



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ – UFPI
PRÓ-REITORIA DE ENSINO DE PÓS-GRADUAÇÃO – PRPG
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS – CCHL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA DO BRASIL – PPGHB

MÁRCIO DE ARAÚJO PONTES

HISTÓRIAS DE MULHERES DRAMISTAS:
(Re)constituindo passos dos mestres da cultura cearense (2003 – 2013)

TERESINA
2015

MÁRCIO DE ARAÚJO PONTES

HISTÓRIAS DE MULHERES DRAMISTAS:
(Re)constituindo passos dos mestres da cultura cearense (2003 – 2013)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do Brasil, do Centro de Ciências Humanas e Letras da Universidade Federal do Piauí, para obtenção do grau de mestre em História do Brasil.

Orientador: Prof. Dr. Francisco de Assis de Sousa Nascimento.

TERESINA
2015

MÁRCIO DE ARAÚJO PONTES

HISTÓRIAS DE MULHERES DRAMISTAS:
(Re)constituindo passos dos mestres da cultura cearense (2003 – 2013)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do Brasil, do Centro de Ciências Humanas e Letras da Universidade Federal do Piauí, para obtenção do grau de mestre em História do Brasil.

Aprovada em ____ de _____ de 2015.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Francisco de Assis de Sousa Nascimento – UFPI/PI
Orientador – Doutor em História (UFF/RJ)

Prof. Dr. Gilsafran Nazareno Mota Jucá – UECE/CE
Examinador Externo – Doutor em História Social (USP/SP)

Prof^ª. Dra. Cláudia Cristina da Silva Fontineles – UFPI/PI
Examinadora Interna – Doutora em História (UFPE/PE)

Prof^ª. Dra. Terezinha de Jesus Mesquita Queiroz – UFPI/PI
Examinadora Suplente – Doutora em História (USP/SP)



*Dedico todas as horas de construção deste trabalho ao meu filho,
Kevin Emmanuel, que em momentos importantes da sua vida
contou com a ausência de um pai dedicado aos estudos.
A você, meu amor eterno e meus agradecimentos.
Agora sim, poderemos brincar sem culpas.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço a meus pais por terem me dado a oportunidade de fazer parte de suas vidas, aos meus dois irmãos que sempre me incentivaram a continuar os estudos e os demais familiares que me honram com suas presenças em momentos diversos da vida.

A generosidade de seu Miguel e Dona Auxiliadora que me acolheram em sua casa como filho, durante as horas dedicadas às disciplinas do mestrado em Teresina. A dedicada Bruna, que com paciência ouvia minhas angustias e desabafos enquanto estudava para realizar seus sonhos de ingressar no curso de medicina. A irmã Maria (minha tia) e a Dom Rufino (*in memoriam*) que também me abrigaram alguns dias em Teresina.

Ao orientador Francisco Nascimento por ter acreditado no meu projeto e pela coragem que demonstrou ao aceitar prestar serviços de orientação a um matemático que ousadamente tentava ingressar no mestrado em História do Brasil. Suas contribuições e ensinamentos, além das palavras otimistas ao longo do percurso, me ajudaram a perceber e analisar pontos importantes que deveriam ser aprofundados ao longo da narrativa.

Ao professor e pesquisador Francisco Gleison Monteiro, por também acreditar na minha condição de matemático e me incentivar a tentar seguir adiante, sem esquecer também de sua família que sempre me recebeu com muito carinho.

A todos os meus professores e professoras do infantil ao mestrado. Sem a valiosa contribuição destes, eu não teria tido a oportunidade de ser selecionado como mestrando nem teria condições de desenvolver essa pesquisa.

Aos professores do mestrado em História do Brasil. Inicialmente ao grandioso Edwar Castelo Branco, por sua seriedade em momentos importantes e por ter nos apresentado outras cidades na cidade de Teresina; a Cláudia Fontineles por sua competência e contribuições nos estudos relacionados à *História Oral*; a Terezinha Queiroz pelas sugestões de leitura e ampliações das possibilidades de pesquisa; a Solimar Oliveira, minha admiração pela postura firme com que conduzia suas aulas e a forma com que fazia o fechamento de cada texto lido; a Antonio Paulo Resende que sensivelmente apresentou a História diante de novas perspectivas; a vocês minha gratidão pelos momentos que me fizeram perceber erros e acertos diante dos caminhos da pesquisa. Cada linha dessa dissertação é fruto do trabalho que vocês vêm desenvolvendo no mestrado de História do Brasil da Universidade Federal do Piauí.

As professoras Cláudia Fontineles e Nilsângela Cardoso, que na banca de qualificação deram valiosas contribuições, e assim, instigaram novos rumos a pesquisa. Serei sempre grato por suas inferências, que me fizeram enxergar novas possibilidades, e a meu orientador,

também presente nessa etapa, por ter me permitido acatar as sugestões das professoras citadas. Pelas competências individuais, tê-los na banca de qualificação foi um privilégio, me faltando palavras para narrar o quanto foram importantes para o desenvolvimento dessa dissertação.

As duas roedoras de rapadura cearense que trabalham na coordenação do mestrado de História do Brasil, Dona Eliete e Rairana, sempre prestativas, atenciosas e amantes das novidades desenvolvidas a partir da cana-de-açúcar da Serra da Ibiapaba.

A todos e todas que trabalham na Universidade Federal do Piauí, do vigilante noturno ao reitor, meus agradecimentos, em especial aos que prestam serviços na biblioteca, nas xerox e nas lanchonetes, locais estes que passei boa parte do tempo quando não estava em aula.

A cada um dos que compuseram a décima turma de Mestrado em História do Brasil da Universidade Federal do Piauí. Não poderia concluir essa dissertação sem agradecer a Fransuel, que cedeu material para que eu tivesse oportunidade, na condição de matemático, de fazer um estudo historiográfico paralelo ao mestrado. Isso me ajudou bastante; a Paula e sua família, que com carinho recebiam os mestrados, em sua casa, para confraternizações de muita alegria e riso; a Dalva, que com maestria apontava caminhos nos momentos de angústia, não esquecendo Luis Otávio e Chiquinho, que fazem parte de sua família; a Talita e sua encantadora família; a Mara, com sua simpatia sempre presente; a Laura, que com muita firmeza e coerência se posicionava nas questões extra-sala; a Daniele, pelos materiais compartilhados e a disponibilidade em me ajudar; a Vitor e Luis Felipe, companheiros que comigo partilharam o mesmo orientador; a Mônica, por toda meiguice e preocupação em arrumar um lugar para que eu pudesse ficar no início do mestrado.

Agradeço também a Natália, pelos conselhos amigos. Uma guerreira que sem dúvida apresentará um lindo trabalho a população campo-maiorense; aos companheiros Maurício, Ramsés e Marciano, os quais aprendi a admirar pela simplicidade com que expunham seus conhecimentos historiográficos, que não eram poucos; a Bernardo, que com sua criatividade produzia em tirinhas momentos marcantes da turma; a Jaislan pelo competente trabalho de organização do livro que produzimos, ressaltando que este também foi companheiro de momentos extra-sala e que muito me ajudou na minha passagem por Teresina; a Bárbara e Karlene, pelos momentos de convivência e compartilhamento de ideias; a Solange e toda sua família pelo acolhimento que recebi em Campina Grande, sem esquecer o sucesso de suas guloseimas e a simpatia da Bia; A Márcia e Jurandi que abrilhantaram nossa turma com suas presenças; a Atanásio que me presenteou com livros virtuais e o livro impresso *Carpinteiros Teatrais*, de Silvia Souza, que li e guardo com carinho; a Vicência pelo companheirismo e compartilhamento de angústias diante das dificuldades da pesquisa; Me faltam palavras para

agradecer o privilégio de ter convivido com cada um de vocês, ressaltando que nunca os esquecerei em suas individualidades nesse momento que caminhamos juntos.

A todos que estão cursando o *Doutorado Interinstitucional* (DINTER-UFPI/UFPE): Gleison Monteiro, Mairton Silva, Julinete Branco, Bernardo Sá, Raimundo Santos, Jurandir Lima e Antonio Melo, que conviveram comigo por uma semana, quando invadi sua turma para fazer a disciplina *Seminário de História e Cultura* ofertada pela Universidade Federal de Pernambuco e ministrada pelo professor Dr. Antonio Paulo Resente. Vocês também fazem parte dessa conquista e contribuíram para ampliar meu aprendizado. Também agradeço a secretária Sandra, da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), que prontamente repassou notas e frequência para a coordenação do Mestrado em História do Brasil da Universidade Federal do Piauí (UFPI).

Aos autores dos livros e artigos que li, por terem dedicado parte preciosa de seu tempo na confecção das obras que me foram úteis. Cada um dos autores citados também faz parte desse trabalho acadêmico, e se estão no corpo desse texto é por que conduziram suas pesquisas com competência e mostraram a outros o quanto suas ideias são importantes para a construção de novos conhecimentos.

As dramistas entrevistadas: Ana Maria da Conceição, Joana Francisca de Araújo, Rosa Maria de Araújo, Elineuza da Silva Cardoso Lima, Rosa Maria da Silva Rocha, Antonia das Graças Fernandes Sales, Francisca Maria da Silva (*in memoriam*), Lúcia Fátima de Oliveira Silva, Maria Francisca Araújo da Silva. Minha gratidão a todas. Também as demais dramistas não entrevistadas e todos que residem nas comunidades de Tucuns, Pindoguaba e Poço de Areias, meus agradecimentos pelos momentos que me receberam em suas comunidades. Muito me orgulha ter entrado em contato com vocês, mesmo que por tão pouco tempo.

A Secretaria Municipal de Educação de Tianguá, pela liberação que me permitiu cursar esse mestrado. A Casa da Memória de Tianguá, por ter me cedido acervo fotográfico.

A todos aqueles que passaram pela minha vida e não pude mencionar nesses agradecimentos, pois se assim procedesse, tomariam todo espaço dessa dissertação. Sintam-se todos contemplados, mesmo aqueles que imaginam que jamais eu os agradeceria por algo.

E finalmente a você, que acabou de ler esses agradecimentos. Acredito na sua determinação em ler o restante dessa dissertação. Espero que faça bom proveito da narrativa que me rendeu um dos títulos mais cobiçados na academia, como mencionou a professora Cláudia Fontineles, a quem muito admiro pela competência.

RESUMO

Mulheres dramistas do município de Tianguá são tomadas como referência para que se possa compreender as tensões que marcam a trajetória dos mestres da cultura cearense, diplomados pela Secretaria Estadual da Cultura, a partir de 2003. Quando a dramista Ana Maria da Conceição, recebe o título de mestre da cultura, sendo a partir de então reconhecida como tesouro vivo da cultura cearense, suas experiências relacionadas à cultura dramista são evidenciadas e seu grupo experimenta novas vivências. Ações culturais desenvolvidas pelo Governo ampliam as possibilidades de circulação das manifestações culturais, embora com algumas implicações. Entre as correntes historiográficas pautadas na História Cultural, a pesquisa se apóia na micro-história, buscando diminuir a escala do objeto a ser pesquisado para se apropriar da riqueza de seus detalhes, aplicando a História Oral como método, que utiliza a técnica da entrevista na construção das fontes orais, sendo privilegiada a história temática. Ainda fazem parte da pesquisa investigações hemerográficas e iconográficas.

Palavras-Chave: cultura dramistas; tradição oral; mestre da cultura; manifestação popular;

ABSTRACT

Women dramistas Tianguá the municipality are taken as a reference so that you can understand the tensions that mark the path of the masters of Ceará culture, graduates from the State Department of Culture, from 2003. When dramista Ana Maria da Conceição, receives the title culture master, and from then recognized as a living treasure of Ceará culture, their experiences related to dramista culture are evident and his group try new experiences. Cultural actions developed by the Government extend the circulation possibilities of cultural expressions, albeit with some implications. Among the historiographical currents guided by the Cultural History, the research is based on micro-history, seeking to decrease the object's scale to be searched to appropriate the wealth of your details by applying oral history as a method, which uses the interview technique in construction of oral sources, the theme being privileged history. Still part of the research hemerográfias and iconographic investigations.

Key words: dramistas culture; oral tradition; culture master; popular demonstration;

LISTA DE IMAGENS

Imagem 01 – Padre José Tomaz de Albuquerque.....	29
Imagem 02 – Monsenhor Dr. Agesilau de Aguiar.....	29
Imagem 03 – Legionários da legião operária Católica.....	30
Imagem 04 – Igreja matriz de Tianguá.....	30
Imagem 05 – Igreja matriz em 2015.....	31
Imagem 06 – Dom Timóteo / primeiro Bispo Católico de Tianguá.....	31
Imagem 07 – Templo da Igreja Evangélica Assembléia de Deus.....	32
Imagem 08 – Ana Maria da Conceição (mestre Ana).....	43
Imagem 09 – Rosa Maria de Araújo (Rosa do Antôï Fortino).....	47
Imagem 10 – Joana Francisca de Araújo (dona Joana).....	48
Imagem 11 – Rosa Maria da Silva Rocha (Rosa Préta).....	49
Imagem 12 – Elineuza da Silva Cardoso Lima (Elineuza).....	50
Imagem 13 – Maria das Graças Cardoso (dona Graça).....	51
Imagem 14 – Maria Francisca Araújo da Silva (Maria Pichica).....	52
Imagem 15 – Lúcia Fátima de Oliveira Silva (Dona Lúcia).....	53
Imagem 16 – Francisca Maria da Silva (Chiquinha – <i>in memorian</i>).....	54
Imagem 17 – Drama encenado em Tucuns.....	63
Imagem 18 – Trecho musical do romance <i>Juliana e D. Jorge</i>	76
Imagem 19 – Grupo de dramistas da comunidade de Tucuns.....	77
Imagem 20 – Jovens dramistas da comunidade Caracol.....	79
Imagem 21 – Capa do Plano Estadual da Cultura (2003-2006).....	112
Imagem 22 – Mestre Ana e sua pequena aprediz – 2014.....	142
Imagem 23 – Dramistas de Tucuns – 2005.....	147
Imagem 24 – Dramistas de Tucuns atrás da empanada – 2005.....	148
Imagem 25 – Dramistas Mirins – 2008.....	163
Imagem 26 – Dramistas mirins – 2008.....	163
Imagem 27 – Dramistas caracterizada de noiva – 2005.....	166
Imagem 28 – Confeção de figurinos – 2005.....	175
Imagem 29 – Figurino indígena – 2005.....	178
Imagem 30 – Rosa do Antôï Fortino – 2005.....	178
Imagem 31 – Apresentação no SESC de Fortaleza – 2012.....	179
Imagem 32 – Tocadores de drama da comunidade Tucuns – 2006.....	182

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
 CAPÍTULO I	
1. CULTURA DRAMISTA: movimentos de uma tradição oral	24
1.1. O sítio Barroço é promovido à categoria de cidade.....	25
1.2. Sou dramista e carrego comigo meu jeito de fazer drama.....	39
1.3. Um romance do século XVI narrado no século XXI.....	65
 CAPÍTULO II	
2. MESTRES DA CULTURA: trajetórias de sujeitos inominados.....	82
2.1. A implantação das leis de incentivo a cultura no Brasil.....	83
2.2. Ceará e os desafios da Secretaria da Cultura no século XXI.....	96
2.3. Entre os Mestres da Cultura Tradicional Popular Cearense.....	117
 CAPÍTULO III	
3. HISTÓRIA ENCENADA: narrativas de um tempo bom.....	146
3.1. Sentimentos e emoções que habitam o ser dramista.....	147
3.2. Um corpo que escreve Histórias com seus movimentos.....	165
3.3. Entre cantos e encantos seguem as mulheres dramistas.....	181
 CONSIDERAÇÕES FINAIS	195
 FONTES E BIBLIOGRAFIA	200
 ANEXOS	212

INTRODUÇÃO

Começo essa dissertação com um objetivo bastante simples, o de comunicar. Dessa forma é possível perceber aspectos diversos relacionados ao convívio social e que por meio da tradição oral, ou mesmo da forma escrita, são repassados de uma geração a outra. A comunicação é o princípio básico que nos permite descobrir o outro e a nós mesmos em meio ao grupo ao qual fazemos parte, assim como, nos permite olhar para outros grupos e perceber semelhanças e diferenças.

As ações que compreendem o processo de comunicação nos permitem, entre outras possibilidades, selecionar informações, gerar expectativas, ocultar verdades, trocar ideias, solucionar problemas, nortear caminhos, esclarecer fatos e adotar uma infinidade de posicionamentos que dialogam entre si.

A comunicação é a célula base da interação entre as diversas culturas que se mostraram e se modificaram ao longo do tempo. As ações de alguns grupos geram reações em outros e por meio da linguagem essas ações e reações ganham novos contornos, da mesma forma que os conflitos gerados dentro de um mesmo grupo também desencadeiam em mudanças adaptativas para que cessem os conflitos.

Tomando o conceito etimológico, comunicação deriva do latim *communicare*, que significa partilhar algo, pôr em comum. Os estudos que envolvem a comunicação são amplos e sua aplicação envolve troca de informações que utilizam sistemas simbólicos como suporte, sendo que para a Semiótica o ato de comunicar é a materialização do pensamento/sentimento em signos conhecidos pelas partes envolvidas.

Importante registrar ainda que a partir do início do século XX vários especialistas, de áreas diversas, começaram a estudar comunicação como parte específica, tendo em vista as novas tecnologias e os novos modos de se comunicar, sendo que esta ainda conserva seus componentes básicos, que são: o emissor, o receptor, a mensagem, o canal de propagação, o meio de comunicação, a resposta e o ambiente em que o processo comunicativo se realiza.

Nessa perspectiva, pretendo comunicar, por meio dos signos que compõem a escrita, as ações protagonizadas por mulheres, que em seus fazeres cotidianos dedicaram parte de suas vidas a cultura dramista e receberam reconhecimento público por estas ações. Em minha narrativa, apresento as diversas linguagens pertencentes a uma apresentação de drama e busco compreender as ações culturais empreendidas pelo Governo do Estado do Ceará que contemplam esse tipo de manifestação cultural.

Sendo mais específico, procuro desenvolver uma pesquisa que possibilite a compreensão da memória na implantação de ações culturais, através da Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, no que se refere ao reconhecimento público de artistas cearenses, que trinta e seis anos após a criação da referida secretaria, a mais antiga do Brasil, passaram a ser selecionados e diplomados *mestres da cultura tradicional popular do Ceará*.

Esse reconhecimento se deve graças à implantação do projeto ‘mestres da cultura tradicional popular’, desenvolvido dentro do programa ‘memória e cultura’, que segue orientado pelas diretrizes do *Plano Estadual da Cultura (2003-2006)*, concebido democraticamente na gestão da secretária da cultura do Estado do Ceará, Cláudia Leitão, através do Seminário Cultura XXI, realizado em março de 2003, na capital cearense.

Tomo como referência para realizar esta pesquisa, Ana Maria da Conceição (mestre Ana), dramista¹ residente no município de Tianguá, mais precisamente na comunidade rural de Tucuns, que é reconhecida publicamente, pelo Governo do Estado do Ceará, como *mestre da cultura tradicional popular*.

Mestre Ana foi diplomada oficialmente no *IV Encontro Mestres do Mundo*, realizado em dezembro de 2008 na região do Cariri. A época, o encontro aconteceu simultaneamente nas cidades de Juazeiro do Norte, Crato e Barbalha.

Este reconhecimento que marca a trajetória das dramista de Tucuns, se torna possível por meio de ações culturais traçadas pela Secretaria da Cultura do Estado, a partir de 2003, ressaltando que além de mestre Ana, outros mestres representantes de outras manifestações culturais, obtiveram a mesma titulação, porém, é a partir da mestre citada que pretendo compreender a cultura dramista e as ações desenvolvidas pelo Estado que possibilitaram a diplomação desta e de outros mestres.

Não concordo com a ideia de que a implementação de uma iniciativa cultural traçada pelo Governo “é mais burocrática que criativa.”² Procuro compreendê-la como conjunto de intervenções realizadas pelo Estado e que intencionam apoiar instituições, grupos e pessoas físicas que desenvolvem ações culturais, sendo tão criativa quanto burocrática.

Importante refletir também sobre a força dos discursos publicados em textos oficiais e os que veiculam nos meios midiáticos que por suas utilizações exercem poderes³ e influenciam tomadas de decisão, assim como carregam nas entrelinhas objetivos nem sempre empregados de forma direta.

¹ Esta expressão é utilizada pelos populares para identificar mulheres que participam de apresentações de drama.

² MILLER, toby; YÚDICE, George. *Política cultural*. Barcelona: Gedisa, 2004, p.11.

³ Cf. FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1998.

Busco ainda compreender as práticas culturais do Estado, não apenas como ações concretas geradoras de um resultado, como é o caso do reconhecimento da dramista citada, mas também “o confronto de ideias, lutas institucionais e relações de poder na produção e circulação de significados simbólicos”⁴ que compuseram as estratégias dos governantes em cada período.

Escolho o recorte temporal (2003-2013), primeiro por que a partir de 2003, programas e projetos culturais, praticados no Estado do Ceará, desenvolveram ações que posteriormente seriam reconhecidas nacionalmente. Esse fato se deve a ousadia da então secretária estadual da cultura, Cláudia Leitão, que assume o cargo de 2003 a 2006 e imprime um novo ritmo as práticas culturais. A partir de então, sigo até 2013 para compreender a reverberação das ações desenvolvidas por esta gestora, analisando o posicionamento das gestões anteriores e posteriores a sua e as implicações de seus fazeres na vida de mestre Ana, agora considerada ‘Tesouro Vivo da Cultura Cearense’⁵.

Ainda em relação ao recorte temporal, esclareço que não me prenderei ao tempo cronológico e sim buscarei trabalhar em torno de momentos da história republicana brasileira, nos quais, se não há práticas culturais claramente definidas, se percebe o esforço dos governantes para incluí-las na pauta de suas ações.

Para compreender as implicações das mudanças no período que vai de 2003 a 2013, revisito práticas culturais do Brasil Colônia, do período Vargas, do Regime Militar e dos governos civis, como forma de situar historicamente o recorte explorado.

Trazendo os dramas para o cenário dessa discussão, levo em consideração a hipótese de suas práticas fazerem parte de diversos segmentos sociais. Confirmada a hipótese, o sentido de pertencimento que essa prática social supostamente mantinha, com o grupo de pessoas ditas pobres e simples, se rompe. Até por que, teríamos que demarcar critérios para definir o que seria considerado pobreza, além de fixarmos a ideia de que os dramas não seriam encenados em ambientes onde os membros possuíssem melhores condições financeiras.

Nessa perspectiva, compartilho os escritos de Alberti⁶ no que se refere a não enfatizar uma *história de baixo* em oposição a uma *história de cima*, ou mesmo na relação *vencedores* e *vencidos*. Assim como a autora, acredito que essas características reforçam preconceitos e esse não é o objetivo dessa dissertação.

⁴ MCGUIGAN, Jim. *Culture and the public sphere*. Londres; Nova York: Routledge, 1996, p.1.

⁵ A lei nº 13.842, de 27 de novembro de 2006, categoriza os mestres da cultura tradicional popular como ‘tesouros vivos da cultura’.

⁶ ALBERTI, Verena. *Ouvir contar: textos em história oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004, p.47.

O fato de algumas das dramistas entrevistadas enfrentarem dificuldades financeiras e possuírem baixo grau de estudo, não as coloca em grau de inferioridade ou superioridade em relação a outros sujeitos. Estas dramistas vivenciaram suas experiências de acordo com as condições que lhes couberam, sem que necessariamente tenham que ser direcionadas a uma polaridade em que existe um superior e um inferior. Prefiro compreender essas características como *diferentes*.

Também discuto brevemente sobre as delimitações do conceito de *cultura popular*, haja vista que os dramas também circulavam em outros espaços pré-definidos como não populares. Considero, para esta pesquisa, o drama como manifestação cultural circulante nos mais diversos espaços, porém, concentro esforços em tratar de dramistas residentes em zona rural e que passaram maior parte da vida residindo nesse meio.

Quando iniciei minhas pesquisas relacionadas aos dramas, entre 2004 e 2005, por conta de uma especialização em arte-educação, realizada junto a Universidade Estadual Vale do Acaraú (UEVA), direcionei o olhar para as comunidades rurais de Tucuns, Pindoguaba e Poço de Areias. Delimitei a atuação das dramistas aos espaços rurais sem questionar a respeito e sem perceber outras possibilidades.

Como matemático dedicado às Ciências Exatas desde 1999, esse foi o primeiro trabalho de pesquisa que desenvolvi em Ciências Humanas, tendo como orientador, o historiador Gleison Monteiro, a época Mestre pela Universidade Federal do Ceará (UFC) e atualmente professor da Universidade Federal do Piauí (UFPI), cursando o *Doutorado Interinstitucional* (DINTER-UFPI/UFPE).

Com este trabalho, concorri publicamente ao *V edital de incentivo as artes do Ceará* e consegui aprovação para a publicação dessa pesquisa, gerando o livro *o drama em si*⁷, em 2011, apoiado pela Secretaria Estadual da Cultura do Ceará, através da lei nº 13.811, de 16 de agosto de 2006.

Durante algum tempo, segui convicto de que os dramas pertenciam aquele espaço rural. De forma preconceituosa, entendia a cultura dramista como prática de comunidades rurais e com baixo poder aquisitivo. Nesse contexto, ali estava eu para recuperar a História dos excluídos socialmente, porém, percebi ao longo de novas pesquisas e novos estudos que os dramas também eram praticados por dramistas que vivenciavam suas práticas na zona urbana e logicamente eram motivadas por aspectos diferentes daqueles que cito ao longo da primeira pesquisa e aos poucos fui percebendo a miopia do meu ponto de vista.

⁷ PONTES, Márcio de Araújo. *O drama em si: histórias e memórias de mulheres dramistas nas comunidades de Tucuns, Pindoguaba e Poço de Areias em Tianguá-Ceará*. Fortaleza: Secult, 2011.

Compreendo que o equívoco citado não comprometeu os resultados da pesquisa anterior, porém, com as novas descobertas, ampliei horizontes e passei a observar outras possibilidades de entendimento. Curioso ressaltar que a partir do momento em que ampliei os questionamentos, consegui alargar os horizontes da pesquisa e igualmente comecei a perceber outras possíveis formas de conceber o conhecimento.

No presente, trabalho com dramistas da zona rural por opção de pesquisa, porém, compreendendo que a cultura dramista não é exclusivamente rural. O ingresso no Mestrado em História do Brasil, na Universidade Federal do Piauí (UFPI), ajudou a ampliar meus conhecimentos na área de História, e nessa perspectiva, refaço caminhos no âmbito da pesquisa e faço valer a epígrafe de Stuart Hall citada na primeira página do livro escrito como resultado dessa pesquisa inicial, na qual

Tudo que dizemos tem um *antes* e um *depois* – uma *margin* na qual outras pessoas podem escrever [...] Existem sempre significados suplementares sobre os quais não temos qualquer controle, que surgirão e subverterão nossas tentativas de criar mundos fixos e estáveis.⁸

Esse amadurecimento não só consolida ideias já trabalhadas, como possibilita uma nova dinâmica de pesquisa. Assim, não se pode afirmar que existe um drama melhor que outro ou mais autêntico e sim que existem diferenças e semelhanças que separam formas distintas de apresentação, cada uma com suas particularidades e motivações.

No meu primeiro trabalho, ao tentar conceituar a palavra drama, no sentido da pesquisa que iria desenvolver, considerei que

o drama é uma mistura de música – cantada pelas *dramistas* acompanhadas por tocadores⁹ que geralmente ficam atrás da empanada¹⁰ – e de danças. O resultado de tudo isso é um conjunto de práticas que combinam representação dramática, indumentária e expressão corporal.¹¹

Ao longo das pesquisas, realizadas para esta dissertação, me deparei com documento apresentado pela Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, para efeito de participação no *IX edital Ceará natal de luz (2012)*, que conceitua dramistas como

⁸ HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guaciara Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006, p.41.

⁹ Instrumentistas, sem conhecimentos teóricos, que acompanham as músicas.

¹⁰ Divisória feita de lençóis ou retalhos de panos que tem por função separar as dramistas do público, escondendo as que ainda não se apresentaram.

¹¹ PONTES, 2011, p.17.

grupos formados por moças e senhoras de uma determinada comunidade que encenam pequenos quadros dramáticos, sem estrutura fixa, para a apresentação de cantigas e danças, declamação de poesias e contação de histórias, por vezes envolvendo a comédia e a paródia, constituindo-se em uma representação teatral popular. Os dramas envolvem cantos, danças e interpretação dos textos criados exclusivamente para este fim, podendo ter o acompanhamento musical, por homens e mulheres, através de violão, sanfona, pandeiro, zabumba e triângulo. As dramistas possuem indumentária característica para suas apresentações, destacando-se pela elegância e adornos dos vestidos, sendo complementadas com adereços de cabeça (tiaras, véus, coroas, etc) e de mão. Para efeito deste edital, as temáticas apresentadas pelas dramistas devem contemplar peças tradicionais relacionadas ao ciclo do Natal¹².

Ressalto que essa descrição aparece pela primeira vez em 2012, diante da publicação do referido edital, que em oito edições anteriores não mencionaram as dramistas cearenses como possíveis concorrentes. O fato de em 2012 o Estado do Ceará contar com três dramistas reconhecidas como mestres da cultura tradicional popular, pode ter contribuído para a inclusão dessa categoria neste edital.

Pensar a história além dos documentos escritos e registros oficiais e ter a possibilidade de ampliar fontes e compreender a maneira de pensar de uma sociedade em um dado período, abrindo caminhos para que os sujeitos dessa sociedade, vistos como membros de um grupo, possam ganhar nomes, sendo ouvidos e compreendidos em seu contexto cultural, configura-se como desafio, para um matemático que se coloca diante de novas práticas e leituras.

Estudos realizados em torno da *Nova História Cultural*¹³, uma das práticas historiográficas difundidas entre os historiadores da atualidade, me ajudaram a compreender as mudanças ocorridas no ofício de historiador, digo, no ato de interpretação dos processos históricos; e articular esta dimensão a partir de entrevistas realizadas com mulheres dramistas.

Tomando como referência Sandra Jatahy Pesavento¹⁴, que no início da década de 1990 emigra da História Econômica para a História Cultural, compreendo a importância da sensibilidade e da subjetividade como elementos que ajudaram a compor novos discursos, pensando a cultura como forma de expressão imbuída de um conjunto de significados que possibilitam explicar a história de indivíduos e fatos inseridos em um meio social que possa ser contextualizado e compreendido.

¹² Cf. CEARÁ. Secretaria da Cultura do Estado do Ceará. IX edital Ceará natal de luz – 2012. Diário Oficial do Estado, Poder Executivo, Fortaleza, CE, 13 nov. 2012. Série 3, Ano IV, nº 216.

¹³ HUNT, Lynn. *A nova História cultural*. S. Paulo: Martins Fontes, 1992.

¹⁴ PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & História cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

Entre as várias correntes historiográficas pautadas na *História Cultural*, apoio-me na micro-história, cujas referências me aproprio das leituras dos historiadores Carlo Ginzburg¹⁵ e Giovanni Levi¹⁶. Essa corrente busca uma descrição mais realística do comportamento humano, diminuindo a escala do objeto a ser pesquisado para se apropriar deste com maior riqueza de detalhes por meio de uma análise exaustiva de possibilidades.

Ter que compreender como mulheres dramistas de pequenas comunidades rurais, chegam a ter uma de suas integrantes reconhecida como mestre da cultura cearense, e como se processaram ao longo dos anos as mudanças no modo de fazer e de se relacionar com os dramas, não é tarefa fácil. Para dar conta dessa empreitada, além de recortes de jornais, fotografias e uma coleta seletiva de leis que regulamentam as práticas culturais do Estado do Ceará, recorri a Sônia Maria de Freitas¹⁷ para trabalhar com *História Oral*, também me utilizando do clássico *A voz do Passado*¹⁸ de Paul Thompson e algumas obras de autores como: Catroga¹⁹, Alberti²⁰ e Portelli²¹ que me ajudaram a compreender as possibilidades envoltas a tradição oral.

Para esta pesquisa, me aproprio da *História Oral* como método, que utiliza a técnica da entrevista no registro de narrativas. Para validar essas narrativas e considerá-las documento de interesse histórico, conduzi as entrevistas levando em conta o gênero que se direciona a história temática, fazendo uso da tradição oral.

Sei que no relato oral o entrevistado tem a possibilidade de omitir fatos, camuflá-los a seu favor, ou de outrem, e até inventá-los, compreendendo assim, a importância de estar atento não só ao que este narra, mas também a forma como narra levando em conta os silêncios, os não ditos, os gestos e as expressões faciais, sendo que a ocorrência dos fatos citados não desqualifica a narrativa do depoente, mas possibilita informações adicionais a pesquisa.

Importante salientar que mesmo trabalhando o verbo na terceira pessoa do plural, que é o caso da maioria das dramistas entrevistadas, “não se fala em nome de um grupo, mas em

¹⁵ GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

¹⁶ LEVI, Giovanni. *A herança imaterial: trajetória de um exorcista no Piemonte do século XVII*. Tradução: Cynthia Marques de Oliveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

¹⁷ FREITAS, Sônia Maria de. *História oral: possibilidades e procedimentos*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP; Imprensa Oficial do Estado, 2002.

¹⁸ THOMPSON, Paul. *A voz do passado: História oral*. Tradução Oliveira, 3.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

¹⁹ CATROGA, Fernando. *Memória, história e historiografia*. Coimbra: Quarteto, 2001.

²⁰ ALBERTI, Verena. *Manual de História Oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

²¹ PORTELLI, Alessandro. O que faz a história oral diferente. Tradução Maria Therezinha Janine Ribeiro. In: *Projeto História*. São Paulo, n. 14, fev. 1997, p. 25-39.

seu próprio nome. É mais ou menos o contrário do documento de história, que em geral tem caráter coletivo.”²² Os relatos tratados nessa dissertação são individuais, onde cada entrevistada nos coloca suas experiências no que se refere aos fazeres da cultura dramista. É recorrente em suas narrativas referenciar o grupo, porém, esclarecemos que expõem pontos de vista individuais em meio às ações experimentadas em grupo.

Ouvir o entrevistado e construir um texto dissertativo em torno de suas narrativas se colocam como desafios constantes. Para Montenegro, “o encontro com o entrevistado é sempre uma interrogação, como diante de um documento desconhecido.”²³ Para aliviar o desassossego desses desafios Dalva Silva, coloca que “as inúmeras dificuldades encontradas na execução do trabalho vão se transformando em prazeroso desafio, que contribui para um maior compromisso com o mesmo e a sua finalização.”²⁴

Compreendo que para tornar as narrativas das entrevistadas mais consistentes e extrair delas trechos de interesses para o estudo proposto, devo avaliar e reavaliar cada etapa, muito embora seja possível me deparar com as mesmas angústias de Vasconcelos quando procura os caminhos na *História Oral*. “Eram estas entrevistas inúteis? O que fazer com elas? Não havia encontrado as pessoas ‘certas’? devia continuar procurando? Quais seriam as pessoas ‘certas’? Onde estariam?”²⁵ Diante dessas indagações, torna-se necessário ter claros objetivos ao partir em busca dos narradores, esses e outros são os desafios que se formulam frente ao trabalho com fontes orais.

O momento de constituição da narrativa enquanto documento histórico é de fundamental importância, pois, a concentração e o estado emocional levarão o narrador a recapitular algumas experiências em detrimento de outras. Sendo assim, o registro de suas lembranças passa a ser seletivo e pontual, ressaltando que pelo tempo de entrevista o pesquisador tem que desenvolver a habilidade de concentrar o máximo de informações em um curto espaço de tempo. São anos de memórias, narrados em alguns minutos. Como se não bastasse, a dificuldade do pesquisador esbarra ainda nas distorções, inversões, reduções, ampliações, pontos de vista diferenciados, interesses particulares do narrador e uma série de fatores que precisam ser analisados e ponderados.

²² BECKER, Jean-Jacques. O handicap do a posteriori. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes. Usos & abusos da história oral. 8. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006, p.29.

²³ MONTENEGRO, Antônio Torres. *História oral e memória: a cultura popular revisitada*. 3.ed. São Paulo: Contexto, 1994, p.11.

²⁴ SILVA, Dalva Maria de Oliveira. Algumas experiências no diálogo com memórias. In: FENELON, Déa Ribeiro.(Org)[et.al.] *Muitas memórias, outras histórias*. São Paulo: Olho d’Água, 2004, p.192.

²⁵ VASCONCELOS, Regina Ilka Vieira. Tempos e memórias. Caminhos para o sertanejo: Quem conta Histórias? In: FENELON, Déa Ribeiro. (Org) [et. al.] *Muitas memórias, outras histórias*. São Paulo: Olho d’Água, 2004, p.257.

Entre os muitos cuidados que são necessários para que se possa realizar uma boa entrevista, Meihy destaca dois, os quais busquei ficar atento. O primeiro se refere a “não colocar na voz de quem é entrevistado as palavras que se deseja ouvir”²⁶ e o segundo “não usar o narrador como referência do que já se sabia ou supunha.”²⁷ Algumas perguntas, ou mesmo a forma de perguntar, tendem a cair nessas armadilhas e é importante estar alerta para contornar tendências que possam vir a interferir na sua qualidade da narrativa.

Ao longo da minha formação acadêmica, tenho consciência de que as lembranças não possuem uma organização pré-definida e o narrador se coloca à disposição para ser explorado no seu saber. Minhas dificuldades estavam concentradas nessa habilidade de explorar o saber do entrevistado, muito embora tenha me preparado bastante para o momento da entrevista. Cabe ao pesquisador instigar pontos a serem lembrados, dessa forma o narrador começa a organizar suas memórias e contribuir para pontos específicos da pesquisa.

Mesmo cuidando dos pormenores de uma entrevista, o pesquisador estará sempre diante de memórias fragmentadas e o narrador com sua capacidade de mover, deslocar, distorcer e inventar, pode mudar os rumos de uma pesquisa inclusive levando o pesquisador a caminhos movediços, a exemplo do texto *o grande mentiroso*, escrito por Janaína Amado²⁸.

Percebi que é importante identificar com precisão o narrador. Quem ele é? Por que é importante entrevistá-lo? De onde parte sua narrativa? E quais objetivos ele pretende atingir? Muitas vezes, não paramos para pensar sobre essas questões, mas o nosso entrevistado ao aceitar fazer parte da pesquisa, se prepara previamente e traça algumas estratégias que irá utilizar em seu discurso.

Como trabalhos acadêmicos, tenho como referências a tese de doutorado de Maria da Glória Freitas²⁹, sobre as dramistas de Guriú, comunidade praieira que fica no litoral oeste do Estado do Ceará, entre Camocim e Jericoacoara. Freitas “relata os registros de cerca de 50 memorialistas”³⁰, em um recorte temporal de 1940 a 2001. A pesquisa indaga o processo de ensino e aprendizagem que transcorre em quatro gerações de mulheres dramistas daquela comunidade; e a tese de Francisco de Assis de Sousa Nascimento³¹, que surge quando me

²⁶ MEIHY, José Carlos Sabe Bom. *Manual de História Oral*. São Paulo: Edições Loyola, 2002, p.117.

²⁷ *Ibid.*, p.117.

²⁸ AMADO, Janaína. O grande mentiroso: tradição, veracidade e imaginação em História Oral. In: *História*, São Paulo, n. 14, p. 125-136, 1995.

²⁹ FREITAS, Maria da Glória Feitosa. *Vidas juntas fabricando palcos – um jeito nômade de aprender de dramistas*. Tese de Doutorado em Educação Brasileira. Fortaleza: UFC, 2006.

³⁰ *Ibid.*, p.4.

³¹ NASCIMENTO, Francisco de Assis de Sousa. *Teatro Dialógico: Benjamim Santos em incursão pela História e Memória do Teatro Brasileiro*. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, 2009.

questiono sobre os momentos experimentados pela dramaturgia brasileira. A pesquisa citada, realizada na segunda metade do século XX, traz como referência o *Teatro Dialógico* e sua inserção na dramaturgia brasileira, por intermédio de estudos em torno do dramaturgo Benjamim Santos.

Para fundamentar teoricamente a escrita dessa dissertação, sendo esta linguagem escrita compreendida como uma das formas de registro da memória, atento aos estudos de Jacques Le Goff³², a partir da compreensão que este autor traz de memória, levando em conta os lugares da memória coletiva e os elementos que interferem e/ou manipulam a apropriação que fazemos dessa memória.

Pesquise a cultura me utilizando das concepções estabelecidas por um antropólogo bastante estudado, Clifford Geertz³³, que trata a cultura numa concepção simbólica e interpretativa, onde um conjunto de signos e significados pertencentes a grupos sociais que se misturam, se entrelaçam na formação da cultura.

Para Geertz, “a cultura não é um poder, algo ao qual podem ser atribuídos casualmente os acontecimentos sociais, os comportamentos, as instituições ou os processos; ela é um contexto, algo dentro do qual eles podem ser descritos de forma inteligível, isto é, descritos com densidade.”³⁴ É essa ideia de contexto que busco trazer para esta pesquisa.

Utilizo-me ainda da concepção de circularidade cultural, desenvolvida por Carlo Ginzburg, onde o mesmo a considera “um relacionamento circular feito de influências recíprocas, que se movia de cima para baixo, bem com de baixo para cima”³⁵. Percebe-se que esta concepção supõe a existência de uma dinâmica interativa entre o que se chama de cultura erudita e cultura popular, por meio da qual existem influências mútuas entre o erudito, ligado a noção de classes dominantes, e o popular, presente entre as classes subalternas.

Aproprio-me também da noção de *culturas híbridas*³⁶, que inclusive é título de livro do argentino Néstor García Canclini, sendo que este justifica sua escolha, pelo fato de compreender na “hibridação processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas

³² LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Tradução: Bernardo Leitão [et al.] Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1990.

³³ GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: L T C, 2013, p.20.

³⁴ *Ibid.*, p.20.

³⁵ GINZBURG, 1987, p.17.

³⁶ CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução: Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa; 4. ed. 6. reimp.- São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo - EDUSP, 2013.

discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas.”³⁷

Mais adiante, o mesmo autor explica que a palavra *híbrido* possui suas origens na biologia e quando aplicada por Mendel, em 1870, em estudos genéticos, as hibridações utilizadas na fertilização objetivavam aproveitar características de células de plantas diferentes para melhorá-las relativamente ao crescimento, resistência, qualidade, valor econômico e nutritivo e também ampliar as possibilidades de sobrevivência frente a mudanças climáticas que divergiam de seu habitat natural. As ciências sociais importa essa dinâmica da palavra para discorrer sobre a reprodução social, logicamente re-significando o conceito biológico através de construções linguísticas e sociais.

A hibridação cultural se esboça a partir do momento em que interagem os sistemas de produção e consumo, ressaltando que tanto um como o outro fazem parte das experiências vivenciadas pelos sujeitos envolvidos com a cultura e sugestionam atualizações em ambos os processos.

É basicamente nesse aporte teórico, sem deixar de lado a contribuição de outros autores e outras leituras, entre livros, artigos e trabalhos acadêmicos, que me oriento para desenvolver as investigações que farão parte dessa pesquisa.

Foram utilizadas fontes orais, hemerográficas e iconográficas, coletadas entre as dramistas, nas próprias comunidades e fora delas, de acordo com as necessidades da pesquisa e com o trabalho investigativo.

Quantitativamente realizei dez entrevistas, as quais todas as escolhidas eram mulheres praticantes de dramas, em sua maioria agricultoras e residentes na zona rural. O processo de escolha levou em consideração à disponibilidade da entrevistada, assim como, a relevância de sua participação no grupo de dramas de sua comunidade.

Foram selecionadas e analisadas quarenta e seis matérias do jornal *Diário do Nordeste*, dentro do recorte temporal (2003-2013), que noticiaram sobre os mestres da cultura tradicional popular. Ainda contei com mais de duzentas fotografias, as quais selecionei algumas para mostrar ao longo da dissertação, além de alguns vídeos e um CD amador gravado pelas dramistas de Tucuns.

O primeiro capítulo – *Cultura Dramista: movimentos de uma tradição oral* – organiza-se em torno de três pontos, os quais, primeiramente apresento a cidade de Tianguá em sua constituição histórica, ressaltando fatos que marcaram momentos importantes desse

³⁷ CANCLINI, 2013, p.19.

processo de construção da cidade. O segundo ponto trabalhado evidencia cada dramista entrevistada, mostrando um pouco dessas mulheres que dedicaram parte da vida aos dramas praticados em suas comunidades. Por último, trato das variações sofridas pelo romance *veneno de Moriana* ou *Juliana e Dom Jorge* que atravessou séculos e chegou até as dramistas da comunidade de Tucuns.

No segundo – *Mestres da Cultura: trajetórias de sujeitos inominados* – discuto a implantação das leis de incentivo a cultura, no Brasil, e os desafios enfrentados pelos gestores culturais ao longo dos anos. Apresento as práticas culturais empreendidas no Estado do Ceará, buscando compreender as ações desenvolvidas entre 2003 e 2013, e que deram origem ao programa ‘mestres da cultura tradicional popular’, o qual, Ana Maria da Conceição, dramista da comunidade de Tucuns, município de Tianguá, consegue ser contemplada no ano de 2008.

O terceiro capítulo – *História Encenada: narrativas de um tempo bom* – busco mostrar os sentimentos e emoções que fazem parte da vida das dramistas e de seu público, expondo ainda, o modo de organização e o processo de divulgação e circulação dos dramas. Além desses pontos, apresento as músicas encenadas e o processo de ensino e aprendizagem dos dramas enquanto manifestação cultural que transita entre várias gerações e se reinventa por meio da tradição oral.

CAPÍTULO I

A cultura não é, em nenhum momento, uma entidade acabada, mais sim uma linguagem permanentemente acionada e modificada por pessoas que não só desempenham ‘papéis’ específicos mas que tem experiências existenciais particulares.³⁸

Gilberto Velho

1. CULTURA DRAMISTA: movimentos de uma tradição oral

Como historiador, sinto necessidade de apresentar a constituição do espaço geográfico que abriga a cultura dramista, como forma de trazer informações que referenciem o local físico em que os fazeres relacionados aos dramas se mostra a seus participantes. Neste ponto, trato das influências políticas e religiosas que se fizeram presentes na constituição da cidade de Tianguá, mostrando disputas de poderes que inseriram o município entre os 184 que compõem o Estado do Ceará.

Para além da narrativa histórica, que eleva o sítio Chapadinha do Barroão à categoria de cidade, apresento cada uma das dramistas entrevistadas, para que se possa manter com estas um diálogo mais próximo, conhecendo um pouco mais a intimidade dessas mulheres que dedicaram parte de suas vidas aos dramas.

Complementando esse primeiro capítulo, transito por estudos relacionados ao romance *veneno de Moriana* ou *Juliana e Dom Jorge*, tendo em vista, que o mesmo encontra-se referenciado como romance Ibero Peninsular, coletado possivelmente no século XVI, e que circulando por meio da tradição oral, chegou ao século XXI e faz parte do repertório das dramistas que residem em Tianguá.

Discuto, na especificidade desse romance, mudanças estruturais que o mesmo sofreu em seu processo de circularidade. Tomo esse estudo como referência para compreender como letras e melodias transitam na tradição oral e transportam as influências dos grupos que delas se apropriam. Nesse movimento, cada grupo deixa suas marcas que se apresentam no modo de pronunciar palavras, construir frases e imprimir ritmos diferenciados.

³⁸ VELHO, Gilberto. *Um antropólogo na cidade: ensaios de antropologia urbana*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013, p.45.

1.1. O sítio Barroço é promovido à categoria de cidade

Inicialmente, apresentamos o lugar escolhido para esta pesquisa, por motivos bastante simples. Primeiro, para que possamos estar atentos aos aspectos históricos que fizeram parte da constituição do mesmo, segundo, por tratar-se de uma cidade interiorana com características próprias, submersas em fatos, que quando esclarecidos podem ajudar a compreender melhor a dinâmica de sua construção.

Se lembrarmos que os portugueses praticavam uma colonização predominantemente litorânea, em que, as cartas de doação das capitâneas esclareciam que os donatários poderiam edificar junto ao mar e rios navegáveis quantas vilas quisessem, compreenderemos porque quando se fala em ‘interior’ nos remetemos a este como região escassamente povoada e apenas atingida pela cultura urbana, ressaltando que os portugueses criaram muitas dificuldades para atingir esse ‘interior’ do território colonizado, sendo que no regimento do primeiro Governador-Geral do Brasil, Tomé de Sousa, fica proibido se afastar do litoral sem licença especial do Governador ou do Provedor-Mor da fazenda real. Os portugueses só esboçaram interesse em se afastar do litoral, séculos depois de sua ocupação, por conta das descobertas de ouro, ou seja, por interesses extremamente comerciais, sendo estabelecida uma relação de exploração das riquezas em que não era conveniente, naquele momento, realizar grandes obras que gerassem despesas ou prejuízos. Os colonizadores portugueses agiam dessa forma por medo de perderem o controle e possibilitarem independência dos espaços conquistados.³⁹

Levando em consideração os fatos mencionados e tomando como referência o sítio Chapadinha do Barroço, atentamos para o fato de que “por onde entramos na cidade, é importante estarmos preparados para ver as múltiplas cidades, ou múltiplas visões da cidade, o que significa a existência de múltiplos olhares sobre a cidade.”⁴⁰

Partindo dessa perspectiva, várias cidades se põem a mostra, e em nosso ofício de historiador, o exercício mais complexo, talvez seja aproximar-se dessas cidades e a partir de então buscar compreender as muitas subjetividades que nos ajudarão a compor nossa narrativa, atentando para o estranhamento em relação aquilo que já se conhece.

³⁹ Cf. HOLANDA, Sérgio Buarque de. O sementeiro e o ladrilhador. In: _____. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p.93-138.

⁴⁰ SOUSA, Fábio Gutemberg Ramos Bezerra. Três leituras das cidades: críticos literários, historiadores e cronistas. In: *Trajetos*: revista do programa de pós-graduação em História social e do departamento de História da UFC. v. 1, n.1 (nov.2001) Fortaleza: Departamento de História da UFC, 2001, p.61-83.

Antes do sítio Barroco, a chapada da Ibiapaba torna-se palco de disputas e negociações entre os que pretendiam tomar a região como parte de suas conquistas. Segundo Sadoc, “Foram os franceses que tiraram os Tabajaras do isolamento cultural em que viviam e os colocaram em constante comunicação com o Maranhão e com a Europa.”⁴¹ Ressaltamos que os aldeamentos dos índios Tabajaras eram os mais importantes da região ibiapabana antes da chegada dos colonizadores.

Com patente de Capitão-Mor, concedida por Diogo Botelho, Governador-Geral do Brasil, Pero Coelho de Sousa chefiou uma expedição portuguesa que partiu em 1603 e tinha como objetivo conquistar as terras ao norte, até o Maranhão, incluindo a serra da Ibiapaba. Para tanto, se fazia necessário expulsar os franceses.⁴²

Em janeiro de 1604, a expedição aporta em Camocim e segue em direção a região da Ibiapaba com objetivo de conquistá-la. “A meia légua do sopé da serrania foram recebidos a bala pelos franceses e flechadas pelos Tabajaras, tendo que procurar abrigo entre as rochas para colocar incólumes suas vidas.”⁴³ Passado esse primeiro momento, a expedição se reorganiza e consegue chegar ao objetivo, sendo conquistado o espaço geográfico que no presente abriga a cidade de Viçosa do Ceará. Essa é a primeira conquista da coroa portuguesa em terras Ibiapabanas.

Uma nova expedição, agora confiada à Companhia de Jesus, parte em 1607, com interesses estratégicos, políticos e religiosos. Francisco Pinto e Luís Figueira partem a frente da missão e tem como objetivos sondar a presença dos franceses na Ibiapaba e avaliar as condições da região após a passagem de Pero Coelho, que não fora muito cordial com os indígenas.⁴⁴ Essa expedição desencadeou na morte de Francisco Pinto, em fevereiro de 1608, pelos índios Caririjus ou Tucarijus.⁴⁵ Como os jesuítas encontravam-se sob proteção dos índios Tabajaras, a morte do religioso desencadeou uma reação destes, que segundo Vieira declararam guerra aos assassinos de Francisco Pinto.⁴⁶

⁴¹ ARAÚJO, Francisco Sadoc de. *Estudos Ibiapabanos*. Sobral, Fundação Vale do Acaraú, 1979, p.24.

⁴² Cf. SOUSA, Mônica Hellen Mesquita de. *Missão da Ibiapaba: estratégias e táticas na Colônia nos séculos XVII e XVIII*. Dissertação de Mestrado. Fortaleza – UFC, 2003, p.25.

⁴³ GASPAR, João Bosco; SOUSA, Antonia Nilene Portela de; GASPAR, Antonia Angelita Fontenele M.; *Tianguá: raízes de sua História e de sua cultura*. Tianguá: Gráfica Editora Norte, 2007, p.24-25

⁴⁴ Cf. SOUSA, M., 2003, p.28.

⁴⁵ Cf. XAVIER, Maico Oliveira. *Cabôcullos são os brancos: dinâmicas das relações sócio-culturais dos índios do Termo da Vila Viçosa Real – Século XIX*. Dissertação de Mestrado. Fortaleza – UFC, 2010, p.21.

⁴⁶ Cf. VIEIRA, Antônio. *Relações da Missão da Serra da Ibiapaba [1660]*. In: GIORDANO, Cláudio (Org.) *Escritos instrumentais sobre os índios*. São Paulo: EDUC/Loyola/Giordano, 1992, p.126.

Dedicados a fundar um aldeamento na região, os jesuítas se empenharam em mais duas missões, sendo que a terceira delas, tendo a frente os padres Ascenso Gago e Manoel Pedroso, fundou em 1700 a aldeia que deu origem, em 1759, a Vila Viçosa Real.⁴⁷

Interessa-nos mostrar que a ocupação ibiapabana cruza essas referências que remetem a negociações e disputas entre nativos e europeus que buscam ocupar seus espaços na região, porém, faz-se necessário avançarmos para a segunda metade do século XIX, onde situaremos o sítio Barrocão, núcleo embrionário da cidade Tianguá, que abrigará a cultura dramista.

Beneficiado pela lei nº 601 de 18 de setembro de 1850, regulamentada pelo decreto imperial nº 1.318 de 30 de janeiro de 1854, o português João Batista Leal, que em 1786 aporta com a família em Camocim, e em 1854 se fazia residente na Freguesia⁴⁸ da Vila Viçosa Real, adquire legalmente e toma posse do sítio Chapadinha do Barrocão, ressaltando que na época, o mesmo era local de passagem para aqueles que transitavam entre as Vilas de Viçosa e Ibiapina, as mais importantes da Ibiapaba naquele momento.⁴⁹

Francisco Batista Leal mudou-se para o Barrocão, após herdar parte das terras, e pediu permissão ao padre Pedro Cavalcante, vigário de Ibiapina, para construir coletivamente uma capela de taipa, cuja cobertura seria de palha, sendo que depois do cumprimento das tarefas diárias a comunidade se reuniria em torno da imagem de Sant'Ana, trazida de Portugal pelo devoto Francisco Batista Leal, considerado por alguns memorialistas o fundador da cidade de Tianguá. Assim, a comunidade em fase de organização social se reúne na capela em torno da aclamação a nossa senhora Sant'Ana, por iniciativa desse devoto.⁵⁰

Outra fonte de pesquisa identifica que foi o capitão João Batista Leal quem construiu a capela de taipa em louvor a senhora Sant'Ana. Ressaltando, o defensor dessa hipótese, que o capitão português, na qualidade de devoto de senhora Santana, incumbiu-se em adquirir terras e outros bens para constituir o patrimônio da mesma, levantando ainda a possibilidade de que João Batista Leal fosse um boiadeiro por convicção, e de acordo com a tradição católica, Santana é a escolhida como padroeira dos vaqueiros.⁵¹

Um trecho de reportagem do jornal *O Povo*, escrita em 1986, vem ainda polemizar as duas hipóteses narradas anteriormente:

⁴⁷ Cf. XAVIER, 2010, p.23.

⁴⁸ Chama-se 'Freguesia' a jurisdição político-religiosa, delimitada por uma área, que passa a ser administrada por um vigário. Freguesia é sinônimo de Paróquia.

⁴⁹ Cf. GASPAR, 2007, p.36-40.

⁵⁰ Cf. MONTEIRO, Francisco Gleison da Costa. *A cidade e o meretrício: trilhas e memórias do mundo da cancela/Tianguá-Ceará (1950-2002)*. Dissertação (Mestrado em História Social). Fortaleza – UFC. 2004, p.23-24.

⁵¹ Cf. GASPAR, 2007, p.36-40.

Edificou um salão de paredes de barro coberto de palhas de babaçu, não para festas mundanas, mas religiosas. Nele colocou um nicho com a imagem de Santana de cuja santa era grande devoto. Cotidianamente, ao cair da tarde, depois do trabalho, Batista Leal reunia no salão toda a sua família. Rezavam o rosário e cantavam a ladainha da mãe de Deus. Aos domingos lia trechos da Bíblia. Na antevéspera do dia de Santana, festejava a data com novena e leilões.⁵²

Nesta nota, como se pode observar, o redator Edgar Fontenele, em 1986, cita Batista Leal, porém, não esclarece se está se referindo a Francisco ou a João. Essa polêmica resvala na falta de preocupação, na época, em guardar adequadamente documentos que atestem fatos históricos, como resquícios ainda de uma imprensa implantada tardiamente no Brasil, tendo em vista, que era de interesse dos portugueses que os impressos não circulassem, salientando que “Os entraves que ao desenvolvimento da cultura intelectual no Brasil opunha a administração lusitana faziam parte do firme propósito de impedir a circulação de ideias novas que pudessem por em risco a estabilidade de seu domínio.”⁵³

Polêmicas a parte, nos interessa mostrar que esse núcleo implantado em torno da capela se amplia e recebe, em 1883, a visita do então Bispo do Ceará, Dom José Joaquim Vieira, que instalado na Paróquia de Viçosa do Ceará e de passagem para a Paróquia de São Pedro de Ibiapina, resolve visitar a capela de Sant’Ana e impressionado com o número de fiéis, promete transformar a capela em Curato. Esse feito se concretiza em 1886, quando a capela se eleva a Curato e se desvincula da Freguesia da Vila Viçosa Real, tendo como padroeira nossa senhora Sant’Ana. José Tomaz de Albuquerque toma posse em 6 de dezembro de 1886, como primeiro padre do referido Curato e consolida o catolicismo em terras Tabajaras. Fortalecendo ainda mais a fé dos fiéis, que crescem em número, Dom Manoel da Silva Gomes, Bispo do Ceará, eleva o Curato a categoria de Paróquia de Sant’Ana em 15 de abril de 1914. Este fato se torna um marco importante no rápido crescimento religioso, que segue ganhando destaque na região da Ibiapaba.⁵⁴

A pequena capela erguida por Francisco Batista Leal, ou João Batista Leal, se transformará no grande símbolo do catolicismo da região da Ibiapaba. Esse processo se inicia quando em 1888, o padre José Tomaz de Albuquerque edifica a capela em alvenaria.

⁵² FONTENELE, Edgar. Jornal *O POVO* do dia 27 de novembro de 1986.

⁵³ HOLANDA, Sérgio Buarque de. O sementeiro e o ladrilhador. In: _____. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p.121.

⁵⁴ Cf. MONTEIRO, 2004. p. 23-24.

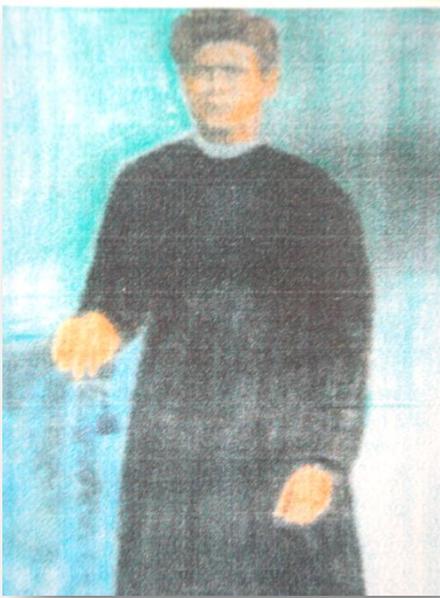


Imagem 01 – Padre José Tomaz de Albuquerque
Fonte: Acervo da Casa da memória – Tianguá



Imagem 02 – Monsenhor Dr. Agesilau de Aguiar
Fonte: Acervo da Casa da memória – Tianguá

Como pároco da igreja matriz de senhora Sant'Ana, Monsenhor Doutor Agesilau de Aguiar, empossado no dia 1º de novembro de 1931, funda no mesmo mês a irmandade da Legião Operária Católica.

