição e revisão de textos **Maria Helena Torres**

DVD complementar à mostra

Concepção e edição **Luciana Carvalho, Vera Calheiros**

Levantamento de vídeos **Pedro Malafaia, Sirlene Andrade**

Produção **Midiarte**

Da cabaça, o Brasil: natureza, cultura, diversidade

*Semeei tábuas
Nasceram-me cordas
Recolhi tonéis
Adivinhai, bacharéis!?*

A cabaça, resposta à quadrinha da adivinhação acima, foi também o tema da exposição preparada pelo Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular para acompanhar o Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas Populares, realizado em Brasília, em fevereiro de 2005. Tendo como fio condutor um elemento natural que é encontrado com fartura nas cinco regiões do país, classificado e usado de diferentes formas nos mais variados contextos, a mostra *Da cabaça, o Brasil: natureza, cultura, diversidade* foi concebida como um convite à apreciação da pluralidade cultural apresentada pelos inúmeros grupos sociais que vivem em solo brasileiro e, ao mesmo tempo, um estímulo à reflexão sobre aquilo que une e identifica esses grupos.

Conhecidos desde tempos ancestrais pelos nomes de cabaça, cuia, porongo, coité ou cuité, os frutos de espécies vegetais distintas, mas assemelhadas nos sistemas de pensamento e classificação populares, têm recebido múltiplos usos e sentidos ao longo dos séculos e em diferentes regiões geográficas, perdendo-se na história referências à época e ao local de domesticação dos cabaceiros (*Crescentia lagenaria*), porongos (*Lagenaria vulgaris*) e das cuieiras (*Crescentia cujete*) no país. No cenário cotidiano, como instrumento de trabalho e recipiente para líquidos e alimentos, na música, nos rituais, nas festas e brincadeiras, no artesanato tradicional e nas recriações de artesãos urbanos, entrecasas desses frutos multiformes constituem tanto objetos de uso corriqueiro quanto suportes de expressões que distinguem e identificam indivíduos e grupos da sociedade brasileira, num universo misto de referências culturais. Além disso, dão nomes a cidades, rios, praias, serras e lagoas de Norte a Sul, e estão amplamente presentes na tradição oral no Brasil.

Se a natureza, conforme sugeriu o antropólogo Claude Lévi-Strauss, constitui uma fonte inegável de recursos materiais, assim como um objeto de pensamento que se presta às mais ricas possibilidades de sistematização, então a cabaça, em suas várias formas de ocorrência no território brasileiro, é, sem dúvida, um fruto bom para usar, mas também para pensar. Bom para pensar o Brasil, as relações dos homens com os meios em que vivem, com os mundos que vêem e representam, e os encontros e desencontros desses homens uns com os outros. Portanto, considerando os meios naturais que sobredeterminam algumas possibilidades do conhecimento e do pensamento humano, essa exposição procurou mostrar que, justamente porque são, vivem e pensam de formas diferentes, os muitos grupos populares no Brasil dão usos e significados distintos a um amplo repertório de frutos que

lhes parecem, em alguns aspectos, semelhantes. E que, fazendo isso, criam os muitos modos de ser, estar e trocar neste país.

Assim, a partir de um pequeno conjunto de objetos, textos e imagens relacionados à presença das cabaças no cotidiano dos muitos grupos populares que integram este país — que, sem dúvida, remete a um universo bem mais amplo de práticas e tradições —, a exposição pretendeu provocar o olhar sobre a identidade e a diversidade cultural brasileira. Organizada em módulos que contemplaram o uso daqueles frutos na casa e no trabalho de populações ribeirinhas, indígenas e quilombolas, em diferentes brincadeiras, festejos e expressões musicais, nas cosmologias e nos rituais religiosos de raízes indígenas e africanas, bem como no artesanato tradicional e urbano, a mostra incluiu ainda um mapa de topônimos referidos a cuias, cabaças e cuités encontrados nas cinco regiões do país, além de documentos como a Carta de Pero Vaz de Caminha e trechos de vídeos recentes, visando a ilustrar a abrangência geográfica e a permanência histórica desses elementos na vida dos brasileiros.





SÍNTESE



Mesa de encerramento – Grupo de Trabalho que idealizou o Seminário:
Maurício Fonseca, Ana Maria Bravo Villalba, Andréa Falcão, Sérgio Mamberti, Ricardo Anair
Barbosa de Lima, Joana Corrêa, Cláudia Márcia Ferreira, Américo Córdula, Zulu Araújo

Síntese das propostas apresentadas nas Oficinas Preparatórias e no Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas Populares

Este documento é a sistematização das propostas apresentadas nas oficinas em 14 estados (Acre, Bahia, Ceará, Distrito Federal, Maranhão, Mato Grosso, Mato Grosso do Sul, Minas Gerais, Pará, Paraná, Pernambuco, Rio de Janeiro, São Paulo, Sergipe) e no Seminário Nacional. Nesses encontros, foram apresentadas propostas para os principais problemas enfrentados pelas Culturas Populares e seus diversos agentes.