No dia 12 de novembro de 1931, na aula máxima da Igreja matriz desta paróquia, perante uma grande multidão de operários e todas as principais famílias da Villa, convocada por mim [Monsenhor Agesilau de Aguiar], fundei, sob a proteção do glorioso S. José, cujo altar lhe entreguei, a Legião Operária Católica [da Paróquia de Sant'Ana].⁵⁵

Empenhado em contribuir para o desenvolvimento social, econômico, político e religioso de Tianguá, em dezembro do mesmo ano, Monsenhor Aguiar, como era chamado pelos fiéis, solicita ao Bispo permissão para reformar a igreja matriz.

De acordo com autorização do Exmo. Revmo. Sr. Bispo em carta de 11 e 19 de dezembro de 1931 contratei a reforma da Igreja-Matriz e construção da torre, no dia 2 de novembro de 1936, com o construtor, Pedro Emigídio de Oliveira. [...] O contrato abrange todos os serviços de alvenaria, carpintaria e de cimento armado, obrigando-se ele [o construtor] a executar a planta fornecida por mim [Monsenhor Aguiar].⁵⁶

⁵⁵ Cf. LIVRO DE TOMBO. Tianguá: Paróquia de Santana, 1930-1984.

⁵⁶ Cf. Ibid.

Dia 9 de novembro de 1936, Pedro Emigdio, diante de um considerável número de fiéis, iniciou a escavação dos alicerces da torre. No dia 16 do mesmo mês, plantou a pedra que deu origem a igreja-matriz. A torre-mor e os torrões laterais foram erguidos a frente da igreja construída pelo Padre José Tomaz de Albuquerque, que teve sua construção preservada.

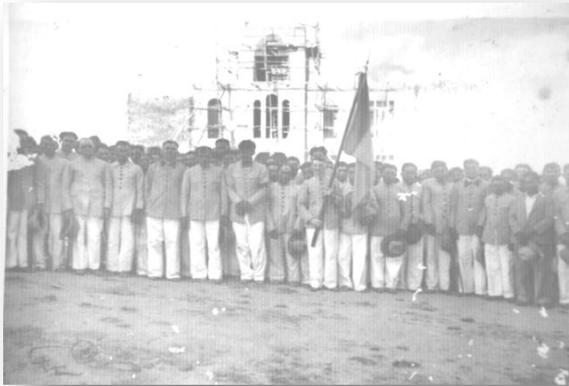


Imagem 03 – Legionários da Legião Operária Católica

Fonte: Acervo da Casa da memória – Tianguá



Imagem 04 – Igreja matriz de Tianguá

Fonte: Acervo da Casa da memória – Tianguá

Acima e a esquerda, temos a imagem dos legionários da *Legião Operária Católica*, devidamente fardados e a serviço da ampliação da igreja-matriz, na década de 1930. Atrás dos legionários, de forma pouco nítida, podemos perceber a frente da matriz sendo erguida. Acima e a direita, a imagem, provavelmente capturada na década de 1950, que mostra o resultado do esforço de cada um dos que se empenharam em executar a planta apresentada por Monsenhor Aguiar, que em registro escrito nos relata que

Ele [referindo-se ao primeiro torreão concluído] é trecho copiado do formoso palácio do Instituto Osvaldo Cruz do Rio de Janeiro, de fama nacional. A torre é construída de pedra e cal até a altura do primeiro andar, e dali para cima de tijolo queimado e cal.[...] Terminou o serviço do segundo torreão, em tudo igual ao primeiro. Ambos formam com a torre um conjunto adequado e bem proporcionado de linhas artísticas e aspecto belíssimo. Todo o edifício, na parte nova, é ligado por um terraço de concreto, composto de uma lâmina de 10 centímetros de espessura, feito de cimento e pedra britada, montada sobre grossos barrotes de âmago de aroeira.⁵⁷

Desde a sua construção, a igreja-matriz passou por algumas reformas que objetivaram modernizar estruturas internas e externas, preservando os traços arquitetônicos de sua construção. A referida igreja é um dos símbolos católicos mais imponentes da Serra da Ibiapaba e na imagem abaixo podemos percebê-la mais de meio século depois da construção.

⁵⁷ Cf. LIVRO DE TOMBO, 1930-1984.



Imagem 05 – Igreja matriz em 2015
Fonte: <http://paroquiascdl.blogspot.com.br/>

Coroando a trajetória católica, empreendida desde os tempos em que no sítio Chapadinha do Barroco ergueu-se uma capela de barro recoberta de palha, a então Cidade de Tianguá, tem sua Paróquia elevada à categoria de Diocese e sua igreja-matriz elevada a categoria de *Catedral de Nossa Senhora Sant'Ana*. O Franciscano, Francisco Nemésio Pereira Cordeiro, conhecido pelos fiéis como Dom Timóteo, primeiro Bispo Católico da Diocese de Tianguá, toma posse em 22 de agosto de 1971, passando a ter sob sua responsabilidade as Paróquias de Tianguá, Camocim, Chaval, Granja, São Benedito, Viçosa do Ceará, Ubajara, Ibiapina, Carnaubal, Guaraciaba do Norte, Graça e Croatá.

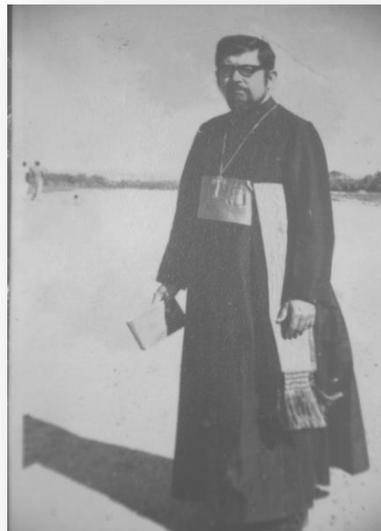


Imagem 06 – Dom Timóteo
Primeiro Bispo Católico de Tianguá
Fonte: Acervo da Casa da memória – Tianguá

Após a morte de Dom Timóteo, em 20 de março de 1990, o então Papa João Paulo II, nomeia o Frei Francisco Javier Hernandez Arnedo, da ordem dos *Agostinianos Recoletos*, como segundo Bispo da Diocese de Tianguá, que em 24 de junho de 1991 toma posse de suas funções. O referido Frei é o atual Bispo Diocesano, conhecido pelos fiéis como Dom Javier.

Evidenciamos até aqui a presença Católica no município de Tianguá, ressaltando que religiões não Cristãs e Cristãs Não-Católicas, também têm História a ser contada, evidenciando que o primeiro Templo Evangélico de Tianguá, Igreja Assembleia de Deus, foi construído no sítio Marinema, e tem sua inauguração datada em 30 de novembro de 1947, porém, antes mesmo dessa construção, em 24 de março de 1944, foram batizados nas águas do rio São Gonçalo os primeiros conversos da igreja em Tianguá. Em 1963 esteve em Tianguá o Pastor Pedro Cavalcante Falcão que no dia 30 de dezembro do mesmo ano deu início à construção do templo central, inaugurado em 1966.⁵⁸



Imagem 07 – Templo da Igreja Evangélica Assembléia de Deus
Fonte: Livro *Tianguá: raízes de sua História e de sua cultura*.

Para chegarmos a divisão administrativa atual, é importante compreendermos que politicamente, o Barrocão, organizado em torno da capela de nossa senhora Sant'Ana, assume a categoria de Distrito de Paz, da Vila Viçosa Real, por meio da resolução provincial nº 1.280 de 28 de setembro de 1869, quando a província do Ceará era governada pelo Desembargador João Antonio Araújo Freitas Henrique. Em meio à disputa de poderes, o Barrocão, mediante a lei provincial nº 1.401, que data de 22 de julho de 1871, perde a condição de Distrito de Paz, sendo restaurado pela resolução nº 1.531 de 30 de julho de 1873. Instituído e revogado

⁵⁸ Cf. GASPAR, 2007. p.71-74.

algumas vezes mais, torna-se definitivamente Distrito de Paz através da lei 1.978 de 9 de agosto de 1882.⁵⁹

O povoado de Barroão se eleva a categoria de Vila mediante o decreto estadual nº 33, de 31 de julho de 1890. Essa mudança de categoria permite que o povoado se desmembre politicamente de Viçosa do Ceará. Cumprindo ordem expedida pelo Presidente do Ceará, por meio de telegrama datado de 5 de agosto de 1890, o município foi instalado no povoado de Barroão, em 12 de agosto de 1890, pelo Presidente da Intendência Municipal de Viçosa do Ceará, o Tenente Domingos Benício da Silveira, e pelo secretário da mesma, o Coronel José Antonio Coelho de Albuquerque.⁶⁰

A partir do decreto estadual nº 62, de 9 de setembro de 1890, o município instaurado no Barroão passou a denominar-se Tianguá⁶¹, por conta do nome do rio que passava ao sul do povoado. Extinto pelo decreto nº 193 de 20 de maio de 1931, o município foi restaurado em 4 de dezembro de 1933, pelo decreto nº 1.156, no Governo do Capitão Roberto Carneiro de Mendonça.⁶²

Nessa visão panorâmica que aqui traçamos, a Vila foi elevada a categoria de Cidade, por conta do decreto nº 448, de 20 de dezembro 1938, e a partir de então vem se organizando em âmbito social, econômico e político.⁶³

Inicialmente, de acordo com o decreto-lei estadual nº 169, de 31 de março de 1938, ratificada posteriormente pelo decreto nº 378, de 20 de outubro do mesmo ano, o município de Tianguá se divide administrativamente em quatro distritos, sendo estes: Tianguá, Nova Olinda, Riachão e Santa Luzia. Por força do decreto-lei estadual nº 448, um novo distrito, Palmeirinha, se incorpora aos anteriores para que se possa cumprir o período de 1939-1943, ficando assim distribuído: Tianguá, Palmeirinha, Pitanga (ex-Nova Olinda), Uberaba (ex-Riachão) e Santa Luzia. Novo decreto-lei estadual nº 1.114, de 30 de dezembro de 1943, redefine o município de Tianguá para o quinquênio 1944-1948, dividindo este em cinco distritos: Tianguá, Pindoguaba (ex-Palmeirinha), Caruataí (ex-Pitanga), Arapá (ex-Uberaba) e Tabainha (ex- Santa Luzia).⁶⁴

⁵⁹ Cf. GASPAR, 2007. p. 74.

⁶⁰ Cf. *Ibid.*, p. 74.

⁶¹ Palavra indígena Tyanha-Guaba, formada pelos vocábulo Tyanha (gancho) e Guaba (a bebida, a água), significando, gancho que agarra as águas. Foi aportuguesada para Tianguá, como forma de facilitar a pronuncia. Sobre esse aspecto ver: GASPAR, 2007. p. 97-103. Ver também: SAMPAIO, José Dorião. *Municípios do Ceará*. Rio de Janeiro: Stylus Comunicações, s/d. p. 214.

⁶² Cf. GASPAR, 2007. p. 74-75

⁶³ Cf. GIRÃO, Raimundo; MARTINS FILHO, Antonio. *O Ceará*. Instituto do Ceará, Fortaleza, 1966.

⁶⁴ Cf. Enciclopédia dos Municípios Brasileiros, 29 de maio de 1959, nas oficinas do serviço gráfico do IBGE. DF-Brasil. p.535

Com esta última divisão administrativa, que segue até os dias atuais, localizamos duas de nossas entrevistadas na sede do Distrito de Pindoguaba⁶⁵, cinco no sítio Tucuns que fica a 2 km da sede desse Distrito, e duas no sítio Poço de Areias, a 4km da sede do Distrito de Caruataí⁶⁶, ressaltando que o espaço geográfico que compreende a cidade de Tianguá, divide-se em zona da mata e carrasco, sendo que as dramistas entrevistadas residem no carrasco, cujo solo é arenoso e muito se aproxima da caatinga e do cerrado.

O carrasco do planalto da Ibiapaba ocupa cerca de 43% da sua área total. A vegetação presente nesse espaço é muito densa, constituída predominantemente por arbustos ramificados no nível do solo, raramente espinhosos, com raras árvores espaçadas que não ultrapassam 10 metros de altura.⁶⁷

A Vila de Pindoguaba fica a 20 km do centro comercial de Tianguá, no extremo oeste da cidade, e é sede do distrito de mesmo nome. Nos consta que, por meio de escritura pública feita pelo Tabelião Aurélio Silveira, foi doado um terreno no lugar Palmeiras, medindo 100 braças de largura, para a construção de uma capela consagrada a São João Batista. O terreno foi recebido pelo vigário, Padre José Carneiro da Cunha, da freguesia de Tianguá, que ficou encarregado de dar início à construção da capela, registrando que a primitiva igreja feita de taipa e coberta de palha, data aproximadamente do ano de 1911.

Dentre os cinco distritos que compõem o município de Tianguá, Pindoguaba é o mais recente, tendo sido oficializado pelo decreto-lei nº 448 em 20 de dezembro de 1938, com a denominação de Palmeirinha. Por força do decreto-lei estadual nº 1.114, de 30 de dezembro de 1943, seu nome foi mudado para Pindoguaba.⁶⁸

Na Vila Pindoguaba, entrevistamos, em janeiro de 2005, as dramistas Lúcia Fátima e Maria Pichica. No sítio Tucuns, que pertence ao mesmo distrito da Vila, entrevistamos por duas vezes Ana Maria da Conceição, 2005 e 2014, ressaltando que é através dela e sua diplomação, como *mestre da cultura tradicional popular*, que buscamos compreender as ações culturais praticadas no Estado do Ceará de 2003 a 2013. No mesmo sítio, entrevistamos ainda as dramistas Rosa Préta, Rosa do Antõi Fortino, Chiquinha (*in memorian*) e dona Joana. Todas estas em Janeiro de 2005.

⁶⁵ Palavra indígena Pindobaguaba, formada pelos vocábulos Pindoba (palmeira) e Guaba (o lugar), significando, o lugar das palmeiras.

⁶⁶ Palavra indígena Caraguatay, formada pela junção da palavra Caraguatá (Caruá), que quer dizer planta espinhosa que produz frutos amarelos, mais a letra Y, que quer dizer rio, significando, rio dos caruás.

⁶⁷ Cf. ARAÚJO, Francisca Soares de. Estudos fitogeográficos do carrasco no nordeste do Brasil. Tese de Doutorado. Campinas, SP – UNICAMP, 1998.

⁶⁸ Cf. GASPAR, 2007. p. 93-95

A Vila de Caruataí fica a 18 km do centro comercial de Tianguá, é sede do Distrito de mesmo nome e localiza-se entre o Carrasco e a Zona da Mata, na divisa das cidades Tianguá e Ubajara. O Distrito de Caruataí, excluído Tianguá, economicamente é o segundo mais importante para o município, incorporando em seu território parte significativa do açude Jaburu, que abastece todas as cidades Ibiapabas. A Vila, cujo primeiro nome foi Nova Olinda, teve início em 1909 quando o padre da Freguesia de Tianguá, José Carneiro da Cunha, constrói uma capela sob o patrocínio do sagrado coração de Maria. O Distrito de Nova Olinda foi criado em 4 de dezembro de 1933, através do mesmo decreto que restaurou o Município de Tianguá, extinto em 1931. A partir de 1938, muda de nome e passa a se chamar Pitanga, em função do afluente do rio Jaburu. Em 30 de dezembro de 1943, por força do decreto-lei nº 1.114, passou a ser chamado de Caruataí.

Em Poço de Areias, pertencente ao Distrito de Caruataí, entrevistamos dona Graça, a quem devemos o primeiro contato com os dramas. Os relatos dessa dramista nos fazem mudar o foco da pesquisa, que inicialmente estava direcionada ao reisado. Na mesma localidade, tivemos o privilégio de coletar a narrativa de Elineuza, irmã de dona Graça, que com muito carinho, juntamente com a irmã, preparam uma apresentação de dramas, encenada por crianças. Esta foi a primeira vez que me coloquei diante de um drama, como espectador.

Apresentar o drama praticado nas comunidades de Tucuns, Pindoguaba e Poço de Areias, não significa que estas sejam as únicas possuidoras dessa manifestação, apenas são localidades que consideramos como lugares sociais para esta pesquisa, conforme explica Michel de Certeau no texto *A operação histórica*.⁶⁹ As localidades citadas são rurais e apresentam alguns aspectos comuns, onde ainda podemos encontrar traços característicos de grupos comunitários, que em suas ações procuram satisfazer o interesse e o bem-estar social de todos que ali residem.

As comunidades de Tucuns e Pindoguaba estão separadas entre si por uma distância de 2 km, como já citamos, fazendo parte dessa região de carrasco, onde a escassez de água e a aridez do solo tornam a sobrevivência difícil. A chuva nessas comunidades traz a esperança de dias melhores e os agricultores, ali residentes, vêm nela a possibilidade de trabalhar a terra para dali extrair alimentos básicos para a sobrevivência de suas famílias.

Poço de Areias também situa-se na zona de carrasco do Distrito de Caruataí, nas proximidades do açude Jaburu. Apesar da aridez do solo, os sujeitos ali residentes, encontram refúgio junto às margens do açude em período de escassez de chuva, porém, não estão em

⁶⁹ CERTEAU, Michel. A operação histórica. In: LE GOFF, Jacques & NORA, Pierre. *História: Novos Problemas*. Tradução de Theo Santiago. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979. p. 18

zona de conforto nessa relação, pois entre a comunidade e o acesso as águas do referido açude, além de uma distância razoável existem propriedades particulares, que cercadas, dificultam o acesso as águas.

Em meio a esse espaço geográfico foram ouvidas histórias de sofrimento e lamento, as quais nos levaram a refletir sobre a vida cotidiana dessas dramistas e suas famílias que ali se tornaram dependentes da natureza. Em um desses depoimentos é possível notar como esses sujeitos criam resistências e sobrevivem aos desafios lançados, seja pela natureza ou pelos homens, mas, sobretudo, registram nas suas narrativas as dificuldades pelas quais passaram no lugar que se destinaram a morar. Segundo Rosa Préta, dramista residente em Tucuns,

o povo daqui comia o quê!? Trapiá⁷⁰... uns pé de coisa que tem por aqui que bota umas fruta assim cumprida né... eles apanhava verde, aí cavava o chão, enterrava tudo... com aquele vapô da terra, aquela quintura da terra né, que eles tiravam assim... [*um pouco de lágrima nos olhos*] com oito dias eles tiravam. Só mucha e cumia... pra num morrer de fome né. Cumia palmito de tucum⁷¹, cumia a... cumia macambira⁷², mucunã⁷³... cumia tudo pra num morrer de fome. Eu mesma perdi gente da minha família que morreu de fome, né.⁷⁴

Como se observa, algumas décadas atrás não era fácil sobreviver em meio a região do carrasco, e mesmo assim, as pessoas ali residentes buscavam aproveitar o que a natureza lhes oferecia e se utilizavam de alimentos incomuns para burlar a fome. Apesar de não serem saborosos e nutritivos, os alimentos disponíveis possibilitavam a sobrevivência de pessoas que queriam permanecer fixadas em determinado local, procurando adaptar-se a condições adversas.

⁷⁰ FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *O Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa, versão eletrônica 5.0*, positivo, 2009. **Trapiá**: Árvore pequena da família das caparidáceas (*Crateva benthami*), de propriedades medicinais, cujas flores têm pétalas lanceoladas e cujo fruto é uma baga globosa, com sementes de testa dura e lenhosa.

⁷¹ Ibid. **Tucum**: Palmeira (*Bactris setosa*) de cujas grandes folhas se extrai uma fibra forte e útil, e cujas nozes têm sementes que fornecem 30 a 50% de um óleo alimentício. Atinge uns 10 a 12m de altura.

⁷² Ibid. **Macambira**: Planta da família das bromeliáceas (*Bromelia laciniosa*), de folhas rígidas e espinhosas, muito dispersa nas regiões secas nordestinas, onde o povo, premido pela fome resultante da seca, prepara, com as folhas dela, uma espécie de pão sem qualquer valor nutritivo; estas folhas são, tb., us. como forragem.

⁷³ Ibid. **Mucunã**: Gênero de plantas herbáceas e trepadeiras lenhosas tropicais, da família das leguminosas, dotadas de folhas trifolioladas e flores exuberantes, em racemos pedunculados, axilares.

⁷⁴ ROCHA, Rosa Maria da Silva. [Rosa Préta] Entrevista concedida [jan. 2005] ao pesquisador Márcio Pontes. Arquivo digital.

São lembranças de um tempo difícil, onde o transporte era precário e a dificuldade financeira não permitia aos habitantes de Tucuns usufruírem de alimentos de melhor qualidade. Rosa Préta se emociona ao lembrar que perdeu alguns familiares por conta da escassez de comida.

Apesar das dificuldades enfrentadas pela comunidade de Tucuns, castigada ao longo dos anos pela escassez d'água, encontra-se em atividade o grupo de dramistas liderado por mestre Ana, sendo que ações relacionadas aos dramas são desenvolvidas em meio a um grupo de senhoras que se reúnem sempre que podem, na sede da comunidade, para ensaiar e planejar novas apresentações.

Diante de todo percurso apresentado até aqui, podemos acrescentar que atualmente a cidade de Tianguá, com uma área de 908,888 Km², pertence à Região Administrativa 5⁷⁵, está situada a Noroeste do Estado do Ceará, com altitude na sede de 775,92 m, distante 318 km de Fortaleza e 275 km de Teresina. Continua figurando como lugar de passagem, agora sendo cortada por dois entroncamentos rodoviários, um Federal e outro Estadual, salientando que a Rodovia Federal liga a capital cearense a capital do Estado do Piauí, e a Rodovia Estadual liga Tianguá as demais cidades da região ibiapabana.⁷⁶

Com estimativa de 72.803 habitantes⁷⁷ para 2014, Tianguá se transforma em uma das cidades mais importantes da região. A privilegiada posição geográfica atraiu, além da Diocese Católica, infra-estruturas que abrigam a 13^a Microrregional de Saúde, o Centro Regional de Desenvolvimento da Educação (CREDE 5), a Delegacia Regional de Polícia Civil, a 2^a Companhia do 3^o Batalhão da Polícia Militar, a Secretaria Regional da Fazenda Estadual (SEFAZ), o Departamento de Trânsito (DETRAN), o Escritório Regional do Serviço de Apoio a Micro e Pequenas Empresas (SEBRAE), o Escritório Regional do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatísticas (IBGE), entre outros tantos equipamentos que contribuem para o constante fluxo de sujeitos que procuram a cidade para se utilizar dos serviços oferecidos por estas e outras instituições. Esse trânsito de pessoas movimenta o comércio local e por consequência ajuda no crescimento do município.

Dentre as ações empreendidas que se configuraram em aumento populacional e alavancaram diversas atividades comerciais no município, além de criar condições favoráveis

⁷⁵ Conforme regionalização do Estado do Ceará, a Região Administrativa 5 é composta pelos municípios de Carnaubal, Croata, Guaraciaba do Norte, Ibiapina, Ipu, São Benedito, Tianguá, Ubajara e Viçosa do Ceará.

⁷⁶ Cf. SAMPAIO, José Dorian. *Anuários do Ceará 94/95*. Rio de Janeiro: Stylus Comunicações, 1995.

⁷⁷ Cf. Instituto Brasileiro Geográfico e Estatístico (IBGE) Disponível em: <<http://www.cidades.ibge.gov.br/>>. Acesso em: 10 jan. 2015.

à implantação de órgãos administrativos de abrangência regional, encontra-se a passagem da BR-222. A construção dessa importante Rodovia Federal, em muito contribuiu para os avanços conquistados pela cidade de Tianguá, que a partir de então, transforma-se em um importante entroncamento que une diversos pontos de destino.

Inicialmente, houve uma luta de interesses entre os municípios mais populosos da época, Tianguá e Ibiapina, para atrair a estrada que ligaria um dos dois à cidade de Sobral. Monsenhor Dr. Agesilau de Aguiar, em carta datada de 21 de agosto de 1928, solicita empenho, do então chefe da Inspetoria de Obras Contra as Secas, Dr. Palhano de Jesus, nos estudos de viabilidade da construção da estrada. Nesta carta, 14 motivos foram apresentados para que a ladeira de Tianguá fosse escolhida. Sua solicitação foi aceita e as obras transcorreram nas décadas de 1930/40, permanecendo carroçável até o asfaltamento na década de 1970.⁷⁸

Desde 1974, após a construção de moderna rodovia ligando por asfalto Fortaleza a Belém do Pará, numa extensão de 1.579 quilômetros, a região ibiapabana, em particular o Município de Tianguá, passou a ocupar razoável espaço na economia [da região].⁷⁹

Após a pavimentação da Rodovia Federal, o fluxo de veículos de transporte de mercadorias e passageiros aumenta consideravelmente e mais uma vez o município se configura como lugar de passagem, ampliando ainda mais as ramificações que o ligam as demais cidades.

O comércio informal começa a ser praticado as margens da BR-222, que cruzava a cidade de Tianguá, tendo em vista que a concentração de motoristas no Posto Fiscal da Secretaria da Fazenda, onde tinham obrigação de parar quando transitavam com mercadorias, possibilitava tais práticas, inclusive permitindo a circulação de sujeitos diversos que trocavam experiências de vida nos longos tempos de espera por liberação. Nesse contexto transitavam também as meretrizes que buscavam atrair clientes para seus bares e zonas de prostíbulo.⁸⁰

A 31 de julho de 2015, terão se passado 115 anos da assinatura do decreto estadual nº 33, onde o povoado de Barroço se eleva a categoria de Vila e se desmembra politicamente de Viçosa do Ceará. Nesse período, a população residente nesse lugar, adquirido pelo português

⁷⁸ Cf. GASPAR, 2009. p. 39-42.

⁷⁹ *Jornal O Barroço*, Tianguá, Ano V, nº 19, nov.1991. p.03.

⁸⁰ Cf. MONTEIRO, 2004.

João Batista Leal, protagonizou junto a seus líderes políticos e religiosos, ações que garantiram a cidade papel de destaque na região ibiapabana.

A cidade se pluraliza quando imaginamos os diversos espaços praticados por sujeitos que se utilizam do passado no presente. Os múltiplos olhares sobre a cidade vão construindo formas diferentes de perceber a mesma. Se pedirmos a uma prostituta, a seu cliente, a um religioso e a um policial para traçarem um perfil relacionado ao mundo da prostituição, cada um defenderá seu ponto de vista, que irá convergir ou divergir em alguns momentos, porém, não poderemos julgar quem está certo e quem está errado, pois em nossa missão de historiador nos cabe apresentar cada um dos perfis traçados e suas implicações para que o leitor tire suas próprias conclusões.

Nessa perspectiva, apresentamos fatos históricos de Tianguá sob o olhar de vários autores que concordam e discordam em vários aspectos, reforçando que as dramistas fazem parte da História dessa cidade múltipla que se apresenta aos olhares dos que se dispõem a percebê-la.

No próximo item, apresentaremos algumas dessas dramistas, que contribuíram generosamente com suas narrativas e ajudaram a compreender a dinâmica dessa manifestação que levou uma de suas representantes a *Mestre da Cultura Tradicional Popular*.

1.2. Sou dramista e carrego comigo meu jeito de fazer drama

Queremos mostrar o rosto das entrevistadas que nos ajudaram a compor as narrativas que seguem. O objetivo desse feito, sintetiza-se pela necessidade que sentimos de mostrá-las, para que se possa manter um diálogo mais próximo com as mesmas, conhecendo-as pelo nome e por algumas características que julgamos importante para a composição da narrativa.

A princípio, as tradições populares foram vinculadas a uma aparente fragilidade da tradição oral e passaram a ser identificadas como os saberes do povo que no século XIX são explorados como folclore, expressão de origem inglesa que significa sabedoria popular, que abrangia danças, crendices, superstições, poemas, lendas, canções, e ações que referenciavam algo antigo e que tendiam a se degradar com o passar do tempo.

Na contra mão dessa idéia, o filósofo Pieper defende que a tradição está ligada aquilo que não envelhece e que é eternamente novo. Segundo este autor: “Aquele que transmite vê

naquele que recebe um sucessor, um filho, um discípulo, um herdeiro, que se tornará o depositário desta tradição para o futuro.”⁸¹

Para Joutard, graças aos folcloristas, é possível traçar uma história desta tradição oral, percebendo “que a tradição oral é um discurso dinâmico, constantemente em contato com a atualidade mais contemporânea e, assim, integralmente originária da história.”⁸² Acrescentando ainda que “nos grupos e sociedades onde está viva, é documento histórico de primeira ordem.”⁸³

O universo cultural discursivo, em torno de estudos folcloristas, é atravessado por disputas ideológicas que causam tensões, principalmente quando se discute cultura popular em oposição à cultura de elite, ressaltando que apesar das tentativas de dominação, hierarquização e diferenciação, essas culturas são híbridas⁸⁴, pois em sua constituição cada uma experimenta um pouco da outra, estabelecendo entre si relações de escambo. É importante perceber que na prática, essas trocas, empréstimos e desvios, podem ser percebidos ao observarmos os paradigmas que diferenciam o popular do erudito.

Ao trabalhar no drama a relação de pertencimento a cultura popular, nos deparamos com uma complexidade de reflexões e debates, entre acadêmicos e estudiosos da cultura, em torno da categoria cultura popular, sendo que, Martha Abreu, em seu livro intitulado *O império do divino*⁸⁵, nos esclarece que alguns estudiosos aceitam o fato de que a cultura popular e o folclore são equivalentes, entendendo essas categorias como conjunto de tradições culturais; outros acreditam não ser possível identificar o que realmente pertence ao povo e por consequência o que não pertence.

Na tentativa de compreender esse conceito e se libertar dessas dificuldades, o historiador se deparará com uma série de arapucas que o farão gerar um número variado de compreensões que o incomodarão. Peter Burke, no livro *Cultura popular na idade moderna*⁸⁶, nos fez refletir sobre as armadilhas do termo e a partir do que ele chama de ‘biculturalidade’, sugere um caminho de interação entre a cultura popular e a cultura de elite. Peter Burke nos coloca, naquele momento, que “há uma década, a pesquisa sobre cultura popular cresceu

⁸¹ PIEPER, Josef. *Le concept de tradition*. Genève: Éditions Ad Solem, 2008, p. 52.

⁸² JOUTARD, Philippe. Desafios à História Oral do século XXI. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; FERNANDES, Tânia Maria; ALBERTI, Verena (Orgs.). *História Oral: desafios do século XXI*. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 2000, p.40.

⁸³ JOUTARD, 2000, p.40.

⁸⁴ Cf. CANCLINI, 2003.

⁸⁵ ABREU, Martha. *O império do divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fapesp, 1999.

⁸⁶ BURKE, Peter. *Cultura popular na idade moderna*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p.15.

como um riacho que se transforma num caudaloso rio.”⁸⁷ Por meio desse relato, pode-se perceber metaforicamente o que representou a cultura popular, para os pesquisadores da década que antecede a narrativa do livro citado.

Apesar de todos os esforços empreendidos por diversos pesquisadores e estudiosos, não se chegou a um consenso sobre o conceito de cultura popular e sua aplicação, sendo que este foi cunhado por meio de disputas nos campos políticos e teóricos que não conseguiram delimitar sua área de compreensão. Sendo assim, tornou-se um conceito controverso, escorregadio, polêmico e recheado de pensamentos ora consensuais, ora conflitantes.

O linguísta russo Mikail Bakhtin, toma a Idade Média para estudar o cômico e o grotesco na cultura carnavalesca e foca suas pesquisas no riso popular, até então deixado em segundo plano por folcloristas e românticos. Para ele, a cultura popular, vista como não oficial, vai remeter-se as representações criadas pelas camadas menos favorecidas e que objetivava divertir e causar risos, sendo que estes risos perdiam sua força quando se tratava da cultura erudita que em sua formalidade, dispensava os mesmos e exigia apreciações menos cômicas, mais cultas e sérias, digamos assim. As pesquisas desse linguísta ajudaram a compreender aspectos importantes ligados ao cômico. Nessa perspectiva, solta o verbo e direciona suas críticas a obras acadêmicas que estudam o popular deixando de lado o riso, que para ele separa a cultura oficial e séria da cultura popular.⁸⁸

É na perspectiva do riso, do cômico e das tradições orais, que a cultura dramata circula, nos possibilitando estudos que se relacionam a uma prática social que se caracteriza por suas formas distintas de apropriação e vivência em que os sujeitos sociais re-significam suas práticas. Para que se compreenda os dramas em meio a suas características e se liberte de uma cristalização conceitual, faz-se necessário compreendermos a cultura como um conjunto de práticas sociais interligadas ao modo de ser e estar no mundo.

Dessa forma, sugestionamos pensar a categoria cultura popular, como resultado da ação humana, que se encontra devidamente inserida em contextos históricos e sociais, fazendo parte de um processo dialógico em que os sujeitos definem, por meio da tradição oral, o que permanece e o que se transforma.

O conceito de cultura não é estático nem polido, nem se encontra pronto e acabado. É um conceito que se transforma, se degrada, se renova, sem que para isso se estabilize enquanto conceito. Gilberto Velho reforça essa ideia afirmando que “A cultura não é, em

⁸⁷ BURKE, 1989, p.15.

⁸⁸ Cf. BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rebelais*. São Paulo: HUCITEC, 1987, p.3.

nenhum momento, uma entidade acabada, mais sim uma linguagem permanentemente acionada e modificada por pessoas que não só desempenham ‘papéis’ específicos mas que tem experiências existenciais particulares.”⁸⁹

Preferimos essa forma dinâmica, que coloca a cultura popular em movimento, para podermos apresentar a cultura dramista com características próprias de uma construção circulante que se reinventa por meio da tradição oral.

Para as dramistas entrevistadas, os relatos orais tiveram efeito terapêutico ao dar a estas à oportunidade de ativar memórias que de alguma forma mechem com suas emoções e reafirmam a dinâmica da cultura popular. Verena Alberti nos aponta que “a defesa da história oral como terapia é recorrente entre os alemães”⁹⁰, não que estes sejam os únicos a trabalhar essa vertente, mas seus estudos nos ajudam a compreender essa dimensão terapêutica e sua aplicação na construção histórica.

No caso das dramistas, observamos que as entrevistas mexeram com a auto-estima dessas mulheres, que naquele momento, sentiram-se importantes por terem a oportunidade de colaborar com estudos relacionados a uma pesquisa acadêmica. É possível perceber a espontaneidade em cada narrativa, compreendendo a “narrativa como a organização dos acontecimentos de acordo com determinado sentido que lhes é conferido.”⁹¹

Antes de adentrar as citações relacionadas às entrevistas, esclarecemos que na transcrição das falas preferimos conservar seus arcaísmos, suas inovações, sua composição gramatical, entre outros elementos, criando assim, uma simbologia que procura apresentar a narrativa das entrevistadas a partir de uma linguagem coloquial que respeita a diversidade de linguagens, compreendendo como corretas as construções frasais das dramistas.

Atentos ao conceito de *transcrição*⁹², como ação que transforma o oral no escrito, optamos por tratar as palavras em estado bruto, por meio da transcrição absoluta. Nessa perspectiva, a entrevista escrita materializa os atos da fala e nos possibilita aproximar a narrativa de sua forma original, sem a necessidade de realizar a textualização para tornar a escrita mais clara e livre dos erros gramaticais.

Inicialmente, Apresentamos as dramistas de acordo com suas falas, onde estas são convidadas a dizer o nome, a idade, a filiação, a quantidade de filhos, netos e bisnetos, além de escolher uma apresentação que marcou sua vida enquanto dramista.

⁸⁹ VELHO, 2013, p. 45.

⁹⁰ ALBERTI, 2004, p.49.

⁹¹ Ibid., p.92.

⁹² Cf. MEIHY, 2011, p. 133-137.



Imagem 08 – Ana Maria da Conceição (mestre Ana)
 Fonte: Acervo Márcio Pontes [fotografada em 2007]

A primeira a apresentarmos é mestre Ana, que por sinal será nossa protagonista diante da proposta desta pesquisa. Além de dramista ela exerce funções de liderança na comunidade que mora, ajudando na organização das celebrações católicas, nas decisões tomadas pela associação comunitária e nos encontros de idosos que acontecem regularmente.

Assim, ela se apresenta:

Eu sou Ana Maria da Conceição, mais de uns tempos pra cá as pessoas estão me chamando de mestre Ana. É que sou *mestre da cultura, tesouro vivo do mundo*, minha foto tá no livro *Mestres do Mundo...* e é isso. Sou filha de Norberto Joaquim Rodrigues e Maria do Carmo da Conceição. Tenho mais de 50 anos, 4 filhos e 2 netos. Aqui em Tucuns passamos cerca de 20 anos sem apresentar drama, antes dessa pesquisa. Agora retomamos foi com gosto. Depois da idade avançada, recomeçamos com 12 pessoas que sabiam cantar. Hoje o grupo já foi até para Fortaleza e Brasília, se apresentar. Hoje todo mundo se acha jovem e já gravamos até um DVD em 2010. Só estamos esperando receber. A apresentação que fizemos no convento de Tianguá foi a que mais marcou por que o Bispo Dom Javier elogiou muito e nós se sentimos importantes até demais, em ouvir aquelas palavras.⁹³

Mestre Ana nos remete a um dado importante, foram cerca de 20 anos sem apresentar dramas na comunidade de Tucuns. Após esse período, 12 dramistas retomam as atividades e conseguem alguns feitos, dentre eles, o reconhecimento do Governo do Estado do Ceará que garante a mestre Ana o título de *tesouro vivo da cultura*.

⁹³ CONCEIÇÃO, Ana Maria da. [mestre Ana] Entrevista concedida [jan. 2005] ao pesquisador Márcio Pontes. Arquivo digital.

Ana Maria da Conceição nasceu em Tianguá, no ano de 1956, sendo que em julho de 1958, que foi ano de seca no Ceará, foi embora para o Estado do Maranhão, onde passou 2 anos. Antes de ir embora ela morava na comunidade de Pindoguaba e quando voltou passou a morar na comunidade de Tucuns, ambas localizadas na cidade de Tianguá.

Chegou a Tucuns com 6 anos de idade. Era muito pobre e sua família não tinha condições de construir uma casa, foi quando passaram a residir na casa do tio de seu pai, sendo que nesta comunidade tinha apenas 12 casas, isso entre 1962 e 1963.

No que se refere aos fazeres dramistas, mestre Ana nos relata: “brinquei de 10 anos até 19 anos e o drama morreu pra mim em 75 [1975] quando eu casei. As outras continuaram. As outras cantaram na era de 80 [1980], e eu até ajudava a fazer as coisas. Era a empanada, as roupas e o que mais precisava.”⁹⁴ Como observamos na narrativa, o casamento marca o final das apresentações para a dramista adolescente. Este fato é recorrente a outras dramistas que também interrompem suas práticas por estarem subjugadas a uma sociedade patriarcal e machista, que limitava os espaços femininos.

Nessa perspectiva, a mulher casada deveria se dedicar a cuidar das gerações mais jovens e dos fazeres domésticos, sendo excluída de determinados grupos sociais. Mestre Ana se enquadra nesse meio e sem poder participar dos dramas, desempenha o papel de guardiã da tradição oral, ajudando outras mulheres a dar continuidade à cultura dramista.

Subir no palco como dramista, implica na exposição do corpo que se mostra vestido, maquiado, com adereços incomuns e que atraem a atenção dos rapazes por se tratar de um corpo que apresenta a sedução feminina, com todos os seus desdobramentos e implicações. Naquele momento histórico, o palco não se configura como lugar de “mulher casada”. Só participava do drama quem era “moça”, e se contasse com a permissão do pai e a concessão do namorado, quando tinha.

Na infância e na adolescência, mestre Ana enfrentou muitas dificuldades financeiras, no entanto, como ela mesma nos coloca,

tinha muita necessidade, mas com a felicidade que a gente tinha, encobria tudo aquilo. As roupas nossa era dois vestido véi. Eu vim calçar uma chinela com sete anos de idade. Com sete anos foi que o meu pai comprou uns tamancos véi de pau, que eu fui fazer a primeira comunhão e ele comprou esses tamanco pra mim. Tanto fazia como tanto fez. Até que quando eu fui namorar pela primeira vez tanto fazia como tanto fez, fazia tanto eu tá limpa, como de vestido bom, como... Bem! não tinha mesmo. Eu fui pra Viçosa, eu

⁹⁴ CONCEIÇÃO, [entrevista], [mar. 2015].

moça e de vestido de volta ao mundo, desses volta mundo véi que hoje chamam de TNT. Nem, tava nem aí. Era o que eu tinha.⁹⁵

Achamos importante ainda, registrar as dificuldades enfrentadas por essa mestre da cultura para conseguir alcançar os objetivos relacionados à educação. Mestre Ana não teve vida fácil, mas contava com apoio da família e lutava para conseguir melhores condições de estudo, como percebemos em seu relato.

Quando eu fiquei na idade de quinze anos, eu comecei a trabalhar alugado. Pra mim estudar na Pindoguaba, eu pagava. Eu trabalhava alugado no sol quente, apanhando feijão, quebrando mamona, quebrando milho, pra mim pagar minha escola. Eu ia de pés, meio dia em ponto. [*para por um instante, suspira, e continua*] Tinha dia que eu tinha comida pra eu comer, tinha dia que eu tinha feijão pra comer, tinha dia que eu não tinha, meu pai era muito pobre, não tinha... a renda dele era trabalhar alugado, no dia que arrumava um dia de serviço. Isso quando tinha. Se não, ia tirar embira pra vender na serra, praqueles donos de horta, praqueles donos de engenho que tinha na serra grande, que nem horta tinha não. Era para os donos de engenho amarrar rapadura, fazer lá não sei nem o que é. Eu sei que o meu pai ia vender lá naqueles engenhos e nós trabalhava mais o papai, eu moça trabalhando no meio do sol quente, trabalhando na roça, capinava, plantava, fazia cerca, cavava buraco, fazia coivara, puxava roda, fazia tudo. Na era de 70 [1970], de 66 [1966] até uns 75 [1975] por aí. A minha vida era essa.⁹⁶

Sob a tutela dos pais as moças tinham que ajudar a família para ampliar a renda. Não era fácil a vida na comunidade de Tucuns, onde residia mestre Ana. Provavelmente, as demais dramistas residentes em zona rural, que atuavam entre as décadas de 1960 e 1970, enfrentavam as mesmas dificuldades e vivenciaram experiências bem próximas.

A luta pela melhoria nos estudos rendeu a mestre Ana bons frutos e a mesma se aposentou como professora da primeira série do ensino fundamental. Foram 26 anos dedicados a profissão.

Dentre as lembranças narradas por mestre Ana, uma em especial nos chama a atenção e decidimos apresentá-la para compreendermos as dificuldades da infância que fizeram parte da vida de muitas crianças da geração dessa mestre. É um trecho longo, mas que nos remete a reflexões profundas sobre a infância de mulheres que a viveram na década de 1960.

Em 98, por aí, eu com o primeiro grau, uma 8ª série, eu fui fazer uma prova no Tianguá, junto com o pessoal de faculdade, e fui pra São Paulo, e as

⁹⁵ CONCEIÇÃO, [entrevista], mar. 2015.

⁹⁶ Ibid.

outras ficaram, porque a redação delas, elas não fizeram bem. Eram só 10 vagas pro Tianguá e tinha 46 pessoas, e eu fiquei foi na terceira pessoa. Passei em terceiro lugar na redação. Eu só com a 8ª série. Parece que foi 2000 ou 2001. [...] as que tinha faculdade ficaram. Eu fui pra São Paulo de avião e lá eu fiz a minha história, lá fiz todo mundo chorar e ainda ganhei uma boneca. Eu ainda tenho minha boneca aqui. E quando eu cheguei eu fui ensinar uma escola. Passei 15 dias no treinamento lá em São Paulo, e eu passava todo dia dentro numa loja do Gugu, aí as mulheres mandaram cada uma fazer sua história. A minha história, eu fiz da minha história de pobreza e de sofrimento. contei tudim. Todo mundo chorou com pena de mim, aí me deram uma boneca, porque a minha brincadeira com boneca, era um sabugo de milho enrolado num mulambo e eu fazia as redinha e botava as pedrinha. A minha boneca maior era uma rola de pau de mulungu, que é bem maneirinho, né. É que tem uns mulungu velhos, aqui na beira do rio, e cai aqueles pedaço de pau. Eu trazia aqueles pedaço de pau desse tamanho [*estica os braços gesticulando*] e fazia uma boneca. Enrolava um pano velho e botava no braço. Aqui eu cantava e aqui eu aprendia a minha música. Era cantando com uma boneca de pau nos braços, porque eu não tinha condição de comprar uma boneca. [*para por um instante*] Não tinha, né. Isso tudo eu contei da minha história, da minha infância. Eu botava as bonequinhas pra dormir, botava uns paperim de umas tampinha, botava terra dentro e fazia de conta que era o de comer. Então eu fazia como uma bela dona de casa, uma mãe boa, na minha infância, eu brincava como que eu fosse uma mãe boa, fazia comida, pra tudo eu sabia. Então eu contei tudo da minha história até quando eu fui pra São Paulo. Aí lá eu fiz todo mundo chorar. [...] por isso eu ganhei uma boneca. Eu ainda tenho a minha boneca aqui. Essa boneca aqui vai pra sepultura. Essa boneca minha aqui eu não dou pra ninguém. Eu ganhei a boneca lá da loja do Gugu. Por causa da minha história de que eu tinha uma boneca que era de pau. Ai na minha história eu botei que tem tanta gente que tem tudo e não dá valor, e eu tinha uma boneca de pau e eu amava minha boneca de pau, por que eu não tinha condição de comprar uma boneca. Meu pai trabalhava alugado, eu trabalhava alugado, eu era pobre.⁹⁷

O fato relatado por mestre Ana era comum entre as crianças do sexo feminino. Conversando com outras pessoas que vivenciaram a infância na década de 1960, colhemos relatos muito próximos.

É doído lembrar esses fatos que mexem com o emocional, porém, a entrevista assume um papel terapêutico, como nos coloca Thompson: “Recordar a própria vida é fundamental para nosso sentimento de identidade; continuar lidando com essa lembrança pode fortalecer, ou recapturar, a autoconfiança. A dimensão terapêutica do trabalho de história de vida tem sido uma descoberta que sempre se repete.”⁹⁸

⁹⁷ CONCEIÇÃO, [entrevista], mar. 2015.

⁹⁸ THOMPSON, 2002, p.208.

A entrevistada nos apresentou uma experiência de vida, que a partir da transcrição e do registro, nesse texto acadêmico, ira figurar como desabafo de uma dramista, que assim como outros sujeitos, passou por dificuldades financeiras e de acesso a bens comuns.

Atualmente a maioria das crianças conseguem frequentar uma escola gratuita e os brinquedos industrializados circulam com maior facilidade, porém, podemos perceber que esses brinquedos também limitam a criatividade das crianças, se considerarmos que sem estes, era comum meninos e meninas confeccionarem seus próprios brinquedos.

Em meio a essas experiências, Ana Maria da Conceição se tornou esposa, mãe, avó e alcançou, em 2008, o título de *Tesouro Vivo da Cultura Cearense*, tornando-se o orgulho de sua comunidade e agregando valores a cultura dramista.



Imagem 09 – Rosa Maria de Araújo (Rosa do Antô Fortino)
Fonte: Acervo Márcio Pontes [fotografada em 2007]

Nossa próxima dramista é Rosa do Antô Fortino, que é assim conhecida por conta do seu esposo, que já falecido, deixou sob sua responsabilidade a manutenção da casa e os cuidados com as filhas. Ela é uma mulher determinada e se apresenta da seguinte forma:

Sou Rosa Maria de Araújo mais por aqui só me chamam de Rosa do Antô Fortino. Filha de André Joaquim de Araújo e Maria Rosa Vieira, nasci no Cipó e brinco drama desde 15 anos de idade. Olha que hoje já estou passando dos 40, né. Tenho 3 filhas maravilhosas que não quiseram saber de drama. Minha mãe também nunca foi dramista eu aprendi mesmo foi com as tias e primas e a apresentação que eu mais gostei foi quando eu cantei para o meu esposo [Antô Fortino], que na época nós namorava, essa eu não esqueci nunca. Até aqui em casa quando ele era vivo pedia pra mim cantar...

“Nessa noite eu dormi pensando em ti
Eu só pensava em teu retrato encantador
Eu sonhei que nós tava namorando
Mais foi um sonho, eu não gozei do seu amor.”

Vixe minha nossa senhora! Quando eu me lembro... Eu não vou esquecer é nunca.⁹⁹

Curiosamente, Rosa do Antõi Fortino cantarolou o trecho de uma música de drama que costumava cantar para o marido. Antõi Fortino (*in memorian*) acompanhava as dramistas com seu violão e também conhecia muitas músicas de drama.



Imagem 10 – Joana Francisca de Araújo (dona Joana)
Fonte: Acervo Márcio Pontes [fotografada em 2007]

Agora é a vez de dona Joana, que no início resistiu um pouco ao fato de ter que ser entrevistada. A princípio, disse que não sabia quase nada e o drama na sua vida era uma coisa que tinha passado há muito tempo, o melhor que deveríamos fazer era procurar outras pessoas para entrevistar, que ela mesma não tinha como contribuir.

Depois de alguns diálogos, esclarecendo sobre os objetivos da pesquisa e a importância da sua narrativa para a mesma, ela aceitou conversar. A empolgação foi tanta que decidiu ainda participar de uma apresentação de drama, organizada e realizada em 03 de Junho de 2007. Daí em diante, continuou em atividade por mais algumas apresentações e por motivos de saúde decidiu não participar mais da manifestação.

Assim se apresenta essa dramista mãe, avó e bisavó de mais de uma centena de sujeitos:

Sou Joana Francisca de Araújo, me chamam de Joana. Nasci e me criei na comunidade do Cipó e quando me casei vim para os Tucuns. Estou aqui a 31 anos. Sou filha de Luiz Vieira de Araújo e Francisca Maria da Conceição. Ao longo da vida são 17 filhos, 70 netos e 30 bisnetos; é tanta gente que não

⁹⁹ ARAÚJO, Rosa Maria de. [Rosa do Antõi Fortino]. Entrevista concedida [jan. 2005] ao pesquisador Márcio Pontes. Arquivo digital.

sei nem se as contas estão certas. Nos dramas eu fazia o papel de homem, principalmente de soldado. Eu fazia drama no Cipó pra se divertir. Passei quase 50 anos sem vadiar no drama e retornei depois de velha, mas já to parando porque tenho muitos problemas de saúde e ai não dá mais, né. Nunca esqueci da apresentação que fizemos no Croatá, pra mim foi a que gostei mais. É isso!¹⁰⁰

Impressiona a quantidade de filhos, netos e bisnetos de dona Joana, porém, mesmo estando entre as dramistas mais velhas da comunidade de Tucuns, mostrou-se com boa disposição ao participar de algumas apresentações realizadas em 2007, e muito se emocionou ao reviver momentos da manifestação cultural que tantas alegrias lhe trouxe. Dona Joana é uma das dramistas que representava, em algumas peças, a figura masculina. Segundo as companheiras, ela era alta e se apresentava muito bem retratando personagens masculinos.



Imagem 11 – Rosa Maria da Silva Rocha (Rosa Préta)
Fonte: Acervo Márcio Pontes [fotografada em 2007]

Rosa Préta preferiu não revelar o porquê da inclusão de *Préta* no seu nome. Sempre sorridente e de uma sensibilidade sem igual, essa dramista foi a primeira a ser entrevistada, e assim, muito contribuiu com sua narrativa.

No dia marcado para a entrevista, tivemos que mudar de lugar duas vezes por conta da chuva. O som da água caindo nas telhas foi gravado junto com o som da voz de dona Rosa Préta e esse detalhe, na transcrição, dificultou o entendimento de algumas palavras. Além disso, o roteiro de perguntas que havíamos levado desapareceu e a caneta de anotações parou de escrever. Esses fatos me colocaram em situação de desconforto, porém, aprendi muito

¹⁰⁰ ARAÚJO, Joana Francisca de. [Dona Joana]. Entrevista concedida [jan. 2005] ao pesquisador Márcio Pontes. Arquivo digital.

nessa primeira entrevista e as adversidades desse momento me serviram de lição para as próximas práticas.

Assim, se apresenta dona Rosa Préta:

Meu nome é Rosa Maria da Silva Rocha, tenho pra mais de 70 anos e as pessoas me chamam aqui de Rosa Préta e é assim que eu sou conhecida. Nasci aqui em Tucuns e fui criada por Petronilia Maria da Conceição, nos interior da Viçosa. Minha mãe biológica era Maria Joaquina da Conceição e meu pai Joaquim Gregório da Silva. Como professora eu inventava músicas de autoria própria e aprendi dramas agora recente, aqui em Tucuns. Tenho 6 filhos e uma de criação que faz 7. São 18 netos e 8 bisnetos e o drama mais inesquecível pra mim foi no Croatá quando eu apresentei uma música da minha autoria mesmo.¹⁰¹

Como professora prática, trabalhava dramas na sala de aula e com seus alunos seguia o desafio de recriar letras e melodias. Mestre Ana relembra uma música que Rosa Préta cantava na escola e que ela guardou. Era assim: “quando o sol vem pra cima de mim, só tenho vontade de achar ruim, mas não adianta a vida é mesmo assim, vale mais cantar, vale mais dizer, gosto duma vida assim.”¹⁰² Esse foi um trecho da música apresentada por Rosa Préta e que mestre Ana nunca esqueceu.



Imagem 12 – Elineuza da Silva Cardoso Lima (Elineuza)
Fonte: Acervo Márcio Pontes [fotografada em 2011]

Das dramistas entrevistadas, Elineuza é a mais jovem. Foi por meio do empenho dela e de sua irmã, dona Graça, que pela primeira vez tivemos a oportunidade de ver uma apresentação de drama.

Com vergonha de mostrar suas habilidades diante dos dramas, as duas irmãs prepararam um grupo de crianças da comunidade de Poço de Areias para que pudessem

¹⁰¹ ROCHA, [entrevista], jan. 2005.

¹⁰² CONCEIÇÃO, [entrevista], mar. 2015.

encenar. Sem dúvida, dia 04 de março de 2005, vivenciamos uma experiência única, a qual inspirou a continuidade das pesquisas.

Elineuza é bem dinâmica e organiza as ações religiosas de sua comunidade. Começou cedo a brincar dramas e se apresenta por meio da seguinte narrativa:

Me chamo Elineuza da Silva Cardoso Lima, conhecida como Elineuza, um pouco mais de 30 anos, três filhos e participei dos dramas desde 9 anos de idade. Fui nascida e criada na comunidade de Poço de Areias e sou filha de Antonio Cardoso e Maria José da Silva Cardoso. Aprendi a brincar dramas com os familiares onde as roupas eram feitas em comunhão, a comunidade e a família. Na verdade eram feitas pela minha tia e a minha mãe. Quando eu casei, passei a ensinar outros grupos e hoje sou feliz. Só que agora, nós temos outras atividades na comunidade, que são diferentes e que não é drama. Ai as representação são outras e nós faz outras coisas com os jovens daqui. Já posso ir? Vou lavar é as roupas que as meninas tão sozinha na beirada do rio, e a correnteza tá é forte pra danada. já vou... Thau!¹⁰³

De forma rápida, Elineuza nos relata que aprendeu a encenar dramas com seus familiares e mesmo depois do casamento, quando já não participava das ações relacionadas aos dramas na comunidade, ensinou o que sabia para outras pessoas, de forma a contribuir para dar continuidade à manifestação cultural em Poço de Areias.



Imagem 13 – Maria das Graças Cardoso (dona Graça)
Fonte: Acervo Márcio Pontes [fotografada em 2011]

Sem dúvida, é com muito carinho que guardamos as narrativas dessa dramista, Dona Graça. Foi ela quem nos falou sobre a tradição dos dramas na comunidade de Poço de Areias. Não fazíamos nem ideia do que era uma apresentação de drama. Inicialmente iríamos pesquisar sobre os reisados, porém, por ser um assunto tão revisitado, ansiávamos por algo

¹⁰³ LIMA, Elineuza da Silva Cardoso. [Elineuza] Entrevista concedida [jan. 2005] ao pesquisador Márcio Pontes. Arquivo digital.

diferente. Encontramos dona Graça, nos corredores da Prefeitura Municipal de Tianguá, onde a mesma havia participado de uma reunião de diretores, e despretensiosamente perguntamos: qual a manifestação cultural que vocês têm em Poço de Areias e não é reisado? Ela sorriu e disse: — Tem drama. Aí se foram alguns minutos de conversa que direcionaram longos momentos de pesquisa. Assim ela se apresenta:

Sou Maria das Graças Cardoso, conhecida como dona Graça, faço parte da liderança da comunidade, professora, casada com um marido maravilhoso, tenho 5 filhos e me apresento em drama desde que tinha 5 anos de entendimento, eu era a personagem tapuio quando eu comecei. Como professora trabalhei drama com as crianças por alguns anos, que é uma coisa que eu trouxe dos meus pais, deles. Posso dizer que a apresentação mais bacana que eu já fui foi no município de Ubarara em 1978. Tinha prefeito, padre e gente muito importante e a gente se achou lá em cima com os elogios dessas pessoas. E é só isso mesmo. Que eu quero falar é só... e nada mais.¹⁰⁴

Como registramos, dona Graça é irmã de Elineuza e juntas vão guardando na memória músicas e histórias que se relacionam a época em que apresentavam drama na comunidade Poço de Areias. Elas têm uma característica diferente das outras dramistas, pelo fato de criarem as letras e melodias de grande parte das músicas que encenam.



Imagem 14 – Maria Francisca Araújo da Silva (Maria Pichica)
Fonte: Acervo Márcio Pontes [fotografada em 2011]

Encontrar Maria Pichica foi desafiador. Coletar sua narrativa foi recompensa de poucos. Quando chegamos à Pindoguaba, ela tinha ido à Areia Branca, sítio que fica entre Pinguaba e Tucuns, chegando à Areia Branca ela tinha saído para Tucuns, e por incrível que pareça, quando se chega em Tucuns ela havia voltado à Pindoguaba. E foi ali que a encontramos, sentada na calçada debulhando feijão.

¹⁰⁴ SALES, Antonia das Graças Fernandes. [dona Graça] Entrevista concedida [jan. 2005] ao pesquisador Márcio Pontes. Arquivo digital.

A princípio ficou receosa e não queria participar da entrevista. Depois que falamos da pesquisa e o quanto era importante sua narrativa, ela se dispôs a aceitar. Foi muito prazeroso entrevistá-la, era como se já nos conhecêssemos há anos, tamanha a espontaneidade narrativa de dona Maria Pichica, que assim se apresenta:

Tá danado! Sou Maria Francisca Araújo da Silva, mais pode me chamar de Maria Pichica. Nasci, me criei nos Tucuns e vim pra Pindoguaba depois que casei, aos 23 anos. E tô aqui até hoje. Meu pai é de nome João Joaquim de Albuquerque e a mãe Francisca Constância dos Santos. São 12 filhos ao todo, 35 netos e 3 bisnetos e a apresentação que fizemos na praça dos Eucaliptos, lá no Tianguá, foi a que eu gostei mais e outra foi no grupo de idosos, que foi a última apresentação minha. Depois que adoeci do nervo da perna, não sou mais mulher pra nada. Fico só aqui fazendo as coisas devegar. Drama que é bom... não posso é nem pensar. Como é que pensa? Adoentada...¹⁰⁵

Apesar das dificuldades para encontrá-la, Maria Pichica contribuiu de forma significativa para a pesquisa e apresentou questões importantes que geraram novos questionamentos ao longo dos estudos propostos.



Imagem 15 – Lúcia Fátima de Oliveira Silva (Dona Lúcia)
Fonte: Acervo Márcio Pontes [fotografada em 2011]

Dona Lúcia é daquelas figuras sorridentes, tranquilas e de uma paciência invejável. Nos recebeu em sua casa com muita alegria, ofereceu um café, sentou em uma cadeira e sem necessitar de muitas interferências por parte do entrevistador mostrou suas habilidades narrativas e contribuiu para que compreendêssemos muitos fatos que remontam apresentações de dramas praticadas entre as décadas de 1970/80 em sua comunidade. Assim ela se mostra:

¹⁰⁵ SILVA, Maria Francisca Araújo da. [Maria Pichica] Entrevista concedida [jan. 2005] ao pesquisador Márcio Pontes. Arquivo digital.

Sou Lúcia Fátima de Oliveira Silva e por aqui sou conhecida como Lúcia mesmo. Eu tenho 10 filhos, 06 netos e 54 anos de idade. Moro na Pindoguaba e sou filha de Raimundo Antonio da Costa e Alzira Albino de Oliveira, mais fui criada mesmo foi por Antonio João Passos e Maria da Silva Passos, conhecida como dona Batista. Em 2009 nós fizemos uma apresentação na Pindoguaba e eu gostei muito da apresentação *eu sou a primeira que sai*, mais a minha música preferida mesmo é aquela *fogo de lenha*.¹⁰⁶

Ao narrar suas experiências, dona Lúcia ia apontando caminhos possíveis para a pesquisa. Ela possui uma característica diferente das demais entrevistadas, pois consegue apresentar os fatos utilizando o tempo cronológico, o que de certa forma ajuda na compreensão dos mesmos e possibilita um melhor entendimento.



Imagem 16 – Francisca Maria da Silva (Chiquinha – *in memoriam*)
Fonte: Acervo Márcio Pontes [fotografada em 2007]

Chiquinha faleceu em 2008. Juntamente com mestre Ana, construímos o texto de apresentação dessa dramista, que por sinal, era muito querida pelas pessoas da comunidade, por ser muito alegre.

Quando foi entrevistada, seus relatos eram firmes e ela se utilizava muito das mãos como forma de atestar aquilo que estava falando. Ela ficava sempre a espera de uma pergunta para desenvolver a narrativa de resposta e em alguns momentos se fazia compreender de forma bastante enfática. Era como se quisesse apresentar verdades incontestáveis frente aquilo que estava sendo perguntado. Chiquinha levou bem a sério o jogo de perguntas e respostas

¹⁰⁶ SILVA, Lúcia Fátima de Oliveira. [dona Lúcia] Entrevista concedida [jan. 2005] ao pesquisador Márcio Pontes. Arquivo digital.

presentes numa entrevista, sendo que no início, ela ficou bem tensa com essa relação e abreviava ao máximo suas narrativas. Depois foi se soltando e ampliando suas contribuições.

(in memorian) Francisca Maria da Silva, conhecida como Chiquinha, foi uma guerreira e entusiasta da manifestação cultural que tanto gostava. Ao longo da vida foram 2 filhas e mais uma sobrinha que criou desde 2 anos de idade. Filha de Cezário de Moura e Maria Alvina, era a segunda pessoa da mestre Ana e ajudava a organizar o drama, além de incentivar muito as companheiras. Foi-se dia 26 de Junho de 2008, dia de apresentação de um drama. Neste dia, Chiquinha não participou, porém, incentivou as companheiras na porta do ônibus e pouco tempo depois, antes que estas subissem no palco, veio à notícia que ninguém esperava. Segundo Mestre Ana: *ela tava boazinha. Não quis ir apresentar mais nós mais foi deixar tudo na porta do ônibus. Foi aquela tristeza... até hoje nós sente falta dela.*¹⁰⁷

Após essa breve apresentação das entrevistadas, precisamos compreender que dos múltiplos espaços que compõem a cidade de Tianguá, transitamos entre aqueles que guardam lembranças de mulheres dramistas e seus fazeres festivos. Dia de drama é dia de festa, como nos coloca mestre Ana, e em dia de festa sempre tem aquele forrozinho no final que é pra deixar todo mundo feliz.

Os colonizadores portugueses, ao aportar no Brasil, trouxeram consigo a tradição de festejar seus santos e acontecimentos políticos importantes, desta forma, a cultura e suas compreensões chegam ao Brasil em clima de festa. A igreja, no Brasil Colônia, promovia festas para aproximar seus fiéis e catequizar os índios, assim como, o Estado promovia festas para afirmar-se politicamente e comunicar que havia uma hierarquia em que o Estado detinha poder sobre seus subordinados.

As comemorações festivas que aconteceram em meio à colonização das terras brasileiras, compreendendo as procissões, peças teatrais, músicas e celebrações religiosas, aproximaram os colonizadores dos colonizados e possibilitaram comunicação entre os jesuítas, da Companhia de Jesus, e os índios nativos.

Os indígenas que habitavam o Brasil, antes dos colonizadores, também tinham suas festas e se utilizavam de elementos simbólicos que se diferenciavam de uma tribo para outra, assim, as festividades por aqui fazem parte de uma mescla que em sua diversidade vai ganhando e perdendo elementos, além de figurar entre o sagrado e o profano.

Quando por essas terras chegaram os negros, outros elementos festivos foram incorporados, assim como, quando chegaram os italianos que trabalharam nas lavouras

¹⁰⁷ Esta citação foi escrita por Márcio Pontes, com informações de mestre Ana.

cafeiras. É nesse clima e em meio a esse processo de miscigenação que as dramistas passaram a figurar.

Em meio a toda essa mistura, a festa se configura enquanto espaço de socialização em que cada sujeito vai incorporando elementos de sua cultura na construção de significados da festa, sendo que esta vai aproximando pessoas de classes sociais e etnias diferentes na manutenção de suas raízes culturais e fazendo refletir.

Nessa perspectiva, Natalie Zemon Davis¹⁰⁸, historiadora da escola norte-americana, difunde a ideia de que as festas articulam críticas sociais, assim como servem de referência para expor comportamentos desenvolvidos na comunidade em que operacionaliza suas intervenções, sendo que, o cômico e o grotesco presente nessas festas não só objetivam romper as tensões e divertir os participantes, mas principalmente criar no seu espaço de atuação um ambiente reflexivo que gere compreensão crítica sobre alguns fatos observados no cotidiano.

Os primeiros momentos da colonização foram marcados por festividades religiosas ligadas ao calendário cristão e que eram realizadas em Portugal. Dessa forma, por meio das colônias que se instalaram no Brasil, os costumes europeus eram difundidos pelos portugueses que por aqui se instalaram.

O objetivo dessas festividades, além de rememorar os costumes portugueses, era também cativar a simpatia dos colonizados que a princípio participavam como observadores e com o passar dos tempos começaram a participar ativamente dessas comemorações.

Essas festas religiosas costumavam encenar histórias bíblicas que seduziam seus observadores, além de reunir várias etnias em torno de espaços físicos dedicados a essas encenações. Ao mesmo tempo em que o sagrado ia sendo mostrado, abria também espaços para que o profano se manifestasse e nesse ínterim o sagrado e o profano iam se aproximando e, por vezes, se distanciando e até se confundindo.

As dramistas e seu público constituem um coletivo que se une em torno da cultura dramista, e este coletivo se sente motivado pela alegria de se fazer presente no espaço dedicado a essa interação. Quando falamos em festa, em seu caráter coletivo, devemos levar em conta que ela só existe para que se responda a uma necessidade social que geralmente está ligada a comemoração, seja esta desencadeada por alegrias ou tristezas.

A festa tem uma função importante para os grupos que convivem socialmente e podem revelar muito daqueles que festejam. Ela permite uma quebra de rotina, onde aqueles que dela

¹⁰⁸ Cf. DAVIS, Natalie Zemon. *Culturas do povo: sociedade e cultura no início da França Moderna*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1990.

participam se lançam em atividades que de outra forma não fariam em seu cotidiano. Como diria Carlos Eduardo Schipanski, “sua realização ajuda os indivíduos a extravasarem o excesso de energias, ameniza a violência e incentiva paixões.”¹⁰⁹

As festas, ligadas ao ato de comemorar, fazem com que datas sejam fixadas no calendário e com que as heranças culturais do passado possam se repetir ao longo dos anos. Quando paramos por um instante para observar o calendário festivo, nos deparamos com festividades cívicas e religiosas que objetivam servir de referência para que as novas gerações possam perceber sua importância.

Se tomarmos como exemplo o Brasil, podemos observar que a festa em si, possui características próprias diante de cada grupo, pois mesmo que ela aconteça ao mesmo tempo em diversos pontos do país, ela é diversa em suas ações, pois cada grupo que comemora possui características específicas, com seus significados, modos de percepção e valores simbólicos.

Com os dramas não é diferente, cada grupo de dramatas vai se apropriando das referências básicas e construindo outras. Pela tradição oral, esses grupos espalhados em diversos pontos do Brasil, apresentam muitos personagens em comum, porém, entre uma apresentação e outra as melodias se diversificam, assim como, as letras cantaroladas sofrem suas mutações.

Segundo nos coloca Verena Alberti, “esse talvez seja o grande fascínio exercido pela tradição oral: o fato de se tratar de um patrimônio coletivo comum, que, no entanto, não existe sem a ação permanente daqueles que o repetem e, portanto, o transformam.”¹¹⁰

A festa inventa e reinventa seus protagonistas e assim as comemorações vão fazendo parte das transformações que ocorrem na política, na religião, na cultura e vão se refletindo no cotidiano daqueles que festejam.

Mas, a festa também, como nos coloca Schipanski, “se apresenta como uma arena onde estão presentes relações de dominação e de resistência; um espaço que se obriga também a traduzir simbolicamente a evidência da diferença e da desigualdade.”¹¹¹ Essa arena, como espaço de acontecimento da festa, possui características bastante particulares que podem ser

¹⁰⁹ SCHIPANSKI, Carlos Eduardo. *Cavalladas de Guarapuava: história e morfologia de uma festa campeira*. (1899-1999). 273f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. Niterói, 2009, p. 89.

¹¹⁰ ALBERTI, Verena. Tradição oral e história oral: proximidades e fronteiras. In: *História oral: Revista da associação brasileira de história oral*, n.8, jan. – jun. 2005 –, São Paulo, 2005, p.18.

¹¹¹ SCHIPANSKI, 2009, p. 90.

observadas em diversos aspectos. É no local de encontro em que se evidencia a prática e onde podemos perceber os indivíduos em suas ações hierarquizadas ou não.

A festa contém uma infinidade de comunicações que podem ser percebidas de formas diversas, não é apenas o passado rememorado. Antes de tudo, o grupo social que se utiliza da festa no tempo presente, define em meio a suas ações tudo aquilo que deve ser lembrado, festejado e preservado, assim como também, define o que deve ser esquecido e o que deve ser transformado.

Para que ocupe um lugar temporalmente importante, a festa tem que significar, tem que agregar valores e tem que ter uma importância que a justifique. Do contrário, será apenas uma festa de divertimento em que as pessoas se reúnem hoje e a esquecem amanhã.

No Brasil, especificamente, o carnaval pode ser observado como uma festa, que como dissemos, acontece ao mesmo tempo em praticamente todas as cidades do país, porém, cada uma destas, comemora de forma diferente, com seus ritmos, seus protagonistas, suas invenções, reinvenções e suas particularidades. Assim também são as festas religiosas que se espalham pelo país em suas diversidades, cada uma com seus significados peculiares.

Quando nos deparamos com um ensaio de dramistas, a música, a dança, a performance, a indumentária e a organização do espaço, vão ganhando formas e significados diante da perspectiva da festa. A diversidade de grupos sociais e étnicos vão construindo identidades próprias e os elementos citados vão sendo lapidados por esses grupos que imprimem suas vivências/experiências em suas comemorações.

Observa-se que nos lugares escolhidos para esta pesquisa, entre as décadas 1970/80, além da apresentação do drama, os sujeitos envolvidos, público e dramistas, ansiavam pelo momento posterior a este, no qual, segundo relatos de dona Lúcia: “aí tem aquele arrasta-pé pra gente brincar até umas hora. [...] Quando terminava, a gente fazia aquele forrozão muito bom pra gente dançar. Dançava até a madrugada.”¹¹²

O final do drama representava, para os sujeitos envolvidos, o início do “forrozão” onde os amigos passavam a conversar, dançar e paquerar. Desse modo, o momento de apresentação do drama, conseguia reunir os jovens da comunidade num determinado espaço, e, após sua finalização, proporcionava interação entre aqueles que saíram de sua lida cotidiana para prestigiar as dramistas.

Esse também era o momento de receber visitantes de comunidades vizinhas que se deslocavam com objetivos similares, sendo que alguns caminhavam horas para chegar à

¹¹² SILVA, L., [entrevista], jan.2005.

comunidade, muitas vezes, faziam o percurso a noite pelo simples prazer de participar da festa promovida pelas dramistas.

Mestre Ana reforça, em sua narrativa, essa proposta de transformar o espaço de apresentações em ambiente promissor para que se procedam à troca de ideias entre amigos e paqueras entre casais.

A gente era tão quente, era tão animada... Ah! Hoje vai ter um forrozinho... Aí, quando terminava, a gente fazia um forró pra gente dançar. [*suspira e continua lentamente*] Ai, nessa época era tão bom, quando a gente ia dançar com a pessoa que a gente gosta, que a gente amava, era maravilhoso. [...] Namorado? Passava de mês, podia era ver acolá. A gente, vixe Maria!!! [*risos*] Era gostoso demais, num é como hoje. [...] Tinha saudade até de ouvir a voz. [...] A gente morava na mesma comunidade, a gente passava era de quinze dias sem se ver. Era gostoso. Os pais num deixavam a gente sair. A gente tinha aquela animação de fazer drama, pra nós ter oportunidade de sair. Aí, pode ser que ele esteja lá, né? Esteja esperando. [*risos*] Nem que a gente fosse ensaiar lá escondido, mas quando a gente saísse fora podia ele estar lá esperando do lado de fora.¹¹³

Mestre Ana revive memórias da época em que era moça e recorda o “forrozinho”, a dança com a pessoa amada, a saudade em ouvir a voz, traçando assim, o perfil do drama enquanto manifestação capaz de reunir jovens com os mesmos anseios. O drama torna possível a participação da mulher em espaço público, uma vez que sua atuação se restringia ao espaço privado, mais especificamente aos fazeres domésticos.

Na época em que o simples “ouvir a voz” da pessoa amada era motivo de agonia e felicidade, podemos imaginar as práticas de namoros em que prevalecia a conquista através do olhar, dos gestos e dos recados às escondidas. Namorar nas décadas de 1970/80, nas comunidades pesquisadas, só com autorização dos pais e ainda sob seus olhares atentos.

O drama se apresentava como meio pelo qual as jovens conseguiam libertar-se um pouco dessa vigilância familiar, já que os ensaios motivavam uma “saidinha extra”, assim como o dia da apresentação justificava a chegada um pouco mais tarde e a participação na festa. Atualmente, dentro de um novo perfil, a manifestação não é mais preparada com os mesmos objetivos, apesar de ser carinhosamente aguardada pela comunidade.

Essas colocações nos levam a compreender alguns dos motivos que estão ligados a organização da manifestação cultural, enfatizando que nas entrevistas, quase todas as dramistas se posicionam dizendo: — *Eu brinquei muito drama*. Imprimindo essa ideia de brincadeira, diversão e lazer, sendo esta, também a forma com que o público se manifesta em

¹¹³ CONCEIÇÃO, [entrevista], jan. 2005.

relação aos dramas, quando dizem: — *Eu vou assistir a brincadeira do drama*. Essa é a forma que se referem à tradição da cultura dramata.

Uma das entrevistadas, residente no sítio Tucuns, reagiu de forma curiosa quando perguntei se ela considerava o drama uma brincadeira. Com voz enfática e o tom de quem não gostou muito da pergunta, Chiquinha responde, “Pra mim? eu levava mais sério do que uma brincadeira. Que brincadeira é brincadeira. Nós parece que tinha aquele prazer de fazer, num era por brincadeira, não.”¹¹⁴ Fiquei surpreso com sua reação, pois foi a única que discordou da afirmativa e ainda fez questão de deixar claro que “é uma tradição da gente.”¹¹⁵ Compreendo que Chiquinha queria deixar explícito para o entrevistador que tradição é coisa séria e tem que ser respeitada, não tratada como uma brincadeira.

É recorrente na fala das dramatas afirmarem que drama é uma tradição repassada de geração a geração, evidentemente por meio da tradição oral. Ao refletir-se em torno das colocações que perfazem as páginas do livro *A invenção das tradições*¹¹⁶, em que os autores evidenciam situações que permitem pensar sobre a legitimidade da utilização da palavra tradição em face de seu processo de invenção, percebe-se que quanto mais distante for o mergulho temporal do historiador, maiores as possibilidades de compreender a origem inventiva de seu foco de estudo.

Para o historiador Durval Muniz, “a busca das verdadeiras raízes regionais, no campo da cultura, leva a necessidade de inventar uma tradição. Inventando tradições tenta-se estabelecer um equilíbrio entre a nova ordem e a anterior.”¹¹⁷ Uma invenção estará sempre carregada de intenções, de signos e representações simbólicas que supostamente se ligam a um passado distante, mas em muitos casos fazem parte de um passado recente, construído e reconstruído para dimensionar uma tradição inventada e reinventada, que reorienta a utilização de símbolos, signos e representações.

Se perguntar a uma dramata qual o grupo mais tradicional de sua região, ela afirmará que é o dela e apontará uma série de elementos que classificam seu grupo como tal e desclassificam os outros. Ser dramata e pertencer a um grupo de tradições anteriores a sua geração é algo que remonta o que pais, avós, bisavós, entre outros, vivenciaram e merece todo

¹¹⁴ SILVA, Francisca Maria da. [Chiquinha], Entrevista concedida [jan. 2005] ao pesquisador Márcio Pontes. Arquivo digital.

¹¹⁵ SILVA, F. [entrevista], jan. 2005

¹¹⁶ HOBSBAWM, Eric & RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Tradução: Cavalcante, 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

¹¹⁷ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. Prefácio de Margareth Rago, 3. ed., Recife: FJN, Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 2006, p.76.

o respeito de quem os protagoniza no presente. Sem dúvida as ações desenvolvidas pelo seu grupo o identificam como único em relação a outros.

Certamente esse sentimento de pertença foi o que motivou Chiquinha a enfatizar que o drama não é brincadeira e sim uma tradição. Sua afirmativa leva em consideração o respeito que ela carrega em relação a todas as dramistas anteriores a sua geração e demonstra seu desejo em tornar isso evidente para aquele que a entrevista.

A diferença entre os grupos de drama é exatamente o que irá identificar cada um deles. Observa-se que alguns se aproximam em suas práticas, mas individualmente carregam em suas ações resquícios de uma tradição anterior que o orienta a seguir adiante. São referências da memória que ajudam a construir o presente e levar adiante conhecimentos que vem sendo repassados de geração em geração, sendo que se compreende a memória

no sentido definido por Halbwachs (1900), ou seja, como reelaborações do passado no contexto de realidades presentes. Em outras palavras, a memória coletiva, composta de fatos pertinentes, de lembranças e de esquecimentos partilhados, corresponde as demandas do presente sendo, portanto, constantemente reelaborada.¹¹⁸

Mesmo remetendo o drama a uma manifestação tradicional que se liga ao passado, suas praticantes estão sempre atualizando no presente, esse passado, que muito embora sirva de referência, vai sendo modificado e incorporando novos elementos que estavam dissociados de épocas anteriores.

É em torno dessa dinâmica que os dramas vão circulando, se reinventando e agregando outros elementos. Essas ações se fazem necessárias para que se possa inclusive atingir outros públicos que igualmente vai mudando suas práticas.

Atualmente, diante das apresentações do grupo de dramistas de Tucuns, observamos que ao se deslocar de sua comunidade para apresentar seus fazeres fora do espaço habitual, as mulheres dramistas ampliam horizontes e se reinventam a cada nova apresentação. Vão observando outras manifestações culturais e incorporando aquilo que julgam interessante para suas práticas. Percebemos que esse início de século XXI marca a reciprocidade entre a cultura produzida com vistas à classe dominante e a cultura produzida pelos dominados.

¹¹⁸ HALBWACHS, 1990 apud ALENCAR, Maria Amélia Garcia de. História e Música: uma proposta teórico-metodológica para análise da música regionalista. In: LEMES, Cláudia Graziela Ferreira; MENEZES, Marcos Antônio de; NASCIMENTO, Renata Cristina de Souza. (Org). *Historiar: interpretar objetos da cultura*. Uberlândia: EDUFU, 2009, p. 14

Para exemplificar essa mistura, citamos a participação das dramistas de Tucuns na 6ª edição do *Festival União da Ibiapaba*, que aconteceu na cidade de Tianguá, entre os dias 09 e 14 de julho de 2012, ocasião em que as dramistas se apresentaram no mesmo palco que a banda *Batucada Elétrica*, que mistura samba, rock, maracatu entre outros ritmos; a banda *Pedra Rara*, que se dedica ao reggae roots; o grupo de dança *Divino Movimento*, que apresentou o *pole dance*, praticado inicialmente nas tendas de circo da *Comédia Dell'Arte*; entre outros grupos contemporâneos.

Dessa interação, vale observar a hipótese destacada por Ginzburg¹¹⁹, quando observa o entremeio entre a cultura das classes dominantes e subalternas da Europa pré-industrial. Ele percebe que existe uma comunicação entre ambas que se destaca por ser recíproca. A esse movimento, Ginzburg chama de circularidade em que a dinâmica dessa comunicação se move de baixo para cima, assim como, se move de cima para baixo. É nesse ínterim que ambas as culturas vão passando por transformações significativas que não descaracterizam sua essência, mas possibilitam incorporações e inovações.

Na perspectiva da circularidade, observamos que conceitos que tentaram dar conta da cultura popular não conseguiram estabelecer limites entre o popular e o erudito, as fronteiras possibilitavam uma interação entre ambas de forma que a classe dominante participava de ações desenvolvidas pelos dominados, assim como as manifestações populares conseguiam penetrar nas festas realizadas pela elite.

Essa troca se evidencia no exemplo citado anteriormente, onde grupos completamente diferentes se apresentam no mesmo espaço e possibilitam intercâmbios diversos, onde ao mesmo tempo em que as dramistas mostram os fazeres relacionados aos dramas, participam como público e trocam ideias com outros participantes do mesmo evento, além de receber críticas e elogios em relação a suas práticas. Essa interação faz com que decidam o que deve permanecer e o que deve ser mudado em suas próximas apresentações.

Percebemos, em eventos como o citado, a proximidade entre diversas culturas, sendo que a circularidade pode ser observada entre essas práticas que por ora se distanciam e por outra se aproximam e até se misturam.

Por mais que se busque o distanciamento entre cultura erudita e cultura popular, estabelecidos por fatores de ordens políticas, religiosas e econômicas, a tentativa de controle de qualquer uma destas exclui a possibilidade de interação, e nessa perspectiva, considerando os estudos de Ginzburg, tratamos de culturas, no plural.

¹¹⁹ GINZBURG, 1987, p.12.

Ao pluralizarmos esse termo, colocamos em evidência que a cultura popular, assim como a erudita, não possui um grupo de traços definidos e imutáveis, nem obedece uma metodologia sistemática que a delimita a determinados grupos e segmentos sociais, não esquecendo que essa pluralidade carrega tensões, conflitos, diversidades e contradições.

É nesse universo que atuam as dramistas no início do século XXI, ressaltando que as praticantes e ex-praticantes das comunidades de Tucuns e Pindoguaba, fazem questão de evidenciar que seus fazeres encontram-se relacionados às mulheres, sendo que os homens só participam como tocadores ou como público.

Buscamos compreender as relações entre essas mulheres e os homens da comunidade, consideramos o argumento de Rachel Soihet: “o gênero sublinha o aspecto relacional entre as mulheres e os homens, ou seja, nenhuma compreensão de qualquer um dos dois pode existir por meio de um estudo que os considere totalmente em separado.”¹²⁰

Procurando realizar um estudo baseado nas relações de gênero, entendemos que a expressão ultrapassa as simples definições de mulher e homem no ato de promover o drama. Passamos a observar ações comportamentais que caracterizam figuras masculinas e femininas dentro das comunidades estudadas, considerando o perfil de cada um dentro do drama.

Importante esclarecer que quando nos referimos ao público, este não é composto apenas de mulheres e se diversifica entre homens, mulheres, adolescentes e crianças, ou seja, o drama é preparado e encenado por mulheres para um público de faixa etária variada sem distinção de sexo.



Imagem 17 – Drama encenado em Tucuns
Fonte: Acervo Márcio Pontes [fotografada em 2007]

¹²⁰ SOIHET, Rachel. Enfoques feministas e a história: desafios e expectativas. In: SOLER, Angélica; MATOS, Ma. Izilda S. de. (Org). *Gênero em debate: trajetórias e perspectivas da historiografia contemporânea*. São Paulo: EDUC, 1997, p. 63.

É importante destacar nessa imagem, da página anterior, as dramistas representando o papel masculino. Para estas, quando uma interpretação exige a presença da figura masculina, essa figura se caracteriza por possuir “uma calça comprida, uma blusa de botão, um chapéu e se for velho uma bengala.”¹²¹ A imagem evidencia ainda o colorido das vestimentas e do cenário em que se apresentam. Em outro momento iremos nos aproximar dessa discussão.

Como se observa, as próprias dramistas interpretam o papel do sexo oposto, e para isso, se vestem como tal. Dona Maria Pichica revela que “os home nunca quizeram porque disse que isso num era brincadeira pra home, né? Os home queriam era a do reisado, né? era uma coisa diferente.”¹²²

Nesse discurso percebemos a diferença entre a participação da mulher e do homem nas manifestações culturais da comunidade, que caracteriza a participação de seus membros de acordo com o sexo ao qual pertencem. O comportamento de homens e mulheres define o papel social de cada um: os homens não participam dos dramas e as mulheres não participam do reisado.

Indagando a respeito do motivo pelo qual os homens de Pindoguaba não participavam do drama como dramista, dona Lúcia diz que

Num sei... acho que é vergonha. Até se a gente fosse brincar e chamasse eles, — *Vixe num vou não!*, — *Tu vai, cara?*, — *Não, eu num sou nem mulher*. Era assim que eles dizia, eram todo esquisito eles [...] Agora já é mais comum se a gente quiser botar, eles já aceitam, né. Mais naquele tempo ninguém ouvia falar.¹²³

A vergonha e a resistência aos valores morais criavam uma espécie de barreira que impossibilitava os homens de atuarem como dramista, considerado a manifestação como uma prática feminina. Alguns podem até arriscam uma participação, muito embora ainda exista o comportamento arraigado de que drama é “coisa de mulher”. Mesmo assim, diante da narrativa de dona Lúcia e considerando o tempo de realização das pesquisas, não encontramos nenhum homem dramista nas comunidades em estudo.

Dona Maria Pichica, quando lhe perguntamos se ela conhece homem dramista, olha assustada e ergue o braço balançando o dedo em sinal negativo, dizendo com a voz firme: “Não, os home não! Inté hoje eu num conheci, da minha entendidade, até agora... Nem

¹²¹ CONCEIÇÃO, [entrevista], jan. 2005.

¹²² SILVA, M., [entrevista], jan. 2005.

¹²³ SILVA, L., [entrevista], jan. 2005.

lembrando, eu ainda não conheci home que representa drama. Isso não. As mulher se traja de homem, né. Mais os home mesmo num participam não.”¹²⁴

Quando, nas décadas de 1970/80, as dramistas de Tucuns necessitavam de personagem masculino (soldado, esposo, mendigo etc.), elas mesmas se caracterizavam de homem e atuavam, sem que isso viesse a prejudicar as apresentações. Atualmente, esta prática ainda resiste em meio a esse grupo de dramistas.

Para assumir a função masculina, a dramista precisa se encaixar no perfil descrito por Rosa do Antôï Fortino: “aquelas mulher grande se trajava de homem. Muita mulher que era alta e fina se trajava de homem [*risos*]. Tinha uma mulher tia nossa que fazia lá a maquiagem do homem no rosto da mulher, tinha gente que pensava que era homem mesmo.”¹²⁵

Havia uma preocupação com o perfil e com a pintura no rosto para que a figura dramática parecesse “macho”. Esta era, e ainda é para as dramistas de Tucuns, a solução encontrada para superar a ausência de homens dramistas. Dona Rosa Préta justifica a não aceitação de homens pelo fato de que “a gente se junta pra fazer um drama, a gente tem que se trocar, tá todo tempo tirando a roupa e vestindo outra, aí num pode estar homem tudo junto.”¹²⁶ Esse também é um ponto importante de ser observado e que em parte justifica a não participação de homens.

Essas foram algumas das percepções que nos chamaram atenção nessa relação e dando continuidade, escolhemos uma música encenada pelas dramistas em que figuram personagens de ambos os sexos.

1.3. Um romance do século XVI narrado no século XXI

Em trabalho de pesquisa realizado junto às dramistas de Tianguá, nos deparamos com um romance, cantado por Rosa do Antôï Fortino, que ela chama de *música da Juliana*. Essa canção é uma versão do romance *Veneno de Moriana*, conhecido também por *Juliana e Dom Jorge*, localizado no século XVI, na Espanha¹²⁷. O mesmo atravessou séculos mudando apenas sua estrutura verbal, como veremos mais adiante. Possivelmente, este romance chega ao Brasil por intermédio dos portugueses que aqui aportaram.

¹²⁴ SILVA, M., [entrevista], jan. 2005.

¹²⁵ ARAÚJO, R., [entrevista], jan. 2005.

¹²⁶ ROCHA, [entrevista], jan. 2005.

¹²⁷ Cf. NASCIMENTO, Bráulio do. Processos de variação do romance. In: *Revista Brasileira de Folclore*, v.4, n.8, Rio de Janeiro: Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1964, p.59.

Para iniciarmos essa narrativa, vamos transcrever na íntegra a *música da Juliana*, cantarolada por Rosa do Antôï Fortino, em sua residência, no dia 23 de Janeiro de 2005.

Começa do pai né...

- O que é que tu tem Juliana que ficou pele mudada?
- Água fria senhor pai que bebi de madrugada.

Aí a mãe chega...

- Que é que tu tens Juliana que na porta vem chorar?
- Mamãe é moço Dom Jorge que com outra vai casar.
- Bem que eu te disse Juliana, cansei de te avisar.
- Que os carinhos de Dom Jorge era a fim de te enganar.
- Os tropelo do cavalo e as espora vem tinindo.
- Aquele é moço Dom Jorge que já vem se despedindo.

Aí o Dom Jorge chega...

- Deus te salve Juliana em tua cadeira sentada.
- Deus te salve meu Dom Jorge em teu rucinho [*cavalo*] amontado.
- Meu Dom Jorge eu vi dizer que o senhor está pra casar.
- É verdade Juliana que eu venho te convidar.
- Meu Dom Jorge dê licença enquanto eu subo o meu palácio.
- Buscar um copo com vinho que pra ti tenho guardado.
- Juliana, Juliana o que é que botou neste vinho?
- Que eu tô com a rédea na mão e não enxergo o meu rucinho [*cavalo*].
- A mamãezinha é de pensar que o filhinho dela ainda é vivo.
- A minha também pensava que tu casavas comigo.
- Mamãezinha, mamãezinha me bote à santa unção.
- Dê lembrança à mana Lúcia e também a Mariazinha.
- Meu Dom Jorge já morreu que o sino aqui tocou.
- Agora que eu quero ver tu louvar um novo amor.

Aí o soldado chega...

- Teije presa Juliana que mataste um inocente.
- Tô presa mas é de gosto que matei esse condenado.

(ROSA DO ANTÕI FORTINO)

Antes de nos apresentar a *música da Juliana*, Rosa do Antôï Fortino nos relata que para encenar é necessário contar com a presença de cinco dramistas, cada uma assumindo o papel de um personagem. Segundo ela:

A Juliana sempre era a primeira que nós cantava no drama... aí essa música da Juliana tem a moça, o soldado trajado de soldado mesmo, o pai trajado de velhinho, a mãe trajada de mulher velhinha também, o rapaz. Só que o rapaz e a moça era os mais que ficava ali, quando o pai saía primeiro, depois segundo era a mãe, aí é que o rapaz chegava né, o soldado era o último.¹²⁸

Ao investigar o romance *Juliana e Dom Jorge*, interessa-nos compreender possíveis percursos que indiquem as transformações deste romance, que transitando por meio da tradição oral, atravessou séculos e chegou aos ouvidos de uma dramista residente em Tianguá.

Começando pela formação cultural do território que deu origem a Portugal, país que posteriormente coloniza o Brasil, esclarecemos que antes da conquista dos romanos, a Península Ibérica era bem diversa em termos linguísticos e culturais, sendo que os povos que habitavam a região eram fragmentados e não tinham uma unidade política, fato este, que facilita a investida dos romanos que passam a dominar e organizar a região.

Com o enfraquecimento do Império Romano, no lado ocidental, que gradualmente vai declinando durante os séculos III, IV e V, por conta da expansão territorial que atinge dimensões que dificultam a administração e o controle militar, os bárbaros começam a ganhar forças e a Península Ibérica passa a ser palco de grandes migrações de povos não romanos.

Com a dissolução do Império Romano, a população da peninsular se fragmenta em parte, mantendo oficialmente o cristianismo como religião e o latim como língua, porém, na prática, para se comunicar verbalmente passaram a se utilizar de uma variedade de vocabulários que fundidos geravam palavras posicionadas entre o latim e as línguas trazidas pelos seus ocupantes. As manifestações culturais ali presentes iam acompanhando essa miscigenação.

Nesse processo de fragmentação, os Árabes também investiram em conquistas territoriais na Península Ibérica e fizeram avançar conhecimentos relacionados à medicina, filosofia, direito, história, astronomia, teologia e as letras, com grande destaque à poesia.

Como se percebe, em toda a extensão territorial da península, era comum diferentes línguas e costumes se misturarem, desde os povos preexistentes a romanização até a

¹²⁸ ARAÚJO, R., [entrevista], jan. 2005.

incorporação dos Árabes. Somente a partir do século IX essas línguas e costumes começam a se aproximar e consolidar-se na construção de uma possível unidade.

Entre lutas de conquistas, reconquistas e apadrinhamentos, Afonso Henriques se torna o fundador e primeiro Rei de Portugal, ressaltando que o casamento dos três primeiros reis portugueses, com princesas do sul da Gália, que traziam o acompanhamento de jograis¹²⁹ e trovadores¹³⁰, influenciou as trocas culturais com a região galega.

Nesse contexto, circulavam também as tradições populares, os romances, os sermões, as cantigas. A tradição oral assume responsabilidades diante do repasse de informações úteis a novas gerações, ressaltando a importância dos músicos, cantores e contadores de histórias que por meio de suas artes, imortalizavam algumas peripécias.

Como se percebe, Portugal se constitui em meio a todos esses encontros e desencontros de povos que referenciaram seus costumes, religião e cultura. Nesses intercâmbios, Portugal vai galgando influências vindas de vários lugares, como se estivesse aberto a um bombardeio cultural em que os poetas trovadores tocam os estados emocionais de seus ouvintes, difundindo temas ligados a saudade, o ciúme, o ressentimento, as traições, as ansiedades, os receios, as desconfianças, geralmente ligando seus temas a relacionamentos amorosos e amigáveis.

Observamos que os costumes e práticas sociais presentes na Península Ibérica, e que chegam a Portugal, encontram-se arraigados nas entranhas de cada um dos povos que habitaram seu espaço geográfico. Ressaltando que de alguma forma cada um dos que por ali passaram deixaram suas contribuições, que foram absorvidas posteriormente por aqueles que dividiram a Península em Portugal e Espanha. De modo que os portugueses e espanhóis herdaram o hibridismo das culturas que se estabeleceram em seus territórios, muitos séculos antes de se tornarem independentes.

O século XVI se configura como um dos mais dinâmicos da história da nação lusa. É nesse período que Portugal se projeta como um dos países mais importantes da Europa e se posiciona como país de espírito aventureiro, que passa a organizar viagens marítimas com objetivos claros de empreender novas descobertas, espalhando também as ações culturais que se desenvolviam no território luso. Dentre essas ações empreendedoras, o “descobrimento do Brasil” se destaca.

¹²⁹ Artistas profissionais de origem popular que atuavam em praças públicas e em palácios, divertindo com suas peripécias. Era uma espécie de comediante medieval que ora se apropriavam de músicas e poesias alheias, ora compunham suas próprias.

¹³⁰ Artistas profissionais de origem nobre que geralmente encontrava-se acompanhado de instrumentos musicais e entoavam cantigas. Era uma espécie de repentista, trazendo para a atualidade.

Por intermédio das grandes navegações e tendo em vista novos territórios a serem dominados, os portugueses, além de explorar as riquezas dos países colonizados, tinham como objetivo, levar a conhecimento desses povos, os valores que tinham seus reis, a beleza de suas donzelas e os feitos heróicos de seus nobres. Para atingir esse objetivo, o romance se posiciona como ferramenta a ser utilizada para esse fim, sobretudo pelo fato de ser cantado, permitindo aos colonizados uma rápida memorização.

O Brasil, na condição de país colonizado por Portugal, é invadido pelos movimentos culturais trazidos pelo povo lusitano, salientando que muitos romances foram difundidos com o objetivo de mostrar aos brasileiros, os feitos heróicos empreendidos pelos lusitanos, que sentiam a necessidade de firmar seus costumes no país colonizado.

Levando-se em consideração que a primeira capital do Brasil localizou-se na Bahia, e Pernambuco se posicionou como sede da aristocracia canavieira, a região Nordeste recebeu considerável número de colonizadores portugueses, assim como, se tornou o grande centro econômico e cultural do Brasil. Nessa interação, os portugueses disseminaram uma considerável quantidade de romances, que fizeram do Nordeste uma das regiões brasileiras com maior número destes.

Inicialmente os romances épicos e novelescos serviram para serem cantados por jograis, em sermões e festas da corte. Nos séculos XV e XVI se difundem nos meios populares e encontram espaços para empreender movimentos expansionistas que se alargariam a partir do século XV.

A maioria de seus autores ficaram anônimos pela impossibilidade de identificá-los, tendo em vista que os trovadores faziam uso dos romances sem saber ao certo quem os havia evidenciado pela primeira vez, sendo que ao utilizar-se dos romances os trovadores objetivavam repassar mensagens de caráter informativo, político, religioso, doutrinário, humorístico, enfim, buscavam a diversão ao mesmo tempo que comunicavam ideias que transitavam no imaginário popular.

O romance é constituído a partir das lembranças de pais, tios, avós, amigos, ou seja, de pessoas próximas ou não, que de alguma forma ouviram e repassaram seus conhecimentos por meio da tradição oral. Em sua maioria, esses tradicionalistas eram moradores de comunidades interioranas e/ou rurais, em grande parte analfabetos ou com baixíssimo grau de estudo escolar.

Nesse processo de ensino e aprendizagem, cada um dos sujeitos inseridos vão deixando suas marcas diante daquilo que aprendem e ensinam, pois, a tradição oral lhes dá liberdade de retirar aquilo que não gostam, assim como lhes possibilitam acrescentar algumas

palavras ou frases, que no seu entendimento melhoram a qualidade do que guardam na lembrança, ressaltando que ao esquecer algumas partes, esses sujeitos simplesmente cortam ou substituem de forma criativa aquilo que não entenderam bem.

Pode-se observar que o romance passa por um processo de variações que o enriquecem e deixam transparecer as fragilidades da tradição oral, que por suas características particulares modificam as estruturas linguísticas, conservando a essência das ideias fundamentais que permite, por exemplo, reconhecer um romance em comparação a outros e localizá-lo em suas variadas versões.

Direcionando o foco no romance *Juliana e Dom Jorge*, observamos que em geral suas variações excluem ou incluem várias palavras ou versos, mas mantêm a ideia de que Juliana mata Dom Jorge envenenado e esse assassinato se deve aos ciúmes que ela sente ao saber que seu amado está prestes a se casar com outra.

A pesquisadora Alcoforado nos esclarece que

o romance Juliana e D. Jorge (O Veneno de Moriana), refuncionalizado em drama e com tema ainda bastante atual e universal (amor-ciúme-rejeição amorosa), recriando o romance ibérico, é, na tradição brasileira, o mais difundido, existindo no momento cerca de 160 versões em todo o Brasil, segundo informações de Bráulio do Nascimento, pesquisador responsável pelo levantamento deste romance nas várias partes do mundo para o Arquivo Internacional Eletrônico de Romancero da Cátedra Seminário Menéndez Pidal.¹³¹

Recorrendo a métodos quantitativos, ou seja, colhendo várias versões do mesmo romance, Bráulio do Nascimento¹³² estuda as variações existentes nestes, e através do romance *o veneno de Moriana*, demonstra que a estrutura temática do mesmo pouco ou quase em nada se modifica, tendo em vista que a estrutura verbal sofre muitas variações sem que se perca a essência temática.

As variações gramaticais demonstram que o romance se adapta a linguagem daqueles que dele se apropriam e por meio da tradição oral algumas palavras são incluídas, retiradas e até modificadas completamente, porém, essa variação é o que garante a sobrevivência desse romance, como bem nos coloca o próprio Nascimento:

¹³¹ ALCOFORADO, Doralice Fernandes Xavier. O romance Ibérico no Brasil: tradição e recriação. Boitatá – *Revista do GT de Literatura Oral e Popular na ANPOLL*. Número especial, ago-dez de 2008, Salvador, 2008, p. 42.

¹³² NASCIMENTO, 1964, p.59.

O romance de Juliana e D. Jorge apresenta uma estrutura composta de elementos emocionais de tal intensidade, que tem conseguido resistir à erosão do tempo e do espaço. Desde a primeira versão conhecida, que data do século XVI, localizada em Espanha, até as recentes versões colhidas em diversos pontos do Brasil, perduram aqueles elementos, independentemente das modificações que os anos e a peregrinação por várias regiões vão introduzindo em sua estrutura, dando-lhe características de um corpo vivo em constante desenvolvimento.¹³³

Um dos pontos que nos chamou atenção, na pesquisa de Nascimento, se relaciona a variação dos nomes próprios dos personagens principais. Juliana por exemplo, é também apresentada como Moriana, Maria e Maria Engrácia, assim como Dom Jorge aparece como Dom Hélio, Dom Joca, Galván e Armando.

Mesmo com as mudanças citadas, o romance permanece íntegro em seu núcleo central, conservando ações e fatos que tornam possível ao pesquisador identificar que se trata do mesmo romance, muito embora, seja apresentado com personagens de nomes próprios diversos.

O pesquisador Bráulio Nascimento, trabalhou com um número limitado de versões, o que de certa forma limita também a pesquisa desenvolvida, como ele mesmo nos coloca:

Baseado em apenas quarenta e sete versões do romance Juliana e d. Jorge, colhidas em nove Estados do Brasil, em épocas diversas e sob condições também diversas, não poderia o presente estudo senão ater-se a uns poucos aspectos do problema da variação do romance. Numerosos outros ficaram por examinar e aprofundar.¹³⁴

O estudo desenvolvido nos Estados de São Paulo, Espírito Santo, Minas Gerais, Rio de Janeiro, Pernambuco, Mato Grosso, Alagoas, Ceará e Santa Catarina, contou com variantes do romance recolhidas de publicações e arquivos particulares.¹³⁵

Esse é um fato importante que merece registro, tendo em vista, que Nascimento apresenta pesquisa com base em versões fixadas por editores e coletores particulares. Esta ação não diminui a importância de seu trabalho, porém, é importante perceber que estes podem ter alterado frases, palavras e quem sabe até versos antes da versão finalizada na forma escrita.

Com base na metodologia de coleta utilizada por Nascimento, interessa-nos mostrar os resultados obtidos, pois, acreditamos que as canções apresentadas pelas dramistas de Tianguá

¹³³ Ibid., p.59.

¹³⁴ NASCIMENTO, 1964, p.59.

¹³⁵ Ibid., p.60.

percorreram caminhos próximos ao estudo que este pesquisador faz em torno das variações gramaticais presentes nas quarenta e sete versões coletadas do romance *Juliana e Dom Jorge*.

Além das mutações ocorridas no nome próprio dos personagens do romance, Nascimento percebe ainda que algumas variações de grau do substantivo¹³⁶ se fazem presentes em algumas versões, sem que estas comprometam o entendimento dos versos. Como é o caso de trocar mãe por mamãe ou mamãezinha; cavalo por cavalinho; corpo por corpinho; moça por mocinha; entre outras trocas que não alteram o conteúdo, porém, trazem junto a esta mudança, outras que passam a adequar melhor os versos, como é o caso das duas versões abaixo:

Primeira versão:

— O que tens, ó Juliana,
que estás tão triste a chorar?
— *Mamãezinha*, não é nada,
sinhô Jorge vai se casar.¹³⁷

Segunda versão:

— O que tens, ó Juliana,
que estás tão triste a chorar?
— Estou triste ó minha *mãe*
D. Jorge vai se casar¹³⁸

Tomando como referência a resposta que Juliana dá a sua mãe, nos dois últimos versos das estrofes acima, encontramos variações interessantes apresentadas por Nascimento, ressaltando que os números postulados antes de cada sequência abaixo referem-se a codificações de três dígitos, empregada por este pesquisador, para identificar as versões por ele coletadas. Vejamos:

002	— É verdade, ó minha mãe	Que d. Jorge vai se casar
004	— Estou triste, ó minha mãe	Sinhô Jorge vai se casar
006	— Mamãe eu tive notícia	Que d. Jorge vai casar
017	— Não é nada, minha mãe,	Primo Jorge vai se casar
029	— Ó mamãe eu soube ontem	Que d. Jorge ia casar
040	— Minha mãe, é o d. Jorge	Que com outra vai casar
047	— Estou disposta porque sinto	Que o senhor meu Jorge vai casar ¹³⁹

Apesar das mudanças observadas nas estruturas gramaticais das respostas dadas por Juliana a sua mãe, o entendimento da mensagem é imutável. Destacamos que na versão 017 surge um grau de parentesco entre Juliana e Dom Jorge e na versão 047 Juliana se torna mais possessiva ao utilizar o pronome antes do nome de Jorge. Essas informações acrescentadas ao contexto não comprometem a compreensão textual.

¹³⁶ Ibid., p.81.

¹³⁷ Ibid., p.65.

¹³⁸ Ibid., p.88.

¹³⁹ NASCIMENTO, 1964, p.93.

As cantigas dos dramas seguem próximas a essa linha de pensamento, pois ao ouvir duas dramistas de localidades diferentes, ou até da mesma comunidade, executando uma mesma canção, percebemos variações semelhantes sem que se distancie do centro temático.

Essas variações que possibilitam perdas ou acréscimos de palavras ou versos, com a permanência do tema fundamental, caracterizam-se por um jogo de forças e hábitos linguísticos que atuam dentro de sua estrutura. A intensidade e a sequência dramática permanecem, levando em consideração inclusive os dialetos utilizados em cada localidade.

Vejamos as versões coletadas por Nascimento em quatro Estados diferentes:

- Estou com as rédeas na mão, não enxergo o meu RUCINHO.
(Espírito Santo)
- Estou com a rédea na mão, e não vejo meu BURRINHO.
(Maranhão)
- Estou com a vista escura, não enxergo meu LAZÃO.
(São Paulo)
- Que estou com a rédea na mão, não conheço meu CAMINHO.
(Pernambuco)¹⁴⁰

As palavras destacadas na citação representam elementos incorporados pela variação circular do romance, verificando que na versão apresentada em Pernambuco possui uma mutação diferenciada das demais se levarmos em conta as aproximações mantidas com as versões coletadas em Portugal e Catalunha.

- Que tenho as rédeas na mão e não vejo o meu CAVALINHO.
(Portugal)
- Qué m'as dat la Gudriana que no veo mi CABALLO?
(Catalunha)¹⁴¹

Possivelmente a palavra cavalo é substituída na variante pernambucana, por conta de uma escuta menos apurada que pode ter confundido cavalinho com caminho, ou ainda, por conta da rima (vinho/caminho).

- Que me deste, Juliana, neste copinho de VINHO,
Que estou com a rédea na mão, não conheço meu CAMINHO.¹⁴²

¹⁴⁰ Id., As seqüências temáticas no romance tradicional. In: *Revista Brasileira de Folclore*, v.6, n.15, Rio de Janeiro: Campanha de Defesa do Folclore, 1966, p.189.

¹⁴¹ NASCIMENTO, 1966, p.189.

¹⁴² Ibid., 1966, p.189.

Muitas outras versões coletadas por Nascimento apresentam a palavra caminho como resultante dessas mudanças que giram em torno da palavra cavalo. Destacamos esses versos com o objetivo de mostrar que essas e outras variações circulares fazem parte da tradição oral.

Trazendo essa discussão para as cantigas apresentadas pelas mulheres dramistas residentes em Tianguá, verificamos que estas não se encontram em um esquema de constituição fechado e que é possível encontrar um número ilimitado de versões. A variação circular, acompanhada dessas mudanças nas estruturas verbais, não permite fixar as cantigas dos dramas numa visão linear.

Quando Margit Frenk esclarece que “Antes del siglo XV los textos eran leídos em voz alta, recitados de memoria, salmodiados o cantados; su público era um público de oyentes, um ‘auditorio’. Los manuscritos servían para fijar los textos y apoyar la lectura em voz alta, la memorización y el canto.”¹⁴³ nos faz pensar sobre o papel milenar da tradição oral no processo de ensino e aprendizagem em meio a essas práticas que possibilitavam a memorização. Como se observa nessa citação, a transmissão da literatura antes do século XV se dava por meio da leitura em voz alta, para um público concentrado em um auditório, que curiosamente apreendia e transportava o texto lido na memória, o que explica as variações verbais estudadas por Bráulio do Nascimento em torno do romance *Juliana e Dom Jorge*.

Cada um dos ouvintes contava a história de acordo com sua compreensão e dessa forma a chamada literatura oral nada mais era, naquele momento, que uma leitura circulante que se utilizava da fala, figurando a memória como lugar de transporte daqueles textos literários que de outra forma, sem a criação da imprensa, não teriam como circular. Os manuscritos lidos em voz alta eram socializados e o aprendizado gerado a partir destas práticas possibilitava que de acordo com o entendimento de cada sujeito as estruturas verbais sofressem variações sem que os eixos temáticos fossem abalados.

Seguindo essa linha de pensamento, os dramas repassados a mulheres dramistas, de uma geração a outra, seguem esse viés em que a circulação por meio da tradição oral vai alimentando essa memória que conserva letras, ritmos, danças, indumentárias e lembranças memoráveis de apresentações passadas.

O sentido, o significado, a simbologia, são preservados e fixados nas lembranças das dramistas. Embora as variações pertinentes as estruturas verbais sejam inevitáveis, e válido o

¹⁴³ FRENK, Margit. “Lectores y oidores”. La difusión oral de la literatura em el Siglo de Oro. In: *Actas del séptimo congreso da la Asociación Internacional de Hispanistas I*. Edição de G. Bellini. Roma: Bulzoni Editore. 1982, p.103.

ditado popular, “quem conta um conto aumenta um ponto”, a continuidade das ações relacionadas aos dramas impede uma descaracterização dos mesmos, levando em conta que algumas transformações vão ocorrendo ao longo do tempo.

As letras das músicas executadas ao longo de uma apresentação de dramas encontram-se fixadas na memória das dramistas e nela se reescrevem e se reinventam, ressaltando que no processo de ensino-aprendizagem, a tradição oral fundamenta essa troca de informações. Daí então, as novas guardiãs dessas memórias se submetem as mesmas regras. Dessa forma, essas letras musicadas são conservadas e propagadas, assim como o modo de organizar as apresentações. As variantes verbais surgem como sinônimos e permutam palavras que conservam a mesma temática.

As singularidades discursivas de cada grupo vão sendo criadas naturalmente como parte do cotidiano destes. Na infância, as dramistas iniciam seu processo de aprendizagem por meio da memorização daquilo que viram ou ouviram falar a respeito dos dramas. Não podemos esquecer que a memória é seletiva e alguns elementos vão se perdendo ou se fragmentando ao longo do tempo, assim como variantes linguísticas vão sendo introduzidas no processo de rememoração.

O estudo realizado por Nascimento, nos ajuda a compreender que as cantigas das dramistas de Tianguá, assim como daquelas que residem em outras localidades, perpassam por estas transformações verificadas no romance *Juliana e Dom Jorge*.

Vale também refletir sobre os mecanismos da memória e perceber que

a fragmentação ao lado da prosificação, parece ser no Brasil também indício desse processo de esquecimento. O informante ou não sabe mais cantar o romance integralmente, entremeando trechos em prosa, ou apenas sabe narrá-lo ou intercala trechos de outros romances, que a sua memória retém, sem saber ao certo se pertence ao romance que está narrando ou cantando.¹⁴⁴

As músicas dos dramas também sofrem essa fragmentação e trechos são intercalados, recriados ou esquecidos, porém, estas canções vão resistindo e se fazendo presentes nas narrativas de mulheres dramistas, que de forma subjetiva, transportam letras e melodias para o tempo presente, fazendo as adaptações necessárias para o entendimento de seu público.

¹⁴⁴ ALCOFORADO, 2008, p.43.

O pesquisador Neves, ressalta que nas versões do romance *Juliana e Dom Jorge*, a melodia é quase sempre a mesma com ligeiras diferenças. Na *revista brasileira de folclore*¹⁴⁵ ele apresenta ainda um trecho do texto musical, de uma das versões, fixado pela professora Maria Penedo.



Imagem 18 – Trecho musical do romance *Juliana e D. Jorge*
 Fonte: *Revista Brasileira de Folclore*, v.1, n.1, 1961.

Esse trecho pode ser acompanhado por instrumentos musicais, porém, independente da utilização destes, a melodia permaneceu na memória do povo, e certamente acompanhou o processo de transformações que ocorreram ao longo dos anos, conservando elementos essenciais a preservação desses conhecimentos repassados de geração em geração.

Ao trabalhar pesquisas de campo, percebemos que o simples solfejar de uma música, se tornava suficiente para ativar a memória e levar a informante a rememorar letras completas, ou pelo menos partes significativas, mostrando também a importância da melodia nesse processo de memorização. Este fato foi observado quando participamos de um ensaio realizado no salão comunitário de Tucuns, e então, quando uma delas cantava um pequeno trecho, ativava a lembrança de outras, e juntas elas iam organizando o repertório.

Destacamos ainda que para apresentar o romance de *Juliana e Dom Jorge*, bem como as demais cantigas pertencentes ao repertório ensaiado pelas dramistas, se faz necessário encontrar e preparar um local para que o drama efetivamente aconteça.

Ao escolher o espaço para apresentar as práticas da cultura dramista, leva-se em consideração algumas características do mesmo que facilitam ou favorecem sua organização. O espaço que no cotidiano tem uma função definida, muda suas características, de forma que consiga receber o palco e o público do drama. São realizadas algumas alterações internas que passam a dar nova utilidade ao mesmo. É nessa perspectiva que a ampla sala de visitas, de determinada residência, passa a ser local de espetáculo, que de improviso acomoda palco, dramistas e público.

¹⁴⁵ NEVES, Guilherme Santos. Presença do romanceiro peninsular na tradição oral do Brasil. *Revista Brasileira de Folclore*, v.1, n.1, Rio de Janeiro: Campanha de Defesa do Folclore, 1961, p.55.

Dona Lúcia nos esclarece como era feita a escolha do lugar apropriado para acomodar um drama, quando ela era adolescente:

Nós fazia assim: se fosse uma sala grande, nós pegava cortina. Nesse tempo num existia cortina, era lençol. Nós pegava aqueles lençol da cor que desse certo, aí emendava e dividia a sala no meio, né. Dum lado a gente fazia o palco e fazia um lugarzinho pra gente se arrumar, e deixava a outra parte pro pessoal assistir.¹⁴⁶

O que dona Lúcia descreve nessa citação como cortina improvisada de lençol, as dramistas chamam de empanada, que é uma divisória que separa o palco do público, além de criar espaço próprio para mudanças de figurino.



Imagem 19 – Grupo de dramistas da comunidade de Tucuns.
Fonte: Acervo Márcio Pontes [fotografada em 2007]

Na imagem, podemos observar como o grupo se prepara para o drama. Ao fundo do espaço de apresentações temos a empanada, feita de lençóis de cama, toalhas de mesa ou retalhos de tecidos que têm por função ornamentar a parede que fica por trás das cenas. A empanada também é utilizada a frente do palco, como cortina para separar as dramistas do público, neste caso, os tecidos são presos a um cordão para que possam correr para os lados.

No vestuário, chamamos atenção para o colorido das blusas e saias, assim como, para as coroas e faixas que fazem parte dos adereços utilizados pelas dramistas. No teto, bandeiras coloridas feitas de papel crepon, complementam a ornamentação do espaço escolhido.

¹⁴⁶ SILVA, L., [entrevista], jan. 2005.

Já que *o espaço é anterior aos seus ocupantes*¹⁴⁷, nas décadas de 1960 a 1980, as dramistas necessitavam encontrar o ambiente adequado para manter uma relação de conforto entre elas e o público. Buscava-se este espaço dentro da própria comunidade, e mesmo assim, dependia de autorização do proprietário.

Geralmente, os locais procurados para armar o palco, segundo a alusão de Rosa do Antô Fortino, eram “aquelas casa que tinha a sala grande, um quarto com a porta com frente, aquela sala grande pra gente se trocar dentro”¹⁴⁸. O espaço físico buscado para realizar o drama contava com algumas características que ajudavam na organização. O lugar tinha que ser grande para acomodar a todos. Uma sala com uma porta de quarto voltada para ela, que na linguagem do teatro seria o camarim, tornava-se ideal para ampliar esse recinto, pois as dramistas necessitavam de um lugar extra por trás do palco para trocar suas vestimentas.

Estas eram as características do espaço praticado, na segunda metade do século XX, pelas dramistas entrevistadas, sendo que no início do século XXI essas práticas se reorientam em torno de novas possibilidades de apresentações, registrando que agora as comunidades, em sua maioria, já possuem um salão comunitário e quando vão realizar suas práticas fora dos locais de costume, as dramistas já encontram palcos prontos e não necessitam desenvolver as ações antes executadas.

Nos espaços rurais, a montagem improvisada do palco, nas décadas citadas, era executada com certo grau de dificuldade, como podemos observar na narrativa de dona Maria Pichica:

Aí, a gente ia arrumar aquelas tauba. Pedir os outro pras pessoa ter a boa vontade, né, e arrumava. E, aí, a gente fazia aquele palanco grande. A gente fazia quase assim [*abrindo os braços*] da largura que fosse a sala, a gente fazia, né, no local. E aí, tinha que ser local que tivesse lugar pra gente se arrumar, que era pra entrar pra lá. E aí, quando era no outro dia é que dava trabalho pra gente desmontar tudim. Entregar, saber quem era os dono que a gente arrumava. Sabe... era trabalhoso.¹⁴⁹

Era essa estrutura de madeira que separava as dramistas do público e tinha-se como referência de fronteira móvel a empanada. Os palcos improvisados mostravam insegurança na sua estrutura física e, em certo sentido, limitavam os movimentos que eram executados em

¹⁴⁷ CHAUI, Marilena. *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996, p.32.

¹⁴⁸ ARAÚJO, R., [entrevista], jan. 2005.

¹⁴⁹ SILVA, M., [entrevista], jan. 2005.

espaço frágil e restrito. Dona Lúcia diz que, “quando num dava pra completar [com madeira], nós tirava essa porta inteira e forrava de cadeira por debaixo. Aí, brincava em cima”¹⁵⁰.



Imagem 20 – Jovens dramistas da comunidade Caracol.
Fonte: Acervo Márcio Pontes [fotografada em 2007]

Na imagem, as dramistas estão em cima dos acentos de cadeiras. Ao fundo, na altura do joelho das dramistas se percebe um tecido branco que cobre o encosto das cadeiras e abaixo dos pés, um tecido vermelho que cobre os acentos. Abaixo do telhado, na parede, a empanada que citamos anteriormente.

Ainda podemos observar na imagem, que as dramistas usam saias confeccionadas com papel crepon, faixas e coroas confeccionadas com cartolina e papel laminado. A última personagem do lado direito é dona Expedita, dramista do sítio Caracol que repassou seus saberes as jovens que estão no palco.

Dona expedita é também mestre da cultura cearense e reside em Tianguá. Foi diplomada depois de mestre Ana, porém, como representante de outra manifestação cultural, que é a Dança de São Gonçalo. Entre poucos, o município de Tianguá tem o privilégio de contar com duas mestres da cultura.

As tábuas das portas e os pedaços soltos de madeiras estruturavam um palco inseguro e causador de desconforto durante as apresentações, chegando inclusive, a causar acidentes, como relata dona Lúcia: “nós tava brincando, foi lá em casa. [...] E o velho dançando. Quando ele dançou, que pisou na fresta, caiu em baixo [...] e foi aquela algazarra”¹⁵¹. O medo de se

¹⁵⁰ SILVA, L., [entrevista], jan. 2005.