As oficinas preparatórias nos estados envolveram uma média de 50 a 300 pessoas cada, todas elas ligadas a instituições e movimentos e comprometidas, de alguma forma, com as culturas populares; tais oficinas produziram diversas propostas e ações, que foram agrupadas pelo Instituto Pólis. A metodologia participativa contemplou o debate nos estados, visando a identificação de problemas e a criação de soluções.

Esse processo foi estimulado pela fala institucional de um integrante do GT e por uma “fala inspiradora”, que procurou captar a dinâmica, as potencialidades, os desafios e as poéticas das culturas local e regional. A seguir, os participantes foram divididos em grupos de trabalho, para relacionar problemas e correspondentes propostas. Cada estado indicou cerca de 10 propostas para o Seminário Nacional.

A partir da sistematização dos estados e das propostas do Seminário Nacional, foi organizado um documento síntese com 30 diretrizes e 189 ações, apresentado à plenária, que se dividiu em 70 grupos de trabalho, de 7 pessoas cada, para priorizar 7 diretrizes e 3 ações para cada diretriz. A somatória de diretrizes e ações mais votadas indica as escolhas dos participantes do Seminário Nacional e foi incorporada à *Carta das Culturas Populares*.

Este documento deverá servir de base tanto para as políticas públicas do Ministério da Cultura como de outros ministérios e de pessoas e organizações comprometidas com a valorização das culturas populares. São fruto da sensibilidade e inteligência coletivas de todas as pessoas, grupos, movimentos e instituições que acreditaram no processo, marco da construção de um novo lugar das culturas populares no Brasil.

Princípios, parâmetros e recomendações para valorizar as culturas populares

- Renovar sem perder a identidade de nossos antepassados, cultivando as culturas tradicionais diante da globalização.
- Constituir mecanismos de proteção contra influências/interferências culturais hegemônicas.
- Estimular a convivência entre as três dimensões da cultura popular: vivência, educação e espetáculo.
- Garantir a livre manifestação das culturas populares, independentemente de autorização de instituições públicas/privadas.
- Constituir políticas que permitam resguardar as culturas populares dos efeitos redutores da indústria cultural.
- Garantir o respeito à diversidade sócio-econômica e cultural, a saber: gênero, orientação sexual, étnica, etária e de culturas de rua (culturas novas).
- Considerar a transdisciplinaridade como fundamental para a compreensão das culturas populares, principalmente nos processos de pesquisa e de produção.
- Recusar a hierarquização entre expressões culturais, evitando a submissão a uma determinada cultura predominante.
- Fortalecer os movimentos sociais de cultura e a articulação com outros movimentos (negro, indígena etc).
- Respeitar as dinâmicas e promover a participação das comunidades na formulação das políticas públicas de cultura.
- Políticas públicas nacionais devem envolver os diversos atores, respeitando as especificidades locais.
- Levantar em conta a questão racial na análise e formulação de políticas públicas para culturas populares.
- Buscar equidade de estatuto, cidadania e cachês entre culturas populares e outras formas de cultura.
- A construção da diversidade passa pelo reconhecimento das singularidades que compõem o Brasil.
- Afirmar o reconhecimento das diversidades contemporâneas: mulheres, negros e homossexuais.
- Afirmar a pluralidade como ponto de apoio, reconhecimento e integração entre culturas populares.
- Reconhecer que as culturas populares devem circular em outros circuitos culturais.
- Universalização de políticas básicas para valorizar as culturas populares.
- Estabelecer laços entre os que preservam o passado e os que estão construindo o presente e o futuro.

- Unificação dos povos indígenas para afirmar a cultura nacional e valorizar os conhecimentos tradicionais e a biodiversidade.
- Afirmar o duplo direito do artista: ganhar dinheiro pela arte que faz e fazer arte sem comercialização obrigatória.
- Reconhecer a diversidade das culturas populares sem atomizar e fragmentar suas manifestações.
- Democratizar o acesso aos bens e serviços culturais.
- Levantar em conta o caráter educativo das instituições públicas.
- Propor uma nova ética, que contemple o desenvolvimento cultural como meta educativa do país.
- Considerar que, para a sustentabilidade das culturas populares, a reprodução nos locais de origem é mais importante que a difusão no mercado.
- Estabelecer critérios para a mediação das culturas populares no seu contexto e no contexto midiático.
- A contribuição da cultura na educação é fundamental para evitar a homogeneização das culturas.
- Incorporar ao debate as discussões já realizadas pela Comissão Nacional de Folclore.
- Estabelecer princípios (carta de princípios) de como devem ser as relações de direitos e deveres recíprocos de artistas e produtores.
- Complementar a ação do Estado com experiências alternativas de ação cultural, para garantir a educação para todos.
- A defesa e a manutenção da vida são fundamentais para a valorização das culturas populares.
- Considerar nas ações do poder público a expressão “cultura popular tradicional brasileira”, como forma de garantir maior participação dos fazedores de cultura e arte, com maior enraizamento das culturas populares.
- Integrar, reconhecer e valorizar os saberes populares na educação.
- Circular os saberes locais e estimular a conexão com os regionais, nacionais e internacionais.
- Considerar os pertencimentos religiosos no debate sobre as culturas populares e folclóricas.
- Reconhecer a escola, a família e a comunidade como transmissoras das culturas populares.
- Preservar a dinâmica do repertório e do ambiente, garantindo a integridade das manifestações populares.
- Considerar que a continuidade dos programas locais é fundamental para as culturas populares.

Diretrizes e ações

Realização de instâncias de diálogo e formulação e/ou deliberação participativas de políticas culturais

- Promover a Conferência Nacional das Culturas Populares.
- Criar um Fórum Permanente de Culturas Populares.
- Constituir conselhos municipais de cultura com representação das culturas populares.
- Criar conselhos de cultura nos níveis federal, estadual e municipal, para participação paritária da sociedade e do governo e representação da cultura popular.
- Promover encontros regionais, estaduais, municipais e locais para debater a situação das culturas populares e contribuir para as políticas públicas.
- Incentivar a formação de novos fóruns.
- Incluir o Orçamento Participativo para as políticas relacionadas às culturas populares.
- Promover Seminários e Fóruns sobre culturas populares.
- Implementar planos diretores municipais com a participação da população.
- Criar a câmara setorial de cultura popular no conselho nacional de políticas públicas culturais.

Inclusão das culturas populares nos processos educativos formais e informais

- Incluir a cultura popular no currículo do ensino fundamental.
- Incluir as culturas populares na grade curricular do ensino médio.
- Incluir as culturas populares na grade curricular do ensino superior.
- Inserir nos currículos escolares a cultura popular local.
- Discordância: a escola não deve inserir culturas populares no currículo, mas abrir espaço para manifestações culturais.
- Estimular a participação dos agentes locais de cultura popular no processo de ensino.
- Cultura popular brasileira nos temas transversais previstos nos Parâmetros Curriculares Nacionais – PCN.
- Criar mecanismos de inclusão da cultura popular em atividades extracurriculares.
- Integrar cultura e educação.
- Incluir a disciplina de cultura popular na escola pública.
- Criar vínculo de compromisso com as instituições de ensino superior.

- Incluir mestres das culturas populares nos quadros de professores das universidades.
- Incentivar jovens a dar continuidade às tradições culturais.
- Valorizar as contribuições da história cultural e da antropologia para a compreensão da cultura brasileira nas escolas.
- Abrir a escola para experiências culturais, saberes populares e processos de aprendizagem recíproca por meio de projetos específicos na área de cultura e educação, incorporando experiências acumuladas.
- Inserir nas aulas de arte o ensino de culturas populares.
- Parcerias com universidades e ONGs para a promoção de culturas populares nas escolas.

Mapeamento, registro e documentação das manifestações e culturas populares

- Criar o Censo Nacional de Cultura.
- Manter no programa do BID inventário do patrimônio histórico e cultural.
- Estimular e incentivar parceria entre universidades, escolas e institutos de pesquisa para publicação e revisão periódica.
- Organização de um banco de dados que leve em consideração as empresas que mais atuam em cultura.
- Criar um sistema de abastecimento e atualização de cadastros municipais, estaduais e nacional de artistas e espaços físicos de fácil acesso.
- Criação de “link” na página do Ministério da Cultura na Internet.
- Cadastro dos movimentos de artistas locais, com o intuito de tombamento como patrimônio histórico e cultural.
- Utilização de cadastro de artistas locais, como base de contratações para eventos realizados com recursos do Estado.
- Discordância: Abolir a idéia de um banco de dados nacional devido à diversidade e dinamicidade das culturas populares, além da grande quantidade de recursos necessários para tal.
- Levantamento das cadeias produtivas dos produtores de cultura popular.
- Registro do patrimônio imaterial brasileiro, como forma de combater a apropriação indevida da cultura brasileira por parte de estrangeiros.
- Incluir no mapeamento sobre a produção cultural do país cadastro de artigos, monografias, teses, dissertações, propostas e programas das instituições de governo e da sociedade civil e disponibilizar esse material.