¹⁵¹ SILVA, L., [entrevista], jan. 2005.

acidental, limitava um pouco os movimentos executados em cima desses palcos, que permitiam elevar as dramistas acima do solo para que pudessem ser apreciadas pelo público.

Essas mulheres, em suas práticas, reestruturavam espaços cotidianos e passavam a movimentar o mesmo e transformá-lo em algo significativo, não composto apenas de objetos devidamente organizados, mas dando ao lugar uma importância temporal que orientava ações e dinamizavam o processo de sua utilização.

O local destinado a apresentações passa a ter um novo significado e após retorna a ser o que era antes ficam na memória, lembranças de sua utilização comunitária, de um tempo que não retorna. O espaço passa a ser lembrado em detalhes com toda sua organização e funcionalidade. Como nos coloca Certeau¹⁵², o relato está ligado à prática do espaço. Para que tenhamos lembranças de lugares e estas sejam significativas a ponto de serem relembradas, é necessário que esse espaço seja praticado.

No que se refere à cenografia, não existe preocupação das dramistas em relação aos objetos para compor o cenário, pois estes são pouco relevantes e quem dá destaque ao palco são os figurinos, em função das cores extravagantes e do brilho, ressaltando nesse aspecto, que da mesma forma que elas fazem uma cortina de lençóis para separar o palco do público, colocam também essa estrutura de lençóis ao fundo do palco, como já vimos, para dar um colorido a parede e esconder a porta que utilizam como camarim ou mesmo as imperfeições dessa parede.

Existem momentos em que as dramistas deixam de lado o palco e realizam algumas performances no meio do público, como veremos em detalhes mas adiante, com o objetivo de arrecadar dinheiro junto a esses participantes, fazendo com que estes se envolvam diretamente na manifestação.

Esse rompimento com o espaço intocável do palco não só aproxima a dramista dos presentes, mas, ao fazer com que o público participe da dramatização, as protagonistas conseguem provocar reações as mais diversas. Essa interação aflora sentimentos emotivos que transferem para o público o carinho que as dramistas têm por este.

Quando as praticantes de drama se distanciam de seu local de atuação e adentram em outros espaços, digamos fora da comunidade, tanto para se apresentar quanto para ver outros grupos atuando, desenvolvem novos conhecimentos que servem de estímulo a novas práticas.

¹⁵² Cf. CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer*. Tradução: Ephraim Ferreira Alves. 20. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013, p.183.

Nesse processo de circularidade estão presentes trocas de ideias e reflexões que possibilitam novas leituras e outras formas de conceber a cultura dramática. Esses momentos são tão importantes quanto à atuação das dramatas em suas comunidades.

Dialogar com públicos diversos, conhecer e interagir em outros espaços cênicos, conhecer pessoas, apreciar novas culturas, é um aprendizado que possibilita outros estímulos e reflexões. O público presente nesses espaços tem igualmente a oportunidade de conhecer coisas novas, grupos diversos e manifestações que não conheciam; os críticos têm a oportunidade de observar, estudar e entrar em contato com diferentes apresentações.

Esses encontros proporcionam momentos de vivências pessoais e coletivas que basicamente se dividem em três pontos: o momento de assistir, de apresentar e dialogar sobre, sendo que ambos são capazes de gerar as mais diversas percepções.

Qualquer que seja o local de apresentação de um drama é importante considerar que

Cada espaço social é uma extensão definida socialmente dentro de um território mais amplo, que é a cidade. No espaço, determinados grupos sociais constroem e delimitam características específicas a ele, com base na memória e no sentimento específico a sua finalidade na orientação de significados dentro do contexto espacial mais amplo, que é o da cidade.¹⁵³

Compreendendo a cidade em sua pluralidade, várias cidades se apresentam para compor a cidade e seus espaços são igualmente praticados de modo plural. Assim, compreendemos que nas comunidades estudadas, não só os dramas, mas também outras manifestações se fazem presentes e perpassam por estágios bastante parecidos, diferenciando-se por suas particularidades, porém, com uma carga emocional que muito se aproxima do que estudaremos no último capítulo.

Apresentaremos no próximo capítulo uma visão panorâmica das ações culturais desenvolvidas pelo poder público e quais os caminhos que levaram mestre Ana, assim como os demais mestres da cultura cearense, ao reconhecimento público de suas práticas, garantindo inclusive, ajuda financeira para repassarem conhecimentos aos mais jovens.

¹⁵³ FREITAS, Nilson Almino de. Olhar sobre a “Sobralidade”: questões teórico-metodológicas. In: *Essentia*. Sobral, v.1, n.2, jan./nov.-1999, p.157.

CAPÍTULO II

Abordar a relação entre Estado e cultura implica, pois, travar discussões teóricas e políticas que ponham em questão não apenas os sentidos atuais que possam ser dados a estes conceitos e às suas relações, mas também tratarmos, com uma perspectiva histórica, a forma como esta relação se estabeleceu em nossa sociedade.¹⁵⁴

Durval Muniz

2. MESTRES DA CULTURA: trajetórias de sujeitos inominados

Neste segundo capítulo discorro sobre as relações entre Estado e cultura, buscando compreender as práticas culturais desenvolvidas pelos governos Federal e Estadual, tendo em vista compreender a dinâmica empreendida por estes entre 2003 e 2013, e que possibilitaram que a dramista Ana Maria da Conceição fosse titulada *mestre da cultura* e reconhecida como *tesouro vivo da cultura cearense*.

A partir de 2003, quando Gilberto Gil se coloca a frente do Ministério da Cultura e no Ceará Cláudia Leitão assume a Secretaria Estadual da Cultura, uma nova postura dessas instituições públicas passa a ampliar suas áreas de atuação, com o propósito de realizar uma gestão inclusiva, mudando as concepções culturais anteriores, e assim, seguiram planejamentos estratégicos para dar conta desse objetivo.

Muitos foram os programas e projetos implantados por esses gestores, dentre estes, destaco o projeto *mestres da cultura tradicional popular*, desenvolvido no Estado do Ceará, dentro do programa *memória e cultura*. Tanto o programa quanto o projeto em destaque, seguem orientados pelas diretrizes do *Plano Estadual da Cultura (2003-2006)* concebido na gestão da secretária Cláudia Leitão, através do *Seminário Cultura XXI*, realizado em março de 2003, na capital cearense.

Para compreender a trajetória que levou uma dramista a ser incluída nas ações empreendidas pelo poder público, discuto sobre a implantação das leis de incentivo a cultura no Brasil e no Estado do Ceará, destacando fatos importantes que serviram de base para a implantação de ações culturais que descentralizaram os recursos financeiros e possibilitaram a inclusão de novos sujeitos.

¹⁵⁴ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. Gestão ou gestação pública da cultura: algumas reflexões sobre o papel do Estado na produção cultural contemporânea. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas; BARBALHO, Alexandre. (Org.). *Políticas culturais no Brasil*. Salvador: edufba, 2007, p.62.

2.1. A implantação das leis de incentivo a cultura no Brasil

Para compreendermos as ações culturais desenvolvidas pelo Estado do Ceará e que deram a dramista, Ana Maria da Conceição, o título de *mestre da cultura tradicional popular*, vamos inicialmente tratar das ações culturais praticadas no Brasil, ressaltando que estas se encontram fortemente marcadas pelo autoritarismo, pela descontinuidade e pelo descaso com que alguns governantes trataram o tema.

Trabalhamos as ações culturais na perspectiva de um conjunto de intervenções realizadas pelo Estado, como esclarecemos na introdução desta dissertação, dando especial atenção as estratégias utilizadas pelos governantes em cada período pesquisado.

Se pensarmos no Brasil Colônia, de certo não teremos gestões culturais que empreendam ações específicas na área, mas vale compreender que no período da monarquia portuguesa reinava autoritarismo e rigidez nos assuntos ligados a cultura, tendo em vista que os portugueses evitavam ao máximo o desenvolvimento intelectual dos colonizados por conta do risco que correriam diante deste.

Com objetivos claros, no sentido mencionado, proibiu-se a instalação de imprensas e os livros e jornais vindos de fora passaram a ser censurados, assim como a educação se processava de forma restrita e as culturas indígenas e africanas eram postas de lado. Manter o controle sobre os colonizados era primordial para os portugueses que aportaram no Brasil e qualquer discussão que levasse em consideração propostas de mudança, eram rapidamente censuradas. Esse quadro começa a se modificar com a vinda da Família Real para o Brasil, mas nada que possa ser relevante para nossa pesquisa.

A chamada república oligárquica brasileira, do final do século XIX e dos primeiros anos do século XX, também não conseguiu avançar nas discussões travadas em torno do desenvolvimento de ações culturais, que se restringiram a atuações pontuais sem que se possam dar grandes destaques.

Somente a partir de 1930, com as mudanças propostas pela chamada *Revolução de 30*, é que se inicia efetivamente uma discussão mais concreta em relação a práticas voltadas para a cultura, porém, essas práticas foram consolidadas diante de um Estado centralizador e que se utilizou de suas ações para implantar um regime de controle. Atenta-se a ideia de um país renovado, com ações que se pautam no desenvolvimento político, econômico e cultural, tendo em vista a urbanização e a industrialização.

Podemos dizer que o cenário cultural começou a se modificar com a implantação do Ministério da Educação e Saúde, em 1930. A partir de então, dois importantes gestores vão

dar início ao processo de avanço, embora que ainda tímido, de ações relacionadas ao setor cultural. Um deles seria Gustavo Capanema, à frente do citado Ministério, de 1934 até 1945, e o outro, Mário de Andrade, a frente do departamento de cultura da prefeitura de São Paulo, entre 1935 e 1938. As experiências desenvolvidas em São Paulo contribuíram para se pensar práticas culturais de forma ampliada e apontou caminhos possíveis para que se estabelecesse um novo olhar sobre as questões culturais.¹⁵⁵

Apesar dos avanços, as questões culturais estavam subordinadas a um ministro de posição política conservadora e uma gestão autoritária, que tinha como objetivos implantar ações que valorizavam o nacionalismo, o trabalho e a mestiçagem do brasileiro.

A partir de 1937, com o surgimento do Estado Novo, Getúlio Vargas reorganiza o Brasil fortalecendo o Poder Federal e trazendo para junto deste, práticas que até então eram desenvolvidas pelo Governo do Estado. Essa proposta é acompanhada por investimentos que garantiram a boa imagem do governo e do povo brasileiro, adequando essas imagens a ideia de desenvolvimento. Para assegurar a eficácia de suas ações e manter o controle, vários órgãos e instituições são criados, como nos mostra Miceli:

ao longo dos anos de 30 e 40, a vertente cultural do Ministério da Educação e Saúde Pública incluía o Instituto Nacional do Livro, o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o Serviço Nacional do Teatro, o Serviço de Radiodifusão Educativa, a Casa de Ruy Barbosa, a Biblioteca Nacional, o Museu Histórico Nacional, o Museu de Belas Artes e o Instituto Nacional de Cinema Educativo.¹⁵⁶

A criação dessas instituições de caráter cultural e subordinadas ao Ministério da Educação e Saúde aponta novos caminhos para as questões culturais, muito embora, a criação desses órgãos tivesse o propósito de difundir ideias nacionalistas centradas numa administração política autoritária.

As iniciativas culturais surgidas no Governo Vargas foram bastante estratégicas e aproveitaram o momento em que artistas e intelectuais se organizavam em torno de discussões relacionadas ao campo cultural. Se o objetivo era centralizar, com a urbanização e o crescente

¹⁵⁵ Cf. ABDANUR, Elizabeth França. *Os Ilustrados e a política cultural em São Paulo*. Departamento de cultura na gestão Mário de Andrade (1935–1938). 1992. Dissertação (Mestrado em História), unicamp, Campinas, 1992.; SCHELLING, Vivian. *A presença do povo na cultura brasileira*. Ensaio sobre o pensamento de Mário de Andrade e Paulo Freire. Campinas: Editora da unicamp, 1991.; BARBATO JR., Roberto. *Missionários de uma utopia nacional-popular*. Os intelectuais e o departamento de cultura de São Paulo. São Paulo: Annablume/ Fapesp, 2004.

¹⁵⁶ MICELI, Sérgio. O processo de construção institucional na área cultural federal (anos 70) In: _____. *Estado e Cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984, p.55.

número de trabalhadores atuantes nessa área, fez-se necessário criar mecanismos de controle para organizar a participação política desses sujeitos.

Nessa perspectiva, Vargas se adiantou a esses movimentos iniciados e estimulou a legalização dos mesmos, porém, manteve suas atividades sob vigilância do Governo Federal criando várias instituições que ampliaram a atuação do Estado ao mesmo tempo em que atenderam as reivindicações dos grupos, ganhando apoio daqueles que poderiam se rebelar contra o Estado.¹⁵⁷

Dentre esses órgãos de controle, destacamos o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), criado em 1937. Este órgão foi dirigido por Rodrigo de Melo Franco de Andrade e encontrava-se subordinado ao Ministério da Educação e Saúde que na época contava com o ministro Gustavo Capanema. Ao assumir o SPHAN, o diretor citado convidou Mário de Andrade para ajudar na elaboração de diretrizes de implantação do órgão, tendo em vista, que em 1936 o convidado havia esboçado o anteprojeto que daria origem ao órgão.

Mário de Andrade apresentou uma proposta de política cultural ancorada na diversidade em que amplia a noção de patrimônio e busca encurtar as diferenças entre as produções eruditas e populares. Defendeu ainda, que a produção cultural dos imigrantes e das diferentes etnias presentes em território brasileiro também merecia ser contemplada e trabalhada pelo órgão.¹⁵⁸

A proposta de Mário de Andrade não foi plenamente aceita e o SPHAN se limitava a noção de patrimônio como bens móveis e imóveis e acabou por não trabalhar o patrimônio imaterial, que foi proposto na ampliação do conceito de patrimônio, por Mário de Andrade.

Com essa tomada de decisões o SPHAN passou a trabalhar à preservação de vestígios do passado, considerando os monumentos arquitetônicos. Em 1970 esse órgão foi transformado em instituto, passando a ser designado como Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).¹⁵⁹

Destacamos esses fatos ocorridos em torno do IPHAN com o objetivo de mostrar as práticas do Governo Federal que incorriam em autoritarismo e controle. Acatar a proposta de Mário de Andrade daria oportunidade de articulações culturais que por consequência poderia

¹⁵⁷ Cf. FALCÃO, J. A. Política cultural e democracia: a preservação do patrimônio histórico e artístico nacional. In: MICELI, Sérgio(Org.). *Estado e Cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984, p.26.

¹⁵⁸ Cf. FABRIS, Annateresa. Mário de Andrade e o patrimônio artístico nacional In: SZKLO, Gilda S. (org.) *Anais do seminário Um desejo quase enraivecido de Rio – Mario de Andrade e o Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Ruy Barbosa, 1996, p.83-84.

¹⁵⁹ Cf. MICELI, Sérgio. *Intelectuais a brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

unir artistas e intelectuais dando mais poderes ao povo. O mais importante, naquele momento, era manter o controle estatal evitando formas de organização que comprometessem esse domínio.

Outro importante órgão de controle foi o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), que a serviço do Governo Federal tinha claros objetivos de divulgar ações governamentais e repassar a ideia de nacionalidade, dando ênfase a valorização da força de trabalho assalariado.

Segundo Alexandre Barbalho “o órgão tinha sob suas ordens várias áreas: radiofusão, teatro, cinema, turismo e imprensa. Além de fazer a propaganda externa e interna do regime, exercer a censura e organizar manifestações cívicas.”¹⁶⁰ Ele nos ressalta ainda que o departamento “não é só o responsável pela propaganda e pela censura. Ele deve cumprir as funções de orientar e edificar a população em torno de um sentimento comum, nacional. Daí sua preocupação em intervir nos meios de comunicação de massa.”¹⁶¹

Interessa-nos perceber que esses órgãos de controle buscavam consolidar uma definição da identidade brasileira, onde o Estado decidia o quê e a quem beneficiar. As práticas culturais assumiam dentro do Estado Novo a função de promover atividades que contribuíssem para mostrar um país de administração séria e trabalhador contente, ao mesmo tempo que, proibia e censurava tudo que pudesse prejudicar essas imagens, antecipando-se a qualquer possível manifestação em contrário ao ideal desejado. O importante era controlar ameaças de manifestações populares, que era o medo da elite política do Brasil naquele momento.¹⁶²

A construção institucional da cultura no Estado Novo seguiu caminhos que objetivaram divulgar um projeto nacionalista e inovador, em relação ao processo de fragmentação política, econômica, social e cultural instituída na República Velha. A pretensão do Governo Federal não era só de controlar ou censura as práticas culturais e sim utilizar essas ações para incentivar uma nova imagem do brasileiro que se adequasse as necessidades capitalistas.

Além de sindicalizar a massa de trabalhadores assalariados e controlar suas ações era necessário implantar práticas corporativistas no setor intelectual e artístico para também acompanhar e intervir em suas possíveis movimentações.

¹⁶⁰ BARBALHO, Alexandre. *Relações entre Estado e Cultura no Brasil*. Ijuí: Ed.UNIJUÍ, 1998, p.27.

¹⁶¹ *Ibid.*, p.44.

¹⁶² Cf. OLIVEN, Ruben George. A relação Estado e Cultura no Brasil: cortes ou continuidade? In: MICELI, Sérgio (Org.) *Estado e Cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984.

O período de Vargas é muito rico em discussões na área cultural, principalmente, por que naquele momento da história (1930-1945) se fazia necessário romper com a visão racista que denegria a imagem mestiça e qualificava o brasileiro como preguiçoso, insolente e com poucas capacidades intelectuais.

Nesse sentido, não seria incoerente afirmar que os intelectuais a serviço do Governo se utilizaram das ideias postuladas por Gilberto Freyre em *Casa Grande e Senzala*¹⁶³, publicado pela primeira vez em 1933, para construir uma nova imagem do homem brasileiro. Freyre rompeu com as construções literárias de intelectuais como José de Alencar, Euclides da Cunha, entre outros tantos, que reforçavam ideias racistas e denegriam ou limitavam a atuação do mestiço no cenário nacional.

O autor de *Casa Grande e Senzala*, converte em positividade o que antes era visto de forma negativa, ou seja, ele conseguiu mostrar no âmbito privado e doméstico os vínculos de afeto e submissão entre camadas distintas que sofriam intervenções da sociedade patriarcal. Freyre apresentou ideias inovadoras, mantendo a ligação com a tradição patriarcal e mostrando relações entre brancos, negros e índios sem ferir, de certa forma, os valores morais da época.¹⁶⁴

A exposição das relações inter-raciais, presentes em *Casa Grande e Senzala*, foram bem aceitas e já não era mais possível manter as propostas racistas, anteriores a sua escrita. Assim, o grupo de governantes que assumem o poder a partir de 1930 se vê

ante a necessidade de redefinir valores sociais, que, no pós-30, já não mais poderiam estar fundados nas doutrinas racistas anteriores, *Casa Grande e Senzala* promove uma re-significação dos negros e mestiços, valorizando essa mão-de-obra e possibilitando sua utilização, num quadro menos conflituoso, pelo novo capitalismo brasileiro.¹⁶⁵

O Governo Vargas aproveitou essa abertura teórica, empreendida por Gilberto Freyre, para produzir discursos contrários ao racismo praticado em períodos anteriores, e como Freyre, Vargas buscou inovar em relação ao passado, que reproduzia a ideia de ineficiência do povo brasileiro.

O Governo sustentou a positividade presente na mistura das três raças que compõem a população brasileira e incorporou, a ideia de nacionalidade, o discurso enaltecido do homem

¹⁶³ Cf. FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande & Senzala*, 48. ed. São Paulo: Global, 2006.

¹⁶⁴ Cf. *Ibid.*

¹⁶⁵ FICO, Carlos. *Reinventando o otimismo: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1997, p.35.

brasileiro mestiço com o objetivo maior de legitimar o regime, cujas marcas se apoiaram no popular e na antecipação a qualquer movimento contrário aos objetivos do Governo.

Foi apoiado por essas ideologias¹⁶⁶ que o Governo iniciou as ações relacionadas às políticas públicas culturais no Brasil. Essas práticas permanecem até 1964 sem mudanças significativas, destacando: a instauração do Ministério da Educação e Cultura (MEC), em 1953; a atuação de importantes instituições como os Centros Populares de Cultura (CPC)¹⁶⁷, instalados no Rio de Janeiro em 1961 e fechados em 1964; e o Movimento de Cultura Popular (MCP), surgido em Recife, em 1960.

Pós-64, o Regime Militar instituído, retoma a construção de ideais que transmitem a seriedade dos governantes e posicionam o povo brasileiro como ordeiro e pacífico, porém, seguem as intervenções que limitam, controlam e reprimem a produção cultural de artistas e intelectuais, principalmente aqueles contrários ao Regime.

Para além dessas ações era necessário promover imagens de uma identidade nacional pautada nos valores tradicionais da cultura nacional, absorvendo ainda outros valores ligados diretamente ao capitalismo, como forma de inserir o Brasil entre os países desenvolvidos.

Os primeiros governos sob Regime Militar deram ênfase às áreas econômicas, políticas e de segurança nacional, mas também demonstraram estar preocupados com educação e cultura. Apesar da repressão, algumas práticas podem ser notadas na área cultural e que vão lhe conferir certa independência em relação as ações educacionais, sendo que, nas palavras do primeiro Governo Militar, Marechal Humberto de Alencar Castelo Branco, em virtude da consolidação do Conselho Federal de Cultura (CFC), em 1966, esse destaque se evidenciou. Segundo ele:

Não estaria concluída a obra da Revolução no campo intelectual se, após trabalhos tão profícuos em benefício da educação, deixasse de se voltar para os problemas da cultura nacional. Representada pelo que através dos tempos se vai sedimentando nas bibliotecas, nos monumentos, nos museus, no teatro, no cinema e nas várias instituições culturais, é ela, naturalmente, nesse binômio educação e cultura, a parte mais tranqüila e menos reivindicante. [...] Cumpre, porém, dar-lhe, principalmente, condições de preservação, e, portanto, de sobrevivência e evolução.¹⁶⁸

¹⁶⁶ Cf. COUTINHO, Carlos Nelson. Gramsci. Porto Alegre, L&PM, 1981, p.78-86.

¹⁶⁷ Cf. BERLINK, Manoel T. *Centro Popular de Cultura da UNE*. Campinas: Papyrus, 1984.

¹⁶⁸ BRASIL. Ministério da Cultura. *Conselho Federal de Cultura*. Aspectos da política cultural brasileira. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1975, p.21-22.

A importância de criação desse Conselho Federal se justificou principalmente por que o mesmo tomou como responsabilidade a elaboração de o *Plano Nacional de Cultura*. Este foi um grande passo no que se refere ao reconhecimento das políticas públicas culturais e suas atribuições diferenciadas da área educacional.

Mesmo articulando a elaboração desse *Plano Nacional*, a cultura ainda permaneceu subordinada a educação, mas já sinalizava uma possível separação. Lembrando que esse conselho foi formado por “alguns intelectuais de prestígio nos meios culturais oficiais”¹⁶⁹ e suas propostas procuraram atender as demandas do regime.

Jarbas Passarinho, gestor do Ministério da Educação e Cultura (MEC), apresentou em 1973, o texto que apontou as *Diretrizes para uma Política Nacional de Cultura*, mas logo que divulgado, o documento foi proibido de circular e não foi aceito oficialmente. Entre os argumentos dessa não aceitação, destacaram-se incoerências que dificultavam articulações financeiras e as diretrizes propostas não conseguiram agradar os militares e aqueles que respondiam pela política de desenvolvimento econômico, naquele momento. Nessa perspectiva, se fez necessário rever alguns pontos e as diretrizes foram engavetadas.¹⁷⁰

O Governo do General Ernesto Geisel (1974-1978), entra em consonância com a proposta dos militares de reorganizar o Brasil, com o objetivo de modernizar e dotá-lo de capacidade administrativa¹⁷¹. Tratando de políticas públicas específicas por área, o Conselho Federal de Cultura (CFC), apresenta em 1975, o *Plano Nacional de Cultura*¹⁷². Esse fato destacou o setor cultural dentro do MEC e amenizou um pouco o desgaste sofrido pelo Regime Militar ao longo dos anos.

Nem tudo se tornou motivo para comemorar. O Governo Federal ao mesmo tempo que deu abertura a consolidação de um *Plano Nacional* voltado ao planejamento cultural e incentivou atividades no setor, figurou como agente de repressão e censura, combatendo toda e qualquer manifestação cultural considerada perigosa para a imagem do Regime Militar. Na realidade, apesar da implantação de um *Plano Nacional de Cultura*, podemos dizer que:

o projeto cultural do regime não se concretiza de acordo como foi planejado. Desde as dificuldades econômicas até o boicote de parte significativa da intelectualidade, passando pela complexa relação com aqueles que

¹⁶⁹ MICELI, 1984, p.60.

¹⁷⁰ Cf. COHN, Gabriel. A concepção oficial da política cultural nos anos 70. In: MICELI, Sérgio (org.) *Estado e Cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984.

¹⁷¹ Cf. SKIDMORE, Thomas E. *Brasil: de Getúlio Vargas a Castelo Branco, 1930 – 1964*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p.68-81.

¹⁷² ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 5. ed. São Paulo: brasiliense, 1994.

participaram do projeto, o controle estatal sobre a cultura fica muito aquém do que esperava ou desejava os militares.¹⁷³

As ações culturais praticadas pelos militares esboçaram grandes avanços, mas não atenderam as expectativas. Apesar do reconhecimento da diferença entre as ações culturais e educacionais e da implantação de um Plano específico para a cultura, o período relacionado ao Regime Militar não efetivou práticas planejadas pelo Conselho implantado em 1966.

Terminado o Regime e iniciado o processo de redemocratização do Brasil, José Sarney priorizou ações culturais e deu um grande salto nas questões vistas anteriormente, separando a cultura da educação e criando o Ministério da Cultura, no ano de 1985.

A implantação do Ministério abriu espaço para discussões mais específicas da área cultural e se apoiou numa política de incentivos fiscais que se fundamentou na reforma da legislação e permitiu a isenção fiscal de empresas e pessoas físicas, diante de apoio a atividades artísticas e culturais no país.

É o primeiro passo para que possamos compreender as políticas públicas culturais implantadas posteriormente no Estado do Ceará e que elevou a dramista Ana Maria da Conceição, a condição de *mestre da cultura cearense*.

Dando continuidade ao processo de implantação, um ano após a posse presidencial do civil José Sarney, a cultura aprovou a lei n.7.505, em 02 de julho de 1986, que ficou conhecida como *Lei Sarney*. Esta foi a primeira lei brasileira de incentivos fiscais destinados a investimentos na área de cultura.

Dentre outros, destacamos quatro objetivos básicos que compuseram as diretrizes da *Lei Sarney*: a preservação do patrimônio histórico com objetivo de identificar e preservar a herança cultural brasileira; a democratização de acesso aos bens culturais; o apoio à produção cultural; e o fomento a difusão e o intercâmbio internacional.¹⁷⁴

Vale ainda destacar que a *Lei Sarney* trouxe benefícios nas modalidades de doadores, com até 100% de abatimento fiscal; de patrocinadores, com até 80% e de investidores, com até 50%. Pessoas físicas ou jurídicas também se beneficiavam se doassem bens móveis ou imóveis, obras de arte, coleções, ao fizesse doações em dinheiro a instituições de que trabalhassem com atividades culturais, desde que fossem reconhecidas pelo Ministério da Cultura. O próprio Sarney reconheceu a importância desse momento para a cultura brasileira

¹⁷³ BARBALHO, 1998, p.92.

¹⁷⁴ Cf. SARNEY, José. Incentivo à cultura e sociedade industrial. In: JELÍN, Elizabeth e outros. *Cultura e desenvolvimento*. Rio de Janeiro: Fundo Nacional de Cultura, 2000, p.27-44.

destacando que 4.700 novas entidades culturais foram criadas e os recursos destinados a cultura chegaram à ordem de 109 milhões de dólares.¹⁷⁵

Apesar da euforia e das comemorações, o Ministério da Cultura iniciou suas práticas sob forte pressão financeira e administrativa, sendo que, dentro dos órgãos que faziam parte da Secretaria de Cultura, agora elevada a categoria de Ministério, muitos dirigentes avaliaram como negativa a implantação deste, defendendo a ideia de que era mais interessante fortalecer a Secretaria já existente que trabalhar ancorados a um Ministério fraco.

Faltou pessoal qualificado para cuidar das atribuições e recursos financeiros, até mesmo para manter os programas já existentes, além de contar com espaço físico limitado e sem condições de acomodar a nova estrutura. Muitas sucessões de chefias também prejudicaram o bom andamento das ações do recém criado Ministério. O orçamento encurtou e grande parte do mesmo era destinado a cobrir despesas administrativas do próprio Ministério e dos órgãos a ele vinculados. A *Lei Sarney* foi aprovada com objetivos de amenizar essas dificuldades financeiras.¹⁷⁶

As bases dessa lei de incentivo a cultura, não objetivou apenas financiar produtores e artistas, mas também inserir as produções culturais no mercado industrial.¹⁷⁷

Nos interessa perceber, que ao se utilizar do mecanismo de incentivos fiscais, o Governo se esquivou da responsabilidade de promover políticas públicas culturais e colocou essa responsabilidade para o setor privado, que passou a financiar as ações de seu interesse e que dessem retorno ao investimento realizado, transformando este recurso em *marketing*.

Aos artistas e produtores culturais coube se adaptarem aos interesses das empresas para poder captar o recurso necessário para desenvolver suas ações. Na prática, eram desenvolvidas relações de poder, que determinavam quem e que projetos culturais poderiam ser financiados, isso de acordo como o grau de visibilidade que o projeto rendesse a empresa que se dispunha a fazer o investimento.

Na visão de Sarney a ausência do Estado garantia aos artistas e produtores culturais “um espírito imensamente descentralizador, que transferia para a sociedade a iniciativa dos projetos, a mobilização dos recursos e o controle de sua aplicação.”¹⁷⁸ Faltou justamente esse

¹⁷⁵ Cf. SARNEY, 2000, p.39.

¹⁷⁶ CALABRE, Lia. Políticas Culturais no Brasil: balanço e perspectivas. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas. BARBALHO, Alexandre. (Org). *Políticas culturais no Brasil*. Salvador : edufba, 2007, p.87-107.

¹⁷⁷ Cf. BARBALHO, Alexandre. *A modernização da cultura: políticas para o audiovisual nos governos Tasso Jereissati e Ciro Gomes*. Fortaleza: ufc, 2005.

¹⁷⁸ SARNEY, op. cit., p.38.

controle de aplicação dos recursos e uma definição clara dos projetos a serem contemplados pela lei de incentivos.

Muitas foram as críticas relacionadas às ações praticadas diante da lei de incentivos fiscais instituída por Sarney. Seu sucessor, Fernando Collor de Melo, ao assumir a presidência em 1990, com discurso de combater a corrupção, revoga a *Lei Sarney* e extingue o Ministério da Cultura, juntamente com vários órgãos ligados a área cultural. O Ministério é rebaixado à Secretaria e muitos funcionários dos órgãos extintos foram postos em disponibilidade, o que desarticulou as ações até então empreendidas na área cultural.¹⁷⁹

Segundo Ottaviano Fiore, a decisão tomada por Collor foi além do combate a corrupção e se pautou na falta de apoio que o mesmo enfrentou, ao longo da sua campanha eleitoral, dos setores ligados a cultura. Muitos foram os artistas e intelectuais que votaram contra a eleição do referido presidente e este fato desencadeou uma série de medidas que enfraqueceram o setor da cultura.¹⁸⁰

Depois de dois anos de reivindicação de artistas e intelectuais, além de inúmeras cobranças da própria sociedade, Sérgio Paulo Rouanet, na então Secretaria de Cultura, criou a lei de incentivo a cultura n. 8.313, de 23 de dezembro de 1991, também conhecida como *Lei Rouanet*, que instituiu o Programa Nacional de Apoio à Cultura.

Pode-se dizer que esta lei nada mais é que um aprimoramento da *Lei Sarney*. Vale destacar que entre março de 1990 e dezembro de 1991, o Governo Federal não fez quaisquer investimentos na área cultural, repassando a responsabilidade para Estados e municípios.¹⁸¹

Itamar Franco assumiu a Presidência da República em 1992, depois que Fernando Collor foi destituído do poder. O novo Governo, por meio da lei n. 8.490, de 19 de novembro de 1992, reabriu o Ministério da Cultura e algumas das instituições que haviam sido extintas. Ainda no seu mandato, o Presidente Itamar Franco apresentou, em 1993, a lei n. 8.685, conhecida como a Lei do Audiovisual, que ampliou os percentuais de renúncia a serem aplicados no setor. Esta lei regulamentou projetos específicos nas áreas de produção, exibição, distribuição e infra-estrutura na área de audiovisual, estabelecendo uma política de mercado voltada principalmente ao cinema.¹⁸²

¹⁷⁹ CALABRE, 2007, p.94.

¹⁸⁰ Cf. FIORE, Ottaviano. Funções do Estado na cultura. In: MENDES, Cândido et al. *Cultura brasileira ao vivo: cultura e dicotomia*. Rio de Janeiro: Imago, 2000.

¹⁸¹ CALABRE, op. cit., p.94.

¹⁸² SIMIS, Anita. A política cultural como política pública. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas. BARBALHO, Alexandre. (Org). *Políticas culturais no Brasil*. Salvador: edufba, 2007, p.133-155.

Sob a presidência de Fernando Henrique Cardoso, o ministro Francisco Weffort, cientista político e professor da Universidade de São Paulo - USP, em 1995, fez alterações na *Lei Rouanet* e introduziu no cenário cultural a figura do captador de recursos, sendo este, o agente intermediário entre o artista e o empresário.

Este novo sujeito reforçou ainda mais a submissão da cultura a política de mercado e as leis de incentivo fiscais se transformaram em um importante instrumento de *marketing* para as empresas que investiam em cultura. O modelo de gestão, empreendido por Weffort, transferiu para a iniciativa privada as decisões sobre as atividades culturais que deveriam ou não receber incentivos por meio da *Lei Rouanet*.¹⁸³

Ao abdicar o poder de determinar onde investir o dinheiro destinado a cultura, o Estado deixa nas mãos dos empresários as decisões relacionadas ao destino final do investimento público. O resultado dessa prática de distanciamento gerou concentração na aplicação dos recursos, onde um pequeno grupo de produtores e artistas renomados e influentes, geralmente intermediados pelo captador de recursos, eram aqueles que conseguiam ter acesso ao recurso público destinado à cultura. Como sabemos, grande parte desses recursos ficaram por muito tempo concentrados entre as capitais da região sudeste, em especial, Rio de Janeiro e São Paulo.

Vale ainda, atentar ao fato de que os projetos que não forneciam grande retorno de *marketing* aos patrocinadores, ficavam a margem de acesso desses recursos públicos, enquanto outros se submetiam a modificar seus objetivos para se adequar ao mercado pretendido pelo patrocinador.

Essas práticas geravam também disputas entre os produtores, que buscavam firmar suas ações nos centros urbanos e em espaços de muita movimentação de sujeitos. Em resumo, o capital investido pelos empresários e que lhes garantia retorno de *marketing*, era todo constituído por dinheiro público que poderia estar sendo distribuído de forma mais igualitária entre as regiões e atividades culturais.

Na leitura do historiador Durval Muniz, a próxima gestão cultural, que sucede ao Governo Fernando Henrique Cardoso, assume com grandes possibilidades de modificar esse quadro de incertezas e afastamento do Estado no que se refere à gerência dos recursos públicos destinados a cultura. Para Durval o Brasil vivencia

¹⁸³ Cf. WEFFORT, Francisco. *A cultura e as revoluções da modernização*. In: *Cadernos do nosso tempo*: nova série. Rio de Janeiro: Fundo Nacional de Cultura, 2000; WEFFORT, Francisco e SOUZA, Márcio. *Um olhar sobre a cultura brasileira*. Rio de Janeiro: Associação dos Amigos da Funarte, 1998.

no Governo Lula, momento simbólico em que alguém vindo das próprias camadas populares governa o país, na gestão de Gilberto Gil, um tropicalista gerindo as políticas culturais, a explicitação de questões seculares no que tange à própria compreensão do que seja cultura, de quem são seus agentes, e de como o Estado deve se relacionar com eles.¹⁸⁴

Os desafios enfrentados a partir de 2003 pelo Ministro Gilberto Gil, no Governo Lula, se inserem nessas heranças históricas permeadas de autoritarismo, fragilidade institucional, escassos recursos financeiros, concentração de verbas procedentes das leis de incentivo em determinadas áreas e regiões, atuação limitada do Estado no controle de gastos relacionados a práticas culturais, entre outros tantos. Críticas, em relação a esta política de distanciamento do Estado sobre as decisões tomadas no campo cultural, não faltam.¹⁸⁵

Para a revisão das políticas de financiamento foram realizadas consultas amplas à sociedade. O Fundo Nacional de Cultura passou a ser definido com base na concorrência de projetos e o uso de editais para apoio à cultura foi incentivado e adotado, inclusive por empresas estatais, a exemplo da Petrobrás, a maior empresa patrocinadora da cultura no Brasil.¹⁸⁶

A política dos editais começou a ganhar forças na gestão de Gilberto Gil como forma de democratizar e possibilitar melhor distribuição dos recursos públicos destinados a cultura.

Embalado pela proposta de gestão democrática do Governo Lula, Gilberto Gil lançou as questões culturais em Estados e municípios por meio de encontros que se distribuíram por vários lugares e culminaram em debates regionais e seminários que viabilizaram a participação de artistas de várias linguagens, sendo que, também estes artistas foram estimulados a se organizarem por área de atuação como forma de fortalecer os diversos setores culturais. Esses debates que começaram a ser construídos nos municípios, se transformaram em propostas que chegaram a Conferência Nacional de Cultura e possibilitaram a incorporação destas no *Plano Nacional de Cultura*.

¹⁸⁴ ALBUQUERQUE JR. 2007, p.72.

¹⁸⁵ Cf. GIL, Gilberto. *Discursos do Ministro da Cultura Gilberto Gil*. Brasília, Ministério da Cultura, 2003; SARCOVAS, Yacoff. O incentivo fiscal no Brasil. In: *Teoria & Debate*. São Paulo, n. 62, abril / maio, 2005. p. 58-62; OLIVIERI, Cristiane Garcia. *Cultura neoliberal. Leis de incentivo como política pública de cultura*. São Paulo, Escrituras /Instituto Pensarte, 2004.

¹⁸⁶ RUBIM, Antonio Albino Canelas. Políticas culturais no Brasil: tristes tradições, enormes desafios. In: _____; BARBALHO, Alexandre. (Org). *Políticas culturais no Brasil*. Salvador: edufba, 2007, p. 31.

Este foi o caminho que começou a ser percorrido em direção a constituição do Sistema Nacional de Cultura que articulou ações integradas entre os Governos Federal, Estadual e Municipal, numa perspectiva de implantar efetivamente políticas públicas culturais.

Sabemos que o Ministério não conseguiu ainda superar algumas fragilidades institucionais, porém, deu passos importantes para restituir ao Estado um papel ativo na distribuição de recursos e apoio as atividades culturais, apontando novos rumos às práticas culturais, sendo que, o avanço dessas práticas imprime um novo comportamento dos sujeitos que passaram a ter a possibilidade de interagir na elaboração de políticas públicas voltadas especificamente a sua área de atuação.

As propostas da gestão de Gilberto Gil procuraram *revelar os brasis*, trabalhando em torno da diversidade de manifestações culturais, em suas formas étnicas, religiosas, regionais, entre outras. Descentralizando as ações do Ministério, porém, controlando a distribuição de investimentos e olhando para o público excluído por práticas anteriores.

Nesta perspectiva, quando o ministro convidou Célio Turino para desenvolver um programa que democratizasse o acesso a cultura, os Pontos de Cultura¹⁸⁷ apareceram como um programa que iria ajudar nesse processo de descentralização de atividades, sendo que, estes agregam criadores e produtores culturais com ações financiadas pelo Governo Federal em parceria com os Estados e que conta com atividades permanentes relacionadas as mais variadas formas de expressão cultural.

Na realidade, os Pontos de Cultura passaram a fazer parte de um programa ainda maior, chamado Programa Nacional de Cultura, Educação e Cidadania – Cultura Viva. Com ênfase na assistência a milhares de sujeitos que não tinham acesso aos direitos básicos da cidadania. O Programa Cultura Viva favorece o

acesso aos meios de formação, criação, difusão e fruição cultural, cujos parceiros imediatos são agentes culturais, artistas, professores e militantes sociais que percebem a cultura não somente como linguagens artísticas, mas também como direitos, comportamento e economia.¹⁸⁸

O acesso aos recursos destinados aos Pontos de Cultura, se tornou possível mediante a participação em edital de seleção pública, onde o Ministério da Cultura passou a apoiar projetos culturais promovidos pela sociedade civil. Segundo Juca Ferreira, secretário

¹⁸⁷ Cf. TURINO, Célio. *Ponto de Cultura: o Brasil de baixo para cima*. São Paulo: Anita Garibaldi, 2009.

¹⁸⁸ Id. Desescondendo o Brasil profundo. In: *Cultura Viva – programa nacional de cultura, educação e cidadania*. Brasília: Ministério da Cultura, s/ d, p.15.

executivo do Ministério, na gestão de Gilberto Gil, as práticas culturais dessa gestão ampliaram o campo de visão antropológica e passaram a valorizar ações antes esquecidas, chegando as localidades menos prováveis e atendendo demandas de várias etnias, de trabalhadores, grupos de diversificada faixa etária, entre outros atores culturais. Nas palavras do secretário executivo, a gestão de Gil, deu “a importância devida a essas expressões culturais, conferindo-lhes o justo valor cultural, preenchendo lacunas e reparando erros.”¹⁸⁹

Muito se avançou na gestão de Gilberto Gil, mas ainda é necessário se pensar em uma política de formação de pessoal qualificado para atuar na organização da cultura. Para que tenhamos gestões qualificadas e profissionalizadas em nível Federal, Estadual e Municipal, é preciso avançar na formação dos sujeitos atuantes na área cultural, sendo que no presente essa questão se configura como um dos principais obstáculos para a efetiva institucionalização de um Ministério forte e gestões mais qualificadas.

2.2. Ceará e os desafios da Secretaria da Cultura no século XXI

Dentre os Estados brasileiros, o Ceará se destaca no início do século XXI por meio de suas práticas culturais, no que se refere à gestão pública. Cláudia Leitão, traça uma pequena narrativa que nos apresenta alguns sujeitos cearenses que se destacaram no cenário nacional e alguns frutos colhidos em virtude da importância destes, e outros sujeitos, que como cearenses ajudaram no desenvolvimento de ações culturais.

Estado de colonização tardia, habituado historicamente ao flagelo das secas, de economia vulnerável e dotado de estruturas políticas oligárquicas, o Ceará destacou-se cedo através dos seus intelectuais que contribuíram de forma substancial para as primeiras discussões acerca da cultura brasileira. Capistrano de Abreu, Farias Brito, Clóvis Bevilacqua, José de Alencar, são alguns dos nomes cearenses que fizeram parte, pelos seus dotes intelectuais, das elites brasileiras. Essa efervescência intelectual produzirá frutos interessantes para o Estado: a Academia Cearense de Letras será a mais antiga do país surgindo antes da Academia Brasileira de Letras. A Padaria Espiritual, movimento artístico e literário cearense, anuncia uma estética brasileira muito antes da Semana de Arte Moderna de 1922.¹⁹⁰

¹⁸⁹ FERREIRA, Juca. Um grande encontro no coração do Brasil: a mudança pela cultura. In: *Seminário Nacional de políticas públicas para as culturas populares*. Brasília: Ministério da Cultura, 2005, p.19.

¹⁹⁰ LEITÃO, Cláudia Sousa. Políticas públicas para a cultura e os desafios da descentralização e democratização: a experiência do Ceará (2003/2006). In: III ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Faculdade de comunicação/UFBA, Salvador, 2007, p.2.

Iniciamos nossas reflexões sobre as práticas culturais desenvolvidas no Estado do Ceará, partindo do momento histórico, conhecido neste Estado, como Governo dos Coronéis, que se iniciou a partir de 1962, quando o Militar Virgílio Távora assumiu o Governo do Estado, sendo que, este “tinha o desejo de tornar-se o grande líder político do Ceará e a saída mais indicada, em nível estadual, era procurar o caminho da conciliação, tentando manter em torno do seu nome a união de todos os políticos.”¹⁹¹

Tomando como referência a implantação da Secretária Estadual da Cultura, em 1966. A criação de uma Secretaria Estadual, específica para a cultura, já era cobiça de intelectuais cearenses desde 1946, quando foi realizado o *I Congresso Cearense de Escritores*.¹⁹²

Neste mesmo congresso, Raimundo Girão, já denunciava em seu discurso o distanciamento do Estado em relação à cultura:

A vitalidade intelectual do cearense não é mais objeto de dúvida. Viceja e floresce abundantemente a árvore da inteligência nesta, que, para símbolo de esplendor mental, se costuma denominar de – Terra de Alencar. Frutos se esbanjam, nascidos dessa força criadora, porém, murcham nos galhos, à falta de quem os colha.¹⁹³

Como se observa, o relator enaltece a grandeza da intelectualidade cearense e denuncia metaforicamente a não atuação do Estado, frente ao reconhecimento das ações desenvolvidas por estes.

Seguindo adiante, Raimundo Girão fala da necessidade da criação de uma Secretaria voltada especificamente para a cultura para que esta possa direcionar as ações culturais desenvolvidas no Estado. Demonstrou muita insatisfação quanto à atuação do Estado e sugeriu que se buscasse estruturar uma política pública para a cultura. Assim segue seu discurso e suas reivindicações:

Vibração dos homens de pensamento, todos querendo fazer; inércia do Governo, nada querendo fazer. [...] as atividades culturais do Ceará gritam por uma sistematização, um carreamento lógico. A dispersão há de ser metodização... O Estado bem poderia, e estamos certos que poderá, criar...uma Secretaria de Cultura, que compreendesse, num conjunto único, a Biblioteca, o arquivo Público, o Museu Histórico, o Serviço da Cultura, Divulgação e Diversões Populares, o Teatro e a Imprensa Oficial, todos

¹⁹¹ VIDAL, Márcia. *Imprensa e Poder: O I e II Veterados (1963/1966 e 1979/1982) no Jornal O Povo*. Fortaleza: Ed. Secult, 1994, p.55.

¹⁹² Cf. BARBALHO, 1998, p.104.

¹⁹³ SANTOS, Fabiano dos; GUEDES, Mardônio e Silva (Orgs.). *A História da SECULT por seus Secretários*, Coleção Nossa Cultura, Série Documenta, Fortaleza: SECULT, 2006, p.14.

devidamente entrosados numa estrutura bem pensada e melhor realizada... Proponho então que o Congresso, pelo modo que julgar mais acertado, sugira ao Governo Estadual... a criação de uma Secretaria da Cultura...que recomende a cada congressista, trabalhar como puder pela efetivação da idéia, individualmente ou nas associações de que fizer parte...tudo com o objetivo de fazê-la vitoriosa, quando reunida a Assembléia Constituinte do Estado, na futura Constituição Estadual.¹⁹⁴

O discurso estimulou a uma tomada de decisão dos políticos, no que diz respeito à criação de uma Secretaria da Cultura, que represente os anseios dos artistas e intelectuais cearenses, mostrando que o setor cultural cearense encontra-se carente de ações governamentais adequadas as práticas que vem realizando.

Sabe-se que os políticos que se candidatavam ao poder legislativo, e mesmo executivo, pouco falavam sobre propostas culturais, embora muitos adotassem um discurso que enaltecia a importância e riqueza de nossa cultura, mantendo propostas centradas na economia, saúde, educação e segurança. Daí a grandeza das reivindicações de Raimundo Girão que desafiou os governantes a dar maior visibilidade ao setor que agregava grande parte dos artistas e intelectuais do Estado cearense.

Este descaso, em relação às políticas públicas culturais, não era um problema apenas do Estado do Ceará. No Brasil, como vimos anteriormente, as práticas culturais mantiveram-se dispersas no que se relaciona a um acompanhamento mais próximo do Governo Federal, ressaltando que o orçamento destinado a cultura era baixo, por conta do desprestígio ocupado pelo setor que se manteve, de certo modo, invisível aos olhos dos políticos que se empenharam em outras prioridades e lançaram, nas décadas de 1980/90, as responsabilidades sobre o desenvolvimento do setor cultural nas mãos do setor privado.

Alguns anos após o *I Congresso Cearense de Escritores*, uma primeira vitória foi alcançada, quando passou a vigorar a lei n. 5.427, de 27 de junho de 1961, que transformou a então Secretaria de Educação e Saúde, em Secretaria de Educação e Cultura. Apesar da mudança de nomenclatura, as ações culturais desenvolvidas por meio dessa Secretaria continuaram sem expressividade.

Ainda Governador, Virgílio Távora enviou a Assembléia Legislativa um projeto de lei que propunha a separação da Secretaria de Educação e Cultura. O referido projeto foi aprovado e promulgado na gestão do Governador Plácido Aderaldo Castelo, sucessor de Virgílio Távora. A lei começou a vigorar em 9 de agosto de 1966, sob a lei n. 8.541, sendo

¹⁹⁴ SANTOS, 2006, p.15.

instalada a Secretaria de Cultura, em 9 de dezembro de 1966, tendo a frente, como primeiro secretário, o historiador Raimundo Girão.¹⁹⁵

Colocamos em evidência, o fato de essa ter sido a primeira Secretaria Estadual de Cultura criada no Brasil, esclarecendo que

Integram a Secretaria de Cultura nesse momento inicial, o Arquivo Público Estadual, desmembrado da Secretaria de Justiça, o Museu Histórico e Antropológico do Ceará, a Biblioteca Pública, o Teatro José de Alencar, a Casa de Juvenal Galeno e o Setor de Turismo, antes vinculados à Secretaria de Educação. Em lei de 1967 são criados e incorporados à Secretaria o Centro de Artes Visuais Casa de Raimundo Cela e o Museu de Aquiraz.¹⁹⁶

Raimundo Girão assumiu a recém criada Secretaria da Cultura, com o grande desafio de estruturar e acoplar os órgãos institucionais para que a mesma ganhasse forças e conseguisse se manter no próximo Governo. Estava criada a Secretaria, mas os desafios estavam apenas começando, tendo em vista todo o processo de implantação e organização dos setores representantes da cultura estadual.

Passado este momento, durante o Governo de César Cals de Oliveira Filho, que assumiu em 1971, e com base no *Plano de Governo do Estado do Ceará*, cujo slogan: *Governo da Confiança*, a Secretaria da Cultura se consolidou, tendo como seu secretário Francisco Ernando Uchoa Lima.

As práticas políticas seguiram pelo viés do clientelismo e das ações autoritárias, presentes nesse período histórico do Estado do Ceará. No tocante a cultura, o *Plano de Ação do Governo* se baseou na participação popular com intenções de aprimoramento das atividades práticas do setor, porém, sem ações que mereçam maior destaque. Essa gestão apresentou um *Plano de Metas Culturais* bastante contido que trouxe em si propostas de preservação do patrimônio e de melhoria dos equipamentos e organizações institucionais, porém, carentes de um planejamento eficiente que dessem conta desses objetivos.¹⁹⁷

O Governo seguinte apresentou muitas críticas em relação às práticas culturais, empreendidas no Estado do Ceará, pelos seus antecessores e se pautou no discurso da falta de planejamento para que se cumprissem as metas traçadas.

¹⁹⁵ SILVA, Marcus Flávio Alexandre da. A política de incentivo à cultura no Ceará a partir da Lei Jereissati. Dissertação (Mestrado em políticas públicas), Fortaleza, UECE, 2005, p.87-88.

¹⁹⁶ Cf. BARBALHO, 1998, p.108.

¹⁹⁷ SILVA, loc. cit.

Adauto Bezerra assumiu o Governo em 1975 e definiu a importância da cultura dentro de um processo dinâmico que envolveu uma coletividade. Para justificar as críticas apresentadas, o secretário da cultura, Francisco Ernando Uchôa Lima (1971-1977), apresentou um *Plano de Ações Culturais* pautado em cinco pontos prioritários a serem trabalhados ao longo de sua gestão, no Governo de Adauto Bezerra:

- a) Preservação do patrimônio histórico-cultural;
- b) Promoção e preservação dos valores da arte e cultura popular;
- c) Criação de condições de contato povo-cultura;
- d) Criação de condições de aprendizado, aperfeiçoamento e trabalho, nas diversas atividades culturais;
- e) Interiorização da cultura.¹⁹⁸

Entre os pontos acima elencados, um deles sinaliza para a “interiorização da cultura”, mesmo que não se tenha desenvolvido práticas que efetivamente motivassem essa interiorização. Cláudia Leitão, secretária da cultura entre 2003 e 2006, retomou este ponto, quase 30 anos depois, e o transformou em ações por meio do projeto *Cultura em Movimento: Secult Itinerante*, que veremos em detalhes mais adiante.

A princípio, interessa-nos mostrar que em 1975 essa ideia já fazia parte das metas do Governo em exercício. Além disso, já se pensava em criar condições que aproximassem o artista de seu público, bem como, havia uma certa preocupação com o processo de ensino-aprendizagem, mas apenas foram executadas ações pontuais sem muita relevância.

Em 1979, temos pela segunda vez a presença de Virgílio Távora como Governador. Para este mandato ele seguiu o *II Plano de Metas do Governo* e adotou o lema *desenvolvimento com promoção social*. Em relação à cultura, foram apresentadas cinco prioridades que nortearam a gestão cultural:

- Difundir as criações e manifestações culturais;
- Estimular a criatividade e a produção cultural;
- Preservar o meio ambiente e as manifestações de valor cultural e da memória coletiva;
- Assegurar a recuperação, manutenção e instalação de equipamentos sócio-culturais;
- Formar recursos humanos capacitados.¹⁹⁹

¹⁹⁸ CEARÁ. *Plano de Desenvolvimento do Ceará*. Fortaleza, 1975, p.25.

¹⁹⁹ Id. *II Plano de Metas Governamentais*. Fortaleza, 1979, p.130-131

A gestão do secretário estadual da cultura, Manuel Eduardo Pinheiro Campos (1979-1983)²⁰⁰, apontou a carência dos recursos humanos necessários para desenvolver as ações culturais, quando enfocou a formação de pessoal. Apesar de perceber essa deficiência, quase nada foi feito nesse sentido, e a gestão seguiu direcionando recursos para orientar a implantação de equipamentos culturais. Esta posição ficou clara quando se observamos algumas das metas apresentadas:

- Criação de bibliotecas;
- Implantar um serviço de bibliotecas ambulantes na Região Metropolitana de Fortaleza;
- Publicar a bibliografia cearense;
- Construir prédio para a instalação do arquivo público;
- Criar o Museu da Imagem e do Som;
- Criar o Museu de Artes e Tradições Populares do Ceará.²⁰¹

O Governador Virgílio Távora seguiu tentando dar continuidade as ações empreendidas em sua gestão anterior e dotar o Estado de equipamentos culturais em condições de operação. Neste momento histórico, a Secretaria da Cultura começou a se movimentar de forma mais homogênea e os artistas começaram a se juntar em torno desses equipamentos, ressaltando que, nessa época a Secretaria passou a operar sob nova denominação, sendo chamada de Secretaria de Cultura e Desporto, dividindo sua área de atuação em três departamentos, sendo estes, de assuntos culturais, de patrimônio cultural e de bibliografia e documentação.

Quando os cearenses escolheram por eleições diretas o Governador Gonzaga Mota, em 1982, objetivaram quebrar com a sequência de sucessões políticas que vinham sendo realizadas de modo indireto, porém, o *Plano Estadual de Desenvolvimento*, apresentado por esse Governo, continua ligado aos interesses políticos de seus antecessores, fato que o leva a permanecer enquadrado na *Política dos Coronéis*.

O secretário da cultura, Joaquim Lobo de Macedo, seguiu orientações do referido Plano em que as ações culturais estavam pautadas em um discurso de integralização, distribuição e consumo dos fazeres culturais em meio a população menos favorecida. Nada de muita importância, na área cultural, aconteceu nesse Governo e o que se viu foi o mesmo

²⁰⁰ Manuel Eduardo Pinheiro Campos é exonerado em 15 de março de 1983.

²⁰¹ CEARÁ, 1979, p.131-133

processo clientelista em que os recursos estaduais destinados a cultura ficavam restritos ao acesso de poucos.²⁰²

Para ilustrar essa política de integração, proposta por Gonzaga Mota, dispomos alguns objetivos apresentados no *Plano Estadual de Desenvolvimento* para o setor da cultura:

- Integrar as ações de natureza educacional e cultural de modo que o desenvolvimento cultural seja ativado por um processo educacional e, ao mesmo tempo, constitua-se ele mesmo uma forma educacional voltada para a valorização do homem cearense;
- Desenvolver, em um processo integrado, as ações culturais e de lazer, de forma a configurá-las em um contínuo projeto e a lhes estender o raio de cobertura tanto as populações interioranas como aos segmentos menos favorecidos da comunidade cearense;
- Consolidar, no campo da cultura, do desporto e do lazer, uma prática de planejamento e gestão participativa, envolvendo em tal processo tanto as instituições e grupos culturais como os setores representativos das comunidades beneficiárias;
- Desenvolver uma política integrada de ‘democratização do livro’ tanto por meio da expansão e melhoramento da programação editorial, como pela criação de eficazes mecanismos de distribuição livreira e melhores condições das bibliotecas públicas, para um mais amplo consumo do livro pela população cearense.²⁰³

O *Governo dos Coronéis*, no que se referiu à cultura, seguiu sem concretizar suas metas, sem um planejamento mais consistente e sem cumprir as diretrizes e ações propostas por seus governantes. O acesso ao orçamento destinado a Secretaria da Cultura foi privilégio de poucos e as atividades culturais foram direcionadas a elite.

Defendendo uma proposta de mudanças e aproveitando o momento de insatisfação da população em relação às políticas praticadas, o empresário Tasso Ribeiro Jereissati, se lançou candidato a Governador do Estado, no desafio de derrotar o “coronelismo” e quebrar as amarras de uma política tradicional que a muitos anos administrava o Ceará.

O então candidato, Tasso Jereissati, recebeu apoio dos empresários do Centro Industrial do Ceará (CIC), o qual dirigiu de 1981 a 1983, desempenhando uma gestão satisfatória e demonstrando uma grande força de liderança que uniu os empresários mais jovens que também se alinharam as propostas de mudança em relação às políticas públicas praticadas por aqueles que defendiam o tradicionalismo dos coronéis.²⁰⁴

²⁰² Cf. SILVA, M., 2005, p. 92.

²⁰³ CEARÁ. *Plano Estadual de Desenvolvimento*. Fortaleza, 1983, p.80-81.

²⁰⁴ Cf. SILVA, M., op. cit., p.95.

O ano de 1986 foi palco de uma campanha eleitoral marcada por candidatos com posicionamentos bem distintos. De um lado representantes de uma política conservadora apoiada pela ideologia dos coronéis, do outro, representantes de uma política que se propunha a mudar o tradicionalismo e implantar no Ceará uma gestão moderna. E assim, em 15 de novembro deste mesmo ano, a política dos coronéis saiu derrotada e Tasso Jereissati comemorou a vitória que representou para o povo cearense a esperança numa política que desenvolvesse ações mais igualitárias.

Terminou o *Governo dos Coronéis* e se iniciou o *Governo das Mudanças*. Com apoio dos empresários cearenses o Governo de Tasso Jereissati direcionou seu olhar para o setor e muitos foram aqueles que começam a acreditar no potencial do Estado. Com uma gestão mais estratégica e aberta a negociações, apresentando uma imagem de *Governo Progressista* e disposto a inovar para crescer, a gestão conseguiu ampliar o Produto Interno Bruto (PIB) do Estado, atraindo investimentos de grande porte que se distribuíram entre os setores da indústria, do comércio e do turismo.²⁰⁵

Com mais recursos circulando no Estado, por conta da ampliação do número de empreendimentos, os atores culturais passaram a desenvolver suas ações sob novas perspectivas e as políticas públicas culturais acompanharam as ideias empresariais e progressistas do Governo, que apresentou em seu *Plano de Mudanças*, as metas culturais a serem batidas quantitativamente, as quais, citamos algumas:

- Implantar e dar condições de funcionamento a 20 centros de ativação cultural – CAC's, sendo 14 no interior e 6 na capital;
- Apoiar a realização de 30 espetáculos de teatro e dança por ano;
- Apoiar a gravação de 10 discos fonográficos por ano;
- Estimular e apoiar a criação e dinamização de 03 cooperativas culturais;
- Realizar anualmente, o festival de Fortaleza do cinema brasileiro;
- Instalar e equipar um auditório para apoio à difusão do cinema e um espaço para as atividades artísticas culturais, dotando-os de recursos técnicos de projeção, sonorização e exposição;
- Premiar, anualmente, o melhor documentário cearense de curta metragem e o melhor filme brasileiro, exibidos no festival de cinema.
- Cadastrar o universo de bens culturais móveis e imóveis;
- Recuperar, preservar e reequipar 12 edificações do Patrimônio Cultural do Estado, entre museus, casas de espetáculos e bibliotecas;
- Reeditar 78 obras de autores cearenses de valor histórico, iniciando pela série pensadores do Nordeste.²⁰⁶

²⁰⁵ Cf. SILVA, M., 2005, p.95-96.

²⁰⁶ CEARÁ. *Plano de Mudanças*. Fortaleza, 1987, p.101-102.

Como se observa, dentro das características empresariais, as metas a serem atingidas no setor cultural foram quantificadas, porém, limitou-se a uma política de reformas e estruturações físicas que, embora necessárias, foram muito pontuais e não caracterizaram grandes avanços qualitativos no setor, além disso, muitas dessas ações se restringiram a capital cearense e muito pouco chegou às demais cidades.

Notoriamente, o Estado do Ceará desenvolveu uma gestão empresarial que se utilizando dos meios de comunicação de massa, criou a imagem de um *Governo Progressista*. Essa imagem gerou nos cearenses a esperança em dias melhores e atraiu a confiança dos investidores que ampliaram consideravelmente os dados numéricos do Estado, considerando os dados publicados no início da década de 1990, os quais

de março de 1991 a setembro de 1994, 197 novas indústrias aportaram em território cearense com a intenção de investir. Trouxeram consigo a possibilidade de carrear US\$ 2,2 bilhões em investimentos e a geração de 43,5 mil empregos diretos e outros 172,5 mil indiretos.²⁰⁷

Esses números mostram o quanto a gestão empresarial do *Governo das Mudanças* conseguiu avançar, apesar de não ter melhorado a distribuição de renda no Estado. Foram resultados bastante expressivos diante de um Estado com alto índice de analfabetos e uma população com baixo nível econômico, por esse motivo, a gestão de Tasso Jereissati se destacou nacionalmente e atraiu olhares os mais diversos.

Esclarecemos que os dados apresentados anteriormente foram colhidos no Governo de Ciro Ferreira Gomes (1991-1994), porém, se apresentam como resquícios da política empreendida por Tasso Jereissati, ressaltando que muitas dessas indústrias iniciaram seu processo de implantação nessa gestão e concluíram no Governo de Ciro Gomes, que colheu, digamos assim, os frutos plantados pelo seu antecessor.

Ao assumir o Governo em março de 1991, Ciro Gomes apresentou o *Plano Ceará Melhor*, e atentou ao fato da implantação de uma política cultural que apoiasse as atividades culturais, ao mesmo tempo que possibilitasse o acesso a estas por parte da população cearense. Nesse mesmo Plano, adotou-se um conceito de cultura que a considerou como “um conjunto de procedimentos implementados pelos homens, numa dada sociedade que abrangem as mais diferentes formas de manifestações.”²⁰⁸

²⁰⁷ SAMPAIO, 1995, p.304.

²⁰⁸ CEARÁ. *Plano Ceará Melhor*. Fortaleza, 1991, p.89.

Diante desse conceito, já se percebe o reconhecimento das diversidades culturais que começaram a demandar atitudes mais abrangentes que não restringisse as práticas culturais a capital e algumas poucas cidades do Ceará. O Plano apresentado pelo Governo de Ciro Gomes seguiu com objetivos claros de identificar potencialidades culturais, segundo alguns desses objetivos, destacamos como prioridade desse Governo:

- Conhecer detalhadamente as raízes e matrizes culturais, tentando apreender a organização social das diferentes regiões do Estado, procurando detectar e desenvolver o conhecimento dos aspectos culturais, antropológicos, através do reconhecimento e registro dos elementos culturais;
- Criar pequenos espaços físicos, pulverizados nos bairros periféricos, para possibilitar um maior acesso dos diversos segmentos populacionais ao processo da produção cultural;²⁰⁹

Essas duas diretrizes, entre outras apresentadas, estabeleceram as preocupações desse Governo em registrar e organizar informações relacionadas à cultura para melhor se posicionar em relação às reais necessidades do setor.

Esse registro dos elementos culturais, proposto nessa gestão, começou a apontar caminhos, que no início do século XXI, mobilizou ações que chegaram a incluir as dramistas da comunidade de Tucuns, entre tantos outros grupos e artistas cearenses, nesse registro de informações, que naquele momento, digo na década de 1990, não se conseguiu mobilizar ações que dessem conta de efetivar esse registro de forma abrangente.

A gestão do Governo Ciro Gomes, estimulou uma série de programas que buscaram agregar as potencialidades culturais do Estado, dentre estes citamos:

- Programa de desenvolvimento institucional;
- Programa de mapeamento cultural;
- Programa quatro estações: objetivando expandir os programas de promoção e difusão da cultura;
- Programa descoberta e invenções: visando acolher e estimular a produção de tecnologias.²¹⁰

Um dos feitos que marcou essa gestão, no que diz respeito a cultura, foi o *Censo Cultural*, realizado na gestão do então secretário da cultura, Augusto Pontes, que resumiu um dos objetivos alcançados pelo Governo, que era realizar o mapeamento das práticas culturais

²⁰⁹ CEARÁ, 1991, p.93-95.

²¹⁰ Ibid., p.95-96.

do Estado para melhor direcionar as ações governamentais, considerando que no Ceará, da década de 1990, “Não se tem registro e memória histórica da verdadeira identidade de nosso povo, de seus hábitos e costumes cotidianos, como também com relação às suas formas simbólicas de expressão, inexistindo estudos e pesquisas sobre suas raízes e valores históricos.”²¹¹ Nessa perspectiva, o mapeamento realizado veio a suprir, naquele momento, essa necessidade de registro para conhecer a realidade cultural do Estado cearense.

Em março de 1995, o ex-governador Tasso Jereissati é novamente eleito e retoma a política das mudanças, agora apresentando seu *Plano de Desenvolvimento Sustentável*, sendo que este Governador foi reeleito em 1998 e permaneceu no cargo 8 anos seguidos. No primeiro mandato nomeou como secretário da cultura Paulo Sérgio Bessa Linhares, e para o segundo mandato, Nilton Melo Almeida.

O *Plano de Governo* apresentado em 1995, definiu um modelo de políticas públicas culturais, que diante dos objetivos da nova gestão, “deverá permear todas as instâncias e atender aos princípios da sustentabilidade.”²¹² Nessa ideia de sustentabilidade se começou a pensar a cultura na perspectiva de futuro e em ações que dessem conta de garantir investimentos para que se pudesse empreender práticas contínuas dentro de uma visão de longo prazo.

Farão parte das diretrizes básicas dessa política:

- Descentralização e ampliação das ações da Secretaria de Cultura e Desporto, através da criação e articulação de um Sistema Estadual de Cultura;
- Ampliação do engajamento da sociedade na definição das medidas de apoio à cultura com a criação do Conselho de Desenvolvimento Cultural;
- Criação de um núcleo de formação de gestores, agentes culturais e arte-educadores, responsáveis pelas estruturas e projetos culturais;
- Capacitação de recursos para o financiamento de projetos culturais, através de parcerias com a iniciativa privada, e com instituições públicas, municipais, federais e internacionais”.²¹³

Nesse momento já começa a aparecer a ideia de descentralização das práticas culturais e da participação da sociedade civil na tomada de decisões. Esse fato é importante, tendo em vista que essas práticas alcançarão, em gestões posteriores, os *mestres da cultura*, tomando-os como referência do reconhecimento das manifestações culturais pertencentes ao Estado.

²¹¹ CEARÁ, 1991, p.89-90.

²¹² CEARÁ. *Plano de Desenvolvimento Sustentável*. Fortaleza, 1995, p.90.

²¹³ Ibid.

Na proposta de sustentabilidade se observou a preocupação com a formação de recursos humanos. Parcerias firmadas geraram recursos para financiar projetos e a criação de um *Sistema Estadual de Cultura*, além de um *Conselho de Desenvolvimento Cultural*.

Foram diretrizes que apontaram para um amadurecimento de ideias que efetivamente mostraram a importância do setor cultural nessa gestão. Criou-se inclusive, em 1995, um *Plano de Desenvolvimento Cultural*²¹⁴ que redimensionou as práticas culturais e proporcionou uma reestruturação das políticas públicas praticadas no setor.

Este momento político abriu novas possibilidades para os sujeitos que atuavam na área da cultura, tendo em vista que o Governo do Estado anunciou que iria “incentivar, ativar e democratizar os processos culturais, bem como intervir desfazendo monopólios, atenuando deformações e distribuindo oportunidades.”²¹⁵

Essa proposta se concretizou, quando se apresentou aos cearenses o *Plano de Desenvolvimento Cultural*, que entre outras ações propôs “dotar o Centro Cultural do Abolição de uma reserva técnica; [partindo em busca de um] programa de modernização administrativa; [já pressupondo uma] política de interiorização.”²¹⁶

Foram propostas que surgiram dentro da visão empresarial do Governo e que começou a tratar a cultura como algo lucrativo e que poderia dar sustentabilidade a uma imagem de gestão progressista. A exemplo, citamos um dos objetivos pretendidos nesse sentido: “desenvolvimento do audiovisual: Objetivando viabilizar uma política audiovisual que coloque a produção e os profissionais do Ceará nos mercados nacional e internacional, com condições objetivas de competição, garantindo retornos financeiros concretos.”²¹⁷ Este objetivo deixou clara essa ideia de lucro e da projeção de imagem dos sujeitos atuantes para que se tivesse uma produção cearense reconhecida, inclusive internacionalmente.

Para dar sustentabilidade a todas as ações pretendidas, o Governo Tasso Jereissati criou, em 29 de junho de 1995, a *Lei Cearense de Incentivo à Cultura*, que ficou conhecida como a *Lei Jereissati*. Por meio da lei n. 12.464 ficou instituído o Fundo Estadual de Cultura (FEC) e o apoio a projetos culturais por meio do *Mecenato Estadual*.

Os mecanismos implantados por esta lei possibilitaram que em 2008 a dramista Ana Maria da Conceição fosse titulada *Mestre da Cultura*, como veremos mais adiante.

Interessa-nos apresentar agora, a forma estrutural desses mecanismos, para que possamos compreender as fontes e o direcionamento dado aos recursos destinados a área

²¹⁴ Cf. CEARÁ, 1995.

²¹⁵ Ibid., p.90.

²¹⁶ Cf. Ibid., p.40-65.

²¹⁷ Cf. Ibid.

cultural, que regulamentados por lei, passaram a existir de fato e independente do governante o recurso seria garantido.

A *Lei Jereissati* institui em seu parágrafo primeiro que:

Art. 1º – Aos contribuintes do Imposto financeiramente sobre Operações Relativas à Circulação de Mercadorias e sobre Serviços e Transporte Interestadual e Intermunicipal e de Comunicação – ICMS que apoiarem projetos culturais aprovados pela Secretaria da Cultura e Desporto será permitida, por ocasião do recolhimento mensal do imposto, a dedução da quantia paga, na forma e nos limites estabelecidos nesta Lei.

§ Único – O apoio financeiro poderá ser prestado diretamente ao proponente ou em favor do Fundo Estadual de Cultura, criado pelo artigo 233 da Constituição do Estado do Ceará.²¹⁸

Em seu parágrafo único, o artigo definu as duas formas de acesso aos recursos financeiros: Mercenato e FEC. Limitando em seu parágrafo segundo a dedução de até 2% do imposto pago mensalmente.

As quantias destinadas ao FEC provinham de empresas que depositavam valores diretamente no Fundo sem obter retorno de *marketing*. Nessa perspectiva, os empresários não se sentiram incentivados a investir diretamente nesse Fundo Estadual de Cultura, tendo em vista, não receber retorno algum. Era mais interessante aplicar os recursos no Mercenato que garantia retorno de *marketing* e ainda possibilitava ao empresário escolher o projeto que deveria receber seu incentivo.

O artigo quarto da *Lei Jereissati* ampliou as possibilidades de investimento no FEC, estabelecendo que seus recursos financeiros também poderiam ser obtido por meio de “subvenções, auxílios e contribuições oriundas de organismos públicos e privados; transferências decorrentes de convênios e acordos; doações de pessoas físicas e jurídicas, públicas e privadas, nacionais, estrangeiras e internacionais; outras receitas”²¹⁹, sendo estes recursos depositados no Banco do Estado do Ceará (BEC).

A Secretaria da Cultura do Estado do Ceará (SECULT) também se habilitou a captar recursos junto ao empresariado para poder aumentar sua dotação orçamentária, sendo que, de forma voluntária, dificilmente um empresário se habilitaria a realizar depósito diretamente no FEC, sendo este recurso controlado diretamente pelo Governo em benefício de projetos culturais apresentados a SECULT.

²¹⁸ CEARÁ. Secretaria da Cultura. lei n. 12.464, de 29 de junho de 1995. De incentivos fiscais à cultura, à administração do fundo estadual de cultura e dá outras providências.

²¹⁹ CEARÁ. Secretaria da Cultura. Lei n. 12.464, de 29 de junho de 1995. De incentivos fiscais à cultura, à administração do fundo estadual de cultura e dá outras providências.

De acordo com o artigo sétimo da *Lei Jereissati* o FEC chega a financiar até 80% do custo total do projeto cultural proposto, ficando os 20% restantes como contrapartida do proponente, neste caso o Governo decide em que projeto investir, por meio de uma Comissão Gestora desse recurso.²²⁰

Nessa perspectiva de ampliação de recursos, o decreto regulamentar n. 23.862, de 16 de outubro de 1995, modificado em 1996 e em 1997, por meio dos decretos n. 24.168 e 24.661, respectivamente, em seu art. 13 define que “os órgãos municipais ou estaduais de cultura e as entidades culturais de caráter privado, sem fins lucrativos, poderão apresentar projetos para análise da Comissão Gestora do FEC, através de requerimento.”²²¹ A aprovação de projetos ficou assim, subordinada a apreciação da Comissão Gestora que tinha o poder de decidir qual projeto e quem teria acesso ao recurso do FEC administrado pelo Governo.

A *Lei Jereissati* foi pensada claramente para mobilizar a classe empresarial e incentivá-la a investir no setor cultural. Diante da aplicação da lei, o Estado lançou os desafios do desenvolvimento cultural nas mãos da iniciativa privada e o apoio a projetos culturais encontrou sustentabilidade no *Mercenato Estadual*, que era mais vantajoso para os empresários.

O princípio que norteou o *Mercenato* tomou como base o retorno de mídia, em que o Estado abria mão de parte do valor pago em impostos e ofereceria, as empresas, a oportunidade de abater até 2% de seu *Imposto sobre Operações relativas à Circulação de Mercadorias e sobre Prestações de Serviços de Transporte Interestadual e Intermunicipal e de Comunicação* (ICMS), para financiar projetos culturais, em que a própria empresa escolhia o tipo de projeto que iria apoiar em troca de *marketing*. Dessa forma, investir em cultura se tornou lucrativo e vantajoso para o empresário, já que o retorno midiático era de seu interesse.

Para o proponente interessado no recurso o processo se tornou desgastante. Primeiro deveria apresentar a SECULT requerimento para análise de seu projeto que no prazo de 3 dias passaria para a triagem da Comissão de Análise de Projetos (CAP), que por sua vez, teria 120 dias para emitir parecer favorável ou não, de acordo com a modalidade pretendida.

Sendo aprovado pela CAP, o proponente teria que procurar o apoio do contribuinte, tendo que apresentar a SECULT uma declaração de aceite do incentivo, expedida pelo contribuinte, especificando o valor que iria apoiar. A Secretaria da Fazenda do Estado do Ceará (SEFAZ), avaliaria a situação de regularidade do contribuinte e do proponente, emitindo a Secretaria da Cultura um Certificado Fiscal de Incentivo a Cultura (CEFIC).

²²⁰ Cf. Art.5 e Art.7: Ibid.

²²¹ Cf. Art.13: Ibid.

O proponente teria ainda que recolher o CEFIC, mediante assinatura de um *termo de responsabilidade*, levar o certificado até o empresário, receber o recurso e ainda emitir ao contribuinte um recibo. Depois de passar por todo esse processo, o proponente ainda tinha que prestar contas da aplicação dos recursos a uma Comissão que iria avaliar a idoneidade dos documentos apresentados.²²²

Toda essa burocracia excluiu os menos favorecidos que não tinham condições de compreender e enfrentar todo esse processo, como era o caso daqueles que faziam parte das manifestações culturais. Aqui se enquadra mestre Ana e o grupo de dramistas de Tucuns, assim como os demais mestres da cultura, que diante do que foi exposto, não tinham como acessar os recursos destinados a cultura, a menos que contassem com a colaboração de um produtor cultural, que na maioria dos casos explorava os fazeres culturais dos grupos para conseguir se beneficiar financeiramente.

Mesmo assim, esse processo burocrático colocou os produtores culturais cearenses numa condição extremamente humilhante, em que tinham que ficaram perambulando de uma empresa à outra a procura de liberação de recursos, submetendo sua proposta cultural as mais ridículas críticas e tendo que convencer cada empresário que visitava, da importância do seu projeto para o retorno midiático da empresa, além disso, existia todo o processo de liberação dos CEFICs descritos anteriormente.

Vantagem mesmo, só para os empresários que ficavam a espera das melhores propostas para aplicar seus recursos. Isso quando tinham a intenção de investir em projetos culturais, sendo que, muitos nem se davam o trabalho de ouvir as propostas. Além disso, alguns empresários nem se quer conheciam a lei de incentivos culturais e outros ficavam receosos em realizar tais investimentos.

Essa prática deixou os produtores culturais dependentes da vontade do empresário e conseguir investimentos se tornou um jogo. Os empresários eram os possuidores dos recursos e tinham o poder de determinar quem seriam beneficiados por meio de suas verbas, nesse sentido, aguardavam projetos que lhes rendessem melhores retornos financeiros, em forma de *marketing*, enquanto os artistas com suas obras necessitavam adaptar seus projetos ao desejo dos empresários para que conseguissem alcançar o recurso.

Nessa perspectiva, quanto maior o público atingido, mais chances de conseguir o incentivo. Analisando esse aspecto, algumas empresas começaram a organizar estratégias de

²²² Cf. Capítulo II: CEARÁ. Secretaria da Cultura. Decreto-lei n. 23.882, de 16 de outubro de 1995. Regulamenta a lei nº 12.464, de 29.06.95 que dispõe sobre o incentivo fiscal à cultura e ao fundo estadual de cultura.

venda com vistas a esse *marketing cultural*, excluindo projetos que não alcançassem o público desejado.

O artista passou a ser explorado e suas práticas culturais assumiram o papel de mercadoria dentro desse modelo de financiamento proposto pelo Governo Tasso Jereissati, esclarecendo ainda, que todo esse processo burocrático se tornou excludente, pois nem todo produtor cultural tinha condições de concorrer de forma democrática.

Muitas foram as críticas relacionadas a essas práticas de financiamento e que deixaram para o próximo Governo reflexos de políticas públicas culturais, que nessa visão empresarial, submeteu os produtores culturais ao domínio de uma linguagem estética, para atrair o público, de uma linguagem jurídica, para atender as exigências da SECULT e a uma linguagem empresarial, para conseguir negociar com os financiadores. Essas eram as habilidades requeridas para esse tipo de profissional, que intermediava o acesso aos recursos destinados aos fazeres culturais dentro do Estado do Ceará.

Alexandre Barbalho, assim se posicionou, frente a essa política de Governo, sintetizando o que discutimos na construção de nossa narrativa:

Projetos em áreas tradicionalmente com pouca e nenhuma repercussão junto aos meios de comunicação e ao grande público, como as artes cênicas e música erudita, ou os projetos de experimentação de linguagem, de qualquer que seja área, encontram muitas dificuldades para captar recursos pelas leis de incentivo federais, estaduais e municipais. O resultado é que os criadores passam cada vez mais a ter que adequar suas criações à lógica mercantil e midiática. Antes de tudo, ensinam os manuais de *marketing cultural*, faz-se necessário conhecer o público consumidor, as empresas voltadas para esse público, o interesse da mídia pelo projeto, fazer pesquisas quantitativas e qualitativas...²²³

A próxima secretária da cultura, Cláudia Leitão, atuante no Governo de Lúcio Alcântara, que sucede Tasso Jereissati, é colocado o desafio de mudar essas práticas implantadas pelo Governo anterior. Uma das primeiras atitudes da secretária foi a de ouvir os artistas para melhor compreender o grau de satisfação ou insatisfação em relação às práticas culturais que se faziam presentes naquele momento.

A gestão de Cláudia Leitão, que vai de 2003 a 2006, se inicia

com a realização do Seminário Cultura XXI, seguido do planejamento estratégico da própria Secretaria da Cultura – e de seu conseqüente modelo

²²³ BARBALHO, 2005. p.37

organizacional – e de debates com as diversas áreas de criação artística e dos arranjos produtivos da indústria e da artesanaria cultural.²²⁴

Desse Seminário, caracterizado por possibilitar a participação coletiva dos sujeitos envolvidos com os fazeres culturais do Estado cearense, criou-se o *Plano Estadual da Cultura (2003-2006): valorizando a diversidade e promovendo a cidadania cultural*. Este Plano “detalha os programas setoriais definidos no *Plano de Governo Ceará Cidadania: crescimento com inclusão social*, agora consubstanciados no *Plano Plurianual*.”²²⁵



Imagem 21 – Capa do Plano Estadual da Cultura (2003-2006)

Fonte: Secretaria da Cultura do Estado do Ceará

Como não poderia ser diferente, diante do processo de construção do planejamento empreendido mediante a participação coletiva, a então secretária de cultura deixa claro na apresentação do referido Plano, que este

É uma moldura flexível para dar direção, consistência e clareza ao trabalho livre e autônomo de agentes públicos e privados. Uma obra aberta á contribuição de todos aqueles que agora se lançam à tarefa de implementá-lo, através de projetos específicos.²²⁶

Encontramos em resumo, no *Plano Estadual da Cultura (2003-2006)*, o que a cultura representou para o Governo Federal e Estadual na última década. Vejamos:

²²⁴ CEARÁ. *Plano Estadual da Cultura*. Fortaleza, 2003, p.4.

²²⁵ Ibid.

²²⁶ Ibid., p.13.

Nos últimos dez anos, o Estado restringiu sua ação no campo da cultura, limitando-se a tratá-la unicamente através da utilização de incentivos fiscais. Deste modo, acabou por abdicar de seu papel de promotor de políticas capazes de fomentar a produção cultural nos seus mais variados setores e categorias. Contudo, a cultura e suas diversas manifestações ganharam forte relevância em nosso País neste mesmo período, apesar de não termos refletido e esboçado políticas públicas para o setor. A exemplo da União, os Estados também foram omissos na formulação de políticas culturais. Assim como o Ministério da Cultura perdeu importância política, técnica e orçamentária, também em muitos Estados as secretarias ou fundações culturais se tornaram organismos secundários. Pela via dos incentivos fiscais, a União transferiu aos departamentos de comunicação e *marketing* das empresas a definição do que deveria ser ou não apoiado e fomentado em matéria cultural. Os Estados, por sua vez, adotaram a mesma postura, e o resultado disto é que inúmeras manifestações culturais perderam o vigor. A preservação do patrimônio, o investimento em acervos, a memória dos saberes e fazeres tradicionais populares foram, portanto, preteridos, tornando-nos culturalmente mais pobres e menos diversos.²²⁷

Basicamente essa construção textual reforça os pontos que antes discutimos. As questões que se relacionam a cultura, na segunda metade do século XX, são colocadas em posição secundária, como algo complementar as questões prioritárias do Governo, que se pautam na educação, saúde, segurança e economia.

Os resquícios dessa forma de pensar resultaram em práticas administrativas que consideram os investimentos em cultura como possibilidade secundária e de pouco retorno no campo social e econômico. Esse modo de pensar desconsidera a importância das dimensões simbólicas da cultura e as relações criativas que englobam os sujeitos em seus fazeres culturais. É uma visão extremamente míope, que se posiciona contrária ao que de fato deveria ser em relação à atuação do Estado enquanto promotor de políticas públicas.

Diante dessa perspectiva, Cláudia Leitão, em seu discurso de posse, dia 03 de janeiro de 2003, se posicionou da seguinte forma:

é, portanto, necessário trabalhar a cultura de forma estratégica, levando em conta os componentes econômicos, sociais, políticos, tecnológicos e jurídicos que com ela se relacionam. Estes aspectos não podem ser subestimados, devendo, pelo contrário, ser tratados a partir de ações capazes de antecipar cenários e suas respectivas repercussões para a definição de políticas culturais, sejam públicas ou privadas.²²⁸

²²⁷ CEARÁ, 2003, p.4.

²²⁸ LEITÃO, Cláudia Sousa. Os desafios da gestão cultural no século XXI. In: CEARÁ. *Plano Estadual da Cultura*. Fortaleza, 2003, p.7.

E um pouco mais adiante apresentou a compreensão de que

o grande desafio das políticas culturais é o de estimular as diversas fases da criação e da difusão cultural, garantindo condições satisfatórias para o desenvolvimento das relações entre criação, difusão, consumo e registro dos bens culturais.²²⁹

Em 2007, no *Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*, realizado em Salvador, pela Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia (UFBA), Cláudia Leitão apresentou quatro desafios que nortearam os momentos iniciais de sua gestão como secretária da cultura entre 2003 e 2006.

Essa política me conduzia a quatro grandes desafios: a cultura deveria ser planejada e gerida estrategicamente; a cultura deveria promover a auto-estima e a diversidade de expressão entre comunidades e povos; a cultura deveria ser um instrumento de empregabilidade e de redistribuição de renda; a cultura, enfim, a cultura deveria promover a inclusão social e a consolidação da cidadania.²³⁰

Foi por meio desse entendimento que conduziu sua gestão. Além de ter trabalhado tendo como referência um Plano flexível e aberto, esta secretária trouxe consigo ideias distintas que encontraram apoio nas práticas do Ministério da Cultura. Sem dúvida foi uma nova forma de tratar a cultura e seus sujeitos, salientando ainda em seu discurso de posse que

a globalização não deve ser considerada como um fenômeno que atinge a todos da mesma forma. Precisamos estar permanentemente perguntando: quem se globalizou, quem está se globalizando e de que forma? A globalização, dependendo do lugar, move-se em várias direções, consolida-se de muitas formas, segmenta-se em múltiplas modalidades e, é basicamente, estruturalmente iníqua. Assim pode-se dizer que para diferentes mundos, diferentes globalizações.²³¹

Para dar conta dos desafios lançados diante do seu discurso de posse e planejar ações culturais mais eficazes, respeitando esse processo de globalização, no entendimento da secretária, os funcionários da Secretaria da Cultura do Estado do Ceará se afastaram da capital e se lançaram em atividades desenvolvidas dentro do programa *Valorização das Culturas*

²²⁹ LEITÃO, 2003, p.8.

²³⁰ Id., 2007, p.6.

²³¹ Id., 2003, p.5.

Regionais, cujo projeto de ação intitulado *Cultura em Movimento: Secult Itinerante*, objetivou ampliar a área de atuação dessa Secretaria, numa proposta de percorrer todo Estado para poder divulgar os programas e projetos que essa gestão buscou descentralizar, democratizando o acesso a produtos e serviços culturais. O referido projeto iniciou suas atividades em agosto de 2005 e se estendeu até novembro de 2006.²³²

Como resultado desse trabalho itinerante, os funcionários da Secult colheram dados relacionados ao patrimônio cultural material e imaterial de várias cidades, assim como, cadastraram artistas, grupos, empresas, entidades, equipamentos e profissionais da cultura, além de assessorar prefeituras, ofertar cursos em diversas linguagens artísticas e capacitações em gestão e produção cultural.

O Projeto colocou à mostra a riqueza cultural do Estado e possibilitou a criação de um sistema de informações culturais. Em resumo, os levantamentos patrimoniais e o cadastramento realizado, resultaram na criação de um banco de dados que traçou um mapeamento cultural do Estado cearense, e esse trabalho ficou disponível a população por meio de publicações impressas e em meios digitais que incluíram cd's, dvd's e disponibilidade de dados no site da própria secretaria.

Atualmente o Ceará possui um Sistema de Informações Culturais (SINF)²³³, que pode ser acessado, alimentado e atualizado de forma permanente por meio do acesso a internet. O sistema é democrático e possibilita pesquisas por parte de qualquer usuário, assim como, a qualquer tempo, artistas, grupos, empresas e entidades culturais podem atualizar e realizar novos cadastros.

Em números, dentro das ações do projeto *cultura em movimento*, Cláudia Leitão visitou oficialmente os 184 municípios cearenses reunindo autoridades locais, artistas e a comunidade geral em torno da proposta de criação de Sistemas Municipais de Cultura. Sua equipe, na caminhada itinerante, cadastrou cerca de 20 mil profissionais; realizou 458 entrevistas, em 159 horas de gravação; registrou cerca de 8 mil fotografias; coletou 70 histórias entre contos populares, lendas, fábulas e histórias de trancoso, extraídas do imaginário da população cearense; realizou visitas técnicas em 182 bibliotecas, 132 arquivos, 53 teatros e 76 museus; entre muitas outras ações que se fizeram presentes na caravana itinerante, que contou com um ônibus, no qual foram feitos os cadastros e prestadas informações e uma lona de circo, onde foram realizadas as mais diversas apresentações

²³² Cf. SILVA, Henrique Barbosa. et.al. *Relatório de gestão 2005-2006: caminhos trilhados*. Fortaleza: Secult, 2006.

²³³ Disponível em: <<http://www.secult.ce.gov.br/>>

culturais. Todo o material coletado foi condensado e preservado em publicações de livros, vídeos, catálogos, guias culturais e outros produtos gerados pelo trabalho realizado.²³⁴

Em meio às práticas culturais desenvolvidas na gestão de Cláudia Leitão, encontramos a política dos editais, sendo que, entre outros, foi lançado em 2004, o *I Edital dos Mestres da Cultura Popular Tradicional do Ceará*. Edital este, que em 2008, contemplou a dramista Ana Maria da Conceição, que passou a ser considerada *Tesouro Vivo da Cultura Cearense*.²³⁵

Vale ressaltar, nesse momento, que a política dos editais foi uma marca empreendida pela gestão citada como forma de democratizar o acesso aos recursos financeiros, dispondo de forma mais justa, 50% dos recursos públicos destinados a cultura, para o interior do Estado cearense. Os editais se dividiram nas mais diversas áreas culturais e apoiaram pesquisas, montagem e circulação de espetáculos, exposições, publicações de livros, cd's, dvd's, entre outros apoios que se destinaram a financiar projetos, artistas, grupos e entidades culturais.

Os secretários que sucederam Cláudia Leitão, muito pouco fizeram pelo setor cultural do Estado do Ceará e não deram continuidade a uma boa parte das ações que foram iniciadas pela referida gestora. A política dos editais continuou, mas os eventos estruturantes que foram planejados e executados com êxito, na gestão de Cláudia Leitão, aos poucos foram perdendo força e no presente, digo em 2015, praticamente inexistem.

Os eventos aos quais nos referimos agregavam festivais, encontros e mostras que reuniam os artistas cearenses em torno de várias linguagens artísticas. Esses eventos pedem socorro e correm sérios riscos de nem acontecerem mais, a menos que as próximas gestões empreendam uma política cultural que fortaleçam essas atividades.

Ao final de 2013, as ações da Secretaria da Cultura, no Estado do Ceará, geraram dúvidas, incertezas e insatisfações na maioria dos artistas e produtores culturais do Estado, que não encontram mais o apoio empreendido pela gestão de 2003-2006.

Os eventos estruturantes enfraqueceram e nenhum dos secretários posteriores a Cláudia Leitão, a saber: Francisco Auto Filho (2007-2010) e Francisco José Pinheiro (2011-2013), realizaram uma gestão que agradasse os sujeitos envolvidos com a cultura do Estado cearense, apesar da referida secretária ter deixado a disposição dos mesmos, relatórios de gestão e sugestões para que pudessem dar continuidade as ações empreendidas.

Respeitando a atuação dos dois secretários citados, enfatizamos que foram omissos diante da história construída entre 2003 e 2006, não dando continuidade as políticas públicas

²³⁴ Cf. SILVA, H., 2006, p.172-205.

²³⁵ Cf. Ibid., p.26.

culturais traçadas na gestão de Cláudia Leitão, nem realizando novas ações que pudessem ampliar as conquistas anteriores.

É como se a Secretaria da Cultura do Estado do Ceará estivesse acelerado ao máximo e de repente desacelerasse a ponto de ficar agonizante, a espera de um novo *Plano Estadual de Cultura* que se configure tão ousado quanto aquele empreendido entre 2003-2006.

Há de convir que a gestão cultural do Estado do Ceará (2003–2006) coincidiu com a gestão ministerial de Gilberto Gil, e que ambas caminharam diante de propostas inovadoras para as políticas públicas culturais e após a troca de seus gestores, essas instituições, digo Secretaria da Cultura do Estado do Ceará e Ministério da Cultura, não conseguiram manter o padrão empreendido respectivamente por Cláudia Leitão e Gilberto Gil.

Desde 2007 os artistas, produtores e instituições culturais aguardam novos gestores que potencializem as ações culturais realizadas no Estado cearense. Cláudia Leitão já deu sua contribuição mostrando que é possível. Como ela mesma nos coloca, “o Ceará fez a sua parte e ofereceu um grande exemplo ao país nesta construção ainda abstrata, mas tão importante para todos nós. Sabemos que muito ainda há de ser feito. Mas plantamos muitas sementes que já vicejam.”²³⁶

Como resultado do esforço dessa gestão, empreendida entre 2003 e 2006, o Ceará conta, em 2015, com práticas culturais firmadas em legislação própria e uma política de editais que destina recursos, meio a meio, distribuídos entre capital e interior.

Mestre Ana foi beneficiada por um desses editais e atualmente recebe apoio financeiro para repassar seus conhecimentos as novas gerações.

2.3. Entre os Mestres da Cultura Tradicional Popular Cearense

Para que se torne possível compreender as práticas que instituíram o título de mestres da cultura tradicional popular no Estado do Ceará, é necessário que façamos uma análise das leis estaduais que implantaram a titulação, sendo que esta iniciativa estadual se destacou por ser pioneira no Brasil.

A lei nº 13.351, de 22 de agosto de 2003, institui, no âmbito da administração pública estadual, o registro dos mestres da cultura tradicional popular do Estado do Ceará, devendo

²³⁶ LEITÃO, 2007, p.10.

este registro ser feito em livro próprio²³⁷ a cargo da Secretaria da Cultura desse Estado.²³⁸ Esta lei será reformulada em 2006, como veremos mais adiante.

Interessa-nos mostrar agora que esta lei permitiu que em 2008 a dramista Ana Maria da Conceição fosse registrada no referido livro, que considera para fins da lei, como mestre da cultura tradicional popular do Estado do Ceará e, para tanto, tesouro vivo, a pessoa natural que tenha os conhecimentos ou técnicas necessárias para a produção e preservação da cultura tradicional popular de uma comunidade estabelecida no Estado do Ceará.²³⁹

Em seu segundo artigo, a lei referida determinou que os inscritos deviam residir no Estado a mais de 20 (vinte) anos, terem comprovada participação em atividades culturais nesse mesmo período e estarem aptos a transmitir seus conhecimentos ou técnicas a aprendizes.

O mestre, registrado no livro dos mestres da cultura tradicional popular, tem direito a um diploma, que lhe concede o título, e a um auxílio financeiro a ser pago mensalmente pelo Estado, no valor de um salário mínimo. É dever do registrado transferir seus conhecimentos a alunos e aprendizes através de programas de ensino e aprendizagem organizados pela Secult, com despesas custeadas pelo Estado, cabendo a Secult fiscalizar o cumprimento desse dever.²⁴⁰

De acordo com o artigo nono, compete ao Conselho Estadual de Preservação do Patrimônio Cultural do Ceará, criado pela lei nº 13.078, de 20 de dezembro de 2000, ainda no Governo de Tasso Jereissati²⁴¹, a aferição, avaliação e julgamento dos processos administrativos relativos ao registro no livro dos mestres da cultura tradicional popular, cabendo ao secretário da cultura, Presidente do referido Conselho, levar a publicação, em Diário Oficial do Estado, a lista homologada dos mestres, para que se faça pública suas escolhas e a partir de então possam usufruir dos benefícios da lei.²⁴²

²³⁷ Cf. art.2 inciso VI: CEARÁ. Secretaria da Cultura do Estado do Ceará. lei nº 13.427, de 30 de dezembro de 2003. Institui, no âmbito da administração pública estadual, as formas de registro de bens culturais de natureza imaterial ou intangível que constituem patrimônio cultural do Ceará. *Diário Oficial do Estado*, Poder Executivo, Fortaleza, CE, 31 dez. 2003. Série 2, Ano VI, nº 250.

²³⁸ Cf. art.1: CEARÁ. Secretaria da Cultura do Estado do Ceará. lei nº 13.351, de 22 de agosto de 2003. Institui, no âmbito da administração pública estadual, o registro dos mestres da cultura tradicional popular do Estado do Ceará (RMCTP-CE) e dá outras providências. *Diário Oficial do Estado*, Poder Executivo, Fortaleza, CE, 25 ago. 2003. Série 2, Ano VI, nº 161.

²³⁹ Cf. art.1, parágrafo único: Ibid.

²⁴⁰ Cf. art.2: art. 4 e art. 5: Ibid

²⁴¹ Cf. CEARÁ. Secretaria da Cultura do Estado do Ceará. Lei nº 13.078, de 20 de dezembro de 2000. Dispõe sobre a criação do Conselho Estadual de Preservação do Patrimônio Cultural do Estado do Ceará. *Diário Oficial do Estado*, Poder Executivo, Fortaleza, CE, 28 dez. 2000. Série 2, Ano III, nº 246.

²⁴² Cf. art.9 e art. 10: CEARÁ, lei nº 13.351, de 22 de agosto de 2003.

Como colocamos antes, a lei nº 13.351 foi reformulada e deu origem a lei nº 13.842, de 27 de novembro de 2006, que categoriza os *mestres da cultura tradicional popular* como *tesouros vivos da cultura*, para que se torne possível ampliar os beneficiados pela lei, incluindo grupos e coletividades. Esta nova lei convalida os atos praticados pela lei anterior, porém, institui normas para que as *pessoas naturais*²⁴³ possam receber o auxílio financeiro, cabendo a estas, comprovar situação de carência econômica para fazer valer o benefício permanente e mensal em valor não inferior a um salário mínimo. As pessoas naturais portadoras do título de “Tesouro Vivo da Cultura” que não apresentem situação de carência econômica receberão um auxílio temporário a ser regulamentado por edital.²⁴⁴

Inclusive essa situação de carência econômica gerou muita polêmica, principalmente quando mestre Expedito Celeiro teve o título de mestre negado por não conseguir atestar sua condição de carência.

O artesão Expedito Seleiro, retirado da lista de mestres da cultura 2006 por não se enquadrar na faixa de “baixa renda” exigida pela legislação. O artesão, por sinal, esteve no encontro dos mestres. *pensei em não vir mais, desanimei e acho que não serei mestre da cultura um dia, mas vim porque gosto do povo do Limoeiro*, declarou.²⁴⁵

Mestre Expedito teve seu nome selecionado em 2006, porém, foi retirado da lista de aprovação por não conseguir comprovar situação de carência.

Em 2007, nova polêmica, agora envolvendo três concorrentes que se enquadram na mesma situação de mestre Expedito.

Vejamos o que diz um dos que participaram da escolha dos mestres:

Integrante da comissão de seleção da edição 2007 do Projeto Mestres do Mundo (agora nomeado *Tesouros Vivos da Cultura*), o pesquisador Oswald Barroso afirma que o edital em vigor não esclarecia a tal cobrança da carência. *Não bastasse o absurdo da lei, é preciso que fique claro que ninguém se inscreveu ou foi avaliado indevidamente, não. Ninguém quis ser esperto, passar a perna em ninguém. Dona Nice, Dona Assunção e Dona Odete estão certíssimas. Elas se inscrevem por suas bagagens culturais, e, não, pelas suas condições econômicas. Como também estão certos os*

²⁴³ Este é o termo utilizado pela nova lei para se referir aos mestres da cultura tradicional popular do Estado do Ceará.

²⁴⁴ Cf. CEARÁ. Secretaria da Cultura do Estado do Ceará. lei nº 13.842, de 27 de novembro de 2006. Institui registro dos “tesouros vivos da cultura” no Estado do Ceará e dá outras providências. *Diário Oficial do Estado*, Poder Executivo, Fortaleza, CE, 30 nov. 2006. Série 2, Ano IX, nº 227.

²⁴⁵ MELQUÍADES JÚNIOR. Mestres do mundo: até o próximo encontro. *Diário do Nordeste*, Fortaleza, 03 jul. 2006. Especial para o Caderno 3.

*membros julgadores. O edital não atentou à exigência da situação de carência econômica e social, observa.*²⁴⁶

Diante dessas polêmicas “O secretário da Cultura, Auto Filho, reconhece que o edital foi omissivo. No entanto, destaca que *ninguém pode alegar o desconhecimento de uma lei como razão de não cumpri-la.*”²⁴⁷ Em outro momento o gestor segue com os seguintes argumentos:

O edital foi escrito e publicado na vigência da lei antiga. Estamos diante de uma exigência legalmente válida, mas culturalmente imprópria. Não cabe à Secretaria da Cultura julgar se é certo ou errado, mas, sim, seguir a lei. Então, o critério de carência é o que está valendo e o que somos obrigados a seguir, argumenta. Auto Filho lamenta que o episódio volte a ocorrer — *todo julgamento é passível de erros,* diz — mas garante que a Secult está empenhada numa resolução do problema.²⁴⁸

E assim seguem as polêmicas. O secretário da cultura, tenta ainda argumentar que a lei n. 13.842, resolve esse problema ao destinar um auxílio temporário para os mestres que não conseguirem comprovar carência econômica. Vejamos esse trecho de uma matéria do jornal *Diário do Nordeste*:

Para o atual gestor da Secretaria da Cultura, essas pendências têm os dias contados. *A nova legislação foi feita no intuito de rever esses problemas e aperfeiçoar a área de ação da iniciativa. Para os próximos anos, questões como essas não vão se repetir,* garante. Não é isso que pensa o pesquisador Oswald Barroso, figura de longa data atenta aos saberes e fazeres dos artistas da chamada cultura tradicional popular. *O grande erro disso tudo está em relacionar o título de mestre com uma situação de carência econômica. O Governo erra ao entender esse programa como social, e, não, como cultural,* avalia. Publicada no Diário Oficial do Estado do Ceará, a *Lei dos Tesouros Vivos da Cultura* (n. 13.842, de 27 de novembro de 2006) é muito clara quanto à condição de carência. Ao contrário do que afirma o secretário Auto Filho, a condição econômica dos candidatos a Mestre da Cultura continua como fator preponderante. O artigo quarto do capítulo terceiro vincula o pagamento da aposentadoria mensal à comprovação da carência econômica. Já o artigo seguinte faz considerações sobre a possibilidade de o Governo destinar auxílios temporários àqueles artistas que não forem economicamente aptos.²⁴⁹

²⁴⁶ TESOUROS vivos: Nice, Assunção, Odete e a cultura da carência. *Diário do Nordeste*, Fortaleza, 08 ago. 2007. Caderno 3.

²⁴⁷ Ibid.

²⁴⁸ LIMA, Magela. Cultura tradicional popular: mais uma vez, “Mestre da Pobreza”. *Diário do Nordeste*, Fortaleza, 08 ago. 2007. Caderno 3.

²⁴⁹ TESOUROS, op. cit.

O autor do trecho de matéria citado, coloca ainda seu ponto de vista em relação a situação a qual relata e sintetiza muito bem a situação a qual os mestres selecionados estão sendo submetidos naquele momento:

Ou seja, a lei mudou para continuar exatamente como era. A diferença é que o benefício mensal agora é desvinculado da titulação. Na Lei dos Tesouros Vivos da Cultura, o artista que pode vir a conquistar a remuneração mensal e vitalícia continua sendo o artista carente. Os que assim não forem, todavia, têm agora a oportunidade de conseguir financiamento público para suas atuações por períodos determinados. Para o secretário Auto Filho, isso representa um avanço na legislação, na medida em que passa a ser exigido do beneficiado uma contrapartida.²⁵⁰

Para Oswald Barroso, membro da comissão de seleção, “a lei antiga era ruim e a nova é pior porque vincula a aposentadoria à condição de carência.”²⁵¹ Auto Filho, secretário estadual da cultura, contraargumenta: “A nova legislação é melhor porque ampliou a compreensão da cultura imaterial”²⁵²

Como forma de contornar toda essa situação um advogado desenvolve um parecer jurídico que permite as três concorrentes serem selecionadas, independentemente de suas condições de carência. Segue outra matéria do jornal *Diário do Nordeste*:

está formal e legalmente desvinculado o critério de “carência econômica e social” para atribuição do título de mestre. Embora não possua decreto que a regulamente, a nova lei, dentre outras mudanças, propõe formatos diferenciados de benefício para os artistas selecionados, substituindo o pagamento de auxílio vitalício e mensal de não menos que um salário mínimo. [...] O advogado Humberto Cunha, membro do Coepa, desenvolveu parecer jurídico para a Secretaria da Cultura (Secult), no qual afirma que a cobrança da carência era inconstitucional, além de inadequada aos parâmetros da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco). De acordo com a análise empreendida pelo advogado, “nenhum obstáculo há para que se confira aos selecionados, mesmo os que não são econômica e socialmente carentes, o título de Mestres da Cultura”. Assim, está confirmada a lista apresentada ao Conselho Estadual do Patrimônio Cultural em 16 de maio último.²⁵³

Por meio desse parecer as três concorrentes são aceitas na lista de mestres da cultura em 2007. Otimista com os resultados alcançados por estas, em 2008 mestre Expedito Celeiro

²⁵⁰ TESOUROS, In: DIÁRIO DO NORDESTE, 08 ago. 2007.

²⁵¹ Ibid.

²⁵² Ibid.

²⁵³ LIMA, Magela. Cultura tradicional popular: todos são mestres, mas... *Diário do Nordeste*, Fortaleza, 21 ago. 2007. Caderno 3.

se inscreve e tem seu nome reconhecido. Vejamos o que escreve a respeito, Fábio Freire, em reportagem do jornal *Diário do Nordeste*:

Um dos destaques dentre os titulados desse ano [2008] é a inclusão do celeiro Expedito Veloso de Carvalho. Ele chegou a ser mencionado na lista de 2006, mas teve sua subvenção suspensa em virtude de uma restrição jurídica. *O que aconteceu foi um impedimento legal do edital, que exigia um certificado de carência econômica para que o Mestre passasse a receber uma subvenção anual. Em nenhum momento o Mestre Expedito teve sua titulação negada por questões estéticas referentes a seu trabalho, mas sim jurídicas, explica Auto Filho.*²⁵⁴

Em 2008, o então secretário da cultura, Auto Filho, leva a público um argumento polêmico, em que aproxima os mestres da cultura e as manifestações culturais, as quais fazem parte, de uma condição de vida miserável.

Para o secretário, a grande fragilidade das manifestações tradicionais populares está na condição social e econômica daqueles que detêm esses saberes. *A gente acha tudo muito bonito, mas não sabe o quanto essas pessoas têm a vida miserável. A maior parte dos nossos mestres são pessoas em condição de extrema pobreza. Isso influencia as novas gerações a se desinteressar por esses conhecimentos. Então, penso sempre que a formação desses artistas deva levar em consideração a necessidade de conquistar uma dignidade maior em termos de qualidade de vida e valorização do trabalho,* afirma.²⁵⁵

Discordamos dessa afirmativa do secretário, pois não expõe argumentos concretos que legitimem essa ideia de que a maioria dos mestres sejam *extremamente pobres*, é tanto que alguns correram o risco de não serem reconhecidos como tal por conta de não se enquadrarem na situação de carência econômica exigida pelo Estado. Argumentamos ainda que nem todos aqueles que declararam carência econômica vivem em situação de *extrema pobreza* como relata o secretário.

Seguindo adiante, de acordo com a nova legislação, os grupos portadores do título mencionado passam a receber auxílio financeiro para manutenção de suas atividades, por um período de 2 (dois) anos, em cota única a ser definida em conformidade com as disponibilidades orçamentárias, em valor não inferior a R\$ 4.200,00 (quatro mil e duzentos reais), admitida a correção anual do referido piso. As coletividades reconhecidas com o título

²⁵⁴ FREIRE, Fábio. Tradições: patrimônio vivo. *Diário do Nordeste*, Fortaleza, 08 out. 2008. Caderno 3.

²⁵⁵ PATRIMÔNIO imaterial: que venham os memoriais. *Diário do Nordeste*, Fortaleza, 29 nov. 2008. Caderno 3.

passam a ter direito à prioridade na tramitação de projetos apresentados a Secult, desde que devidamente relacionados com a atividade que originou o reconhecimento.²⁵⁶

Além de ampliar o campo de atuação, a lei citada determinou a quantidade de beneficiários, sendo que, será lançado um edital por ano, seguindo a seguinte regulamentação: em se tratando de pessoas naturais o limite será de 12 (doze) contemplados por ano, até o teto máximo de 60 (sessenta) registros, sendo que, havendo falecimento, a vaga poderá ser preenchida por outra pessoa natural, inscrita por meio de edital; os grupos ficam limitados a 2 (dois) contemplados por ano, até o máximo de 20 (vinte) registros; e as coletividades, podem ter 1 (um) contemplado por ano, até o máximo de 20 (vinte) registros.²⁵⁷

Estas foram as reformulações que passaram a vigorar e regulamentar o registro de pessoas naturais, grupos e coletividades como tesouro vivo da cultura cearense, ressaltando que para se inscrever em qualquer das categorias, se faz necessário concorrer por meio de edital público. De outra forma, não é possível se beneficiar dos direitos estabelecidos em lei.

A dramista Ana Maria da Conceição, que reside na comunidade de Tucuns, município de Tianguá, foi inscrita por meio de edital e tendo sido aprovada, recebeu o título de tesouro vivo da cultura cearense, em 2008, tendo seu nome registrado no *livro dos mestres da cultura tradicional popular*.

Muito falamos até aqui sobre mestre, mas *afinal, o que é um mestre?* Esta pergunta é respondida por Oswald Barroso em matéria especial escrita para o jornal *Diário do Nordeste*. Segundo esse pesquisador,

ao contrário do que muitos pensam, o mestre não pode ser confundido com um brincante qualquer, mesmo que de idade avançada, por mais habilidade e talento que este tenha. Nas culturas populares, ele é um portador ativo de uma tradição, guarda em seu corpo a memória de um saber coletivo, mas não se restringe a repeti-la, inova e desenvolve a herança que a ele foi repassada. Portanto, não se trata de um guardião ou de um preservador da cultura, mas de um criador e inovador. No seu corpo, se condensam saberes, muitas vezes, milenares na origem, trabalhados pela coletividade através dos séculos e renovados constantemente, por outros mestres como ele. Em torno de si, giram discípulos, aprendizes, alguns dos quais, levarão adiante sua arte, repassando o saber em processamento para as novas gerações.²⁵⁸

²⁵⁶ Cf. CEARÁ, lei nº 13.842, de 27 de novembro de 2006.

²⁵⁷ Cf. Ibid.

²⁵⁸ BARROSO, Oswald. Tradição popular: afinal, o que um mestre? *Diário do Nordeste*, Fortaleza, 29 nov. 2008. Caderno 3.

Nessa perspectiva, o mestre é único e inconfundível. Além de brincante, ele é um líder, e como tal, apresenta aos demais seu repertório criativo e determina o que vai ser feito, como vai ser feito e onde vai acontecer. O gênio criativo do mestre transforma seu grupo em um coletivo singular, de subjetividades que constroem um fazer único, que ao mesmo tempo revela o imaginário individual do mestre e o imaginário coletivo daqueles que com ele seguem. Isso considerando o mestre e seu grupo, ressaltando que entre os mestres da cultura, têm aqueles que executam suas atividades individualmente e não estão ligados a um grupo para executar suas ações, como é o caso dos contadores de história, de alguns artesãos, de violeiros, cordelistas, entre outros.

Oswald Barroso defende a valorização dos mestres enquanto pessoas singulares em seus fazeres artísticos, nos esclarecendo que

ninguém melhor do que ele sabe fazer o que ele faz, porque o que ele faz e como ele faz, só ele sabe fazer. Seu saber é único, portanto intransferível, mesmo que tenha discípulos e imitadores. Daí a preciosidade de sua pessoa, a necessidade de preservação de seu corpo, para que seu saber também seja preservado. Por isto, não apenas seu saber deve ser tratado como patrimônio imaterial de uma cultura, mas também o próprio mestre, a integridade de sua pessoa, deve ser visto como um tesouro cultural, patrimônio vivo de seu povo. [...] Assim é que, cada mestre possui seu acervo de procedimentos, de fórmulas orais e corporais, de gestos, versos feitos, rimas, figuras e entremeios, de materiais para a confecção de bichos e máscaras, de saberes e fazeres, enfim, que lhe socorrem a cada situação que surge, a cada circunstância que muda, a cada solicitação que lhe é feita.²⁵⁹

As dramistas da comunidade de Tucuns seguem as orientações de mestre Ana e dos líderes comunitários, que em conjunto definem onde e quando o grupo vai se apresentar. Se mestre Ana não vai, o grupo de Tucuns não se apresenta, pois entre os sujeitos que fazem parte do grupo de dramistas existe um respeito pela decisão tomada por mestre Ana, que também representa uma das lideranças da comunidade.

Quando falamos em lideranças no plural, queremos ressaltar que em Tucuns, as decisões são tomadas de forma coletiva e ao discuti-las, a comunidade se reúne, ouve os argumentos daqueles que se propõem a falar e definem em conjunto as ações que devem ser executadas. O relato de dona Rosa Préta, define bem a concepção que a comunidade tem de um líder.

²⁵⁹ BARROSO, In: DIÁRIO DO NORDESTE, 29 nov. 2008.

Nós diz que aqui nós somos uma igualdade. Num tem negócio de líder não... tem uns que organiza as coisa, mas conversando com os outro. É por isso que quando nós vamu fazer as coisa, aqui tá todo mundo junto, num tem ninguém rico e aí é uma igualdade. Cê pode vê aqui nesta comunidade, que está a igreja, foi feita só com o povo da comunidade, somente, foi o povo da comunidade que construiu essa igrejinha.²⁶⁰

Até 2008, quando concordam em participar do edital que seleciona mestres da cultura tradicional popular, as dramistas de Tucuns não tinham uma líder. Ana Maria da Conceição foi escolhida em reunião comunitária para representar seu grupo no referido edital. Sendo que as demais dramistas também se fizeram presentes ao encontro e definiram que ela seria a pessoa escolhida.

Ficou decidido ainda que o valor financeiro recebido por dona Ana serviria de apoio para as despesas do grupo de drama, mesmo sabendo que o repasse mensal pago pelo Governo do Estado do Ceará, através da Secretaria da Cultura, era destinado exclusivamente para aquele que fosse diplomado tesouro vivo da cultura.

Para que tenhamos uma ideia de como funciona o processo seletivo de um mestre, citamos o trecho publicado no *Diário do Nordeste*, um mês depois que a Secult anunciou o nome dos primeiros mestres da cultura tradicional popular reconhecidos pela lei nº 13.351. A citação no remete que

foram selecionados, por enquanto, 12 mestres, de um total de 100 nomes inscritos. Os primeiros beneficiados, anunciados no dia 26 de abril, passaram por uma pré-seleção, que reduziu o grupo para 30 pessoas. O júri responsável pela seleção inicial foi formado por Fernando Piancó, Oswald Barroso e Dodora Guimarães. A lista com os 30 nomes foi então enviada ao Conselho Estadual de Preservação do Patrimônio, onde uma comissão, formada por 21 pessoas, escolheu os 12 beneficiados, que vão receber, vitaliciamente, um salário mínimo do Estado. O benefício já começa a ser concedido a partir de junho.²⁶¹

Assim foram escolhidos os primeiros mestres da cultura cearense, salientando que o “Ceará é pioneiro na aplicação da lei, replicada por Estados como Pernambuco, Alagoas e Bahia e pelo próprio Ministério da Cultura, que em 2007 lançou o Prêmio Culturas Populares,

²⁶⁰ ROCHA, [entrevista], jan. 2005.

²⁶¹ MESTRES da cultura: a tradição resguardada. *Diário do Nordeste*, Fortaleza, 26 mai. 2004. Caderno 3.

para premiação de mestres, grupos e comunidades.²⁶² Essa é uma referência importante, que mostra as práticas culturais da gestão cearense servindo de modelo para outros Estados e mesmo para a União.

Se comparado aos demais Estados brasileiros, o Ceará aproveitou bem esse momento de abertura a ações culturais mais próximas ao debate democrático, instituído pelo Governo Federal, a partir de 2003, e com uma gestão cultural, a nível de Estado, dinâmica e ousada, conseguiu se destacar e realizar ações que levaram o Ceará a partir na frente em algumas atividades, como é o caso do registro de seus mestres das tradições populares, implementados por uma lei, e que confere aos mestres registrados maior valorização, ajudando a difundir seus saberes por meio do processo de ensino e aprendizagem.

Para alcançar os objetivos desejados, foi fundamental a parceria empreendida entre os governos Federal e Estadual, bem como, o entusiasmo da gestora cultural do Estado, Cláudia Leitão, que em seus esforços, conseguiu levar o Estado do Ceará a desenvolver políticas públicas culturais que destacaram ações como o registro e reconhecimento dos mestres da cultura.

Para garantir a continuidade desta ação específica, a gestão organizou um evento estruturante que se destacou como o *Encontro dos Mestres do Mundo*, o qual, participam os cearenses selecionados como mestres da cultura, e dá abertura a participação de mestres vindos de outros Estados e até outros países.

O referido encontro foi, e ainda é, um evento que reúne artistas, pesquisadores e um sem número de curiosos e pessoas que se dispõem a prestigiar o trabalho realizado por mestres cearenses e mestres vindos de outros Estados e países.

No Encontro Mestres do Mundo são realizados seminários que reúnem especialistas e pesquisadores, assim como, os mestres participam têm seu momento de contato com esses profissionais. O encontro possibilita ainda, que os mestres troquem experiências entre si em espaços específicos destinados a relatos de mestres, em que os mesmos discutem suas atuações junto a seus grupos e comunidades e colocam suas facilidades e dificuldades diante dos desafios propostos pelos debates.

Entre as atividades realizadas pelos mestres, a apresentação pública de manifestações culturais, realizadas ao longo de palcos, praças e ruas da cidade que sedia o evento, matam a curiosidade de muitos e garantem espaço para uma programação diversificada, onde encontramos ainda barracas com exposições e vendas de produtos artísticos.

²⁶² MARQUES, Fábio. Patrimônio: mestres, e depois? *Diário do Nordeste*, Fortaleza, 16 jan. 2013. Caderno 3.

Geralmente o encontro tem uma semana de duração e reúne mestres de artes e ofícios, mestres brincantes de folgedos, mestres do sagrado, mestres da oralidade, mestres músicos, construtores de instrumentos, entre outros. É um encontro bem diversificado que aglutina um significativo número de artistas populares que dedicaram parte de suas vidas aos fazeres culturais e que se encontram naquele momento, tão aguardado por todos, para trocar experiências e conhecer novas possibilidades de práticas.