Criação de leis de estímulo e manutenção das culturas populares

- Mudar as leis de incentivo à cultura nos âmbitos municipal, estadual e federal.
- Legislação específica para a manutenção das culturas populares.
- Criar lei de proteção ao direito autoral popular.
- Incluir lei federal de reconhecimento dos mestres populares.
- Buscar o envolvimento da Universidade e dos parlamentares.
- Proteger os direitos coletivos intelectuais associados ao patrimônio imaterial.
- Incluir em cada lei instrumentos rotineiros de monitoramento.
- Criar leis para valorização dos Mestres da Cultura Popular (reconhecimento formal, subsídio financeiro etc).
- Lei de combate à pirataria cultural.
- Criar lei de preservação dos conhecimentos tradicionais, garantindo o registro de obras, canções, o saber e fazer cultural das comunidades quilombolas, indígenas, rurais e urbanas.
- Revisar legislação cultural e ambiental, visando à proteção das culturas populares.
- Revisão da Lei Rouanet, tendo em vista a distribuição dos produtos gerados (cds, vídeos, livros) em bibliotecas públicas, rede pública de ensino e grupos envolvidos na produção.
- Propor à Secretaria Nacional de Segurança Pública que, no documento de identidade dos índios, conste: nome na língua nativa, lugar do município onde nasceu, nome da aldeia e estado.
- Formular lei para inserção da cultura popular na escola.

Apoio às cadeias produtivas culturais, promovendo a geração de renda

- Garantir o acesso das comunidades culturais ao local tradicional da coleta da matéria-prima.
- Potencializar as políticas culturais vocacionadas aos interesses culturais com viabilidade econômica.
- Estimular linhas de financiamento à produção de plantio de espécies nativas utilizadas na produção artesanal das comunidades tradicionais.
- Garantir programas de fomento à geração de rendas.
- Estabelecer mecanismos que regulem a exploração econômica das manifestações culturais populares, garantindo os direitos e oportunidades comerciais das comunidades que lhe dão origem, ao mesmo tempo em que impeçam a expropriação deliberada e a espetacularização.
- Capacitar para a criação e comercialização de subprodutos advindos da cultura popular.

- Distribuir o Fundo Nacional de Cultura prioritariamente entre os estados que propiciem produções e circulação regional e nacional de produtos e bens culturais locais.
- Incluir o Artesanato no MinC.
- Incentivar economia solidária como formato para as cadeias produtivas.

Espaços e centros para valorização das culturas populares

- Criar centros culturais nas periferias e interior de pequenas cidades.
- Formular políticas democráticas de ocupação desses espaços, com geração de renda a partir dos produtores culturais.
- Transformar espaços de culturas populares em centros culturais.
- Desburocratizar o uso dos espaços públicos, revitalizando as feiras e outros eventos culturais.
- Descentralizar os espaços públicos para as manifestações culturais.
- Revitalizar os espaços culturais.
- Considerar a escola como centro de cultura comunitária.

Criação de fundos / incentivos públicos de apoio às culturas populares

- Criar o fundo nacional de valorização, produção e manutenção das culturas populares, garantindo sua sobrevivência e manutenção.
- Aumentar a dotação orçamentária para a área da cultura, em especial para as culturas populares, nos três níveis da federação: municípios, estados e união.
- Estabelecer percentual para a cultura popular no Fundo Nacional de Cultura – FNC.
- Estabelecer percentual nos orçamentos das três esferas de governo para o desenvolvimento das culturas populares.
- Criar Secretarias de Cultura com orçamento de, pelo menos, 1%.
- Criar uma bolsa de cultura para a manutenção de grupos populares.
- Destinação de 1% do orçamento da União para o Ministério da Cultura.
- Criar linha de financiamento do BNDES para os municípios, com o fim de valorizar as culturas populares.
- Isenção fiscal para culturas populares.
- Destinar 80% da verba das secretarias de cultura para cultura popular local e/ou regional.