Basicamente o Encontro Mestres do Mundo se divide entre os turnos manhã, tarde e noite, a saber:

As atividades são distribuídas em vários horários como pela manhã, onde é feito a parte prática, desenvolvendo a troca entre os mestres e os participantes. À tarde são os seminários acadêmicos com temáticas predefinidas juntamente com pesquisadores e estudantes. Há também um espaço para o relato dos mestres, acompanhado de um facilitador que o ajudará em sua fala. É um momento em que são compartilhadas suas experiências, relatando numa conversa informal. Já à noite, é a hora em que todos partem para aproveitar as apresentações artísticas no palco mestre. No palco mestre é onde acontecem todos os shows, os encontros musicais e os espetáculos de dança dos grupos. Nesse espaço a comunidade, os estudantes, os participantes em geral aproveitam para colocar o que aprenderam com os mestres. Ouvindo e dançando a boa música folclórica numa espécie de arena. No local acolhe não só pesquisadores, mas também a família. Como crianças e adolescentes acompanhados de seus pais, avós formando uma verdadeira festa popular. Outro ponto nessas atividades é palco território, um espaço democrático onde as pessoas, artistas se apresentam de forma espontânea, sem ter nada definido, é uma área em que é livre para apresentações, já para haver essa interação com o público e também uma inovação no meio de todo o encontro dos mestres. A terreirada, [é outra ação], também chamada de mestre convida, é um momento em que um dos mestres mostra seu dia a dia para os outros mestres, de maneira onde haja uma interação. É uma troca importante entre esses tesouros, pois mantém cada vez mais vivo essa 'chama' da cultura popular.²⁶³

Desde 2008, quando se realizou o IV Encontro Mestres do Mundo, na região do Cariri, mais precisamente de 2 a 6 de dezembro, nas cidades de Juazeiro do Norte, Crato e Barbalha, onde pela primeira vez se realizou o Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas Populares, promovido pelo Ministério da Cultura em parceria com a Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, a dramista Ana Maria da Conceição participa das atividades promovidas pelo evento, como tesouro vivo e mestre da cultura cearense.

²⁶³ BASTOS JUNIOR, Vandique. *Encontro Mestres do Mundo: a visibilidade do patrimônio imaterial no caderno 3 do jornal Diário do Nordeste*. Trabalho de Conclusão de Curso (graduação em comunicação social com habilitação em jornalismo), Faculdade Cearense, Fortaleza, 2012.

Neste universo de diplomações, encontros e direitos garantidos por lei, nos questionamos sobre esses benefícios instituídos aos mestres e as mudanças perceptíveis e não perceptíveis que ocorreram em torno da rotina dos mesmos.

Para tanto, tomamos como referência a mestre dramista, Ana Maria da Conceição, chamada carinhosamente por alguns de Ti'Ana, e as alterações da rotina do seu grupo de dramistas após receber o título mencionado.

Com o reconhecimento e a participação nos encontros de mestres do mundo,

me tornei uma pessoa mais conhecida pelo público, pelo país, pela comunidade, pelas outras comunidades, pela diocese, pelo Estado. Então, hoje a gente cresceu.[...] a gente tá ficando mais velha e tá aprendendo é mais. A gente sabia de um pouco e a gente criou mais prática.²⁶⁴

Essa é a percepção de mestre Ana diante das mudanças que tornaram as dramistas da comunidade de Tucuns conhecidas em espaços distintos daqueles que costumavam atuar. Quando questionada a respeito de como ela se percebeu, em meio ao primeiro Encontro Mestres do Mundo que participou, e quais os pensamentos que a tomaram naquele momento importante para ela, mestre Ana nos relata que

foi um momento de alegria, momento de tristeza, eu me achei... quando, quando nós chegamos no Juazeiro que eu vi aquele cortejo, que eu fui vestir o vestido, pra ir pro cortejo, eu vi todo mundo desconhecido, só eu lá no meio. Ai todo mundo tinha uma cultura diferente. Tinha um traje diferente, e eu comigo: *meu Deus, onde eu tô?*, e pensei assim: *meu Deus, porque que eu vim pra cá?*, aí tinha que correr na rua, tinha que andar, era uns tocando em pife, era uns tocando em pandeiro, e uns tocando em não sei o quê. Era uns de boi, era outros de... tudo coisa que tinha no país, né, e tava lá. Cada mestre com o seu traje e eu não conhecia. Até aí eu ainda ia no cortejo, mas quando nós chegamos no centro, lá no palco, que lá tinha muita, muita, muita gente. Muito animado, com aquele multidão de gente da elite, gente chique, né, cada qual queria ser o mais... e eu com aquele vestidim, aquela coroa na cabeça, pensando: *oh meu Deus, onde eu estou senhor?*²⁶⁵

Com todo deslumbramento, por tudo que acabara de presenciar, mestre Ana segue em direção ao palco do *IV Encontro Mestres do Mundo*, onde posteriormente, é diplomada *Mestre de Cultura Tradicional Popular Cearense*. Assim ela descreve esse momento:

²⁶⁴ CONCEIÇÃO, [entrevista], mar. 2015.

²⁶⁵ Ibid.

Aí cada pessoa ia chamando os mestres e uma pessoa ia entregando os diplomas. Quando eu fiquei na fila de frente pras câmeras, né. Nunca tinha visto aquilo na minha vida, aí deu vontade de chorar, me deu vontade de pular, agradecer a Deus, me deu vontade de rezar, aí eu fechei o olho e pensei: *meu Deus, quem foi que fez eu ficar aqui?* agradei a Deus por estar ali. [...] que me chamaram lá, tinha um monte de homem lá entregando os diplomas e eu tive a sorte de ser a pessoa mandada, representante do Lula, que foi uma mulher, que quando ela entregou o diploma pra mim, que me abraçou tirando as fotos, aí eu pensei no meu grupo, aí eu fiquei emocionada. Chorei por que não era meu grupo todo, porque se fosse por mim o grupo tava lá aplaudindo, batendo palma, o grupo nosso, mas, eu senti uma emoção muito forte, assim, a minha idade, sem ter sabedoria de leitura, minha leitura era só o segundo grau, mal feito nas escolas baixa, mas na mesma hora eu fiquei feliz por que eu sabia que era uma sabedoria que Deus tinha me dado, e eu no meu coração eu prometi a Deus lá, quando eu vi o processo do que era que o mestre tinha que fazer, eles dizendo o que era que dali em diante o mestre tinha que ser, por que era que ele tinha chegado lá, eu falei no meu coração: *de hoje em diante eu vou mudar, quem me procurar ou com dinheiro ou sem dinheiro, eu sou uma mestre, aonde for preciso eu vou, onde me chamarem até o fim da minha vida.* E até hoje, graças a Deus, aonde me chamam eu vou, e eu pedi a Deus que me desse um dom e desse sabedoria de saber lidar com meu grupo, eu ser uma pessoa que vivesse em comunhão com ele, e graças a Deus, até hoje.²⁶⁶

Inicialmente, há um estranhamento por parte de mestre Ana, que naquele momento sente-se deslocada daquele universo cultural que ela desconhecia e se apresentava a sua frente. Emocionada, pensou no seu grupo e nos fez refletir sobre a importância do coletivo no desenvolvimento da experiência de cada mestre diplomado, acrescentando que cada um dos que passaram por esse processo, fazem parte de uma coletividade, se destacando por sua forma particular de criar e recriar ações referentes ao fazer cultural que ali representam.

Esse espírito de coletividade é comum entre os mestres diplomados, inspirando inclusive a ampliação do edital para que se possa suprir, em parte, essa angústia vivenciada por mestre Ana e por Raimundo Aniceto, como coloca o secretário estadual da cultura, Auto Filho (2007-2010), em entrevista cedida ao jornal *Diário do Nordeste*:

A idéia de contemplar grupos artísticos surgiu da necessidade de reconhecimento e proteção de manifestações culturais de natureza coletiva, explica Auto Filho. Quando titulamos o Mestre Raimundo, da banda cabaçal dos Irmãos Aniceto, houve uma frustração dos demais membros por não poderem ser contemplados também, exemplifica. A partir daí, pensamos na injustiça de não titularmos obras de natureza coletiva, como quadrilhas, reisados, bandas cabaçais.²⁶⁷

²⁶⁶ CONCEIÇÃO, [entrevista], mar. 2015.

²⁶⁷ FREIRE, In: DIÁRIO DO NORDESTE, 08 out. 2008.

É difícil para um grupo de manifestação cultural escolher um representante entre seus membros para que o mesmo seja contemplado e reconhecido pelo Estado como mestre da cultura. É uma escolha complexa, principalmente para o grupo de dramistas de Tucuns em que todas as praticantes se colocam numa posição de igualdade em relação às experiências vivenciadas na cultura dramista.

Possivelmente a mesma dificuldade de escolha do mestre, tenha sido enfrentada por outros grupos cearenses, como também pode ter sido o caso dos irmãos Aniceto. Imaginemos um grupo de irmãos, e outros familiares próximos, que de repente tem que escolher um representante, para que este possa ser reconhecido mestre em relação aos demais.

Detalhando um pouco mais o processo de escolha da dramista Ana Maria da Conceição, como representante do grupo de dramas da comunidade de Tucuns, podemos perceber essa dificuldade de escolha, como ela própria nos descreve:

a gente tinha 10 pessoas que cantava, que sabia das música, né. [...] Quando foi pra gente escolher o mestre da cultura, foi feita uma avaliação das 10 pessoas do grupo. Aí foi vendo as qualidades de cada uma. As músicas que a gente sabia, quantas músicas cada uma de nós 10 sabia e qual a possibilidade de um de nós ter. Aí a gente viu dentro do grupo e ficamos apontando uma e outra, aí me escolheram. Disseram assim: *É você que vai ser, porque você tem mais capacidade de conversar com as pessoas de fora que vierem procurar, você tem mais capacidade de ir na cidade, não tem vergonha de conversar com qualquer pessoa que vier lhe procurar*, e foi assim.²⁶⁸

Ana Maria, após sua escolha, argumentou sobre a possibilidade de se verem representadas por dramistas mais velhas, as quais tinham lhe ensinado a cultura dos dramas, segundo a mesma,

tinha até umas mais velhas, mais idosas, aí eu disse assim: *e aí quer dizer que vocês que já me ensinaram as músicas, não querem?* que tinha três que era bem veterana que sabia de muita música, era a Joana de Araújo e a outra era a Ana Araújo, né. Que sabia de mais música, que sabia dançar, era desenvolvida, [...] Aí elas disseram: *não... nós somos mais velha, sabe de mais música, mas nós num tem o que tu tem. [...] Aqui não precisa de votação, a mestre vai ser você, porque você sabe dar uma reunião, você já luta com o povo, já é da igreja, você já reza na igreja, já é das base, você já participa de encontro das comunidade, já tem um monte de bagagem e nós num tem nada, só sabe das música do drama, nós não sabe acolher, não sabe fazer reunião, nós não sabe dessas coisa, vai ser é você*. Aí eu disse assim: *pois se vocês quiserem, pois então eu tô aqui de acordo. Tudo o que*

²⁶⁸ CONCEIÇÃO, [entrevista], mar. 2015.

*eu puder fazer e o que eu souber eu faço. Graças a Deus eu fiquei e até hoje dou conta, graças a Deus.[...] Essas duas que eu queria que ficassem mestre já saiu, por problema de saúde, já tão idosa.*²⁶⁹

Um dos critérios utilizados para que fosse escolhida a representante dramista, no caso específico do grupo de Tucuns, foi a experiência comunitária de uma das praticantes. Muito embora, fosse cogitada a possibilidade de escolher a mais velha, prevaleceu a escolha daquela que tinha mais habilidades de se colocar diante de outras situações que iriam além do ato de apresentar dramas.

Ana Maria da Conceição, aceitou a incumbência de ser inscrita como mestre da cultura tradicional cearense, por meio de edital público, e justificou sua escolha pelo fato de ter dedicado parte de sua vida a ações comunitárias, tendo participação ativa nas decisões que se relacionam ao desenvolvimento da comunidade de Tucuns. Assim ela se expressa,

*eu trabalho para o povo, ensinei em escola, né, ensinei 26 anos, não sabia de nada, mas era professora. Por que aqui não tinha quem soubesse do meu tanto, mas eu ensinava o que eu sabia, só ensinava até a primeira série, por que pra lá eu não sabia mais de nada, mas até a primeira série eu ensinava todo mundo. Me aposentei aqui, ensinando essa primeira série. Que aqui na comunidade não tinha quem ensinasse. [...] Se eu não trabalhasse com o povo, eu acho que eu não tinha sido essa pessoa e nem era essa pessoa mestre da cultura que eu não tinha dado pra ser. Eu não era, por que como é que eu ia ser mestre da cultura e ter vergonha de cantar pro público, ter vergonha de falar pro público, ter vergonha de pegar num microfone. Eu não sei falar não, mas falo do meu jeito e onde eu estiver eu pego o microfone, falo, pego seja lá como for e eu não tenho vergonha, falo do meu jeito, a minha cultura, o que eu penso eu digo, assim o que tá no meu alcance, eu não tenho medo de falar com a Dilma, o Lula, com presidente, com qualquer deputado, qualquer senador.*²⁷⁰

Mestre Ana ainda participou ativamente do processo de iniciação da comunidade de Tucuns. Juntamente com outros moradores, começou a organizar os poucos habitantes da comunidade em torno de encontros religiosos, sendo que, em meio a essas tentativas de organização, sofreram perseguições políticas por tomarem essa iniciativa, como ela mesma narra no trecho que segue:

quando foi na política do véi João Nunes [1967-1971], eles não queriam que a gente tivesse comunidade. [...] Foi tanta confusão que eles empataram de nós fazer o trabalho comunitário, o trabalho de igreja, de nós celebrar.

²⁶⁹ CONCEIÇÃO, [entrevista], mar. 2015.

²⁷⁰ Ibid.

Mesmo assim, nós ficamos celebrando, todo domingo nós celebrava no salãozinho aqui, nós não tinha igreja.[...] um dia nós tava no salão... aqui todo mundo ficou contra, um tio meu passou um dia na minha casa a mandado dum político do Tianguá. Passou nas casa com um cacetim, chegou lá em casa, e disse assim: *eu vim saber se você é com o véi ou o que você é?* eu disse: *o que é que você quer dizer com isso?* E ele: *porque o véi mandou dizer que quem tiver com ele tem que acabar com esse negócio de comunidade, que ninguém quer, que isso não vale nada.* Aí ele passou em toda casa, quem não aceitou fui eu, da minha casa, eu, o Xidé mas a mulher, mais a Chiquinha que hoje já é falecida, e o sogro dele, e o Chico Fortino, bem pouquinho gente, e o meu sogro, meu pai também. Eles ficavam ali com a gente, mas tinham medo do povo. Quando eu falo chega fico com uma coisa ruim.²⁷¹

A insistência desse grupo em manter a comunidade unida, quase resulta em uma tragédia como descreve mestre Ana:

Ai eu sei que eles empataram nós celebrar, aí quando foi de noite nós tava celebrando aí eles vieram, no mês de 80 [1980] por aí, que eu já tinha me casado. Eles fizeram um fogo de trás da... nós celebrando, eles fizeram um fogo de... a sede é bem baixinha, o salãozim baxim, eles fizeram um fogo, pra queimar nós, pra pegar fogo na sede pra queimar nós dentro. Aí como não pegou fogo, aí vinheram um, puxou a faca dentro do salão. A minha cunhada tava na janela e ele tacou a faca assim pra pegar nela, mas não pegou porque Deus é grande. Aí começou brigar aquela briga dentro do salão, aí saiu pra fora aí me chamou de freira, todo nome, que eu era freira não sei o quê... chamaram o Xidé de padre, quanto nome tinha botou nele. Eu sei que nós fiquemos tão agoniada que queriam matar nós dentro do salão. Aí o Xidé saiu pra fora, abriu os braço e disse: *pronto, pode me matarem, pode me matar...* aí um Cabôco com uma faca pra matar ele, aí a irmã Rosa Préta caiu no chão ali... deu agonia. Aí eles saíram e não fizeram nada, e nós lá dentro chorando, e eu acuada com outro, né, outro homem, eu pensava que tinham matado o Xidé. Era a noite, sem ter energia, só com os clarim... tinha um lampião, nessa época, já que nós tinha comprado. Nós sofremos, sofremos, sofremos...[...] aquelas pessoas que eram contra nós, hoje é tudo com nós.[...] Eles achavam que o véi João Nunes era que mandava no povo aqui, eles achavam que eram os poderosos, acho que eles não confiavam em Deus, mas nós fomos vendo a bíblia, fomos vendo os livro, lendo e tendo os encontro.²⁷²

E assim, continuou essa trajetória de lutas e persistências em que os idealizadores da comunidade foram tentando ganhar forças para que finalmente pudessem se organizar em torno de ações que compreendessem o fazer comunitário, em que todos os habitantes tivessem oportunidade de participar das decisões referentes ao grupo que habitava aquela localidade.

²⁷¹ CONCEIÇÃO, [entrevista], mar. 2015.

²⁷² Ibid.

em 78 [1978] o padre Monsenhor da Viçosa, padre Martins, veio celebrar a primeira missa aqui nos Tucuns, bem aqui de frente a minha casa, não tinha igreja, [...] eu fui o primeiro encontro de igreja no mês de julho de 75 [1975], na comunidade do Pé do Morro do município de Tianguá.[...] A partir do ano de 85 [1985], foi que eu fui... eu, o Xidé, veio o Tarcísio Vieira, o Zé Mourão que morava no São José dos Coelhos, Tarcísio Vieira que morava na Pindoguaba, o Antonio Rocha que morava no Tianguá, aí vinheram fazer uma reunião com nós aqui, de baixo de um cajueiro, para implantar a palavra de Deus, que nós não tinha a palavra de Deus. Sei que ficou eu, o Xidé, a Luzia, a Tereza, a Franciné. Cinco pessoas responsável, aí trouxeram um jornal e foram ensinar como a gente celebrava, eu já sabia ler um pouco, a Franciné também já sabia, o Xidé já sabia ler um pouco, e aí fomos começar a comunidade. Muito atrasada, muito, muito, muito atrasada...²⁷³

Além dessa batalha, a comunidade enfrentou a luta pela terra, sendo que, no presente ainda sofre infortúnios por conta de alguns desentendimentos que por muito tempo persistem e que obrigam as famílias residentes a travar lutas judiciais para garantir a permanência no espaço físico que atualmente ocupam. Segundo nos relata mestre Ana,

o documento dessa terra deram para um homem no Cipó, acho que ele foi morar no Cipó e botaram aquele documento dentro de um baú, e passou ano, e passou ano, e passou ano... que quando foram procurar aquele documento, o cupim tinha comido o documento da terra, que disse que esse documento da terra foi feito no cartório da Granja, que aqui no Tianguá não tinha nada. Aí disse que lá pegou fogo nesse cartório, tem essas histórias, né, pegou fogo naquele cartório e queimou o documento. Sei, Márcio de Deus, que já foi uma luta tão grande, meu filho, da terra daqui. Tem não sei quantas pessoas que já compraram esses Tucuns. Compraram não... documento que eles fizeram por cima. Já foi passado uma semana o povo daqui em Fortaleza, acampado lá por causa dessa terra. Essa terra daqui já foi pro leilão, aí o pessoal daqui chega lá com a luta e num chega ninguém. [...] eu sei agora que tem três documento em cima dessa terra, três... é o Regino com um, faça tudo, como é o nome do outro? Eu sei que tem uma firma que agora comprou e tá aí com essas torre querendo entrar pra cá. Eu sei que é briga, meu filho, é briga de todo tamanho. E nós não pode sair daqui meu filho, por que eles não pode botar, nós pra fora, hoje já tem 800 pessoas na comunidade que não tem quem mande ir embora daqui.[...] o pessoal daqui cercaram agora, que tá bem com um ano [2013], as família daqui compraram arame e cercaram todo, tá entendendo? Todo. Eu se que é arame, é arame, é arame... filho de Deus. E já vinheram e já cortaram arame. Foram pra justiça agora a pouco, nesse ano de 2014, teve três audiência no fórum, com essa empresa que tá botando essas energia, essas torre eólica e tá tudo demarcado aqui na terra. [...] pessoal daqui não aceita, ele já enfiaram os tornos e a comunidade já se reuniu, Tucuns, Pindoguaba e Canastra, e já derrubemos os torno deles. Se reunimos umas 1.000 pessoas e derrubemos tudo.[...] eles já entraram em acordo com nós, né, na comunidade, que eles não mexem nas

²⁷³ CONCEIÇÃO, [entrevista], mar. 2015.

propriedades, nas casas, né, mas aí nós vamos pra onde, o pessoal vão trabalhar onde? Vamos dar as terras de graça pra eles? Eles compraram de quem? Eles não compraram de ninguém não. Eles não vão fazer isso não, que ninguém aqui deixa não.²⁷⁴

Foi nesse contexto de vivências, e em meio a esses fatos narrados, que Ana Maria da Conceição, conseguiu se destacar entre as demais dramistas e teve seu nome escolhido para representar uma das manifestações culturais de sua comunidade. Os problemas enfrentados, apesar de algumas divergências, serviram para unir os moradores de Tucuns, assim como o grupo de dramistas. Mestre Ana ressalta que

união é o que nós tem no grupo. Até que quando tem uma pessoa doente eles corre aqui pra me dizer. A gente acompanha, é como que nós seja uma família, né. É como se fosse uns irmão, a gente sente a dor um do outro. A gente se uniu, numa união que eu não sei nem explicar. Quando a gente tá com problema a gente conta um pro outro, a gente guarda segredo uns dos outro. Eu não sei nem explicar isso aqui, foi um dom de Deus. Nós diz umas pras outra, que pode até tá com as pernas doendo, mas quando diz assim: *vamos cantar um drama?* tá todo mundo bem de saúde.²⁷⁵

Mesmo com o reconhecimento e o título vitalício de mestre da cultura cearense, o tratamento entre as dramistas de Tucuns segue a mesma simplicidade de sempre, sendo que, cada uma das praticantes tem sua importância e a coletividade ainda prevalece em relação às individualidades.

A postura assumida por mestre Ana, diante das demais dramistas, contribui para que permaneçam envolvidas em torno do mesmo propósito, que é o de apresentar da melhor forma possível os dramas que fizeram e ainda fazem parte de suas experiências de vida.

Para melhor compreendermos o pensamento e a postura assumida por mestre Ana, transcrevemos o relato da mesma a respeito de como passou a se relacionar com as demais dramistas, após a aquisição do título de mestre da cultura.

sempre eu digo que a mestre é nós, eu nunca chamei eu de mestre. Eu digo aqui pra vocês, mas eu no meio do grupo, eu nunca me diz que eu sou a mestre, nunca. Eu digo nós somos as mestres desse grupo, porque nós canta igual, nós dança igual, nós pensa igual. Certo que eu chamo, que eu sou a pessoa responsável pelo grupo, mas lá dentro do grupo eu nunca quis ser a primeira, e nem quero. Se for pro mode, tá lá no grupo e dizer assim: *eu sou pra mandar no grupo*, eu não quero. Se for pra acontecer isso Deus me dê a

²⁷⁴ CONCEIÇÃO, [entrevista], mar. 2015.

²⁷⁵ Ibid.

graça de eu não tá mais no grupo. [...] Quando vai saindo uma, tem duas, três querendo entrar, porque se eu fosse uma pessoa orgulhosa, e dissesse assim: *eu sou a mestre, quem manda é eu*, não tinha quem quisesse vim. Eu tenho esse espírito de comunidade, espírito de solidariedade, com eles, né, então eu acho que se Deus quiser vai permanecer até o fim. E muita gente acha muito bonito nosso grupo, que nós somos muito unida.²⁷⁶

Interessante observar que o reconhecimento público das dramistas de Tucuns, por meio da diplomação de mestre Ana, levou o grupo a outros espaços de apresentações e este fato melhorou a auto-estima das mesmas, que passaram a valorizar ainda mais a manifestação cultural que tantas alegrias lhes trouxeram.

Sair da comunidade em que residem para apresentar dramas em palcos que nem se quer sonhavam estar um dia, como foi o caso da apresentação que realizaram em Brasília, por conta do Encontro Internacional de Teatro de Bonecos, causou grandes impactos para estas mulheres que foram reconhecidas pela manifestação cultural que aprenderam a praticar ao longo dos anos que viveram na comunidade de Tucuns.

Para além dos dramas, suas praticantes adotaram novas posturas e repensaram seus trajés e adereços em função das apresentações que passaram a fazer parte de suas práticas. Segundo mestre Ana,

outra coisa que mudou é que nós aprendemos a ser limpa. Ai diz assim: *meu Deus nós aprendemos até ser umas idosa limpa. Umas idosa que pra morar no interior, mas é umas idosa que não anda com as unhas suja. Tem tudo que uma da cidade grande tem.* Aprendemos até ter higiene, nós aprendemos ter isso aqui. Depois desse grupo, aprendemos a ser, ser... ser gente, nós somos pobre, somos idosa, mas nós temos o nosso lugar, temos o nosso respeito e nós precisamos andar limpo porque nós tem que ser visto do povo, né. Temos que andar desse jeito. [*risos*] Então, até isso aqui nós discutimos na nossa vida e até isso aqui mudou pra nossa cultura, a nossa higiene, do nosso corpo.[...] isso aqui nós passa pros idosos, nós passa pros jovem, nós passa pra família.²⁷⁷

O título de mestre da cultura, também teve impactos significativos na rotina de Ana Maria da Conceição, que ampliou seu repertório artístico e se aventurou por outros fazeres culturais, como ela mesma nos relata:

depois dos drama eu entrei até pra trabalhar com o idoso. Trabalho como voluntária. Eu ensino eles é piada... Aprendi tudo, depois do drama aprendi

²⁷⁶ CONCEIÇÃO, [entrevista], mar. 2015.

²⁷⁷ Ibid.

tudo. Depois de 2007 pra cá aprendi cordel, faço música, conto história de trancoso, faço tudo.[...] Ensinei também as música de roda, que os mais jovem não sabia.²⁷⁸

Como percebemos, o fato dessa dramista ter sido reconhecida como mestre da cultura cearense, por meio de edital, resultante de ações culturais desenvolvidas pela Secretaria Estadual da Cultura, transformou sua vida e das dramistas que participam do seu grupo. Certamente, histórias muito próximas aos relatos de mestre Ana fizeram parte das experiências vivenciadas por outros mestres da cultura igualmente diplomados pelo mesmo edital, principalmente os que atuam em grupo.

Para o pesquisador Gilmar de Carvalho,

é tempo de reverenciar nossos mestres e tesouros. A festa de agora é importante, mas será mais verdadeira ainda quando eles próprios fizerem a festa, saírem pelo meio da rua a comemorar a vida, sem receberem o rótulo de *típicos*, sem provocarem estupefação ou clamor, mas como nossa aldeia rediviva, como nossa ancestralidade que se mostra para nos informar quem somos.²⁷⁹

Ser mestre da cultura do Estado do Ceará é motivo de orgulho e sem dúvida mexe com a auto-estima dos que são escolhidos, assim como, redimensiona a atuação dos grupos que atuam em torno do mestre, isso quando trabalham em grupo, pois alguns mestres de ofício, diplomados pelo mesmo edital, trabalham sozinhos.

Por meio da prática de políticas públicas culturais inclusivas, desenvolvidas a partir de 2003, o Estado do Ceará tornou-se referência, no que se relaciona a legislação que apóia e reconhece seu patrimônio imaterial, sendo que, estas práticas foram reconhecidas nacionalmente pelo Ministério da Cultura, como nos coloca Fábio Marques:

[Cláudia Leitão durante] A passagem pela Secult, no Ceará, recebeu reconhecimento, em 2007, do MinC, com Prêmio Cultura Viva, na categoria *Gestão Pública Cultural*. Ela destaca o programa responsável pelo prêmio, *Cultura em Movimento*, como um dos principais eixos daquilo que foi pautado para a gestão. *O Cultura em Movimento foi a itinerância da Secult em dois anos mapeando nossa produção cultural, fazendo o cadastramento de profissionais, criando sistemas municipais de cultura em todo o Ceará*, explica.²⁸⁰

²⁷⁸ CONCEIÇÃO, [entrevista], mar. 2015.

²⁷⁹ CARVALHO, Gilmar de. Tradição popular: aos mestres, com carinho. *Diário do Nordeste*, Fortaleza, 29 nov. 2008. Especial para o Caderno 3.

²⁸⁰ MARQUES, In: DIÁRIO DO NORDESTE, 20 ago. 2014.

Em 2014, foi lançado o livro, *Cultura em movimento: memórias e reflexões sobre políticas públicas e práticas de gestão*²⁸¹, uma extensa obra que relata experiências vivenciadas pela gestão premiada. A socióloga, aurora e professora da Universidade Estadual do Ceará (UECE), Cláudia Leitão, em parceria com Luciana Guilherme, doutoranda em administração pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), e ainda consultora em Economia Criativa do Ministério da Cultura de Cabo Verde, resolve registrar suas experiências como gestora.

Cláudia fez críticas ao destino que algumas das ações implantadas em sua gestão tomaram. Muitas foram descontinuadas, ou modificadas a ponto de perder a essência original. Assim relata a ex-secretária relata ao jornal *Diário do Nordeste*:

Nós tentamos construir calendário de eventos a partir da demanda de cada região. A questão é que grande parte não existe mais. Se tivéssemos calendário fixo, poderíamos começar a ter um itinerário cultural do Estado. Continuamos fazendo turismo sol e praia. É um turismo que agregue pouco. Torço que a visão de turismo também mude", diz.²⁸²

Em relação ao livro, Cláudia Leitão acrescenta que

*É um livro híbrido. Tanto com reflexões teóricas, como funcionando um pouco como manual. Que pode ajudar um gestor a saber como caminhar. Levantamos erros e acertos, tudo que vivemos em termos de programa. Foi uma resposta a uma cobrança que me faziam desde que deixei a secretaria, resume a ex-secretária, destacando o caráter didático que permeia toda a obra.*²⁸³

Na *III jornada internacional de políticas públicas*, realizada em 2007 na Universidade Federal do Maranhão (UFMA), Cláudia Leitão apresenta com entusiasmo as ações desenvolvidas na sua gestão e ressalta a importância dos eventos estruturantes que passaram a compor o calendário turístico do Estado do Ceará, citando: o Festival Música Popular Brasileira na Serra da Ibiapaba, o Festival Internacional de Violeiros, Trovadores e Repentistas no Sertão Central, o Encontro Mestres do Mundo no Vale do Jaguaribe, o Festival Nordestino de Teatro no Maciço de Baturité, a Festa do Livro no Litoral Leste, o Festival de

²⁸¹ LEITÃO, C. S. ; GUILHERME, Luciana Lima . *Cultura em movimento: memórias e reflexões sobre políticas e práticas de gestão*. 1. ed. Fortaleza: Armazém da Cultura, 2014. 327p .

²⁸² MARQUES, In: DIÁRIO DO NORDESTE, 20 ago. 2014.

²⁸³ Ibid.

Dança no Litoral Oeste, o Festival de Música de Câmara no Vale do Salgado e a Mostra Cariri das Artes.

Atualmente, em 2015, esses eventos estruturantes perderam a importância diante de novas gestões culturais que não se comprometeram em dar continuidade às ações iniciadas entre 2003-2006, na gestão de Cláudia Leitão.

Os recursos financeiros, destinados a esses eventos, e que eram mantidos por meio das parcerias conquistadas pela secretária citada, não foram buscadas com o mesmo empenho pelos sucessores de sua gestão, sendo que, aos poucos esses recursos foram diminuindo e comprometendo a qualidade das ações empreendidas. A exemplo, o Encontro Mestres do Mundo, pela primeira vez, no ano de 2010, não contou com a presença de mestres estrangeiros, no encontro que inicialmente se pretendia internacional. Diante dos preparativos para esse encontro de 2010, o secretário Auto Filho argumenta que:

Entre as novidades anunciadas por Auto Filho para o evento deste ano, está a mudança da realização do encontro, que agora passa a ser feito pela Comissão Cearense de Folclore. Em 2010, ele ocorre entre os dias 17 e 20 de março em Limoeiro do Norte. *Queremos acabar com essa visão stalinista de que o Estado decide as coisas.*²⁸⁴

Acreditamos que essa *novidade*, apresentada pelo gestor, não acaba com a *visão stalinista* a que se refere. Não se trata de uma descentralização, e sim, de uma terceirização de serviço em que a Secretaria se esquivava de suas responsabilidades argumentando que a responsabilidade pelo sucesso ou insucesso do evento será de responsabilidade da Comissão Cearense de Folclore.

Nessa perspectiva, concordamos com o que coloca a ex-secretária Cláudia Leitão:

*Quando o Estado abandona o seu lugar de formulador de política, deixa o financiamento ficar restrito às leis de incentivo, que contemplam apenas uma pequena parte da população. Quem é mais habilitado. Grande parte, e geralmente o lado mais frágil, fica de fora, justifica, discordando de uma postura, por vezes defendida, de que o estado não deve intervir nas dinâmicas da cultura. Esse estado liberal só reforça as desigualdades. A cultura também é um direito e precisamos garantir a liberdade de criar, produzir, comercializar e para isso é preciso política pública, reforça.*²⁸⁵

²⁸⁴ TESOUROS, In: DIÁRIO DO NORDESTE, 22 fev. 2010.

²⁸⁵ MARQUES, In: DIÁRIO DO NORDESTE, 20 ago. 2014.

No final de 2014, o repórter Fábio Marques, do jornal *Diário do Nordeste*, colocou seu ponto de vista em relação a situação dos eventos e programas iniciados na gestão cultural da socióloga, destacando que,

daquilo que ainda reverbera da passagem de Cláudia Leitão pela Secretaria da Cultura do Estado, entre 2003 e 2006, é possível elencar ações como os Agentes de Leitura, premiado e copiado pela esfera federal, os eventos estruturantes no interior do Estado, alguns deles já agonizantes, a criação do programa Mestres da Cultura [*atualmente Tesouros Vivos*] e o início da estruturação do Sistema Estadual de Cultura, ação que integrava a gestão estadual à federal, como parte do Sistema Nacional de Cultura.²⁸⁶

Para o repórter, isso foi o que sobrou da gestão empreendida por Cláudia Leitão. Acrescentamos ainda, que muito pouco foi feito em termos de inovações e as gestões que sucederam o período compreendido entre 2003-2006, não conseguiram se quer dar continuidade as ações iniciadas no período citado, o que é lamentável, tendo em vista que Cláudia Leitão mostrou ser possível pensar no fazer cultural sob perspectivas mais ousadas e ainda que é necessário o gestor sair a campo para possibilitar o desenvolvimento de ações.

Em 2005, a gestora declarou ao jornal *Diário do Nordeste* como conseguiu ampliar os poucos recursos que dispunha para dar conta de tantas ações pensadas para sua gestão e que demandavam custos altos em relação ao que o Estado dispunha. Segundo Cláudia Leitão:

Se o dinheiro do Tesouro e do Fundo Estadual da Cultura não dava, eu virei uma captadora. Brinco que sou como uma vendedora da Avon, batendo na porta das estatais atrás de recursos. E valeu a pena, porque conseguimos muitos parceiros e triplicamos a arrecadação de recursos do Estado via Rouanet.²⁸⁷

Nessa perspectiva, acreditamos que a gestão cultural praticada no Estado do Ceará, entre os anos de 2003 e 2006, serviu de modelo para podermos refletir sobre erros e acertos que fizeram dessa gestão um divisor de águas no fazer cultural da população cearense.

Voltando nosso olhar aos mestres da cultura, é possível percebermos que a iniciativa, garantida por lei, conta como muitos pontos positivos, muito embora tenha que ser repensada sob alguns aspectos, como nos colocou o pesquisador Gilmar de Carvalho:

²⁸⁶ MARQUES, In: DIÁRIO DO NORDESTE, 20 ago. 2014.

²⁸⁷ CULTURA: além do abolição. *Diário do Nordeste*, Fortaleza, 19 ago. 2005. Caderno 3.

Vínhamos num ritmo crescente de escolha e reconhecimento dos mestres e, de repente, parou. Isso evidencia que ficamos muito ao sabor das gestões. Cada dirigente muda o enfoque. Embora continue (em vigor), não é a mesma Lei, não mantém o mesmo pique, lamenta. Gilmar também reforça a falta de eficácia no que diz respeito a transmissão dos saberes. Uma transmissão (de saber) não pode se fazer de maneira autoritária. Teríamos que aproximar estes mestres para que jovens quisessem aprender o que eles têm a ensinar, sugere, e completa, Fazendo um balanço dos 10 anos, penso que a lei valeu e espero que, algum dia, tenhamos outro instante político para fazer com que ela seja aplicada em sua plenitude.²⁸⁸

Além de Gilmar de Carvalho, outro pesquisador que compartilhou essa idéia foi Oswald Barroso, sendo que este participou ativamente das ações que motivaram a criação da lei, que se refere ao reconhecimento dos mestres da cultura como patrimônio imaterial do Estado do Ceará. Em entrevista cedida ao jornal *Diário do Nordeste*, ele afirma que

É uma política que deu certo, incentivou muitos mestres, muitos grupos que reúnem em torno deles. Valoriza o saber popular, o saber de raiz, mas é uma política que precisa ser desenvolvida, avalia o antropólogo e teatrólogo Oswald Barroso. Em 2003, quando foi aprovada a Lei, ele era coordenador do recém-criado núcleo de Patrimônio Imaterial da Secretaria da Cultura do Ceará. Entre as deficiências, destaca Oswald, o principal ponto diz respeito ao repasse do conhecimento dos mestres titulados às novas gerações. Falta um acompanhamento mais próximo dos mestres por parte do Governo para que este repasse, previsto no texto da lei, seja efetivado. É preciso unir sempre a iniciação do mestre ao apoio à transmissão do seu fazer tradicional diz, apontando como um modelo possível a transformação da casa dos mestre em Pontos de Cultura. Não é só dar o título e o salário. É preciso ter apoio também, argumenta, citando como exemplos que estão dando certo o caso dos reisados do Mestre Zé Pio (Fortaleza) e do Mestre Aldenir (no Crato), que tiveram seus terreiros transformados em Pontos de Cultura.²⁸⁹

Os dois pesquisadores citados focaram no acompanhamento mais próximo do Governo, que deveria apoiar as iniciativas de repasse dos conhecimentos. Ao assumir a posição de mestre da cultura, o sujeito envolvido nessa titulação, se compromete a transmitir conhecimentos relacionados à sua prática cultural mediante incentivo financeiro garantido por lei.

Os mestres até se dispõem a ensinar, porém, faltam práticas de apoio que garantam espaço físico e condições mínimas para que esses mestres possam desenvolver as ações de transmissão de conhecimentos. Vejamos o que nos colocou mestre Dina:

²⁸⁸ MARQUES, In: DIÁRIO DO NORDESTE, 16 jan. 2013.

²⁸⁹ Ibid.

Segundo uma das mestres mais conhecidas do Estado, a vaqueira e aboiadora dona Dina, da cidade de Canindé, contemplada com a titulação em 2004, o projeto lhe rendeu vários benefícios, como a chance de ter seu trabalho reconhecido em todo o país. *Ser mestre foi uma bênção de Deus, minha filha! Todos os meses recebo uma ajuda de custo no valor de um salário mínimo. O dinheiro sempre chega na data certa. Atualmente repasso meus conhecimentos para todos que queiram aprender, além está correndo em vaquejadas. Sou muito feliz por isso*, ressalta.²⁹⁰

Mestre Dina se mostra disposta a repassar seus conhecimentos aqueles que queiram aprender, porém, faltam ações mais consistentes que apóiem essa vontade que grande parte dos mestres diplomados têm em repassar suas experiências. Faltam ações institucionais que acompanhem esse processo de transmissão de conhecimentos e os mestres, sem muita orientação nesse sentido, ficam tentando cumprir essas ações de modo a atender as expectativas daqueles que diante deles se propõem a aprender o que eles têm a repassar. É como nos colocou anteriormente Oswald Barroso, “não é só dar o título e o salário”²⁹¹ e esperar que os mestres diplomados saiam por aí transmitindo conhecimentos e perpetuando suas manifestações culturais.

O acompanhamento, o incentivo e apoio dessas iniciativas de troca de experiências, com um público interessado em interagir com os mestres, deveria ser tratado de forma consistente. A lei nº 13.842, de 27 de novembro de 2006, em seu capítulo quarto, que trata dos deveres dos reconhecidos com a qualidade de *tesouros vivos da cultura*, determina no parágrafo único do artigo oitavo, que: “Caberá à Secretaria da Cultura do Estado do Ceará (SECULT), com a interveniência do Conselho Estadual de Preservação do Patrimônio Cultural (COEPA), fiscalizar o cumprimento do disposto”²⁹², isso no que se relaciona ao desenvolvimento das atividades praticadas pelo mestre contemplado, e as ações desenvolvidas no âmbito da troca de experiências, incluindo como forma de acompanhamento um relatório de avaliação que deveria contar com parecer conclusivo a ser encaminhado e avaliado pelo referido Conselho responsável por esta ação.

Segundo mestre Ana, essa avaliação, a que se refere à lei, não é de seu conhecimento e desde que foi diplomada mestre da cultura não recebeu nenhuma visita ou documento avaliativo. Essa falta de acompanhamento, previsto em lei, não permite ao Governo avaliar de

²⁹⁰ SOARES, Ana Cecília. Edital: guardiões da cultura. *Diário do Nordeste*, Fortaleza, 07 nov. 2009. Caderno 3.

²⁹¹ MARQUES, In: DIÁRIO DO NORDESTE, 16 jan. 2013.

²⁹² Cf. capítulo IV, art.8, parágrafo único: CEARÁ. lei nº 13.842, de 27 de novembro de 2006.

forma quantitativa, as ações e o número de pessoas beneficiadas que se relacionam ao processo de transmissão de conhecimentos.

Mestre Ana cumpre os deveres que a lei determina quando é convidada, como se observa nos dois relatos:

eu já fui ensinar para um grupo em Ubajara, lá eu ensinei a fazer as roupas, ensinei fazer os colar, ensinei fazer as coroas, ensinei a fazer as faixas, as roupas, e ainda fizemos um drama com eles. Foi muito bom lá, em outra cidade. Eles convidaram, eu como mestre, mas eu ia juntamente com as outras amiga, todo dia eu ia com duas pessoas diferentes do grupo, até que nós fizemos uma apresentação do nosso grupo lá, e eles também fizeram lá, foi um espetáculo muito bom.²⁹³

Agora recente eu passei duas semanas dando aula na Pindoguaba, na escola,né. [...] com nove criança e nós fizemos no final um drama na praça lá com elas. Foi comprada as roupa, eu fui pro Tianguá, comprei as roupa, fiz a coroa junto com elas, ensinei elas a fazer as roupa, ensinei a fazer todas as coisas né.²⁹⁴

Essas são algumas das iniciativas que mestre Ana busca desenvolver para que possa repassar seus conhecimentos relacionados à cultura dramista.

A imagem 22 nos mostra uma das crianças ensinadas por mestre Ana, que orgulhosamente se posiciona a seu lado.



Imagem 22 – Mestre Ana e sua pequena aprendiz – 2014
Fonte: Acervo de mestre Ana

²⁹³ CONCEIÇÃO, [entrevista], mar. 2015.

²⁹⁴ CONCEIÇÃO, [entrevista], mar. 2015.

A pequena aprendiz se apresenta com sua saia confeccionada em papel e um adorno na cabeça que nos remete a figura de uma cigana. Ações como essa deveriam estar sendo acompanhadas e incentivadas pelas práticas culturais do Governo.

Mestre Ana desenvolve ações pontuais, fazendo jus ao título de mestre da cultura, inclusive desenvolvendo atividades em sua própria comunidade, para possibilitar a continuidade da cultura dramista, como nos mostra em outra narrativa:

Aqui nos Tucuns, tem outras pessoas que eu estou ensinando as música, que são nova e querem entrar. Que eu convidei porque também tem umas pessoas já velha, tem a minha filha que ela vai entrar também, que eu já, já... ela sabe de todas as música só precisa dela entrar e dançar. Eu tava dizendo: minha filha você tem que ir... porque quando eu faltar você vai ficar no meu lugar. Tem uma sobrinha minha também que vai entrar.²⁹⁵

Nos interessa registrar que essas ações não são acompanhadas nem avaliadas pela Secretaria Estadual da Cultura do Estado do Ceará, ou mesmo chega ao conhecimento do Conselho Estadual de Preservação do Patrimônio Cultural, que deveria ao menos criar mecanismos que dessem conta de guardar essas informações que podem ser repassadas por cada mestre diplomado.

Infelizmente não há mecanismos que façam esses relatos chegarem a esses órgãos e essas informações vão se perdendo, além de dificultar uma avaliação positiva ou negativa dos resultados alcançados pelo programa.

Em relação à apreciação dos jovens, enquanto público, Dalwton Mouras, em uma de suas matérias para o jornal *Diário do Nordeste*, registra uma preocupação seguida de sugestão, que incomodou uma de suas entrevistadas. Segundo o mesmo:

a musicista e professora Izaíra Silvino citou o reisado para ilustrar o que considera um preocupante distanciamento das novas gerações com manifestações tradicionais. *Precisamos lutar para que os mestres da cultura estejam dentro das escolas, passando esse patrimônio imaterial. O saber oral, a capacidade de brincar, é a maior escola do ser humano*, ressaltou Izaíra. *E por que os mestres não estão na escola? Enquanto isso, a gente vê os jovens olhando o reisado e rindo, porque eles não sabem o que é aquilo*, acrescentou.²⁹⁶

²⁹⁵ CONCEIÇÃO, [entrevista], mar. 2015.

²⁹⁶ MOURAS, Dalwton. *Mestres do mundo: pelo registro do reisado. Diário do Nordeste*, Fortaleza, 08 dez. 2008. Caderno 3.

Essa preocupação de distanciamento entre as novas gerações e as manifestações culturais, exposta por Izaíra Silvino, também incomoda alguns praticantes e mestres da cultura diplomados. Talvez essa ideia de trazer os mestres para dentro das escolas, sirva de incentivo para essa nova geração, pelo menos no que diz respeito a conhecer as manifestações culturais, mas essa é uma ideia que ainda não foi desenvolvida em sua plenitude e os mestres ficam meio deslocados nessa perspectiva de ter que transmitir seus conhecimentos fora do contexto que vivenciam. Daí seguem, e acreditamos que ainda seguirão por muito tempo, as indagações do pesquisador Gilmar de Carvalho,

Mas no meio disso tudo, desse clima de festa, como fazer com que as novas gerações se interessem pela tradição? Esse o desafio que o programa dos Mestres e Tesouros ainda não conseguiu dar conta. Como fazer essa transmissão para quem esteja a fim de aprender um ofício, de dominar um folguedo, de ter *ciência* e como compatibilizar tudo isso com a imposição dos ídolos recortados das revistas de fofocas, com os *piercings* ou as tatuagens que já chegaram ao interior?²⁹⁷

Oswald Barroso, dois anos após as indagações citadas, acredita que

com a modernidade, o que não está na mídia é cafona. E está aparecendo agora uma nova moda, a cultura popular. Ela é o 'de ponta'. O que é careta é não ser cultura popular. Ser bonito é ser como índio, como quilombola, como brincante. Antes era coisa de menino e de velho, agora tá ficando coisa de juventude, acredita o jornalista e sociólogo Oswald Barroso.²⁹⁸

Não constatamos em 2015, o que Oswald Barroso afirma em 2010, pois a modernidade que aproxima a cultura popular da mídia é a mesma que distancia fisicamente as pessoas por meio de suas inovações tecnológicas que cada vez mais vão criando possibilidades de distanciamentos e abrindo portas para um mundo cada vez mais virtual.

Não é fácil para os mestres empolgarem os mais jovens com suas práticas culturais, pois em muitas comunidades onde vivem esses mestres, os jovens sentem vergonha de participar das manifestações culturais e quando não convivem de perto com estas, tendem a tomar atitudes de estranhamento como citou anteriormente, Izaíra Silvino.

A ação empreendida pela Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, que reconhece e certifica como mestres da cultura, aqueles que se inscrevem por meio de edital público e

²⁹⁷ CARVALHO, In: DIÁRIO DO NORDESTE, 29 nov. 2008

²⁹⁸ MELQUÍADES JÚNIOR. V encontro mestres do mundo: a reinvenção da roda. *Diário do Nordeste*, Fortaleza, 20 mar. 2010. Caderno 3.

ganham direitos de ter o nome inscrito no livro dos *mestres da cultura tradicional popular*, tem mais pontos positivos que negativos, porém, seria preciso avaliar os pontos negativos e caminhar no sentido de acompanhar a trajetória desses mestres diplomados para ter condições de avaliar melhor os resultados alcançados, tendo em vista que, não é um projeto ou um programa que vai garantir a permanência de algumas manifestações ou modificar a forma como essas culturas transitam em meio às comunidades

Sem dúvida essa iniciativa de reconhecimento público valoriza as atividades desenvolvidas pelos mestres contemplados, assim como, serve de incentivo para as novas gerações, mas no geral é preciso repensar essa forma de desenvolver políticas públicas culturais, pois muitos são os mestres que ficam de fora desse rótulo de *tesouro vivo da cultura cearense* e muitas ações de ensino-aprendizagem são desenvolvidas sem que tenhamos esse aspecto impositivo do programa, sendo que, para o próprio mestre, quando este trabalha em grupo, é complicado receber esse tipo de reconhecimento e sofrer a angústia de olhar para os demais membros e não tê-los igualmente como mestres, como vimos no caso dos irmãos Aniceto e de mestre Ana, ilustrando o que também deve ter acontecido em outros grupos.

No próximo capítulo, trataremos das práticas desenvolvidas pelas dramistas de Tianguá, enfatizando sentimentos e emoções que por muito incentivaram e incentivam a continuidade da cultura dramista.

CAPÍTULO III

Os gestos, o mover-se, a posição do corpo, o tom da palavra, tudo isso vai sendo revelado de maneira espontânea, sem aviso do que vai acontecer, e, de repente, o corpo explode numa sinergia contagiante que envolve a todos.²⁹⁹

Gilmar Leite Ferreira

3. HISTÓRIA ENCENADA: narrativas de um tempo bom

Apresento neste capítulo, as práticas da cultura dramista para que se compreenda a dinâmica que a caracteriza e a diferencia de outras manifestações culturais. Nessa perspectiva, apresento com mais detalhes a manifestação cultural que levou Ana Maria da Conceição a conseguir o título de mestre da cultura tradicional popular, tendo o nome registrado, através da Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, em livro próprio, de acordo com o que discutimos no capítulo anterior.

Sentimentos que giram em torno do ser dramista e o modo como se organizam os dramas, fazem parte da construção textual desse capítulo, onde ressalto a importância do corpo enquanto suporte que articula os movimentos praticados pelas mulheres dramistas.

Além dos movimentos, o corpo exterioriza o som que provém de suas vozes e melodicamente as letras vão ganhando espaço nas encenações, acompanhadas por músicos que em sua maioria tocam seus instrumentos de forma intuitiva.

Enfatizo ainda o processo de ensino-aprendizagem e a letra de algumas músicas encenadas, salientando que as mesmas são fruto do processo construtivo colocado no primeiro capítulo, quando relatei os estudos realizados em torno do romance *veneno de Moriana*. As letras praticadas sofreram mudanças estruturais ao longo de sua circulação por meio da tradição oral, porém, neste momento, interessa mostrar como as dramistas se apropriaram dessas letras em suas comunidades.

As experiências mostradas neste capítulo muito se aproximam daquelas vivenciadas por outras praticantes, que em espaços diversos desenvolveram a cultura dramista. As letras e melodias são envolvidas por um processo circulante que transitam por meio da tradição oral e se apresentam carregadas de elementos, incorporados por essa circularidade.

²⁹⁹ FERREIRA, Gilmar Leite. A performance poética. In: *Repertório: teatro & dança*. Ano 14, nº 17, (2011.2). Salvador: UFBA/PPGAC, 2011, p.138.

3.1. Sentimentos e emoções que habitam o ser dramista

O prazer, como sentimento agradável, é algo motivador das apresentações e reforça a alegria que gira em torno das reuniões comunitárias acompanhadas pelo drama. Como diz dona Rosa Préta, “parece que a gente se sente mais feliz, mais bem, mais apoiado, né? Se a gente fica parado a gente fica mais triste...”³⁰⁰. Esse sentimento de alegria e satisfação faz com que as dramistas sintam-se felizes, desde o momento das reuniões para o ensaio, até a atuação diante do público.

Rosa do Antôï Fortino reforça o orgulho e a felicidade em ser dramista quando nos relata:

Nós se sentia feliz. Nós se sentia orgulhosa quando nós tava naquele palco brincando a nossa festa que nós fazia. Nós se achaaaava... [*risos*]. Nós tinha orgulho de brincar, né? [...] Pra nós ser dramista, eu achava que era uma coisa, que pra nós era uma coisa de futuro. Nós se sentia importante, nós se sentia feliz, nós se sentia grande e tinha muito orgulho de ser dramista. Todos os anos, sempre no mês de janeiro, de dezembro pra janeiro, a gente tinha essa força da gente se juntar e ensaiar as música do drama.³⁰¹

Aproximando o discurso da imagem, nos damos oportunidade de perceber a relação entre a narrativa e o que nos revela a fotografia captada em meio a uma apresentação.



Imagem 23 – Dramistas de Tucuns - 2005
Fonte: Acervo Márcio Pontes

³⁰⁰ ROCHA, [entrevista], jan. 2005.

³⁰¹ ARAÚJO, R., [entrevista], jan. 2005.

A imagem e a narrativa nos revelam que estar no palco, como dramista, é também viver momentos de *glória*, onde o espaço torna possível o acesso à *fama*, para o reconhecimento e o respeito diante dos outros membros da comunidade. Isso instiga cada mulher dramista a buscar, dentro do seu papel, a melhor performance daqueles ensaios regidos pelo conhecimento popular.

A fotografia nos coloca a mostra o colorido das saias confeccionadas com papel crepon e decoradas com pedaços de cartolinas e papéis laminados. Essa vestimenta é praticamente descartável, pois rasga com facilidade. Cada dramista decora sua saia, sua faixa e sua coroa, sendo que cada uma é responsável pelas vestimentas que utiliza ao longo da apresentação, muito embora necessite de uma ajuda extra na hora de se preparar para entrar no palco, como podemos observar na Imagem seguinte.



Imagem 24 – Dramistas de Tucuns atrás da empanada – 2005
Fonte: Acervo Márcio Araújo

Se diante do público aparecem com suas vestimentas coloridas, é exatamente atrás da empanada que se preparam para exibi-las. Nesse momento, não faltam mãos para ajustar os adereços. Algumas voluntárias se envolvem para dinamizar as ações que se processam atrás das cortinas, pois cada música apresentada exige uma indumentária diferente e as dramistas trocam de roupa e maquiagem, várias vezes durante a apresentação, isso tudo de forma muito rápida, enquanto outras dramistas estão se apresentando.

O poder emotivo presente na satisfação de representar, também pode ser notado quando dona Lúcia fala do seu sentimento pessoal. “Me sinto uma criança do tempo que eu tinha quinze, dezesseis ano. Me sinto naquela fase ainda... que eu já tenho mais de quarenta e

quatro, né.”³⁰² Esse relato nos remete ao fato do drama ser encarado pelas dramistas, como um divertimento capaz de fazê-las sentir-se bem consigo mesmas. Dona Lúcia acrescenta ainda as dificuldades enfrentadas entre as décadas de 1970/80, quando

Naquele tempo se tivesse algo nos Tucuns, nós ia todo mundo, por que num tinha outra coisa. Os outro ia e deixava a gente sozinha em casa, num tinha nada, aí a gente tinha que ir... e era de pés, quando tivesse cavalo ia de cavalo e quem não tivesse ia de pés, e ia mesmo. Nós botava as bolsa veia de banda e se mandava de pés.³⁰³

Essa era à disposição das jovens dramistas que residiam em Pindoguaba na época. Acrescentando que muitos também eram os que da mesma forma se deslocavam de comunidades vizinhas para prestigiar as apresentações.

Então quando o pessoal dizia pra representa, aí a gente ia fazê... [*pausadamente conta nos dedos*] era no São Luis, era no Veado Seco, era assim... e vinha gente dessas comunidade vizinha só pra ver. Aqui na Pindoguaba, nos Tucuns mesmo, a gente representava o tema do drama, a gente se organizava aquela turma de moça e vai, e se organiza e... fala, conversa, pra ver como é que a gente... por onde a gente começar, né. Por onde que a gente vai fazer pra organizar, pra fazer aquele drama, né. Porque toda coisa tem que ter organização, porque se num tiver nada feito, né.³⁰⁴

Quando estão no palco, as dramistas carregam junto de si um emaranhado de ações que nos remetem à música, ao teatro, à dança, às diversas formas literárias, aos trabalhos, às crenças, ao convívio social, e imprimem uma linguagem que carrega em si suas perspectivas, seus medos, seus sentimentos e expõem as formas de organização da vida social.

Vivenciando experiências em ambientes patriarcais, as dramistas se utilizavam de algumas artimanhas para burlar a rigidez determinada pelos patriarcas, que pouca liberdade davam aos filhos solteiros, principalmente as mulheres.

Pra se ter uma ideia, pra que uma jovem pudesse assistir uma apresentação de drama, nas décadas de 1970/80, era necessária autorização do pai, neste caso, as organizadoras procediam da seguinte forma:

³⁰² SILVA, L. [entrevista], jan. 2005.

³⁰³ *Ibib.*

³⁰⁴ SILVA, M. [entrevista], jan. 2005.

A gente fazia assim, né. por exemplo: lá na Pindoguaba, lá nos Tucuns a gente formava um drama lá, aí a gente saía avisando o pessoal mais jovem, aí convidava. É como eu tava dizendo, toda coisa que a gente ia fazer naquele tempo tinha o convite, né. Num era só avisar assim: *tal dia tem tal coisa*. Aí o pessoal num ia não, tinha que ser comunicado o pessoal, naqueles dono de casa você ia na casa e convidava. Era assim, saía de casa em casa convidando, né. Se não fosse convencer eles, eles não ia e nem os filhos deles. E quando a gente num saía nas casa, a gente escrevia um bilhetim, aquelas que sabia escreve alguma letrinha, né. Escrevia e mandava lá prus jovem, pras jovem, os conhecido da gente. Tinha aquela brincadeira e tava convidando. Se o dono da casa num fosse, mais se os jovem podia ir com uma pessoa de confiança.³⁰⁵

Como se observa, além de preparar a apresentação, a dramista também fazia convites individuais para poder garantir público. Dentro dos valores morais da época se a família não fosse convidada, nenhum membro comparecia ao local de apresentações.

As próprias dramistas passavam por esse rigor quanto à liberação para participarem do drama, como nos coloca Maria Pichica:

E no nosso tempo, no tempo que nós brincava era diferente, nós ia pras parte, mais nós... nós fazia um drama desse, mais você vê que pra nós preparar um drama desse, nós tinha que ter as companheira casada. Nós num ia solta pra fazer as coisa, sem ir uma companheira casada não. Mas num ia mesmo.³⁰⁶

Esse discurso reforça a ideia de que naquele período o drama era visto, pelas comunidades em estudo, como uma atividade desenvolvida em ambiente doméstico e familiar onde as *moças* estavam sempre sob vigilância da família.

Com tudo isso, o drama despertava alegria naquelas que participavam e também interesse do público que se dispunha a apreciar a cultura dramista, como nos mostra dona Lúcia em sua narrativa:

Pra nós, drama naquele tempo era um... como se fosse um show hoje de qualquer ator. Pra nós era por que num tinha outra coisa, fora um leilão e umas brincadeira, como era chamada na época, e era muito difícil as coisa... pra nós era uma coooisa... e não só pra nós, prus outro, que era uma coisa muito de valor. Aqueles idoso... que era os primeiro que chegava lá e já tomava o assento, num era? e pagava pra entrar. Cada qual pagava o tanto que cobrasse na porta pra entrar, eles pagava pra entrar. E eles assistia lá de dentro, lá...³⁰⁷

³⁰⁵ SILVA, M. [entrevista], jan. 2005.

³⁰⁶ Ibid.

³⁰⁷ SILVA, L. [entrevista], jan. 2005.

Mesmo diante de muitas dificuldades, as dramistas sentiam prazer em realizar suas apresentações e conseguir inserir os dramas como momento de lazer das comunidades rurais em que seus residentes dedicavam-se basicamente a atividades domésticas e do campo.

Conseguir realizar um drama, nas décadas de 1970/80, reunindo um bom número de participantes era tarefa difícil, tendo em vista o que nos conta Maria Pichica:

Você tá pensando que no outro tempo aqui quando eu me entendi, eu fui muito a festa? Sabe! mas você pensa que no outro tempo uma pessoa ia fazer uma festa, só por que ele fazia a festa e botava aviso? Os pai das moça deixava ir? [*levanta o indicador, movimenta em sinal negativo e afirma com convicção*] Pois lhe digo que num ia não. O dono da festa tinha que andar de casa em casa, na casa dos pai, pra puder os pai deixa as moça ir pra festa, sabe! Pra você vê a diferença do meu tempo pra agora, é muito diferente. A gente ia pra uma festa, mas o dono da festa tinha que ir na casa dos pai participar e pedir: *em tal tempo, em tal lugar, tem uma festa e eu quero que você vá mais as suas moça ou arrumem uma pessoa pra elas irem*. Era desse jeito. Então você vê, hoje as coisa tá fácil demais. Fácil por um lado e por outro é uma coisa que tá assim exagerada, né! Porque hoje as moça pra ir uma festa, num pede pai, num pede mas ninguém, só faz se arrumar e quando dá as hora vai embora, num sabe nem que hora chega. Se a mãe tiver acordada ainda vê, se num tiver, num sabe que hora chega, nem sabe por onde andou.³⁰⁸

Nessa passagem a dramista entrevistada nos dá uma visão de como funcionavam os mecanismos da sociedade patriarcal. O pai tinha que ser consultado antes, sendo que, as filhas só apareciam nas festas se lhes fossem dada permissão, do contrário ficavam em casa ou tentavam burlar as ordens, sabendo que, as punições eram severas para quem desobedecesse a uma ordem provinda do pai.

Das lembranças que as dramistas trazem da infância e adolescência, o drama está entre as mais agradáveis, tendo em vista que muitas vezes se configurava como uma das poucas opções de lazer destas, principalmente para as que habitavam comunidades rurais.

Em ambiente doméstico, se utilizavam do sentido da audição para memorizar as letras musicadas e encenadas por suas mães, tias, avós, entre outras que participavam. Esse aprendizado estimulava a vontade em ser dramista e subir ao palco como aquelas que sempre admiravam. A exemplo, citamos um trecho da entrevista de mestre Ana, no qual ela nos relata sobre seu primeiro contato com a cultura dramista e seu encantamento.

³⁰⁸ SILVA, M. [entrevista], jan. 2005.

Eu lembro do primeiro drama que eu entrei [para assistir], aí veio umas pessoas do Cipó. O povo daqui é a família do povo do Cipó. Aí veio umas moças do Cipó, eu lembro como hoje, né, cantar um drama na casa do meu tio. E lá, eu criança, nunca tinha visto nada, achei muito bonito e já aprendi uma música. A primeira música que eu aprendi eu nunca nem cantei agora nesses percurso que eu tenho cantado, né. Eu lembro muito bem a música que elas cantaram lá. A primeira música que eu aprendi na vida, de cultura de drama, uma menina saiu, ela dizia: *quero meu vestido curto bem curto...* [interrompe a música e enfatiza] que os vestido era comprido naquele tempo, os vestido era lá em baixo, os vestido das mulher, né. Aí ela arribava o vestido e mostrava pra riba do joelho. Eu achei lindo. Eu era menina. Aí ela cantava assim: *quero meu vestido curto bem curto, pode ver minhas perna pode apreciar, nesses campos de ternura já brinquei com alegria, aí quem me dera eu ser feliz um dia, meus senhores todos queiram desculpar, que sou tão pequena não sei cantar.* Eu ouvi essa música nessa época por aí, talvez na era de 65 [1965], por aí. Eu morava na casa do meu tio. Era um drama que veio do Cipó e eu era criança. Achei uma coisa linda demais.³⁰⁹

A arte de representar dramas faz parte de um processo longo que se inicia na infância e vai gerando expectativas. Aos poucos as novas dramistas vão desenvolvendo o gosto pelo aprendizado e se inserindo em grupos que objetivam dar continuidade às ações praticadas pelas suas antecessoras, ressaltando que de forma dinâmica vão atualizando suas ações a cada nova geração.

Ana Maria da Conceição assiste sua primeira apresentação de drama e pouco depois já se dispõe a participar como dramista, cantando a música *Dom Jorge e Juliana*, como nos coloca na narrativa que segue:

Aí eu fui passando pra ficar mocinha, que eu tinha meus 10 anos. Primeiro drama que eu cantei eu tinha 10 anos. Aí eu saí pra valer, fui cantar as música de drama. Aí o pessoal vieram e me chamaram, acharam eu muito inteligente, muito pra frente, conversadeira, aí me chamaram. Eu já sabia da música, que eu tinha visto em outro drama, aí eu cantei essa música pela primeira vez. Cantei a música do Dom Jorge [*Juliana e dom Jorge/veneno de Moriana*], nesse dia, eu sai umas três música, aí comecei a cantar essas músicas nesse drama. Aí até hoje eu to aqui, cantando drama.³¹⁰

Como nos colocou no primeiro capítulo, mestre Ana participou ativamente dos dramas até seus 19 anos, quando se casou. A partir de então, passou a ajudar outras dramistas, porém, sem mais participar diretamente das apresentações. Ela só volta a figurar como dramista aos

³⁰⁹ CONCEIÇÃO, [entrevista], mar. 2015.

³¹⁰ Ibid.

49 anos, ou seja, 30 anos depois. Mesmo casada, com filhos e netos, mestre Ana mostra vitalidade de menina e se empolga muito ao entrar no palco para apresentar um drama.

A mulher passou a ocupar novos espaços na sociedade, o que de certa forma contribuiu para que uma dramista casada recebesse autorização do marido para apresentar um drama, o que era uma afronta nas décadas de 1970/80. Atualmente, os maridos aceitam sem muita objeção e alguns até apóiam a iniciativa de suas esposas.

É também por meio dos dramas que as dramistas recriam suas experiências cotidianas e extrapolam os limites do imaginário em algumas composições. Mostram que a capacidade criativa independe das condições materiais e do processo de alfabetização.

As dramistas nascidas entre as décadas de 1940 e 1970 vivenciaram momentos em que era muito difícil estabelecer relações com a escola, principalmente morando em zona rural. A dificuldade de estudar, basicamente centrava-se em torno de dois pontos relevantes, que podem ser observados nesse sentido e que mantinham muitas crianças longe das escolas e do ensino formal.

Uma delas era a necessidade de trabalhar para ajudar no sustento da família, e a outra era a falta de escolas próximas ao local onde moravam. As narrativas colhidas ao longo da pesquisa nos fazem compreender que no meio rural, onde residiam as dramistas entrevistadas, não havia colégio, ou quando havia, este se encontrava distante de suas residências o que dificultava o acesso.

Em alguns casos, quando o acesso era possível, o trabalho não permitia a permanência das crianças na escola, pois mesmo sendo crianças tinham que ajudar os familiares em tarefas mais simples do cotidiano. Era comum, durante alguns meses, os pais pagarem um professor para ensinar as lições básicas de leitura e escrita a seus filhos, porém, essa realidade passava longe das crianças mais pobres pelo fato de seus pais não possuírem, a época, condições financeiras para realizar essa despesa, que de certa forma só privilegiava quem tinha maior poder aquisitivo.

Nessa perspectiva, deixar de ser analfabeta era privilégio de poucas pessoas e condição necessária para fazer parte da sociedade letrada. Aprender a ler e escrever era algo que gerava satisfação pessoal e reconhecimento diante de outros sujeitos que não tiveram essa oportunidade.

Para muitas dramistas, fazer parte de um grupo, musicar letras e apresentar-se diante do público, gerava satisfação compatível a quem era alfabetizada, pois mesmo sem saber ler ou escrever elas estavam ali, diante do público, se utilizando da memória para repassarem uma mensagem. Uma das entrevistadas revela:

Nós não sabia ler, mas nós tinha a memória. Pra nós ser dramista, eu achava que era uma coooisa. Quê pra nós era uma coisa de futuro. Nós se sentia importante, nós se sentia feliz, nós se sentia grande e tinha muito orgulho de ser dramista. Todos os anos, sempre no mês de janeiro, de dezembro pra janeiro, a gente tinha essa força da gente se juntar e ensaiar as música do drama.³¹¹

A memória e as lembranças se posicionam como elementos importantes no processo de resistência dos dramas e enquanto for possível transmitir a tradição de uma geração à outra, mantendo-a viva no tempo e no espaço comunitário, a resistência estará ocorrendo. As ações empreendidas pelo grupo de dramistas de Tucuns, que se encontram em atividade, fazem deste um agente capaz de transformar e manter a memória coletiva.

A tradição oral passa a ser fundamental nesse processo de resistência. No caso das dramistas, suas vivências transitam por meio dessa tradição. Halbwachs nos coloca que “não é na história aprendida, e sim na história vivida que se apóia nossa memória.”³¹² É preciso vivenciar para guardar em memória momentos que merecem ser relembrados.

Nesse processo, a linguagem oral configura-se como elemento de caráter social da memória. Os indivíduos que fazem parte de um coletivo se utilizam da fala para transmitir suas informações e esta ação passa a ser o instrumento que mantém ativa essa memória. Dessa forma, o grupo passa a socializar vivências e experiências individuais e coletivas do passado e que servem no presente para recriar ações ligadas a esse passado.

Observando nas palavras de Halbwachs, que “não é possível reter uma massa de lembranças em todas as suas sutilezas e nos mais precisos detalhes”³¹³, refletimos sobre os fragmentos dessas lembranças para construir no presente novas vivências. Quando entrevistamos uma dramista estamos diante de uma narrativa seletiva em que a entrevistada escolhe o que é mais importante relatar naquele momento.

O processo de repasse de conhecimentos por meio de atitudes que envolvem o falar, o ouvir, o memorizar e o repassar, deve levar em conta que a memória se transforma e se rearticula, estando ligada a questões inconscientes que levam a pessoa a omitir detalhes sobre pontos que ela censura e enfatizar aquilo que ela traz como “certo” na sua formação familiar e comunitária.

³¹¹ ARAÚJO, R. [entrevista], jan. 2005.

³¹² Cf. HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990, p.60

³¹³ Cf. *Ibid.*, p.187

As palavras existem aos milhões e na tradição oral perpassa por todo um processo de adaptações e transformações que vão modificando frases, palavras e estruturas gramaticais, como vimos no primeiro capítulo, e que não compromete a essência do que está sendo repassado, mas possibilita acréscimos e decréscimos verbais.

As memórias individuais alimentam-se da memória coletiva e estas se submetem ao processo histórico que leva em conta as transformações familiares e comunitárias construídas ao longo do tempo. "Cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, [...] este ponto de vista muda conforme o lugar que ali eu ocupo, e [...] este lugar mesmo muda segundo as relações que mantenho com outros meios"³¹⁴.

A memória coletiva das dramistas contribui para a construção da memória individual e vice-versa, ao mesmo tempo em que revela o sentimento de participação em determinado grupo que compartilha um passado comum. Por sua vez, a memória precisa conectar elementos guardados no passado e no presente para que possa ser ativada, sendo assim, uma mesma pergunta feita a um mesmo indivíduo pode revelar respostas diferentes em diferentes momentos, porém, na maioria das vezes a essência permanece. Como historiadores, temos que estar atentos aos mecanismos que constituem nossas fontes de pesquisa.

Em se tratando de história oral, lidamos com memórias que confrontam com um passado que está muito próximo de nossas experiências de vida. Sobre essa questão, Silva nos orienta que “no trabalho com memórias, no esforço para analisá-las e interpretá-las, não se pode perder de vista suas especificidades, sua seletividade e a forma como são compostas por cada sujeito.”³¹⁵

Quando entrevistamos as dramistas tínhamos a sensação de estar deixando para trás alguma informação importante e isso era angustiante, porém, conseguimos superar obstáculos e seguir adiante. Apesar das dificuldades, percebemos, como elucida mais uma vez Silva, que “as inúmeras dificuldades encontradas na execução do trabalho vão se transformando em prazerosos desafios, que contribuem para um maior compromisso com o mesmo e a sua finalização.”³¹⁶

Percebe-se, por meio da pesquisa, que individualmente quando a pessoa entrevistada decide sobre o que deve ser lembrando e o que deve ser deixado de lado, acaba em alguns casos levando em conta seus interesses pessoais em relação aquilo que está relatando e por um instante tem em mãos o poder de controle da memória coletiva. Captar os sentimentos que

³¹⁴ Cf. HALBWACHS, 1990, p.51

³¹⁵ SILVA, D., 2004, p.192

³¹⁶ Ibid.

circulam entre as dramistas, tentando perceber isso por meio das entrevistas realizadas é um desafio que exige muita atenção e respeito a esses desabafos emotivos.

São momentos singulares, que revelam sentimentos como esses relatados por Rosa Préta:

As vez a gente se acha preocupado, com o cansaço do dia-a-dia e quando a gente se reúne: — vamos fazer um drama! Parece que a gente se sente mais feliz, mais bem, mais apoiado. Né! Se a gente fica parado a gente fica mais triste. Quando é mês de junho aqui, nós tem quadrilha, nós tem dança da roça, tudo dos idosos, a quadrilha é dum jeito, a dança da roça já é de outro jeito, mais tudo é enfeitado. A gente se sente bem. As vez a gente tá até se sentindo mal ou... alguma imaginação, que sempre idoso a gente tem a imaginação que às vez a gente fica esmorecida. Né! Aí só aquela continuação daquele trabalho, a gente fica até ativo. Se sente até com atividade. Se sente mais disposta. Se sente alegre. Se sente feliz... [...] Com aquele diálogo, aquelas companheira que estão se reunindo, aquela turma de mulher pra enfeita roupa, chapéu, tudo pra fazer. Tudo é nós ali, tudo sentada trabalhando e tudo conversando.³¹⁷

A seu modo as dramistas aprendem, ensinam, improvisam e trabalham o emocional, o ficcional, o intuitivo, onde experimentam de forma livre, sem ter que se preocupar com técnicas e conceitos específicos, porém, carregam como referência para a escolha do repertório, a reação das pessoas diante das canções e ao sentir essas reações, muitas vezes repetem algumas músicas, assim como decidem por excluir ou incluir outras. Apesar dos ensaios, o momento da apresentação se torna único e carrega consigo essa dinâmica que só é possível de ser percebida se o pesquisador tiver contato com o grupo.

Levando-se em conta o teatro mais depurado e voltado ao profissionalismo, poderíamos afirmar que o drama seria um *jogo teatral*³¹⁸ onde vários elementos próprios da performance teatral estão presentes, pois nesse jogo podemos observar postura corporal, expressões faciais, movimentação de palco, desenvoltura dos gestos, e tantos outros elementos que se fazem presentes no espaço de apresentações.

O aprendizado das ações praticadas na cultura dramista encontra-se presente no ambiente doméstico e familiar. Maria Pichica, nos relata o processo de aprendizagem de suas filhas:

As minha [filhas] ainda aprenderam um bocado de música quando elas era moça que viviam dentro de casa eu ensinava música para elas, mas hoje a

³¹⁷ ROCHA, [entrevista], jan. 2005.

³¹⁸ Cf. KOUDELA, Ingrid Dormien. *Jogos Teatrais*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

minha menina que é a mais velha as vez eu pergunto a ela: *Fransquinha tu sabe de música fulana? Aí ela: Eu sei lá de música. Só a mãe que dessa idade ainda lembra das música da antiguidade.*³¹⁹

As filhas de Maria Pichica chegaram a atuar como dramistas em algumas apresentações realizadas na década de 1990, porém, essas atuações estavam diretamente ligadas a ações escolares. Nessa perspectiva, os dramas encenados por estas, tinham objetivos diferentes daqueles apresentados em décadas anteriores. Vejamos como dona Maria nos narra esse momento:

No tempo das minha moça que hoje já são casada, que a mais velha tem vinte sete ano, vinte oito, nesse tempo delas, elas ainda brincava né, que era no tempo que a comadre Maria, ali [*aponta para um dos lados*] ela trabalhava com negócio de escola, e aí elas se preparavam pra fazer drama, e aí iam representar no São Luís, era no Veado Seco... era assim, só que as coisa até um tempo desse era assim uma coisa que o pessoal que morava, como no São Luís, eles faziam era pedir pras pessoa se organizar pra fazer um drama pra ir apresentar lá, e era uma novidade, eles foram se apresentar aqui uma vez no São Luís, que fica de trás desses morro ali né. [*aponta com o indicador a direção*] Esses pessoal do Piauí, Ave Maria... foi novidade pra eles... e era no mato, que as casa era pouquinho, não era nem como aqui, era umas casa longe umas das outras, né. Nesse tempo as minha menina foram apresentar lá. O pessoal gostaram bastante e deram o maior valor.³²⁰

Em outro momento, Maria Pichica narra como se deu seu aprendizado nas décadas de 1950/60:

Quando eu era jovem assim... a gente se juntava aquele bando de moça, aí umas sabia e ia ensinando umas as outra, né. Mas é coisa que vem lá do pessoal mais antigo, que as vez os mais véi sabia duma música e aí num sabia nem o que era que significava, né. As vez a gente tava junto com aquele pessoal mais véi e ficava ensinando as música mais na antiguidade, o pessoal mais véi da antiguidade, esse pessoal que nem hoje existe mais, eles sabia de muitas coisa, muito repente e aí iam ensinando os mais novo, num era? e aí... [*para por um instante, pensa e continua*] mas esses mais novo de agora num querem aprender isso não, querem nada.³²¹

Dando seguimento a essa fala, pergunto a ela por que os jovens não querem aprender dramas, e então, ela dá continuidade dizendo que é

³¹⁹ SILVA, M. [entrevista], jan. 2005.

³²⁰ Ibid.

³²¹ Ibid.

Porque naquele tempo num tinha o divertimento que tem hoje. Hoje o pessoal já tá é abusado de tanta brincadeira, que hoje o pessoal num quer mais dançar em festa, e quando chega lá fica é nas bodega bebendo, tanto os home quanto as mulher. O pessoal num querem mais esse tipo de divertimento como no outro tempo que o pessoal brincava não. Eu lembro que quando era dia de domingo meio dia nós se reunia o bando, rapaz e moça, lá na casa do papai, aí ia um bocado de jovem daqui, sempre eles gostava de ir pra lá. Aí quando é domingo, do meio dia pra tarde se reunia aquele bando de moça e abastava bater palma tava todo mundo já dançando. Hoje, o pessoal querem dança é naquelas banda grande, querem é o *Limão com Mel*, é *Santana*, é num sei o quê... é assim né. Querem é novidade, é lá nos outros Estado.³²²

Essa sequência de lembranças relatadas por Maria Pichica nos faz compreender um pouco o envolvimento das dramistas com o núcleo familiar e as formas com que interagiam comunitariamente. Apesar de termos escolhido esse caso particular, a narrativa de nossa entrevistada muito se aproxima da realidade de outras dramista, que com algumas particularidades, estavam envolvidas nesse mesmo processo de aprendizagem.

Ainda nessa relação ensino e aprendizagem, vejamos o caso de dona Rosa Préta que era professora prática, ou seja, professora sem a formação específica. Ela nos relata como fazia uso dos dramas em sua sala de aula.

É tanta coisa meu Deus e... [*para por um instante e olha ao longe como se estivesse a buscar lembranças*] quando eu ensinava, que eu ensinei até noventa e nove, até noventa e oito, né. Quando eu me aposentei por tempo de idade de trabalho. Eu tinha um... um drama que eu fazia com as minhas criança, né! E eu preparava umas maior de idosa e fazia tudo... meus trabalho todo tempo foi desse jeito. Aí ia duas, uma dum lado e outra do outro e elas cantava, né! Sei o nome da música agora não. Sabia, mais agora eu não me lembro, né! Aí elas cantava aquela música, uma cantava, por exemplo, ela servindo de mãe e as duas pequena de lado servindo de filha né! quando a mãe dava uma ordem pra filha ela respondia mais alto de que a mãe... era uma alterada e outra humilde...era assim.³²³

Apesar de parecer meio confusa sua narrativa, Rosa Pretá sinaliza no final que trabalhou com as crianças valores morais. Essa dramista fazia uso dos seus conhecimentos para apresentar o que ela chama de drama religioso, mostrando que os fazeres dramistas também podiam ser adaptados para outros fins diferentes daqueles que elencamos. Ela assim apresenta essa experiência vivenciada por ela:

³²² SILVA, M. [entrevista], jan. 2005.

³²³ ROCHA, [entrevista], jan. 2005.

Todo drama ele é cantado, né! Todo drama é cantado. Agora só o drama que agente num cantava era o drama religioso, né. Só no fim... [...] Fiz muito isso com o meu avô quando eu morava lá na Lagoa de Carnaubal, quando eles [os atores] entravam, o pessoal tava todo reunido no grupo e não era só aluno não, era toda a comunidade. Eu gostava muito das coisa que eu fazia. Aí quando entrava, nós preparava os jovem de vestido todo preparado como a... [para por um instante, busca lembranças e continua] assim, imitando a roupa de Jesus Cristo, né! Quando ele gritava agente gritava todo mundo: *Jesus ensina-me a rezar a oração que você ensinou aos seus discípulos*. Aí ele rezava e o pessoal acompanhava, todo mundo. Eu fazia muito essas dramatizações e eu gostava mais de dramatização religiosa. Quando num é dramatização religiosa é a dramatização da vida que a gente faz, né! Daí por diante...³²⁴

Interessante registrar que no final de sua narrativa, Rosa Préta fala sobre a dramatização religiosa e a dramatização da vida para diferenciar os fazeres relacionados a cada espaço específico, sendo que, em cada um destes, o público experimentava emoções diferentes. O drama religioso demandava outros tratos, onde as vestimentas seguiam outra estética, assim como, o conteúdo das cantigas se relacionava ao sagrado, geralmente músicas que já eram pertencentes aquelas práticas religiosas.

Dona Lúcia, nos apresentará em seguida como foi que se deu sua aprendizagem e trará novos elementos que podem ser compreendidos no processo de circularidade dos dramas, tendo em vista a atuação de dramistas em lugares diversos. Assim nos conta:

A menina que aprendeu que era amiga da gente. Ela era de Viçosa e chegou de Fortaleza, nesse tempo Fortaleza era o fim do mundo. Aí ela dizia: *lá em Fortaleza nós inventava drama*. Aí ela começava a brincar com nós, foi ela que deu as instrução pra nós. Ela num era nem daqui, aí depois foi embora e nunca mais voltou. Ela foi que ensinava nós muitas coisa, eu acho que ela já aprendeu com outras pessoa, eu num sei nem como foi. Aí, mas nesse tempo esses lugar era o fim do mundo. A gente só andava a cavalo, era caminhando, agora muito fácil as coisa.³²⁵

No caso de dona Lúcia, o contato com os dramas foi proporcionado através de relações de trabalho e alguns momentos de lazer, sendo que ela e outras dramistas foram estimuladas por uma pessoa que *veio de fora* e ensinou o que era e como se brincava drama. O próximo relato atesta nossa observação:

³²⁴ ROCHA, [entrevista], jan. 2005.

³²⁵ SILVA, L. [entrevista], jan. 2005.

Ela veio passear em riba da serra, pra banda da Viçosa e a gente trabalhava em farinhada lá. Aí ela passou um dia conversando, aí disse: — *Porque vocês num se juntam e num faz um drama?* Aí a gente perguntou assim: — *Mas o que é que significa o drama?* Aí ela começou. Nós era muita moça trabalhando lá. Era de semana. Era até o velhim meu padrim trabalhando lá. Quando a gente ia pru rio, nós ficava brincando em riba das pedra, ela era muito alegre e ficava cantando pra nós, aí nós pensamo: *sabe duma coisa, vamos fazer um drama?* Aí ela disse assim: — *Pois se vocês quiserem fazer, eu ensino vocês. Eu vou embora, mas eu ensino vocês.* Aí ela começou a ensinar. Era eu, a Lúcia do Caboclo, que ela mora em Tianguá agora, a minha cunhada. Era muito pixote mesmo. Aí ela foi ensina nós que tava lá. Aí nós chegamos lá onde nós morava e nós pega e comentava assim: *a Maria, ela ensinou nós a fazer drama.* As cantiga deu assunto pra nós. Aí cada qual aprendeu uma parte e nós ia juntando e aí começamos a fazer.³²⁶

Pode-se inferir que o drama é uma produção artística que utiliza como matéria-prima o conhecimento repassado pela tradição oral, sendo que, as habilidades com o manejo das palavras e a criatividade de suas praticantes vêm atualizando seus fazeres ao longo dos anos.

Ao pesquisador resta analisar a narrativa como representação de uma ausência que se presentifica pelas lembranças do narrador, que nunca lembra tudo, omite algumas informações, inventa outras, e pela fragilidade da memória carrega consigo o esquecimento e a subjetividade do seu silêncio, salientando que Yara Khoury nos ajuda a compreender que “os silêncios são poderosas acumulações de energia, invisíveis, mas carregados de significado; é uma energia de emoções tão complexas e profundas, que as próprias pessoas não estão em condição de formalizar.”³²⁷

Estar atento também aos silêncios de nossas entrevistadas é um exercício de construção de subjetividades, que desafia um olhar atento, assim como, a atenção relacionada aos gestos que são praticados pelo corpo no momento da coleta da narrativa ajudam a compreender elementos importantes que se fazem presentes na constituição da fonte, pois lembrar não é reviver os fatos tal como aconteceram, mas refazer caminhos que reconstruam partes fragmentadas desse passado, com as imagens e ideias que circulam no presente e de acordo com pontos de vista.

Ecléa Bossi nos esclarece que

³²⁶ SILVA, L. [entrevista], jan. 2005.

³²⁷ KHOURY, Yara Aun. Muitas memórias, outras histórias: Cultura e o sujeito na História. In: *Muitas memórias, outras histórias*. Orgs. FENELON, Déa Ribeiro. [et. al.] São Paulo: Olho d'Água. 2004. p.132

A lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual. Por mais nítida que nos pareça a lembrança, de um fato antigo, ela não é a mesma imagem que experimentamos na infância, porque nós não somos os mesmos de então e porque nossa percepção alterou-se e, com ela, nossas ideias, nossos juízos de realidade e de valor. O simples fato de lembrar o passado, *no presente*, exclui a identidade entre as imagens de um e de outro, e propõe a sua diferença em termos de ponto de vista.³²⁸

Analizamos as entrevistas coletadas junto à dramistas compreendendo essa construção do passado, no presente, com suas percepções atuais, ressaltando que esses relatos não seriam os mesmos se colhidos anos atrás, como também, não serão os mesmos se colhidos daqui alguns anos.

Momentos únicos das entrevistas podem ser observados e descritos, fazendo refletir sobre as subjetividades implícitas nas ações do narrador, por exemplo: observamos o rosto alegre de Rosa do Antõi Fortino ao responder, quando lhe perguntamos como ela se sentia numa apresentação de drama. Ao que responde, “Nós se sentia feliz, nós se sentia orgulhosa quando nós tava naquele palco, brincando a nossa festa, que nós fazia, nós se achaaaava...nós tinha orgulho de brincar né.”³²⁹

Cada trecho dessa narrativa ela fala com entusiasmo, um brilho incomum no olhar, enfatizando cada palavra, então, ela silencia por um pequeno instante, fica cabisbaixa, olhando para as mãos, sob as pernas, e levantando a cabeça com olhar de tristeza, retoma o relato e segue: “A gente gostava muito, a gente adorava a brincadeira, porque num é como hoje, as brincadeira de antigamente e as coisa tinha mais sentido que agora, agora as moça de hoje num querem mais as brincadeira pra brincarem junto.”³³⁰ Essa segunda parte ela fala cada palavra lentamente e num tom de voz mais baixo.

São duas reações completamente diferentes, curiosamente, uma seguida da outra, separadas pelo espaço intervalar de um silêncio, que irá delimitar a distância entre um passado alegre e um presente que entristece pelo fato das jovens não se dedicarem mais a cultura dramista, como antes suas mães, avós e bisavós de dedicavam.

Dona Lúcia reforça essa atitude de distanciamento das jovens e expõe alguns possíveis motivos, quando nos coloca

³²⁸ BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 3. ed., São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p.55

³²⁹ ARAÚJO, R. [entrevista], jan. 2005.

³³⁰ *Ibid.*

que essas moça de agora, elas num querem brincá. [...] Eu até falo pras minha menina por que elas num se junta com as outra aí e faz um drama. Elas diz: *oh mãe, o pessoal faz é mangar*. Pois no meu tempo eles num mangava não, eles fazia era gostar. Mas tudo se acaba, né! [*silencia por um instante e continua*] Vão chegando outras coisa e muda outra. Naquele tempo, nós ia pra uma festa e era dançando forró, era aquelas banda... [*com voz bem firme bate uma mão na outra e segue*] hoje ninguém sabe se é forró, o que diabo é, é um remelexo que ninguém sabe nem o que diabo de dança é aquela, por isso que eu acho que eles acham estranho pra fazer [drama].³³¹

No trabalho de campo, verificamos que a cada ano as apresentações se tornam menos expressivas, sendo que, poucas pessoas se dispõem a participar. Rosa do Antôï Fortino, quando questionada a esse respeito, relata que

diminuiu porque o pessoal de hoje, a mocidade de hoje, num querem mais as brincadeira do outro tempo. Eles acham que pra eles perdeu o valor. [*utiliza as mãos e continua com muita firmeza*]. E não perdeu valor. [...] Pois tudo que a gente tem, tem valor, né! O que a gente faz cê às vezes pensa que num tem valor e tem muito valor, por que às vezes num tem valor pra você, por que você num tem o saber, mas você tem o senso de ter aquilo em prática né, que serve pra outra pessoa.³³²

Para ela, a tradição dramista diminuiu por que a valorização entrou em crise. Os jovens perderam a motivação e o público já não comparece como antes. “Perdeu-se a interação, ou seja, a ligação entre as dramistas, o público, o espaço e o motivo que as levavam a fazer os dramas”³³³, muito embora ainda seja muito importante para as dramistas que construíram suas histórias nas décadas de 1970/80 vivenciando momentos memoráveis junto às apresentações.

A partir de 2007 na comunidade de Tucuns, as dramistas em atividade, adotaram novas posturas e fortaleceram suas relações com a comunidade, realizando alguns dramas e conduzindo sua manifestação por caminhos que possibilitam uma resistência, firmada no propósito de continuidade, onde as avós ensinam as netas, sendo que estas até que aceitaram o desafio de se apresentar quando pré-adolescentes e acompanharam suas avós em alguns dramas realizados dentro e fora da comunidade que residem.

³³¹ SILVA, L. [entrevista], jan. 2005.

³³² ARAÚJO, R. [entrevista], jan. 2005.

³³³ PONTES, 2011, p. 136.



Imagem 25 – Dramistas Mirins – 2008
Fonte: Acervo Márcio Pontes



Imagem 26 – Dramistas mirins – 2008
Fonte: Acervo Márcio Pontes

Atualmente as pequenas dramistas da imagem, ou dramistas mirins, como eram chamadas, abandonaram suas práticas, pois entraram na adolescência e com elas cresceu também a vergonha em representar drama. Mesmo afastadas dos fazeres dramistas, elas carregam consigo as letras ensinadas pelas avós e, dessa forma, a memória permanece, podendo ser lembrada quando convier. Daí vale a fala de Maria Pichica “depois que aprende, a gente num esquece não. Pode até não saber tudo, mas lembra de alguma coisa, né!”³³⁴

Mestre Ana, no ano de 2005, antes de retomar as apresentações de drama e de ser diplomada mestre, faz a seguinte reflexão:

Hoje, eu vejo o drama lá em baixo. Vejo ele morto. Pra começar, a juventude de hoje num conhece um drama. [...] e muitas vezes a gente pensa assim... fazer, pra fazer um resgate, né! resgatar, né! a cultura. Por que é uma cultura boa, é uma cultura muito... [*silencia e olha para os lados procurando uma continuação para a fala*] uma cultura que eu tenho certeza que se a gente tivesse aquela voz que nós tinha, ainda de primeiro, esses novo ia ficar de boca aberta. Se a gente fizesse, né! Só que ninguém tem mais aquela energia que a gente tinha. Pra começar, como é que nós vamos dançar se requebrando numa música que é pra se requebrar? No outro dia, os quarto [região dos quadril] tava lá embaixo, caindo, né, quase não se ajeitava mais [*risos*].³³⁵

Ela inicia sua fala com uma visão pessimista, dizendo que o drama está “morto” e pontua a falta de conhecimento da juventude como responsável pela falência da manifestação. Apesar de tentarem repassar seus conhecimentos as mais jovens, como forma de manter viva

³³⁴ SILVA, M. [entrevista], jan. 2005.

³³⁵ CONCEIÇÃO, [entrevista], jan. 2005.

a tradição, as dramistas se deparam com a falta de interesse destas, sendo reforçado por dona Lúcia “que aquelas senhora já mais idosa, elas já num tem mais aquele fôlego de cantar, dançar e cantar, elas já fizeram assim, mas [agora já não conseguem]”³³⁶ por conta de suas limitações físicas.

O pensamento de Mestre Ana, quando toma a frente dos ensaios com as pré-adolescentes, está voltado para organizar apresentações que possibilitem o *resgate das memórias*, por considerá-las como parte de uma *cultura boa* que merece ser repassada para a geração futura. No complemento de sua fala, ela narra às dificuldades encontradas devido à idade avançada das dramistas, garantindo que se fossem mais jovens, elas seriam capazes de causar inveja na juventude.

Na opinião de Mestre Ana, está havendo uma *perca cultural*. “Eu acho que era das coisa, das belezas que hoje as comunidade perderam. Muitas coisas, muitas cultura que as pessoa tinha, perderam. Que o drama é uma coisa muito bonita, mas...”³³⁷

Ao ser diplomada, em 2008, mestre da cultura tradicional popular do Ceará, Ana Maria da Conceição, recebe reconhecimento público do trabalho que as dramistas da comunidade de Tucuns vêm desenvolvendo.

Esta conquista foi utilizada como incentivo para as mais jovens e possibilitou algumas ações comunitárias que instigaram novas apresentações, porém, passado o momento de euforia mestre Ana não conseguiu dar continuidade ao grupo de dramistas mirins, por conta da falta de interesse das jovens, sendo que, no início ficaram super empolgadas com a ideia de montar um grupo mirim, mas, como dissemos, passaram a ter vergonha de se apresentar e foram aos poucos abandonando os ensaios. O importante é que “uma semente foi plantada, nós só não pode é obrigar elas gostar, por que o tempo delas é outro.”³³⁸

Vivenciando experiências de dramas nas décadas de 1970/80 em meio ao regime patriarcal, as dramistas em atividade na comunidade de Tucuns, abandonavam o grupo quando casavam, pois o machismo dos maridos não permitia que suas esposas apresentassem dramas e mostrassem o corpo em movimento diante de um público em que outros homens estariam presentes. Ao longo dos anos as letras das cantigas e as lembranças continuavam guardadas na memória, essas, os maridos não poderiam apagar.

Agora mães, avós e algumas até bisavós, essas mulheres decidem retomar as ações relacionadas aos dramas, em meio ao grupo de idosos que se reúnem semanalmente na sede

³³⁶ SILVA, L. [entrevista], jan. 2005.

³³⁷ CONCEIÇÃO, [entrevista], jan. 2005.

³³⁸ Ibid.

da comunidade para realizar atividades de lazer. Nesses encontros os participantes cantam, dançam e se divertem contando histórias e reencontrando amigos. As dramistas encontraram, nesse espaço, a possibilidade de retomar suas ações.

Alguns dos maridos machistas, de décadas anteriores, também participam dos encontros de idosos e já não exercem mais o poder patriarcal de antes, tendo em vista, mudanças de valores morais que atualmente, no início do século XXI, dão mais liberdade a mulher, que a cada dia amplia seus espaços de atuação.

O atual grupo de dramistas em atividade, na comunidade de Tucuns, é formado por senhoras com idade superior a 50 anos e realizam suas ações em espaços e contextos diferentes daqueles que faziam parte de sua infância e adolescência. Essas dramistas do século XXI reorganizaram seus dramas inovando e trazendo novos motivos para que continuassem a atuar.

3.2. Um corpo que escreve Histórias com seus movimentos

Refletindo sobre os sentimentos que permitem experimentar o drama e vivenciar seus fazeres em meio ao pulsar dos instrumentos musicais, que dão ritmo as suas ações, percebemos outro elemento importante que merece atenção. O movimento.

Se “é verdade que a lei se escreve sobre os corpos”³³⁹, os movimentos que envolvem as ações das dramistas revelam esses sentimentos, expostos anteriormente, e ainda seus costumes, crenças e regras de convivência social.

Sobre os corpos das dramistas se inscreve um jeito de ser que caracteriza a performance de cada uma, sendo que no momento de uma apresentação de drama, aquelas que protagonizam, se diferenciam do público por um estilo próprio de se vestir, pintar o rosto e articular seus corpos no ambiente disposto em volta de si.

Quando uma dramista dança, no pequeno espaço disponível para esta ação, utiliza-se de passos curtos e movimentos contidos, com capacidade de registrar percursos que se fragmentam, se desfazem e se recompõem a cada instante.

Os detalhes que compõem a subjetividade dos passos dessas mulheres, quando observados sob nova perspectiva, desenham movimentos que mais parecem frases escritas, sendo que cada dramista em particular imprime uma forma diferente de escrever seus movimentos, não se prendendo a passos pré-estabelecidos ou aqueles que estão na moda.

³³⁹ CERTEAU, 2013, p.210.

A dança vai documentando o estilo de cada dramista e as formas com que o corpo performático se apresenta ao público. Ao termos a oportunidade de observar a performance das dramistas, “percebemos a materialidade, o peso das palavras, sua estrutura acústica e as reações que elas provocam em nossos centros nervosos. Essa percepção, está lá. Não se acrescenta, ela está.”³⁴⁰ É necessário se fazer presente a um drama para perceber a energia que se presentifica quando as protagonistas entram em cena.

As ações que desenvolvem, destacam um corpo irreverente que se desloca do cotidiano e se identifica por meio de uma linguagem de signos próprios, sendo que estes passam a revelar o modo de ser dramista.

A fotografia em si, congela esse corpo que se destaca por uma maneira diferente de se vestir que não é comum no dia-a-dia e que guarda em si informações capazes de definir personagens, sendo que, antes mesmo da dramista cantar, o público já identifica a personagem, pois naquele corpo que se propõe a ser dramista está inscrito, em seu figurino, informações que geram conclusões sobre o que vai apresentar.

A imagem que segue, mostra uma das dramista de Tucuns, se utilizando de uma toalha de mesa para servir de véu de noiva.



Imagem 27 – Dramistas caracterizada de noiva – 2005
Fonte: Acervo Márcio Pontes

A dança, que figura entre uma das ações desenvolvidas pelas dramistas em suas apresentações, segue a intuição pessoal que direciona a uma manifestação externa do corpo. Não seguem as técnicas desenvolvidas a partir de atividades artísticas de dança, nem se classificam entre os vários estilos que fazem parte desse universo, pois as dramistas possuem

³⁴⁰ ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p.54

uma variação de passos espontâneos que se fazem presentes muito mais para extravasar os sentimentos que propriamente coreografar melodias.

O movimento expressivo do corpo constitui uma narrativa não-verbal que comunica e transmite informações que se relacionam ao cotidiano das dramistas. A performance estimula o fazer e a tensão entre a forma que se utilizou no passado e as mutações que chegaram ao presente, alcançando essa dinâmica expressiva que vai transformando o jeito de ser dramista, com todas as suas grandezas e imperfeições.

O corpo performático está ligado à ação que acontece num dado espaço e num dado instante, sem que possa ser repetida com a mesma precisão com que fora executada naquele momento singular.

Nessa perspectiva, compreendemos performance como algo vivo e em constante movimento, como coloca Cohen: “um quadro sendo exibido para uma platéia não caracteriza uma performance; alguém pintando esse quadro, ao vivo, já poderia caracterizá-la.”³⁴¹

Além dos movimentos, estratégias são utilizadas pelas dramistas para atingir objetivos e particularizar suas ações. Segundo estas, se reportando as décadas de 1970/80, os objetivos variavam desde a intenção de arrecadar uma grana extra, a uma paquera ou mesmo o ato de agradar ou homenagear alguém que ali se fazia presente.

Para tanto, desenvolviam ações individuais que intencionavam atingir suas finalidades. Como resultado dessas empreitadas, algumas dramistas chegaram a casar-se com tocadores que acompanhavam os dramas, outras nos contam ainda, que arrumaram alguns paqueras e mesmo namorados entre ensaios e apresentações.

Quando a dramista entra no palco, a voz passa a conduzir seus movimentos e busca sensibilizar aqueles que ali se encontram presentes e trazem consigo também um corpo, igualmente vivo e aberto a essa sensibilização do movimento. A voz e o trabalho performático fazem com que ligações sensoriais se dissipem em meio ao espaço de apresentação.

Quando utilizam microfones e caixas acústicas, a vibração sonora ecoa a distância e amplia o espaço de atuação das dramistas, sendo que mesmo ausentes do local de apresentação, algumas pessoas conseguem ouvir as letras e melodias.

Para Sulamita Vieira, “a música, sem dúvida, possibilita um enriquecimento da cultura, inclusive emprestando movimento, cor, ritmo e som a uma vida social marcada pela pobreza.”³⁴² Enveredando por essas possibilidades de empréstimo, a dramista executa suas

³⁴¹ COHEN, Renato. Performance como linguagem. 2. ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2001, p.28.

³⁴² VIEIRA, Sulamita. Metáforas do sertão: linguagens da cultura na música de Luis Gonzaga. In: *Revista de Ciências Sociais*, Fortaleza, V. XXIII/XXIV, N° (1/2): 127/148, 1992/1993. p.148

ações se utilizando do seu corpo, passando energia por meio da sua dança e do colorido de seu figurino.

As ações protagonizadas se lançam ao público, que em sua maioria são desprovidos de condições que lhes possibilitem ir a um teatro ou a uma sala de cinema, ressaltando que nem sempre a falta de dinheiro é responsável por esse não acesso, na maioria dos casos o acesso fica limitado à falta de espaços próximos a região onde esses sujeitos residem.

Além de ilustrar as letras e melodias, o movimento ajuda a fixar a sequência em que os fatos ocorrem. O público fica atento a esses detalhes, com o objetivo de acompanhar o encadeamento das ações. Dessa forma, compreende-se o movimento como um conjunto de ações corporais capazes de emitir mensagens, tendo em vista que em momentos de silêncio, o movimento torna-se o único meio de comunicação, sendo que

o silêncio consiste de um universo de sons inaudíveis, porém não deixando de ser, em última análise, a essência de todas as formas musicais. [...] O silêncio não mais significa *ausência de som*, mas uma *qualidade dinâmica e expressiva*.³⁴³

No drama, a “ausência de som” é compensada pela presença do movimento executado pelo corpo, sendo que este consegue segurar a atenção enquanto novos sons começam a se propagar. A expressão corporal passa a doar qualidade dinâmica e expressiva à música.

Seguindo essa linha de pensamento, concordamos com a ideia de que “a linguagem da dança é um pensamento sinestésico, ou seja, um pensar em termos de movimento, que se executa como emoção física, impulsionado pelas sensações musculares e articulações do corpo.”³⁴⁴ E, dependendo da forma como são expostos, esses movimentos fazem com que passemos a refletir sobre determinadas situações, em que “a voz repousa no silêncio do corpo. Ela emana dele depois volta. Mas, o silêncio pode ser duplo; ele é ambíguo: absoluto, é um nada; integrado ao jogo da voz, torna-se significante: não necessariamente tanto como signo, mas entra no processo de significância.”³⁴⁵

³⁴³ RAMALHO, Elba Braga. *Cantoria Nordestina: música e palavra*. São Paulo: Terceira Margem, 2000. p.35

³⁴⁴ MARTINS, Mirian Celeste.; PICOSQUE, Gisa.; GUERRA, M. Terezinha Telles. *Didática do ensino da arte: a linguagem do mundo: poetizar, fruir e conhecer arte*. São Paulo: FTD, 1998. p.138

³⁴⁵ ZUMTHOR, 2007, p.85.

A apresentação de um drama exige a presença de um corpo que reúne em torno de si a poesia, a música, o figurino e a dança. Além desse corpo, o drama reúne um coletivo de corpos que fazem parte de um público que também expressa suas sensibilidades.

Particularidades de corpos estão ali interagindo em torno do drama onde a música é acompanhada por movimentos corporais que caracterizam formas específicas de danças, sendo que

a maneira como usamos os nossos corpos na vida cotidiana é substancialmente diferente de como o fazemos na representação. Não somos conscientes das nossas técnicas cotidianas: nós nos movemos, sentamos, carregamos coisas, beijamos, concordamos e discordamos com os gestos que acreditamos ser naturais, mas que são determinados culturalmente.³⁴⁶

É o momento em que a música se plasma no corpo e o pulsar do som se mistura às histórias das brincantes. As articulações passam a sentir a vibração sonora e o indivíduo sente a necessidade de expressar-se corporalmente.³⁴⁷

A interpretação da dramista leva em conta o corpo individualmente, pois cada uma tem a liberdade de conduzi-lo como melhor lhe convém sem ter intervenção de diretores, coreógrafos e outros profissionais que atuam no teatro. Daí a grande variação de letras, melodias e interpretações.

Cada dramista é livre para criar e recriar letras, danças e melodias, além disso, cada apresentação se mostra de forma diferente e nem sempre são iguais aos ensaios, pois a interpretação da dramista está ligada a interação com o público e muitas ações acontecem de improviso, assim como, muitas letras são reinventadas no momento mesmo de sua execução. É um teatro dinâmico que se reinventa a cada nova apresentação.

Para os que se deleitam com o drama, estar presente como público diante de uma apresentação se configura como algo prazeroso e de maneira particular conduz cada sujeito ao encontro de suas subjetividades, e estas, desnudam seu lado sentimental, expondo seu riso ou seu pranto, em meio a lembranças que lhe são comunicadas.

O drama se desenvolve em torno de formas e regras que não são fixas nem se encontram estáveis. Essas mesmas formas e regras ganham força e dinamismo diante da ação de cada praticante. É como se cada grupo construísse sua forma particular de existir e cada

³⁴⁶ ULISSES, Ivaneide Barbosa. *Caretas: festa e Performance dos Brincantes da cidade de Jardim-Ce*. Dissertação (Mestrado em História Social), Fortaleza, UFC, 2004, p.136

³⁴⁷ Cf.. MORAES, J. Jota de. *O que é música*. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 192-195

dramista carregasse em si particularidades que a distingue de outras, e ao mesmo tempo a localiza como pertencente a um grupo específico ou a uma comunidade.

A performance da dramista está intimamente ligada ao figurino utilizado para essa prática, sendo relevante destacar alguns aspectos ligados a este, para também compreender como as dramistas se apropriaram, nas décadas de 1970/80, de objetos simples, para criar adereços adequados a cada personagem e as mudanças que agora, no início do século XXI, fazem parte desses figurinos e adereços.

Quando questionadas a respeito da confecção de acessórios e figurinos, as dramistas constroem suas frases com os tempos verbais sempre no passado ou com expressões que remetem a um tempo distante. Em suas falas, elas usam expressões como *naquele tempo*, *naquela época*, *a gente fazia*, *a gente era*, entre outras. Ao se utilizar destas, as entrevistadas demonstram certo domínio ao reviver memórias que servem de ligação entre o passado em relação ao presente.

O figurino, bem como os demais acessórios, aos quais as dramistas se reportam no passado, eram confeccionados com materiais e objetos presentes na própria comunidade e que dependiam da criatividade de cada uma. Diante desse registro, diversos materiais permeavam a feitura desses componentes.

A título de exemplo, podemos citar o reaproveitamento de papéis e sacos plásticos, o uso da palha de carnaubeira, as sementes e outros derivados, os sacos de linho, o balaio e tantos outros. Grande parte da apropriação que faziam de materiais para transformá-los em acessórios e figurinos partia da própria experiência do local em que se observa a relação constante homem/natureza. Sobre essa visão, é importante citar Gisa Picosque, quando ela observa que

Na criação da forma simbólica, o artista habita o universo lúdico. Ele se vê mergulhado num mundo de invenção combinatória, jogando com e sobre a matéria, em busca da forma justa [...]. Vários caminhos são percorridos, várias soluções são experimentadas.³⁴⁸

Esse *mergulho num mundo da invenção* era muito bem aproveitado pelas dramistas, que usavam a criatividade na feitura dos objetos e tomavam a cultura local como espaço da diferença, da construção da sobrevivência e da apropriação de artimanhas para relacionar-se no trato que era dado ao figurino.

³⁴⁸ PICOSQUE, Gisa. Um olhar sobre a arte e o fazer artístico. *Salto para o futuro: Um olhar sobre a escola*. Brasília: Ministério da Educação, Seed, 2000, p.67-70.

Interessa-nos discutir os elementos de maior representatividade, não que outros sejam desprezíveis, apenas buscamos fazer um recorte a partir do seu grau de importância dentro das apresentações e das performances de alguns personagens.

Nessa busca, pode-se dizer que nas décadas de 1970/80, as dramistas observavam os objetos cotidianos com maior sensibilidade, tocando-os com a malícia de quem quer ver além para poder criar algo significativo, novo, diferente. A exemplo disso citamos o relato de Mestre Ana

A moça precisava de um relógio. Naquela época não tinha relógio. As moças também não possuíam um relógio, né. Num tinha. A gente fazia um relógio de quê? Fazia um relógio de palha de palmeira. Fazia o rostinho do relógio bem feitinho, bem bonitinho, usava como relógio pra dizer que era uma moça bem rica.³⁴⁹

Na ausência de um acessório, a palha da palmeira se transformava em objeto de valor, neste caso o relógio, símbolo de ostentação e poder que construía a imagem social de riqueza numa personagem.

O relógio é observado como algo incomum, se destacando justamente por não ser objeto concreto, mas trata-se de um objeto confeccionado com palha, que tinha o objetivo, no ato da apresentação, de simbolizar o poder, a ostentação e a hierarquia social.

No início do século XXI, observa-se uma quebra nos padrões estéticos dessa construção, pois os relógios são tão comuns que não há necessidade de confeccioná-los em palha e estes já não carregam mais o imaginário da riqueza, pelo fato de serem tão comuns.

Continuando a analisar a narrativa de mestre Ana, percebemos como ela descreve outros acessórios, que no presente são igualmente comuns, tais como colares, pulseiras e brincos.

Usava umas volta de semente. A gente fazia de semente mesmo aqui da comunidade. Era semente de mulungu, semente de manjerioba, semente de catanduba, a gente botava de molho, por isso que dava mão-de-obra. A gente botava a semente de molho, aí depois ia furar com agulha pra fazer aqueles colar, aquelas volta, fazia os brinco.³⁵⁰

³⁴⁹ CONCEIÇÃO, [entrevista], jan. 2005.

³⁵⁰ Ibid.

O trabalho artesanal aplicado na confecção destes estava ligado a elementos da natureza disponíveis na própria comunidade. As sementes de mulungu³⁵¹, manjerioba³⁵² e catanduba³⁵³, após serem trabalhadas, passavam a desempenhar uma função que objetivava projetar a imagem social da personagem. A agulha, a linha e a semente deixavam de ser objetos isolados e se uniam para dar vida a outro objeto com poder de determinar a posição social de quem o utilizava.

Um dos acessórios que despertava atenção por sua utilidade era o chapéu. Segundo dona Rosa Préta, este quando enfeitado escondia o rosto da dramista que o utilizava. Ela mesma revela que

É uma tira de papel no chapéu. As tira de papel assim pregada no chapéu [*passa a mão em frente ao rosto subindo e descendo*] cobre o rosto da gente e ninguém nem conhece. [...] Nós desfiava saco, desse saco de linho, e ficava lá em baixo [...] com o rosto coberto e ninguém sabia quem era, depois era que a gente ia dizer quem é.³⁵⁴

Ocultar a face ajudava a superar a timidez para praticar ações durante as apresentações. Para algumas dramistas, era mais fácil representar e registrar sua presença frente ao público, já que este “desconhecia” a pessoa por baixo das tiras de papéis ou de sacos desfiados.

Segundo Mestre Ana, para ser dramista

As pessoas tinha que perder a vergonha... tinha que pular, tinha que dançar, tinha que dizer verso, tinha que cantar no meio do povo, e aquelas pessoa que tinha aquela coragem todo mundo achava que fosse que nem um artista hoje, quando está lá na televisão, ganhando muito dinheiro. Nós não... Era diferente. Era uma animação para o povo, para as criança, pro povo da própria comunidade, num tinha um incentivo de nada, num tinha conhecimento de nada, então a gente se achava muito feliz.³⁵⁵

³⁵¹ FERREIRA, A., 2009. *Mulungu*: Árvore regular, ornamental, da família das leguminosas, de pedúnculos florais vermelhos e fruto que é vagem pedunculada, com sementes oblongas e pequenas. Fornece madeira branco-amarelada, muito leve e porosa.

³⁵² Ibid., *Manjerioba*: Designação de vários arbustos ou árvores pequenas, da família das leguminosas, pertencentes ao gênero Cassia, algumas medicinais, dotadas de flores amarelas, cujos frutos são vagens, às vezes recurvadas; bico-de-corvo, fedegoso-dos-jardins, feijão-bravo-amarelo, pasto-rasteiro, paramarioba, tararucu.

³⁵³ Ibid. *Catanduba*: Árvore da família das leguminosas, de flores amarelas, dispostas em espigas, solitárias ou geminadas, axilares, e cujo fruto é uma vagem plana e coriácea, com várias sementes; angico-surucucu, pau-branco, rama-de-bezerra.

³⁵⁴ ROCHA, [entrevista], jan. 2005.

³⁵⁵ CONCEIÇÃO, [entrevista], jan. 2005.

Geralmente, as tímidas eram reconhecidas, mas, de qualquer modo, a tentativa encorajava aquelas que não queriam mostrar a face. Dona Rosa Préta, uma das dramistas que usavam chapéu, quando questionada a esse respeito, responde vagamente que “é necessário cobrir. [...] Sem a máscara num serve.”³⁵⁶ Noutro momento, ela retorna a mesma questão e complementa dizendo “porque a gente num se sente bem ficar com o rosto declaradamente... Tem que ter uma coisinha, né.”³⁵⁷ Em sua fala, ela tenta justificar o uso do chapéu como necessário, porém, em outro momento, declara não se sentir bem em expor o rosto, sendo que algumas dramistas realizavam suas ações com o rosto descoberto.

Ulisses analisa essa mesma situação nos caretas, na região de Jardim, interior do Ceará. Segundo ela, os caretas, assim com as dramistas, ao encobrir o rosto, *tiram uma folga de si mesmo* e a plateia passa a ter “a visão de um ser que esconde outro ser. Mas que, ao mesmo tempo, torna-se um ser harmonioso, pois é o que é e o que busca ser.”³⁵⁸

Dona Lúcia, que não escondia o rosto em baixo das tiras de papel ou dos sacos desfiados, apresenta outro discurso. Diz ela que

O chapéu é quase [do] mesmo jeito da quadrilha: quando num queria, a gente fazia aquele chapéu e enfeitava com uma rosa de banda, mas num é assim... elas, naquele tempo, é porque eram muito vergonhosa, tinham vergonha de se apresentar, nós já era assim mais...³⁵⁹

A maioria das entrevistadas não utilizavam chapéu para cobrir o rosto. Este é um fato curioso que foi apresentado por dona Rosa Préta e que quando colocado diante de outras dramistas, estas justificaram que raramente utilizavam esse recurso, não sendo uma prática comum, mas que se justifica pela vergonha que sentia, aquela que se utilizava deste acessório.

A *flor* e a *fita* são acessórios importantes para a dramista, pois elas se utilizam deles para garimpar dinheiro do público e cobrir as despesas relativas aos materiais, conforme nos esclarece dona Lúcia:

tem o negócio lá da fita, que a gente pega a fita e bota o nome do rapaz e daqueles amigo da gente, que era arrecadando dinheiro também, né. Aí, depois tem a flor. A flor que a gente oferecia praquelas pessoa que a gente gostava. Era namorado, era amigo, qualquer pessoa que a gente... [*risos*]. Aí

³⁵⁶ ROCHA, [entrevista], jan. 2005.

³⁵⁷ Ibid.

³⁵⁸ ULISSES, 2004, p.152.

³⁵⁹ SILVA, L., [entrevista] jan.2005.

oferecia aquela flor praquela pessoa, aí ela dava aquele tanto de dinheiro, né [...] Naquele tempo, não tinha essas flor que a gente compra hoje. Nós mesmo fazia daquele papel crepe. Tirava um galho de pau muito cheio de ganchim, doze ganchim ou mais, e nós fazia aquelas rosa muito linda... Comprava aquela areia prateada, prateava ela e ficava muito linda.³⁶⁰

A *fita* à qual ela se reportou é uma espécie de faixa como as utilizadas para identificar reis e rainhas no carnaval. Confeccionada em papel, carrega o nome da pessoa que irá recebê-la. A faixa, posta sobre os ombros, sela o compromisso daquela pessoa em contribuir com qualquer quantia e ajudar a manter a tradição, somando esses valores ao montante arrecadado com a cobrança dos ingressos.

A *flor*, como dona Lúcia chama, é um buquê de rosas artificiais que no passado era confeccionado artesanalmente com galhos de árvores, papel crepon e areia prateada, e que atualmente pode ser comprado em lojas de conveniências.

Este buquê é preparado com todo carinho e ofertado a pessoas especiais. Cada dramista confecciona o seu, e o valor conseguido por meio de sua entrega não precisa ser dividido com as outras. Vale a sorte de cada uma e a boa vontade do comprador.

Além da *flor* e da *fita* citados por dona Lúcia, existem outros acessórios com a mesma finalidade. É o caso do *anel* e do *lenço*. O *anel*, a exemplo da *flor*, era confeccionado artesanalmente, como nos fala Mestre Ana

Mas só que o anelzinho podia ser... a gente podia fazer. Naquela época, a gente podia fazer até dum... qualquer coisinha velha. Umas continha botava numa linhazinha, porque a gente não tinha como hoje, que é mil anel na feira, era diferente, né. A gente era tão besta que num sabia nem o que diabo era anel, tava lá ligando, né.³⁶¹

O valor pago pelo *anel*, colocado no dedo de quem o compra, pertence à dramista que o confecciona. Já o *lenço*, posto sobre o ombro de pessoas presentes no público, tem sua representação similar ao da *fita*. O dinheiro que provem de sua utilização é somado ao montante de ingressos. O público, por sua vez, reage de várias formas: uns cooperam, outros não, alguns zombam, outros ficam envergonhados, e assim segue a apresentação.

No final da arrecadação, as dramistas retiram o valor referente às despesas com materiais utilizados na confecção dos figurinos e acessórios, dividindo o restante igualmente entre elas.

³⁶⁰ SILVA, L., [entrevista] jan.2005.

³⁶¹ CONCEIÇÃO, [entrevista], jan. 2005.

Nesse início do século XXI, as dramistas atuantes não sentem necessidade de confeccionar muitos desses adereços, pois são facilmente encontrados em diversos comércios, inclusive nas suas próprias comunidades. Quando se deslocam para o centro urbano, trazem grande parte dos acessórios das lojas de bijuteria.

Tendo em vista esta possibilidade, perdeu-se a habilidade de trabalhar esses objetos artesanalmente, e, assim, as dramistas foram se rendendo à compra fácil de suas bijuterias e deixaram de lado o processo criativo de confecção, que por sinal dava muito trabalho.

Devido à falta de condições financeiras das comunidades, entre as décadas de 1970/80, o aproveitamento de roupas velhas e/ou de papéis reciclados era uma constante, como relata mestre Ana, “podia ser uma saia de pano duma chita, mas a gente não tinha condição de comprar, aí a gente achava melhor comprar papel, que era mais barato.”³⁶² A chita a que se refere mestre Ana é um tecido de algodão estampado em cores bem fortes.

Atrás da empanada era aquele corre-corre: tira uma roupa, veste outra, lava o rosto, muda a maquiagem, isso de forma rápida, enquanto outras dramistas estão se apresentando. Em meio a esse contexto, as roupas de papel rasgavam com facilidade, mesmo com o cuidado das dramistas e suas auxiliares que ajudavam nas trocas de figurino. A cada apresentação as roupas de papel precisavam ser reformadas e até descartadas para a confecção de outras.



Imagem 28 – Confeção de figurinos – 2005
Fonte: Acervo Márcio Pontes

Observamos um pouco de tristeza no semblante de dona Rosa Préta enquanto relatava que “as roupa dos outro são diferente porque são de pano e as nossa num era, era enfeitada só de papelão, com aqueles papel crepom, papel de seda.”³⁶³ Ela se refere aos outros, como

³⁶² CONCEIÇÃO, [entrevista], jan. 2005.

³⁶³ ROCHA, [entrevista], jan. 2005.

forma de mostrar que os dramas feitos por comunidades com maior poder aquisitivo possuíam uma indumentária de pano, conferindo àquelas dramistas maior destaque.