Apoio à organização social em prol das culturas populares

- Formar associações e cooperativas voltadas para a defesa da cultura popular.
- Criar uma rede de agentes culturais e convênios com sistemas “S” e outros afins, para divulgar e orientar produtos culturais e artistas nas comunidades.
- Criar casas do folclore brasileiro como organização social.
- Estimular iniciativas da comunidade.
- Estimular a criação de organizações associativas.
- Reconhecer e divulgar órgãos das diversas classes artísticas.
- Constituir programas para fortalecer e valorizar as instituições produtoras ou fomentadoras de manifestações populares, garantindo sua autonomia, acesso a seus direitos fundamentais e inclusão social.
- Incentivar a criação de grupos infanto-juvenis, capacitando jovens para a preservação de grupos populares.
- Incentivar a formação de redes para divulgação de experiências de culturas populares em educação.

Facilitar e desburocratizar os meios de financiamento, garantindo maior abrangência

- Simplificar os mecanismos de recepção dos projetos, (questão do CNPJ e CPF).
- Maior divulgação das linhas de financiamento à cultura.
- Capacitar os grupos para captação e gestão do financiamento.
- Definir regras claras, democráticas e garantir a transparência na alocação de recursos do Estado para a área cultural.
- Priorizar a liberação de verba para projetos de cultura popular já aprovados.

Uso regional e democrático dos meios de comunicação de massa

- Preservar e criar espaços para as culturas de resistência nos meios de comunicação.
- Gestionar junto ao Congresso Nacional a aprovação de projeto de lei (Dep. Jandira Feghali) que garanta a democratização dos meios de comunicação para a divulgação das culturas populares.
- Criar rádios educativas voltadas para a promoção das expressões culturais.
- Garantir espaços para veiculação, valorização e expansão dos produtos e produtores de cultura popular.

- Incluir na programação de TVs estatais programas de culturas populares em horários de audiência.
- Incentivar a criação de rádios comunitárias e fortalecer as existentes, estimulando a valorização da cultura popular.
- Fortalecer a mídia pública (TVs e rádios educativas, executivas e legislativas) e comunitária para promover o equilíbrio do fluxo de informação e a difusão das culturas populares.
- Garantir a difusão das culturas das minorias.
- Redefinir os parâmetros para a concessão de canais de TV.

Mudanças institucionais para fortalecer as políticas públicas para as culturas populares nas três esferas

- Criar um órgão no Ministério da Cultura responsável pela preservação da cultura popular.
- Criar estrutura responsável pela implementação da política cultural nos estados.
- Criar um departamento ou setor de cultura popular nas esferas municipal e estadual.
- Criar Fórum de Integração Latino-Americana no Ministério da Cultura.

Capacitação de agentes, atores sociais, técnicos, produtores, criadores, comunidade e público

- Formação continuada e permanente para os produtores culturais, para quem pensa, faz e vivencia a cultura.
- Possibilitar o gerenciamento de projetos e equipamentos culturais.
- Objetivar o manuseio de recursos tecnológicos. (cinema, fotografia e outros).
- Formar agentes/atores sociais para o gerenciamento de acesso aos recursos para a cultura popular.
- Integrar programa de formação escolar, acadêmico e comunitário da cultura popular.
- Formar produtores das culturas populares para a geração de autonomia e defesa dos seus direitos.
- Formar lideranças das comunidades tradicionais para o diálogo com o poder público.

Incentivar a prática da pesquisa e produção do conhecimento sobre as culturas populares

- Criar mecanismos de incentivo e estímulo para a realização de pesquisas das culturas populares.
- Estabelecer parceria com instituições culturais públicas e privadas.
- Revelar o fazer cultural da comunidade.
- Criar programas/projetos de identificação, documentação, apoio e divulgação da cultura popular.
- Criar mecanismos que regulamentem o retorno dos pesquisadores às comunidades tradicionais pesquisadas, como parte do processo de pesquisa.
- Incluir recursos no orçamento da pesquisa para que o retorno seja garantido.
- Estimular a elaboração de termos de compromisso entre pesquisador e pesquisado/comunidade.
- Inserir as culturas populares nos projetos de extensão e de pesquisa de universidades e nas instituições financiadoras.

Transversalizar as culturas populares nas políticas públicas

- Criar políticas públicas que integrem diferentes áreas ministeriais e sociedade na definição de ações de incentivos às culturas populares.
- Inserir a questão da cultura popular nas políticas de educação, saúde, trabalho etc.
- Considerar que as políticas públicas para as culturas populares devem ser pensadas como um sistema transversal e interdependente, contemplando quatro eixos: participação, memória, manutenção, preservação e transmissão.
- Criar instâncias específicas de participação das culturas de resistência nas decisões governamentais em relação às políticas culturais (ambientais, saúde, educação, trabalho, das artes).

Desenvolvimento de projetos de preservação e memória de povos e culturas tradicionais

- Criar programas que promovam a transmissão do conhecimento das práticas das culturas populares.
- Preservar a cultura circense, a cultura indígena, a cultura do Boi, o Quilombola e a Culinária Regional.
- Estimular o contato entre gerações como oportunidade de revitalização de brincadeiras populares e infantis.
- Estabelecer programas de reintegração das brincadeiras populares no espaço das grandes cidades.
- Criar programa de resgate da memória dos povos da floresta.

Políticas públicas culturais de desenvolvimento local e inclusão, com continuidade

- Criar um programa de fomento específico de projetos culturais regionais.
- Adotar a co-gestão como mecanismo de controle social.
- Reconhecer a importância dos secretários de cultura no envolvimento com as culturas populares e com outras manifestações culturais.
- Valorização de artistas e culturas populares pelas secretarias de cultura.
- Desenvolver políticas públicas municipais para culturas populares.
- Apoio das prefeituras para a formação das casas de artesanato (associações de artesãos).
- Estimular a relação entre as culturas populares e o turismo cultural, evitando o exotismo.
- Contratar para as secretarias de cultura pessoas capacitadas para o desenvolvimento de projetos de culturas populares com comunidades.

Democratizar a distribuição de recursos nas várias regiões do Brasil

- Descentralizar os recursos para fora do eixo Rio-São Paulo.
- Priorizar os pequenos projetos.
- Investir na produção cultural das comunidades tradicionais, especialmente étnicas, com abrangência para todos os segmentos culturais.
- Distribuição equitativa de recursos federais “per capita” para os estados, em contraposição à política de distribuição desigual, que privilegia o centro-sul.
- Distribuição equitativa de recursos “per capita” nos municípios, para evitar a concentração nas capitais.

Produção e circulação de materiais pedagógicos para o ensino das culturas populares

- Utilização pelo MEC da literatura popular na alfabetização de jovens e adultos.
- Criar um projeto pedagógico para a elaboração de materiais sobre as culturas populares.
- Incentivar a produção, pesquisa e circulação de materiais audiovisuais e de livros, em parcerias com escolas, bibliotecas, universidades e centros de estudos e pesquisas.
- Adoção pelas escolas de material didático sobre as culturas populares.

Ações das culturas populares nas escolas e comunidades

- Visar à transmissão e preservação das brincadeiras populares.
- Incentivar o artista popular a transmitir seus saberes para a escola e comunidade, formando platéias e futuros artistas.
- Convidar os mestres para transmitir seus conhecimentos para a comunidade escolar.
- Formar público nas escolas públicas e particulares sobre culturas populares.
- Criar em cada cidade uma biblioteca que funcione 24 horas por dia.
- Garantir que os alunos de universidades públicas destinem à comunidade 10% do seu tempo de formação.
- Prever, nos projetos em comunidades, o retorno de pesquisas realizadas.
- Resgatar datas cívicas nas escolas.
- Disponibilizar o espaço físico da escola pública às comunidades para realização de manifestações culturais.

Promoção de intercâmbios entre grupos e manifestações

- Organizar eventos culturais de intercâmbio com o MERCOSUL, com apoio governamental.
- Incentivar trocas entre os grupos de cultura popular nos estados e no país.
- Criar circuitos de exibição de filmes em todos os níveis da federação.
- Fortalecer intercâmbios nos três níveis, descentralizando as informações.

Isenção de taxas e impostos para atividades culturais

- Sobre a produção e serviços de cultura popular.
- Para as atividades sem fins lucrativos.

Criação de novos meios de divulgação / comunicação democráticos

- Elaborar uma agenda cultural envolvendo os 3 poderes, para a divulgação e integração da cultura.
- Divulgar as culturas tradicionais.

Campanha(s) nacional(is) de valorização e formação de público da cultura popular

- Promover esclarecimento sobre a diversidade das manifestações culturais e religiosas.
- Criar campanha educativa nacional de mídia em defesa das culturas populares.
- Criar projeto pedagógico com a parceria entre o MEC e o MinC, para formação de público e valorização dos grupos folclóricos.

Priorizar e valorizar a contratação de artistas tradicionais

- Realizar a contratação/participação das manifestações e dos artistas da cultura popular local nos eventos e festejos, em substituição aos artistas de visibilidade midiática.
- Incentivar a circulação das manifestações por editais específicos, com critérios avaliativos dentro da realidade popular e cachê digno para as apresentações.
- Criar formas de divulgação, tais como prêmios, festivais de arte popular e bolsas para mestres de ofício, visando à preservação dos saberes tradicionais.
- Revisão dos cachês pagos a grupos de cultura popular por parte do SESC e dos órgãos públicos responsáveis, tais como ministérios e secretarias de cultura.

Fundos que subsidiam os mestres e trabalhadores das culturas populares

- Criar fundo previdenciário para trabalhadores da cultura popular.
- Apoio federal (subsídio, salário, pensão) aos produtores culturais, como retribuição à criatividade cultural do país.
- Criar um fundo para atender a pensão vitalícia dos mestres e brincantes.
- Implementar lei dos mestres em todos os estados, registrando e garantindo salário mínimo, para que transmitam seus conhecimentos.

Ampliar e diversificar as fontes financiadoras, incluindo as instituições privadas

- Incentivar empresas que invistam na cultura popular em caráter de responsabilidade social com as comunidades onde estão sediadas.
- Democratização do acesso aos recursos advindos da iniciativa privada para valorização das culturas populares.

Profissionalização e qualificação dos artistas e artesãos

- Valorizar o trabalho do artesão.
- Desenvolver cursos livres para os músicos populares.

Promover a salvaguarda dos patrimônios culturais

- Criar assessoria jurídica para contrato do uso de imagem, produtos e direitos autorais coletivos.
- Constituir mecanismos de salvaguarda do patrimônio imaterial nacional, evitando que a propriedade de seus direitos fique detida por titulares estrangeiros.
- Garantir nos contratos entre mediadores e comunidades tradicionais que 100% dos direitos autorais dos produtos retornem às comunidades.
- Estabelecer cadeias de mediação que permitam o controle da propriedade intelectual pelas comunidades tradicionais.
- Ampliar mecanismos de proteção legal e recursos para garantia de direitos de propriedade intelectual dos artistas populares.

Capacitação de professores para o ensino das culturas populares

- Capacitar os professores e profissionais da educação.
- Capacitação de professores pelas ONGs, para inserir as culturas populares como tema transversal nas escolas.
- Parcerias com o Ministério da Educação para a formação de professores sobre culturas populares.

Estimular a difusão de culturas populares no exterior

- Abrir canais para a difusão da produção cultural brasileira.
- Diversificar as formas de expressão cultural divulgadas.

Diretrizes e ações prioritárias de políticas públicas indicadas pelos participantes do Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas Populares

1. Criação de fundos / incentivos públicos de apoio às culturas populares

- Criar o fundo nacional de valorização, produção e manutenção das culturas populares, garantindo sua sobrevivência e manutenção.
- Aumentar a dotação orçamentária para a área da cultura, em especial para as culturas populares, nos três níveis da federação: municípios, estados e união.
- Criar linha de financiamento do BNDES para os municípios, com o fim de valorizar as culturas populares.

2. Mapeamento, registro e documentação das manifestações e culturas populares

- Registro do patrimônio imaterial brasileiro, como forma de combater a apropriação indevida da cultura brasileira por parte de estrangeiros.
- Criar o Censo Nacional de Cultura.
- Incluir no mapeamento sobre a produção cultural do país cadastro de artigos, monografias, teses, dissertações, propostas e programas das instituições de governo e da sociedade civil e disponibilizar esse material.

3. Realização de instâncias de diálogo e formulação e/ou deliberação participativas de políticas culturais

- Promover a Conferência Nacional das Culturas Populares.
- Criar a câmara setorial de cultura popular no conselho nacional de políticas públicas culturais.
- Criar conselhos de cultura nos níveis federal, estadual e municipal, para participação paritária da sociedade e do governo e representação da cultura popular.

4. Inclusão das culturas populares nos processos educativos formais e informais

- Estimular a participação dos agentes locais de cultura popular no processo de ensino.
- Inserir nos currículos escolares a cultura popular local.
- Cultura popular brasileira nos temas transversais previstos nos Parâmetros Curriculares Nacionais – PCN.

5. Criação de Leis de estímulo e manutenção das culturas populares

- Criar lei de preservação dos conhecimentos tradicionais, garantindo o registro de obras, canções, o saber e fazer cultural das comunidades quilombolas, indígenas, rurais e urbanas.
- Revisar legislação cultural e ambiental, visando à proteção das culturas populares.
- Aprovar emenda constitucional que garanta destinação de 2% do Orçamento da União ao Ministério da Cultura.

6. Democratizar a distribuição de recursos nas várias regiões do Brasil

- Descentralizar os recursos para fora do eixo Rio-São Paulo.
- Investir na produção cultural das comunidades tradicionais, especialmente étnicas, com abrangência para todos os segmentos culturais.
- Priorizar os pequenos projetos.

7. Facilitar e desburocratizar os meios de financiamento, garantindo maior abrangência

- Simplificar os mecanismos de recepção dos projetos (questão do CNPJ e CPF).
- Capacitar os grupos para captação e gestão do financiamento.
- Definir regras claras, democráticas e garantir a transparência na alocação de recursos do Estado para a área cultural.



CARTA DAS CULTURAS POPULARES



Nós, cidadãos brasileiros, reunidos no *Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas Populares*, realizado pelo Ministério da Cultura, de 23 a 26 de fevereiro de 2005, em Brasília – Distrito Federal, todas e todos signatários desta carta, com base no artigo 215 da Constituição Federal de 1988, que determina que:

“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”.

E no parágrafo primeiro especifica que:

“O Estado protegerá as manifestações populares, indígenas e afro-brasileiras, e as de outros grupos participantes do processo civilizatório nacional.”

E, considerando ainda:

- A importância do reconhecimento da dimensão cultural para o desenvolvimento humano e para a construção de uma sociedade democrática;
- A necessidade de políticas públicas de apoio e fomento às atividades artísticas e culturais, compreendidas como culturas populares, fundamentais para as identidades brasileiras em sua diversidade cultural e étnica;
- Que o reconhecimento da diversidade, das especificidades e do valor artístico e cultural das manifestações populares pelas instituições públicas e privadas é parte fundamental do processo de inclusão social e econômica e do desenvolvimento humano;
- A importância de identificar, registrar e difundir as expressões das culturas populares, respeitando suas singularidades e modos próprios de reprodução;
- Que a inclusão social dos grupos detentores das culturas populares requer a integração entre políticas públicas e culturais, sócio-econômicas, ambientais e educacionais, nos âmbitos local e nacional;
- A necessidade de mecanismos que garantam e zelem pelos direitos coletivos relativos aos saberes e modos de fazer das culturas populares.

Propomos, como diretrizes prioritárias para as ações governamentais:

- Criar fundos de incentivos públicos de apoio às culturas populares;
- Mapear, registrar e documentar as manifestações das culturas populares;
- Estabelecer instâncias de diálogo entre o Estado e a sociedade civil para a formulação e deliberação de políticas culturais;
- Criar mecanismos que favoreçam a inclusão das culturas populares nos processos educativos formais e informais;
- Criar marcos legais de proteção aos conhecimentos tradicionais e aos direitos coletivos;
- Democratizar a distribuição de recursos nas várias regiões do Brasil;
- Facilitar o acesso e desburocratizar os instrumentos de financiamento, de modo a democratizá-los para os segmentos populares.

Brasília, 26 de fevereiro de 2005



Presidente da República
Luís Inácio Lula da Silva

Ministro da Cultura
Gilberto Gil

Secretário da Identidade e da Diversidade Cultural
Sérgio Mamberti

Subsecretário da Identidade e da Diversidade Cultural
Ricardo Anair Barbosa de Lima

Presidente da Fundação Cultural Palmares
Ubiratan de Castro Araújo

Diretor da Fundação Cultural Palmares
Zulu Araújo

GRUPO DE TRABALHO

Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural
Ricardo Anair Barbosa de Lima Subsecretário
Ana Maria Angela Bravo Villalba Gestora de Assuntos Culturais

Fundação Cultural Palmares
Zulu Araújo

Secretaria de Políticas Culturais
Ângela Maria Menezes de Andrade Gerente de Desenvolvimento de Políticas Setoriais

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
Cláudia Márcia Ferreira Diretora do Centro Nacional de Folclore e Cultura Populares

Fórum Permanente das Culturas Populares/ SP
Américo Córdula, Maurício Fonseca

Fórum das Culturas Populares, Indígenas e Patrimônio Imaterial/ RJ
Joana Correia, Andréa Falcão

REALIZAÇÃO

IBRAD
Paulo Henrique Lustosa Presidente

PARCERIAS

FUNDAÇÃO NACIONAL DAS ARTES
Antônio Carlos Grassi Presidente

SECRETARIA DE POLÍTICAS CULTURAIS
Paulo Miguez Secretário

IPHAN
Antonio Augusto Arantes Presidente

RADIOBRÁS
Eugênio Bucci Presidente

METODOLOGIA

Instituto Pólis
Eduardo Rombauer van den Bosh, Hamilton Faria

Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas Populares

promoção

Secretaria da
Identidade e
Diversidade Cultural

Ministério
da Cultura



realização



MINISTÉRIO DA CULTURA
FUNDAÇÃO CULTURAL PALMARES



Instituto Brasileiro de Administração
para o Desenvolvimento

parcerias

Secretaria de
Políticas
Culturais/MinC



FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTE
funarte



metodologia e
relatoria



PÓLIS
INSTITUTO DE ESTUDOS,
FORMAÇÃO E ACESSÓRIA
EM POLÍTICAS SOCIAIS