Por falta de condições financeiras, o fazer artístico dessas mulheres tornou-se singular, a criatividade passou a fazer parte do palco e a conclusão de tudo isso era tornar elementos simples e comuns em algo significativo, como é o caso citado por mestre Ana

a gente tinha os cigarro. Com aquela beirinha do brilho, a gente enfeitava a saia, ficava de noite no claro da lamparina que não era de energia, não tinha energia, era lamparina pra todo lado, a gente amarrava as lamparina nas travessa da casa. Numa parede enfiava um torno, e botava a lamparina. Aí, era lamparina pra todo lado, num era?, Num era nem vela, num era? Queimava era essas lamparina com gás, também não era óleo, era gás.³⁶⁴

O cigarro era um elemento comum encontrado com facilidade entre os moradores. Das carteiras de cigarro, retirava-se a fita brilhosa presente na embalagem para pendurar na saia e conferir-lhe o brilho diante da iluminação da lamparina. Afinal, este brilho tem que estar presente nos figurinos das dramistas, para que o mesmo possa lhes dar mais destaque.

Vale destacar a presença da lamparina, elemento comum nas comunidades que não possuem energia elétrica. Trata-se de um pequeno recipiente com líquido e pavio que, quando acesso, fornece iluminação. Quando mestre Ana fala no gás, está se referindo ao querosene, um líquido resultante da destilação do petróleo.

As apresentações realizadas com esse tipo de iluminação remetem-nos a uma vivência muitas vezes inimaginável por nossa geração, já que no presente é tão comum encontrarmos energia elétrica praticamente em todas as comunidades que visitamos.

De forma menos comum, a lamparina ainda faz parte da rotina diária de boa parte das pessoas que moram em zona rural. Somente após a instituição do programa do *Governo Federal: luz para todos*, é que as extensões elétricas chegaram aos mais longínquos lugares.

Além das dramistas que confeccionavam seu próprio figurino, tinham aquelas que utilizavam serviços de outras pessoas. A partir de então, a dramistas ou o grupo delegavam responsabilidade a alguém que iria responder pela confecção dos trajes e acessórios utilizados, conforme nos relata Rosa do Antõ Fortino:

Nós tinha uma tia nossa que fazia, a Ti' Ana. Nós comprava as folha de papel crepe, aí nós ia deixar pra elas, ela mais a minha madrinha. Lá, elas tomava de conta daquelas roupa pra fazer, que era pra ficar mais fácil pra nós.

³⁶⁴ CONCEIÇÃO, [entrevista], jan. 2005.

Porque nós ia organizar outras coisa antes daquele dia. Aí, elas tomava de conta daquelas roupa e iam fazer, aí já entregava pra nós no dia do drama já tudo feitinha e enfeitada. Nós só fazia comprar as coisa de enfeitar: areia prateada, papel dourado, essas coisa. Aí, nós enfeitava tudo daquelas coisa brilhosa. Aí, a faixa do meio a gente já recebia feita, fazia só entregar pra elas.³⁶⁵

Como citamos, as dramistas recebiam os trajes prontos, mas isso não descartava a possibilidade de algumas confeccionarem seu próprio vestuário ou participarem do processo de criação, até porque elas, a partir do personagem que queriam representar, determinavam a ideia básica de cada peça. Em nenhum momento essas praticantes deixavam de participar do processo de feitura do seu figurino, elas apenas abriam mão desta ação para que pudessem se dedicar a outras igualmente importantes para o sucesso de realização do drama.

Apesar de utilizarem papéis, papelões, fitas de embalagem de cigarro e outros materiais equivalentes, as dramistas eram vaidosas e cuidavam muito bem das roupas confeccionadas. Veja a narrativa de Chiquinha, referindo-se ao figurino das três baianinhas:

As três baiana é com umas roupa bem enfeitadinha. [...] Também tem uma coisa que a gente botava: quase o tipo de uma corozinha, pra botar na cabeça, toda enfeitadinha. Nós comprava aquelas coisa brilhosa [*possivelmente areia pateada*], enfeitava a saia bem larguinha e curtinha, de preguinha que a gente fazia bem feitinha, as preguinha bem larguinha. Ficava que já era pano mesmo... [*risos*] Naquele tempo que as moça... naquele tempo nosso... as moça num tinha modo de engomar as roupa bem pregueadinha? As saia? Aí, elas passavam, coisavam com goma, faziam uns grude fininho, aí passavam nas roupa e ficava bem durinho. [...] Aí, do mesmo jeito ficava as saínha que a gente fazia de papel.³⁶⁶

O vestuário faz com que o público passe a identificar cada praticante: aquela é a cigana, aquele é o soldado, aquela é a índia, e assim por diante. Além do mais, cada traje carrega em si uma reflexão dependente da experiência de vida de cada uma. Diante do figurino, cada pessoa reage de forma diferente: umas admiram, outras ridicularizam, algumas acham graça e assim constroem as interpretações.

A roupa identifica a posição social do personagem, seu comportamento e outros valores que podem ser vistos de acordo com a interpretação individual dos que se faziam presentes como público.

³⁶⁵ ARAÚJO, R., [entrevista], jan. 2005.

³⁶⁶ SILVA, F., [entrevista], jan. 2005.

Na narrativa da praticante, Rosa do Antõi Fortino, dramista de Tucuns que ainda se veste de índia, conseguimos compreender a atuação da índia e o processo de confecção de seu figurino, tendo em vista, que ela também discorre sobre a diferença entre a apresentação da índia do sexo feminino e a índia do sexo masculino.

Tinha uma música que a gente cantava de índia que oferecia o anel, que era trajada toda de pena. Tinha que ir atrás de pena de bicho de verdade e amarrar tudim de uma por uma para fazer o traje da índia e do índio. Os bicho é que sofria [risos]. Tem a índia cabana. Tem a índia da Amazônia, que é essa do anel. E tem o índio da Amazônia, esse é trajado de homem. É duas índia mulher e uma de homem, essa... esse índio que é trajado de homem, ele tinha uma flecha. Aí, ele só atirava em mulher. Aquelas mulher que tinha dinheiro, ele fazia as flecha dele, aí, ele cantava a música, aí, ele atirava a flecha numa mulher que tivesse dinheiro pra pagar a flecha. Aonde aquela flecha pegava podia ser... se num pegasse em quem ela tava marcando pegava em alguém e tinha que dá o dinheiro.³⁶⁷

A índia da Amazônia é a personagem que oferece ao público o anel, visto anteriormente como forma de angariar recursos. Junto à índia da Amazônia, pode-se verificar a presença do índio da Amazônia, sendo que, este porta arco e flecha e possui o mesmo objetivo de ampliar os recursos financeiros das dramistas.

O índio da Amazônia, como coloca Rosa do Antõi Fortino, aparece no meio do público cantando e atirando flechas nas pessoas, de preferência mulheres. Quem for atingida pela flecha contribui financeiramente com a manifestação.



Imagem 29 – Figurino indígena – 2005
Fonte: Acervo Márcio Pontes



Imagem 30 – Rosa do Antõi Fortino – 2005
Fonte: Acervo Márcio Pontes

³⁶⁷ ARAÚJO, R., [entrevista], jan. 2005.

Na confecção do figurino desses personagens indígenas, como podemos verificar no relato e nas imagens, as penas de galinhas, patos, gansos e outras aves presentes na comunidade, serviam de matéria prima para a confecção dos mesmos, levando em consideração que para preparar esse tipo de vestimenta era necessário ter paciência para trabalhar essas penas, assim como, para conseguir reunir um número suficiente de penas para serem trabalhadas.

As mudanças referentes ao modo de fazer dramas refletem as transformações que acompanham determinados períodos temporais que seguem influenciados pela dinâmica do cotidiano. À medida que o tempo avança e novos elementos são inseridos no cotidiano das comunidades, as dramistas vão modificando suas ações e se adaptando a esses novos elementos, que por sua vez facilitam a execução desse fazer drama.

Vejamos a fotografia da mesma dramista (Rosa do Antôï Fortino) com vestimenta de índia, confeccionada com material sintético, na cor laranja e sem utilização das penas citadas anteriormente. Sorte das aves da comunidade em que ela reside, pois não precisaram ser despenados para esta apresentação, realizada no lançamento do livro *O drama em si*³⁶⁸, no Serviço Social do Comércio (SESC) de Fortaleza.



Imagem 31 – Apresentação no SESC de Fortaleza – 2012
Acervo: Márcio Pontes

As experiências vivenciadas pelas mulheres dramistas vão acompanhando esse processo de avanço sócio-cultural e estas vão captando as inovações e transformando o modo

³⁶⁸ PONTES, 2011.

de transmitir suas mensagens, que continuam as mesmas, levando em conta as variações estruturais discutidas anteriormente no romance *Juliana e Dom Jorge*.

Para as praticantes do início do século XXI, não tem sentido apresentar um drama a luz de lamparina quando já pode fazer uso da energia elétrica; passar dias trabalhando semente para fazer um colar quando se tem a facilidade de comprar, a preços acessíveis, em lojas de bijuterias; montar um palco de madeira, por vezes muito inseguro, como trataremos adiante, quando se dispõe de espaços adequados que garantem melhor segurança;

Como podemos observar, são transformações que inevitavelmente vão fazendo parte do cotidiano das dramistas e não podem ser ignorados no tempo presente. São novas apropriações que instigam outra forma de fazer drama, nem melhor, nem pior que as anteriores. Apenas diferentes.

A performance das dramistas, ao longo do tempo, tem gerado novas possibilidades estéticas que dificultam categorizar ritmos e danças, pois as fronteiras que diferenciam um estilo de dança de outro se fundem nas práticas dramistas, assim como, os ritmos se misturam e se entrelaçam de modo que se torna muito difícil defini-los e enquadrá-los em modelos pré-estabelecidos. É como se estivéssemos diante de um dançar sem fronteiras que resultam de um pós-modernismo que desmonta qualquer possibilidade de caracterização.

As dramistas não coreografam suas danças e sim, as trazem ao palco de maneira espontânea e emotiva. A mesma música, cantada pela mesma dramista em apresentações distintas, pode apresentar formas diferentes de dançar, daí a dificuldade em categorizar esses passos e atribuir-lhes um estilo. O que podemos dizer a respeito é que as dramistas subvertem as técnicas clássicas da dança e praticam uma multiplicidade de passos que desconstroem as tentativas de tentar classificá-los.

A discussão relativa aos figurinos e acessórios nos leva a concluir que sua complexidade impossibilita esgotá-la. Fizemos, por opção, um recorte, com objetivo de considerar os itens mais interessantes desses figurinos que estavam presentes nas narrativas das entrevistas, abrangendo aspectos mais gerais que levam a compreender melhor sua utilização dentro da dramatização.

Para além das melodias e das cantigas, que veremos a seguir, os figurinos com seus acessórios e os movimentos performáticos, compõem o fazer drama. São observações da cultura dramista que ultrapassam os limites da fala e viabilizam compreensões de linguagens não-verbais, considerando que o corpo também se expressa com seus movimentos, assim como, o figurino nos remete a particularidade de cada personagem. É esse conjunto de expressões verbais e não-verbais que dão conta das práticas dramistas.

3.3. Entre cantos e encantos seguem as mulheres dramistas

As letras e melodias que são apresentadas no drama, fazem parte de um acervo confiado basicamente à memória feminina e que percorre o tempo por meio da tradição oral e da troca de experiências vivenciadas por várias gerações.

As letras, seus ritmos e o modo de executá-las, com todas as suas variações melódicas e gramaticais se reorganizam a cada nova apresentação e incorporam elementos presentes no seu tempo, ou seja, no tempo de sua prática.

As dramistas atuantes entre as décadas de 1970/80 apresentavam seus dramas se utilizando de vestimentas e acessórios que eram confeccionados de acordo com as condições proporcionadas por aquele período, fazendo uso inclusive de elementos incomuns que artesanalmente se transformavam em rudimentos simbólicos que supriam necessidades representativas, como vimos anteriormente.

Da mesma forma que os figurinos e acessórios, as cantigas também sofreram transformações ao longo dos anos, como se pode observar no estudo de caso realizado no primeiro capítulo e que também se aplica a outras canções executadas pelas dramistas.

Suas letras passaram por várias reestruturações gramaticais que lhes confere uma diversidade de construções poéticas, tendo em vista, que estas variáveis não alteram a ideia base gerada em tempos longínquos e que chegou ao tempo presente por meio da tradição oral.

Exemplificando, nos reportamos à narrativa do folclorista Luis da Câmara Cascudo. Segundo ele:

O português emigrava com seu mundo na memória. Trazia o lobisomem, a moura encantada, as três cidas de amor, a Maria Sabida, doce na morte, agra na vida, as andanças do Malazarte fura-vida, todo o acervo de histórias, bruxas, fadas, assombrações, homem de sete dentaduras, moleque da carapuça vermelha, hiras, alamoas, cabra-cabriola, gigantes, príncipes, castelos, tesouro enterrado, sonho de aviso, oração forte, medo do escuro...³⁶⁹

Essas memórias, transportadas pela tradição oral, espalharam-se pelo espaço geográfico brasileiro e atualmente ocupam diversos lugares do Brasil, onde ouvimos as mesmas histórias, porém, contadas de formas diversificadas.

O sujeito que se aventura a recontar cada uma delas acrescentará ou omitirá algumas informações que não chegam a comprometer sua compreensão, mas modifica sua estrutura

³⁶⁹ CASCUDO, Luis da Câmara. *Contos tradicionais do Brasil* (folclore). Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1952, p.20.

verbal, incluindo dialetos locais e acrescentando vícios de linguagens que fazem parte do seu cotidiano. Assim, essas histórias circulam por muitos lugares e a tradição oral vai garantindo sua permanência nesses espaços.

Esse processo de circularidade também está presente entre aqueles que participam de manifestações culturais praticadas em suas comunidades. Esta é uma prática comum, principalmente em espaços rurais onde o número de residentes é menor.

Individualmente os sujeitos vão circulando entre as práticas culturais que se desenvolvem em seu entorno e chegam inclusive a misturar algumas destas práticas. Essa observação é válida para os tocadores em atividade no grupo de dramas de Tucuns. Os mesmos participam do grupo de reisado da comunidade, assim como, são praticantes de festas juninas e organizam malhação de Judas entre outras manifestações presentes no seu cotidiano.

Essa mistura faz com que as práticas culturais dialoguem através de seus atores sociais e algumas vezes se confundam umas com as outras. Os tocadores, abaixo fotografados, utilizam esses mesmos instrumentos no grupo de reisados o qual fazem parte.



Imagem 32 – Tocadores de drama da comunidade Tucuns – 2006
Acervo: Márcio Pontes

Mesmo trabalhando essa manifestação cultural limitada ao Estado do Ceará e mais especificamente a região da Ibiapaba, é relevante destacar que os dramas circulam por vários Estados brasileiros. Em cada local de atuação, as dramistas possuem sua singularidade e vão desenvolvendo suas práticas em torno de objetivos diversos, constituindo assim, grupos que carregam em si, conotações e sentidos que se moldam as necessidades de cada um.

O som que emana da voz humana e se constitui em palavras figura como um dos pontos que nos ajudam a compreender as práticas dramistas. Palavras que quando organizadas

e expostas de forma melódica, diferente da forma como é pronunciada no cotidiano, produz um som harmonioso que busca em suas rimas organizar idéias e despertar sentimentos. Paul Zumthor nos faz perceber que “A voz é uma forma arquetipal, ligada para nós ao sentimento de sociabilidade. Ouvindo uma voz ou emitindo a nossa, sentimos, declaramos que não estamos mais sozinhos no mundo.”³⁷⁰

Nos dramas, em particular, a voz passa a ser uma fonte de energia que anima, que ilumina e desprende do cotidiano aqueles que dele participam. Nessa Perspectiva, o corpo da dramista passa a ser o espaço físico, que serve de suporte vocal, para que dele se extraia a essência poética que pulveriza intenções, sejam elas internas ou externas ao grupo ou mesmo individuais.

O ato de emitir sons e dançar faz parte do comportamento social do ser humano. Como enfatiza Vieira “a idéia que se tem é como se a cultura passasse dentro da música e, ao mesmo tempo à medida que se difunde, a música vai levando consigo e espalhando pela sociedade as representações culturais.”³⁷¹ Representações essas, que vão sendo moldadas ao longo do tempo e carregam consigo elementos característicos que nos remetem a experiência vivenciada pelos sujeitos que se encontram reunidos em determinado espaço, sendo estes, responsáveis por essa criação representativa, como se percebe na narrativa de Rosa do Antô Fortino:

Muitos [versos] era da nossa cabeça que nós tirava, né. Nós num sabia escrever! Como bem... nós ia cantar uma música, tinha um verso. Aquele verso nós tirava da nossa cabeça. Nós ia estudar pra saber o que nós ia dizer, né... nós ia estudar e saber qual era o que tinha sentido pra dar certo com a música. [possivelmente ela se reporta a rimas] Aí, nós ia procurar entender qual era o verso que dava certo pra nós cantar na hora que a gente ficasse só.³⁷²

Através do improviso e da criatividade, elas iam *estudar*³⁷³ as músicas para construir um sentido coerente de versificação. A ausência da escrita é superada pelas práticas da tradição oral. As dramistas conseguem registrar as músicas na memória que vem à tona no ato dos ensaios e apresentações. Das entrevistadas, apenas duas, dona Rosa Préta e dona Graça,

³⁷⁰ ZUMTHOR, 2007, p.86

³⁷¹ VIEIRA, Sulamita, 1992/1993, p.130

³⁷² ARAÚJO, R., [entrevista], jan. 2005.

³⁷³ Entendido como ato de discutir as letras e tentar memorizar as rimas que iam sendo pensadas e se encaixavam na melodia.

tinham registro escrito de algumas letras, mas não conseguiram lembrar onde haviam guardado, como cita dona Rosa Préta:

Tem um drama que diz assim... eu num me lembro mais nem como era... o drama que a gente fez é... da Tapuia, né. A gente enfeita uma menina de Tapuia, né. Aí, ela tem uma música que ela canta sozinha, né... e toda enfeitada... eu acho até que eu tenho a música aqui, mais eu num sei nem onde é que tá; num caderno por' aí, eu até cantava.³⁷⁴

De acordo com esta e outras narradoras, as letras das cantigas de drama são difíceis de ser registradas por escrito na sua forma original, digamos de criação. O único meio de entrar em contato com elas é através da tradição oral.

Segundo mestre Ana, geralmente as letras são construídas em torno de ideias relativas ao convívio social. “Ela [a letra] tem um sentido de briga, [...] tem um sentido de... quase todas as músicas tem ‘amor’. Fala do amor, fala da paz.”³⁷⁵ Cada música traz em si uma construção sentimental que gira em torno de determinados valores, passando a afirmar as ideias que as dramistas têm em relação a determinadas situações vivenciadas no cotidiano.

O aprendizado das cantigas está ligado, em parte, às relações familiares que se estabelecem desde criança no espaço doméstico, onde mães, tias e avós, que brincavam quando jovens, ensinam as filhas, sobrinhas e netas, no intuito de fazê-las dar continuidade à cultura dramista, possibilitando sua perpetuação. “Aprendia das nossas tias e nossas mães, né, que elas brincava quando era jovem, aí, repassava pra gente quando a gente cresceu”³⁷⁶, diz Rosa do Antõï Fortino.

Mestre Ana, toma para si o discurso e nos relata que além de aprender as cantigas das pessoas mais velhas, as dramistas de Tucuns, nas décadas de 1970/80, iniciaram as apresentações dos dramas por iniciativa coletiva, e, dessa forma, nos coloca a seguinte situação. “Uma começou, “Vamos inventar uma brincadeira?”³⁷⁷, pergunta a outra, “Como?”³⁷⁸, continua”. Ao que prossegue:

Vamos pensar, vamos pensar com a imaginação e na imaginação nós inventa. O que é que nós vamos inventar? Nós se juntou, oito moça, ou quatro ou seis, e vamos pensando, aí nós vamos cantar, aí nós vamos ver

³⁷⁴ ROCHA, [entrevista], jan. 2005.

³⁷⁵ CONCEIÇÃO, [entrevista], jan. 2005.

³⁷⁶ ARAÚJO, R., [entrevista], jan. 2005.

³⁷⁷ CONCEIÇÃO, op.cit.

³⁷⁸ Ibid.

como é que dá certo, aí a gente fez, a gente pensou [...]. A gente foi atrás pra ver as músicas, ver como eram as melodias das músicas, a letra, o tom da música, aí, a gente criou várias em outras músicas, música mesmo que a gente via, [paródia] música do Luís Gonzaga, música desses outros atores, a gente ia e criava outras letras, às vezes até na voz, e além da letra a gente criava a personagem, e dava muito certo.³⁷⁹

Na sua narrativa, mestre Ana toma a história para si e coloca o drama como uma criação recente, do seu tempo, como uma invenção pensada por um pequeno grupo de moças que tinham por objetivo se divertir cantando.

Em cima das melodias de Luiz Gonzaga, elas passaram a criar paródias e montar personagens com características específicas, de acordo com as letras que construía. Dessa forma, a paródia configura-se como uma estratégia de textualização, alcançada a partir do contato com o rádio, utilizado pelas dramistas para trabalhar algumas músicas apresentadas no drama.

É possível, através das narrativas, entendermos a função social que o rádio tinha para as pessoas da zona rural. Dona Lúcia nos coloca que

Tinha um programa na *Rádio Santana* de Sobral chamado *Tupinambá*. Aí, tinha noite, dia de sábado, que tinha um programa muito bom à noite. Aí, nós juntava aquela tropa de moça e de rapaz e ia dançar a noite todinha. E era sanfona mesmo de num ter conversa! Aí, nós cantava até terminar. Sábado, domingo... começava às uma hora da tarde até quatro hora. Aí nós dançava meio dia. A hora que começava, já tava todo mundo esperando já, aí nós... era lá em casa mesmo... na casa do meu pai que era grande a sala, era lá mesmo que nós se divertia. [...] Era muito diferente de agora.³⁸⁰

Além de atrair moças e rapazes que objetivavam se divertir, dançando e cantando, o rádio possibilitava o contato com as melodias que serviam de suporte para a criação de letras a serem trabalhadas no drama. Esse contato com o rádio acabou por transformá-lo em um recurso a mais para as dramistas montarem suas apresentações.

Diante do rádio e da tradição oral, as dramistas iam construindo suas experiências de vida ligadas ao drama. No início do século XXI, com idades mais avançadas, encontram-se limitadas por uma história de vida dedicada ao matrimônio e aos afazeres do lar. O mundo das dramistas fica praticamente reduzido a esses pontos, já que todas moram há muito tempo no mesmo local e se dedicam aos afazeres domésticos. Elas passam maior parte do seu tempo

³⁷⁹ CONCEIÇÃO, [entrevista], jan. 2005.

³⁸⁰ SILVA, L., [entrevista] jan.2005.

em casa, porém, vale salientarmos que “a casa é também um dos lugares nos quais somos espectadores das representações pelas quais a mídia produz determinados tipos de identidade.”³⁸¹

A criatividade musical daquelas que praticam dramas se inicia desde o momento em que adentram o espaço de apresentação, sendo que é comum cada grupo ter sua música de boas vindas, como esta executada por Rosa do Antôï Fortino.

Boa noite a todos a nossa chegada (*bis*)
 Viva o nosso drama! Viva nossa entrada! (*bis*)
 Esse nosso drama que vem de Salvador (*bis*)
 Viva o nosso drama! Viva os tocador! (*bis*)
 Esse nosso drama que vem Maranhão (*bis*)
 Viva o nosso drama! Viva a multidão! (*bis*)
 Esse nosso drama que vem da Argentina (*bis*)
 Viva o nosso drama! Viva essas menina! (*bis*)³⁸²
 [continua]

Dona Lúcia completa que ela “falava essa parte e a outra podia dizer ‘Tianguá’, dizer ‘Viçosa’. Cada qual fazia a sua parte. Das doze, cada uma tinha um verso no final pra dar certo. Umas iam pros tocador, outras iam pro pessoal, outras iam pra rapaziada. [...] Era pra dar certo com o ritmo da música.”³⁸³ Ou seja, no processo de criação dessa cantiga de abertura cada dramista escolhe o nome de uma cidade, Estado ou mesmo país, desde que, este possa rimar com o coletivo que ela deseja homenagear naquele momento.

Dando continuidade a esse improvisado de rimas, Chiquinha traz à tona uma música apresentada por ocasião da venda do buquê de rosas a um pretendente, “à pessoa que a gente quisesse,”³⁸⁴ diz ela.

Flor pra rapaz nós queremos vender
 Flor pra rapaz nós queremos oferecer
 Esta flor que trago aqui colhida com perfeição
 Ofereço o fulano de todo meu coração [*risos*]³⁸⁵

³⁸¹ WOODWARD Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (org). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000. p.30

³⁸² ARAÚJO, R., [entrevista], jan. 2005.

³⁸³ SILVA, L., [entrevista] jan.2005.

³⁸⁴ SILVA, F., [entrevista] jan.2005.

³⁸⁵ Ibid.

O ramalhete é ofertado a um rapaz que deve comprá-lo. Após a aquisição, a dramista diz, cantando, a quantia dada por este, como relata dona Lúcia: “*Esse nosso drama que vem do Rio de Janeiro/ viva primo Jonas que deu tantos cruzeiro. Aí dizia, num era? Aí, quem dava mais ponto [dinheiro] a gente descobria e botava lá em cima.*”³⁸⁶ Caso a rosa não fosse comprada, uma outra rima era composta, enfatiza Chiquinha: “*Esse nosso drama que vem lá do Maranhão/ Viva fulano de tal que não deu nenhum tostão. Se ele não desse, a gente dizia, e se ele desse, a gente tinha que caçar uma coisa que desse certo, pra dizer o tanto que ele tinha dado.*”³⁸⁷

Além do fato de arrecadar dinheiro, o buquê de rosas simboliza um sentimento de apego e carinho. Cada dramista oferta um único ramalhete, portanto, as pessoas que o recebem sentem-se honradas em meio a todo o público ali presente. Em outra música, Elineuza reforça a importância da rosa enquanto símbolo de afeição, sendo que esta não tem, por objetivo, a venda na comunidade de Poço de Areias, e sim o ato de ofertar carinhosamente flores aos visitantes.

Sou Tapuio gentil engraçada
desfilando alegre Tapuio
tralálá, trago rosas mimosas
tralálá, tapu juvenil
minha vó era vó de timbira
minha vó era linda Tapuio
tralálá, trago rosas mimosas
trago rosas pra lhe oferecer.³⁸⁸

Geralmente, além de dar flores aos visitantes, as dramistas de Poço de Areias compõem canções para eles. Citamos uma que fizeram quando as visitamos no início dessa pesquisa com o objetivo de assistir a uma apresentação.

Aqui estamos todos reunidos para o nosso drama começar
Em homenagem ao nosso amigo Márcio
Coordenador da Prefeitura de Tianguá
Da nossa escola ele é o mais querido
Que veio aqui para organizar
Todos os trabalho de nossa escola
Na faculdade ele irá apresentar
Da nossa equipe ele é o mais querido
Que traz amor e grande emoção

³⁸⁶ SILVA, L., [entrevista] jan.2005.

³⁸⁷ SILVA, F., [entrevista] jan.2005.

³⁸⁸ LIMA, [entrevista] jan.2005.

É um jovem que sabe trabalhar
Trabalha sempre com nossa educação.³⁸⁹

Quando as dramistas compõem esse tipo de música, elas buscam trazer à tona todo sentimento de carinho e satisfação, procurando reunir todos os elementos de seu conhecimento a respeito do homenageado.

Algumas letras revelam comportamentos do dia-a-dia das comunidades, como elucida dona Maria Pichica: “Tem música que fala das realidade da gente mesmo, é quase toda música, né.”³⁹⁰ Atentando a esse ponto, nas visitas realizadas às comunidades, observamos ser comum, principalmente aos finais de semana, encontrar bares lotados. Eles funcionam como ponto de encontros entre amigos do sexo masculino, enquanto que as mulheres ficam nas calçadas a conversar ou assistindo televisão.

Nesse contexto, as facetas construídas por esse personagem masculino que se embriaga, passam a ser retratadas em cantigas de drama, como nos mostra Rosa do Antão Fortino:

Cachaça boa, feita do pau do capucho,
desço com ela no bucho e ela com meu coração
Volto pra trás e ainda tem o tira-gosto.
Vivo até o solo posto no aguardente imaculada
Cachaça boa, feita da canavieira,
bebo ela a noite inteira junto com meus camarada.³⁹¹

Nessa retratação, percebemos fatores diversos como a degustação, o tira-gosto e a utilização exagerada da bebida alcoólica, fatores sociais presentes nas comunidades. A ênfase aos bêbados é registrada em várias músicas, representando denúncia, resistência ou simplesmente registrando comportamentos como nos canta dona Graça:

Amanhã muito cedinho, eu vou beber
Eu vou beber e vou cair pelas calçadas.
Irmãozinho, irmão querido, deixe disso,
deixe disso que é um vício tão miserável, irmão querido.
Irmãozinho, irmão querido, não deixo não.
Não deixo não, não deixo não,
irmão querido, não deixo não.
Meu aguardente é que me faz apaixonado.³⁹²

³⁸⁹ SALES, [entrevista] jan.2005.

³⁹⁰ SILVA, M. [entrevista], jan. 2005.

³⁹¹ ARAÚJO, R., [entrevista], jan. 2005.

³⁹² SALES, op.cit.

O diálogo realça a relação entre a aguardente, a paixão e as formas reveladoras que possam vir a justificar o ato do indivíduo ingerir álcool, pois o sentimento de apaixonado, ou rejeitado por uma mulher, o transformaria num ser desregrado, boêmio e indisciplinado.

Construiu-se ainda a ideia do vício em torno do ato de ingerir bebida alcoólica, como se esta ação fosse necessária e estivesse ligada à diversão, ao lazer e a sociabilidade, deixando um pouco de lado as consequências relacionadas ao alcoolismo. Vejamos a cantiga colhida com dona Graça, na comunidade de Poço de Areias, e que foi encenada por uma criança do sexo masculino (filho de dona Graça).

Sou doidinho pela bebedeira.
 Apaixonado pela malandragem.
 Hoje eu nasci, já sou criado
 no meio da vagabundagem.
 Oh, meu amigo, quando eu morrer,
 que me bote logo no caixão
 dum lado, um tamburilo
 do outro lado, um violão
 Do outro lado, um litro de cachaça
 esta bebida eu não deixo não.³⁹³

Rosa do Antô Fortino, em sua narrativa, nos coloca que as músicas relacionadas ao alcoolismo costumam ser aplaudidas e repetidas várias vezes, a pedido do público, porque, segundo ela, “faz graça, né, porque o bebo sai com a garrafa de bebida na mão... é cigarro, ele sai com tudo na mão, aí ele canta, aí ele cai fazendo o gesto da música.”³⁹⁴

O ato de tropeçar, andar cambaleante e gesticular desordenadamente atrai a atenção do público, já que “nosso corpo é feito para o movimento, e, por essa razão, devemos experimentá-lo, prová-lo ou vivê-lo sempre em sua modalidade, em suas possibilidades de movimento.”³⁹⁵ A agitação característica de um bêbado comunica ao público seu estado de embriaguez, sem que este veja o quanto se ingeriu de bebida alcoólica.

O tom de voz é outro elemento que ajuda a perceber a ação. Sendo que, não só o bêbado, mas também os outros personagens presentes no drama possuem um estilo próprio de falar. Para Martin Esslin, “o tom de voz – a representação, a ação – transmite

³⁹³ SALES, [entrevista] jan.2005.

³⁹⁴ ARAÚJO, R., [entrevista], jan. 2005.

³⁹⁵ BERTAZZO, Ivaldo. *Cidadão corpo: identidade e autonomia do movimento*. São Paulo: Sammus, 1998.

incomparavelmente mais do que as palavras que efetivamente são ditas. Na realidade, as palavras são secundárias.³⁹⁶ A tonalidade da voz denuncia alegria, tristeza, raiva, medo.

A mesma palavra pode ser dita de várias formas. O que determina sua intensidade expressiva é a maneira escolhida pela protagonista para impor o som, nesse ponto, cada personagem possui características próprias e se posiciona diante de uma forma diferente de cantar e impor sua voz.

Em outro momento, as músicas compostas pelas dramistas retratam as brigas existentes entre os casais, como mostra Rosa do Antôï Fortino:

O homem diz a mulher:
 — *Boa noite, dona Maria, passou bem, gozou saúde.* [bis]
 Aí, a moça diz assim:
 — *Não passei como eu queria, mais ou menos como eu pude.* [bis]
 Aí, ele diz:
 — *Contaram na minha ausência que estava de novo amor.* [bis]
 E ela,
 — *Quê que o senhor tem com isto? Faz tempo que me deixou.* [bis]
 Aí, ele diz assim:
 — *Não te deixei, não senhora, te trago em meu coração.* [bis]
 Aí, ela diz assim:
 — *Suas palavra são desonra. Eu num acredito, não.* [bis]
 E ele:
 — *Bem diz a boca do mundo que mulher num tem firmeza.* [bis]
 E ela,
 — *Os homem são tudo assim. Isto não causa tristeza.* [bis]
 E ele:
 — *Pois saiba que te dengosa que a minha outra é mais bela.* [bis]
 Ela de novo,
 — *Já te troquei por Joãozinho, mas não me troco por ela.* [bis]
 Ele termina,
 — *Não reze na minhas costa quando eu por aí passar.* [bis]
 E ela acaba:
 — *O senhor faça o favor de comigo não falar.* [bis]³⁹⁷

Curioso atentar que essa cantiga, além de relatar uma discussão entre um casal, retrata uma crendice popular que se caracteriza por meio da frase *não reze na minhas costa quando eu por aí passar*. Essa citação pode ser interpretada como ato de rezar ou benzer uma pessoa pelas costas para afastar o mal ou fazer com que o pensamento maligno dela recaia sobre ela própria.

³⁹⁶ ESLLIN, Martin. *Uma anatomia do drama*. Tradução Bárbara Heliodora, Rio de Janeiro: Zahar, 1986. p.18

³⁹⁷ ARAÚJO, R. [entrevista], jan. 2005.

Retomamos o romance ibérico trabalhado no primeiro capítulo, *O veneno de Moriana* ou *Juliana e Dom Jorge*, conhecido pelas dramistas como a *música da Juliana*, para analisá-lo sob outro ponto de vista.

Ao apresentar este romance, as praticantes de Tucuns trazem a seu repertório uma discussão de valores morais pertencentes a relações familiares em que é possível perceber algumas curiosidades que nos remetem a reflexões outras.

Relembrando a letra cantada por Rosa do Antõï Fortino, retomamos as discussões:

Começa do pai né...

- O que é que tu tem Juliana que ficou pele mudada?
- Água fria senhor pai que bebi de madrugada.

Aí a mãe chega...

- Que é que tu tens Juliana que na porta vem chorar?
- Mamãe é moço Dom Jorge que com outra vai casar.
- Bem que eu te disse Juliana, cansei de te avisar.
- Que os carinhos de Dom Jorge era a fim de te enganar.³⁹⁸

No primeiro fragmento, observamos a proximidade existente entre mãe e filha. Quando questionada pelo pai, Juliana argumenta e distancia-se do verdadeiro motivo de sua tristeza, porém, quando indagada pela mãe, ela não só conta a verdade, como recebe o lembrete de uma advertência feita anteriormente. Este fato nos mostra que as duas são cúmplices do mesmo assunto e possuem uma relação de diálogo construída anteriormente.

Fica então registrada uma situação que gira em torno do convívio familiar. Percebe-se a relação dos pais com a filha que se encontra apaixonada por um rapaz. Para a filha, a presença da mãe é mais confiável, pois sua sensibilidade leva a um diálogo amigável; enquanto que o pai, teoricamente menos compreensível, tem por característica resolver os problemas de forma agressiva e esse fato distancia a cumplicidade entre pai e filha.

A mãe retira-se de cena e ao ouvir o barulho do cavalo chegando a sua residência Juliana dialoga diretamente com Dom Jorge.

- Deus te salve Juliana em tua cadeira sentada.
- Deus te salve meu Dom Jorge em teu rucinho [*cavalo*] amontado.
- Meu Dom Jorge eu vi dizer que o senhor está pra casar.
- É verdade Juliana que eu venho te convidar.³⁹⁹

³⁹⁸ ARAÚJO, R. [entrevista], jan. 2005.

Ao dialogar com Dom Jorge, observa-se inicialmente uma relação de respeito de ambas as partes, sendo que, ao questionar sobre o casamento de Dom Jorge e receber uma resposta positiva, Juliana desperta seus ciúmes e sua raiva pela frieza com que este declara sua resposta. Seguindo adiante na narrativa, diz a canção:

- Meu Dom Jorge dê licença enquanto eu subo o meu palácio.
- Buscar um copo com vinho que pra ti tenho guardado.

- Juliana, Juliana o que é que botou neste vinho?
- Que eu tô com a rédea na mão e não enxergo o meu rucinho [*cavalo*].

Juliana mostra-se cordial e apesar de não ter gostado da notícia que acabara de ouvir oferece vinho ao companheiro. Movida pelo ódio, introduz veneno e mata o homem que supostamente amava para que este não tivesse a oportunidade de casar com outra.

Se observarmos o lado subjetivo, a ideia repassada por meio dessa canção estimula reações extremas frente a uma traição. O risco que se corre ao apresentar essas ideias se relaciona a estimular ações que resolvam definitivamente o impasse entre dois namorados.

Cada pessoa presente no público recebe este estímulo e opera suas subjetividades, sendo que, alguns podem discordar da atitude de Juliana e julgar desnecessário tomar uma decisão como a que ela tomou, por outro lado, tem aqueles que concordam e até relatam que se estivessem na situação de Juliana fariam o mesmo.

Diante da fraqueza mental de algumas pessoas é possível que a canção estimule ações que se relacionem ao ato de matar ou morrer. Logicamente não é esta a intenção das dramistas quando apresentam esta cantiga e muito menos estão conscientes dessa possibilidade.

A música segue trazendo os últimos momentos de Dom Jorge e seus diálogos finais com Juliana, sendo que, esta não demonstra nenhum arrependimento em matá-lo.

- A mamãezinha é de pensar que o filhinho dela ainda é vivo.
- A minha também pensava que tu casavas comigo.

- Mamãezinha, mamãezinha me bote à santa unção.
- Dê lembrança à mana Lúcia e também a Mariazinha.

- Meu Dom Jorge já morreu que o sino aqui tocou.
- Agora que eu quero ver tu louvar um novo amor.

³⁹⁹ ARAÚJO, R. [entrevista], jan. 2005.

Aí o soldado chega...

— Teije presa Juliana que mataste um inocente.

— Tô presa mais é de gosto que matei esse condenado.⁴⁰⁰

Mesmo sendo presa pelo crime que cometeu, Juliana repassa a ideia de orgulho por ter envenenado Dom Jorge e impedido que se casasse com outra. Isso reforça ainda mais os pontos negativos do romance que colocamos anteriormente.

A cena leva o público a pensar em amor, traição e ódio. A junção desses sentimentos leva Juliana a envenenar Dom Jorge. Nesse sentido, o drama passa a expressar a resistência de uma jovem que não aceita ser traída. A letra da música torna-se uma pequena construção literária com início, meio e fim. É uma narrativa curta, contém unidade dramática e concentra a ação num ponto de interesse.

A mãe, o pai e o soldado são personagens secundários, aparecendo apenas no início e no final da história, enquanto que Juliana e o rapaz figuram como personagens principais.

Seres fantásticos também estão presentes em algumas composições, conforme podemos observar na letra da canção que dona Graça rememora:

Vi que estava nas praias aguanda
Triste apreciando o marujo do mar
Quando um jovem das praias sorria
Me pus a cantar
E na canção dizia: Sou filho do dia
Sou neto das água
Moro numa fonte bem juntim do mar (*bis*)

Peguei um barco que das praias vinha
Só pra ver seu via o meu anjo lindo
Quando cheguei perto
Ele mergulhou e nem pra mim olhou
e nunca mais voltou
Voltei pra trás triste desconsolada
Por não ter falado com meu anjo lindo.

Neste momento foi quando acordei
E foi quando eu notei que estava dormindo
Porque no sonho também se ama
Que no sonho se tem uma certa ilusão
E foi no sonho que eu sonhei sorrindo.
Só me resta ainda a recordação.⁴⁰¹

⁴⁰⁰ ARAÚJO, R. [entrevista], jan. 2005.

⁴⁰¹ SALES, [entrevista], jan. 2005.

Como podemos perceber há uma grande variedade de letras que nos remetem a vários pontos, sendo que seus registros podem ser revisitados pelos mecanismos da memória e figurar entre os romances, os cordéis, os repentes, as poesias e as paródias, ressaltando que as dramistas bebem de várias fontes e seguem criando e recriando suas cantigas e formas de se apresentar.

O drama, depois de passar por todo processo de preparação, configura-se como algo a ser apreciado, ouvido, sentido, criticado, amado, entre outras atribuições que geram as mais variadas interpretações e reações de uma plateia viva, composta de pessoas capazes de sentir a emoção que carrega cada personagem.

Além de circular, a cultura tem sua dinâmica, que passa pela memória e pelo esquecimento. O eterno retorno inclui as contaminações, as superposições, os tangenciamentos e as tensões. Muito do que está vivo aqui vem de tempos imemoriais. Não se pode exigir certidão de nascimento de uma manifestação ou de uma prática. Não existe cultura *autêntica*, *genuína* ou de *raiz*. As manifestações culturais não estão submetidas à síndrome geopolítica da demarcação de fronteiras. Aqui os limites são tênues e se esfumam. [...] Passa pela herança moura, pela contribuição judaica, pela incógnita dos ciganos, e pelo padrão europeu tão vigente no século XIX como o norte-americano foi hegemônico no século XX. As histórias dos mestres são exemplares: relatos de vida, de trabalho, de determinação e também das estratégias de sobrevivência.⁴⁰²

Nos ensaios do drama, é possível forjar a realidade, simulando situações trágicas ou divertidas que podem ser encenadas e moldadas de acordo com as opiniões e ideias de cada participante. Cabe ao público, no ato de sua apreciação, participar desse processo construtivo elogiando ou criticando as situações postas à mostra.

A cada apresentação, o drama se mostra com todas as transformações adquiridas ao longo dos anos de circularidade. A tradição oral acompanha esse movimento e a performance do corpo, as letras e melodias, vão incorporando as influências do seu tempo.

O drama de hoje não é o mesmo de ontem e não será o mesmo de amanhã, o que permanece são lembranças que estarão circulando entre as dramistas e seu público.

⁴⁰² CARVALHO, In: DIÁRIO DO NORDESTE, 29 nov. 2008.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não se estudam fontes para melhor conhecê-las, identificá-las, analisá-las, interpretá-las e compreendê-las, mas elas são identificadas, analisadas, interpretadas e compreendidas para que, daí, se consiga um entendimento maior da sociedade, na sua transformação.⁴⁰³

Ulpiano Meneses

O caminho percorrido, até a narrativa dessas considerações finais, me apresentou uma variedade de aprendizagens que descortinaram desafios que de outra forma dificilmente conseguiria experimentar. Licenciado em matemática e desafiando os percursos da pesquisa em História, segui como pesquisador dedicado e atento a leituras que me deram suporte teórico para superar a condição de graduado em ciências exatas. Posso dizer que valeram a pena as horas dedicadas aos estudos e a finalização dessa dissertação concretiza a superação de muitas dificuldades.

Sem dúvida um dos maiores desafios enfrentados diante da escrita foi o desafio de se entregar a solidão. Em meio a esta, passei a imaginar a solidão de todos os mestrands que por ela passaram. A solidão da pesquisa, da escrita, das leituras, o afastamento do convívio social, a solidão que faz sorrir, chorar, a solidão que devora o tempo, que faz lamentar e que se encerra em si própria.

Estar diante de uma dissertação é imaginar os passos percorridos por um ser solitário que acredita estar se aproximando de algo que justifique seus momentos de solidão e que mais tarde descobre que todo seu esforço só serve para mostrar que ainda serão necessários muitos anos e muitos momentos solitários para concluir que sua obra é apenas um minúsculo pedaço de um quebra cabeça com infinitas peças, onde a única certeza que se projeta ao longo dos anos é que o infinito é algo inatingível.

⁴⁰³ MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, vol. 23, n. 45, Jul. 2003.

Para além do desafio de enfrentar momentos solitários, o trabalho do pesquisador, como nos mostra Geertz⁴⁰⁴, possui um caráter interpretativo, onde, além do empirismo, é necessário operacionalizar a interpretação de interpretações. Ao longo da caminhada, extrai-se a essência das pesquisas já realizadas, para então, constituir uma narrativa, sendo que a mesma estará aberta a negar ou confirmar fatos e estudos que a antecederam, assim como, poderá dar outros rumos àquilo que havia sido pesquisado.

Conceber uma narrativa acadêmica, consiste em organizar interpretações já existentes e estruturar uma nova forma de pensar, onde o pesquisador expõe também sua narrativa para que possa ser apreciada, amada ou odiada. Nessa perspectiva, enfrentei os desafios da solidão e consegui chegar à conclusão da minha narrativa.

As dramistas da comunidade de Tucuns, sem menosprezar a contribuição de outras que foram igualmente importantes, me ensinaram a observar a simplicidade de suas apresentações, assim como, se mostraram abertas a revelar segredos e narrar suas experiências no que se relaciona aos dramas. A cada narrativa, novas descobertas, a cada nova descoberta uma alegria, e entre estas, a difícil escolha entre o que deve ser narrado e o que deve ser deixado de lado. Eis outro desafio que gera dúvidas e incertezas. Muito do que se escreve e do que se pesquisa fica de fora da dissertação.

A pesquisa me ajudou a perceber que os dramas circulantes em meio da tradição oral, fazem parte de um fluxo narrativo que chega e se instala, construindo e reconstruindo mundos instáveis. As letras cantadas pelas dramistas, assim como suas performances, são criadas, recriadas, enxertadas, repassadas, absorvidas e se presentificam por meio de muitos elementos vindos de culturas diversas que ao se encontrarem se complementam passando a produzir peculiaridades.

A pesquisa demonstrou que a circularidade de uma produção artística, aqui representada pelos dramas, percorre caminhos considerados por muitos como arcaicas em meio a toda tecnologia disponível. É como se não fosse possível imaginar essas trocas de conhecimentos mediadas pela tradição oral num mundo em que o desenvolvimento tecnológico vislumbra a escrita como grande mediadora de conhecimentos.

Como resultado desse estudo, se percebe a dinâmica do fazer cultural e como as ações são encadeadas. A secretaria da cultura do Estado do Ceará, por meio de seu planejamento estratégico, publica edital que objetiva reconhecer Mestres da Cultura Tradicional Popular do Ceará; Ana Maria da Conceição é inscrita; é contemplada; no IV encontro mestres do mundo,

⁴⁰⁴ Cf. GEERTZ, 2013.

realizado em 2008, é diplomada e reconhecida oficialmente como tesouro vivo da cultura cearense; a rotina muda; aumentam as responsabilidades; outros espaços se abrem; muitas apresentações agendadas; novas aprendizes; e a cultura dos dramas se renova, se reinventa e segue agregando características do tempo presente.

Ao direcionar o foco aos dramas, as dramistas e seus tocadores, bem como ao público, busco compreender as ações cotidianas que levam esses sujeitos a se encontrarem diante de uma apresentação de drama. Indo mais além, observo as ações culturais empreendidas pelo Governo do Estado do Ceará que chegam até esse grupo de dramistas e, de certa forma, causam estranhamento e alteram um pouco o cotidiano daqueles que são alcançados por essas ações.

O apoio que receberam do Governo do Estado do Ceará e de outras instituições governamentais e não governamentais ajudaram em parte, mas ainda não são suficientes para garantir a continuidade de suas ações. É importante que outras mulheres se apropriem dos fazeres dramistas e coloquem em prática o que aprenderam por meio da tradição oral. Essa vontade de dar continuidade a cultura dramista deve florescer em meio aos espaços de atuação dos dramas, do contrário, os apoios recebidos se tornam insuficientes para garantir a continuidade dessa manifestação cultural.

Até o presente momento, as dramistas da comunidade de Tucuns continuam otimistas quanto à continuidade de suas ações e mestre Ana vem trocando experiências e se utilizando da tradição oral para repassar seus conhecimentos, cumprindo seu papel de mestre, assumido diante da diplomação. Compreender as ações culturais planejadas por uma secretaria da cultura e sentir o reflexo dessas ações no grupo contemplado pelas mesmas, me levou a entender algumas transformações que atingiram o comportamento e o modo de apresentar dramas na comunidade de Tucuns.

É difícil delimitar os espaços em que as ações cotidianas acontecem, pois algumas dessas ações são praticadas exatamente fora do espaço que se imagina delimitar. Grande parte do que se afirma, diante da narrativa composta para essa dissertação, estará em aberto e novos discursos surgirão para reforçá-las, ignorá-las ou simplesmente destituí-las. Daí a importância dos pesquisadores que virão após a conclusão dessa pesquisa.

Não se pretende aprisionar o drama e suas dramistas ao passado, nem mesmo enquadrá-las em modelos operatórios e metodológicos fechados, menos ainda enquadrar sua presença na zona rural ou urbana, nem delimitar a origem social daqueles que dele participam. Apenas peguei o caminho que me foi possível e desenvolvi a minha narrativa, esperando que

em breve outras contribuições sejam dadas para que se possam ampliar as discussões e melhor compreender a cultura dramista.

Na experiência adquirida, ao trabalhar com a tradição oral, observei ainda que as dramistas relatam lembranças pessoais e fornecem peças de um quebra-cabeças que ao longo da pesquisa tentei organizar, sem ter a possibilidade de localizar cada peça em seu devido lugar, por mais que tenha me esforçado para isso, pois a cada momento estive diante de novas peças e algumas inclusive que não pertenciam ao jogo ou eram inventadas por essas lembranças.

Encontrar as peças e encaixá-las corretamente em seus devidos lugares é tarefa difícil e desafio grande, porém, busquei me aproximar de um resultado positivo fazendo uso de várias táticas e estudos metodológicos. Vale ressaltar que essas táticas e estudos metodológicos estão em constante transformação e o que parece ser o melhor caminho a percorrer hoje poderá não ser o mesmo de amanhã.

Conforme nos coloca Michel de Certeau, uma pesquisa acadêmica se apropria de “Intercâmbios, leituras e confrontos que formam as suas condições de possibilidade, cada estudo particular é um espelho de cem faces”⁴⁰⁵ e nesse jogo de espelhos o outro é fragmentado e aparece na pesquisa enquadrado de acordo com o foco delimitado pelo pesquisador.

Como pesquisadores, operamos num espaço específico e observamos detalhes pertencentes ao mesmo e que ajudam a compor nossa narrativa. As imagens refletidas no espelho se alteram a cada momento e tenta-se preencher laudas de uma narrativa que se pretende descritora dessas mutações. Nessa perspectiva, fiquei alerta as possibilidades que surgiam ao longo dos estudos.

Perceber as ideias e descrever a trajetória de sua construção e/ou desconstrução é tarefa complexa, que desafia uma construção dissertativa a ser conduzida por um orientador, que também olha para o mesmo espelho visto por seu orientando, e enxerga ali outras imagens, nem melhores, nem piores, nem mais belas, nem menos belas, mas enxerga diferente e é nessa diferença que a imagem se constitui e junto dela a pesquisa.

Quando penso na pesquisa e na busca de seus resultados, imagino um mosaico com suas imperfeições, distorções, manchas, rachaduras, pedaços dispersos que precisam ser encontrados, fragmentos que não se encaixam, peças que não são encontradas, entre outros

⁴⁰⁵ CERTEAU, 2013, p.104.

problemas a solucionar. Orientador e orientando estão sempre diante de um mosaico que precisa ser polido, emendado e compreendido, até que cheguem outros e fragmentem os pedaços já polidos para que novamente possam ser reestruturados polidos e fragmentados novamente.

E a pesquisa segue esse processo de construção e desconstrução onde cada pesquisador aponta novos caminhos, novas ideias, em seus momentos únicos de solidão. Ler um livro não basta, uma coleção de livros ainda é insuficiente, estudar vários pesquisadores de áreas distintas também. É necessário ir além, e nessa perspectiva consegui produzir artigos, participar de seminários, colóquios, palestras, encontros de história, e assim procurei fortalecer minhas experiências como historiador.

Após essas andanças em que busquei divulgar minha pesquisa e ampliar meus conhecimentos na área das ciências humanas, descobri que por maiores que sejam os esforços empreendidos, estes ainda serão insuficientes para esgotar por completo o tema que se escolhe pesquisar. E quando por meio da exaustão se imagina que se chegou ao limite que se poderia chegar, aparece outro pesquisador com ideias novas que alargam ainda mais os limites de nossa pesquisa.

O que mais me atormenta como pesquisador, ao final desse trabalho, é imaginar que os dramas ainda guardam muitos segredos a ser desvendados e que não consegui alcançar, assim como, cada mestre da cultura tradicional popular cearense. Sempre atuais, as dramistas caminham adiante, lembrando, relembando e escrevendo novos capítulos de sua história que a cada momento se reinventa.

Sei que não sou o único a sofrer dessa agonia e que muitos solitários como eu se angustiaram e se angustiarão ao descobrir que sua contribuição faz parte de um minúsculo ponto num universo de pontos infinitos. Indo mais adiante, descubrem ainda que existem muitos infinitos e que eles se cruzam. E no momento que se cruzam, geram outros infinitos. O generoso nessa caminhada é descobrir que em meio a tantos infinitos continuamos a ser únicos, e que nossa solidão nos pertence por completo. Se encararmos o lado positivo da solidão, seremos eternamente apaixonados por ela.

FONTES E BIBLIOGRAFIA:

1 – DOCUMENTOS INSTITUCIONAIS

BRASIL. Ministério da Cultura. *Conselho Federal de Cultura*. Aspectos da política cultural brasileira. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1975.

CEARÁ. *Plano Ceará Melhor*. Fortaleza, 1991.

_____. *Plano Estadual de Desenvolvimento*. Fortaleza, 1983.

_____. *Plano de Desenvolvimento do Ceará*. Fortaleza, 1975.

_____. *Plano de Desenvolvimento Sustentável*. Fortaleza, 1995.

_____. *Plano Estadual da Cultura*. Fortaleza, 2003.

_____. *II Plano de Metas Governamentais*. Fortaleza, 1979.

_____. *Plano de Mudanças*. Fortaleza, 1987.

_____. Secretaria da Cultura. Decreto-lei n. 23.882, de 16 de outubro de 1995. Regulamenta a lei nº 12.464, de 29.06.95 que dispõe sobre o incentivo fiscal à cultura e ao fundo estadual de cultura.

_____. Secretaria da Cultura do Estado do Ceará. IX edital Ceará natal de luz – 2012. Diário Oficial do Estado, Poder Executivo, Fortaleza, CE, 13 nov. 2012. Série 3, Ano IV, nº 216.

_____. Secretaria da Cultura do Estado do Ceará. lei nº 13.078, de 20 de dezembro de 2000. Dispõe sobre a criação do Conselho Estadual de Preservação do Patrimônio Cultural do Estado do Ceará. *Diário Oficial do Estado*, Poder Executivo, Fortaleza, CE, 28 dez. 2000. Série 2, Ano III, nº 246.

_____. Secretaria da Cultura do Estado do Ceará. lei nº 13.842, de 27 de novembro de 2006. Institui registro dos tesouros vivos da cultura no Estado do Ceará e dá outras providências. *Diário Oficial do Estado*, Poder Executivo Fortaleza, CE, 30 nov. 2006. Série 2, Ano IX, nº 227.

_____. Secretaria da Cultura. lei n. 12.464, de 29 de junho de 1995. De incentivos fiscais à cultura, à administração do fundo estadual de cultura e dá outras providências.

_____. Secretaria da Cultura do Estado do Ceará. lei nº 13.427, de 30 de dezembro de 2003. Institui, no âmbito da administração pública estadual, as formas de registro de bens culturais de natureza imaterial ou intangível que constituem patrimônio cultural do Ceará. *Diário Oficial do Estado*, Poder Executivo, Fortaleza, CE, 31 dez. 2003. Série 2, Ano VI, nº 250.

_____. Secretaria da Cultura do Estado do Ceará. lei nº 13.351, de 22 de agosto de 2003. Institui, no âmbito da administração pública estadual, o registro dos mestres da cultura tradicional popular do Estado do Ceará (RMCTP-CE) e dá outras providências. *Diário Oficial do Estado*, Poder Executivo, Fortaleza, CE, 25 ago. 2003. Série 2, Ano VI, nº 161.

GIL, Gilberto. *Discursos do Ministro da Cultura Gilberto Gil*. Brasília: Ministério da Cultura, 2003.

Enciclopédia dos Municípios Brasileiros, 29 de maio de 1959, nas oficinas do serviço gráfico do IBGE. DF-Brasil.

Instituto Brasileiro Geográfico e Estatístico (IBGE) Disponível em: <<http://www.cidades.ibge.gov.br/>>. Acesso em: 10 jan. 2015

2 – FONTES DE JORNAIS

BARROSO, Oswald. Tradição popular: afinal, o que um mestre? *Diário do Nordeste*, Fortaleza, 29 nov. 2008. Caderno 3.

CARVALHO, Gilmar de. Tradição popular: aos mestres, com carinho. *Diário do Nordeste*, Fortaleza, 29 nov. 2008. Especial para o Caderno 3.

CULTURA: além do abolição. *Diário do Nordeste*, Fortaleza, 19 ago. 2005. Caderno 3.

FONTENELE, Edgar. Jornal O POVO do dia 27 de novembro de 1986.

FREIRE, Fábio. Tradições: patrimônio vivo. *Diário do Nordeste*, Fortaleza, 08 out. 2008. Caderno 3.

JORNAL *O Barroco*, Tianguá, Ano V, nº 19, nov. 1991. p.03.

LIMA, Magela. Cultura tradicional popular: todos são mestres, mas... *Diário do Nordeste*, Fortaleza, 21 ago. 2007. Caderno 3.

_____. Cultura tradicional popular: mais uma vez, “Mestre da Pobreza”. *Diário do Nordeste*, Fortaleza, 08 ago. 2007. Caderno 3.

MARQUES, Fábio. Cláudia Leitão: livro trata da teoria e prática da gestão cultural. *Diário do Nordeste*, Fortaleza, 20 ago. 2014. Caderno 3.

_____. Patrimônio: mestres, e depois? *Diário do Nordeste*, Fortaleza, 16 jan. 2013. Caderno 3.

MELQUIÁDES JÚNIOR. Mestres do mundo: até o próximo encontro. *Diário do Nordeste*, Fortaleza, 03 jul. 2006. Especial para o Caderno 3.

_____. V encontro mestres do mundo: a reinvenção da roda. *Diário do Nordeste*, Fortaleza, 20 mar. 2010. Caderno 3.

MESTRES da cultura: a tradição resguardada. *Diário do Nordeste*, Fortaleza, 26 mai. 2004. Caderno 3.

MOURAS, Dalwton. Mestres do mundo: pelo registro do reisado. *Diário do Nordeste*, Fortaleza, 08 dez. 2008. Caderno 3.

PATRIMÔNIO imaterial: que venham os memoriais. *Diário do Nordeste*, Fortaleza, 29 nov. 2008. Caderno 3.

TESOUROS vivos: Nice, Assunção, Odete e a cultura da carência. *Diário do Nordeste*, Fortaleza, 08 ago. 2007. Caderno 3.

SOARES, Ana Cecília. Edital: guardiões da cultura. *Diário do Nordeste*, Fortaleza, 07 nov. 2009. Caderno 3.

3 – FONTES ORAIS

ARAÚJO, Joana Francisca de. [Dona Joana]. Entrevista concedida [jan. 2005] ao pesquisador Márcio Pontes. Arquivo digital.

ARAÚJO, Rosa Maria de. [Rosa do Antôï Fortino]. Entrevista concedida [jan. 2005] ao pesquisador Márcio Pontes. Arquivo digital.

CONCEIÇÃO, Ana Maria da. [mestre Ana] Entrevista concedida [jan. 2005] ao pesquisador Márcio Pontes. Arquivo digital.

LIMA, Elineuza da Silva Cardoso. [Elineuza] Entrevista concedida [jan. 2005] ao pesquisador Márcio Pontes. Arquivo digital.

ROCHA, Rosa Maria da Silva. [Rosa Préta] Entrevista concedida [jan. 2005] ao pesquisador Márcio de Araújo Pontes. Arquivo digital.

SALES, Antonia das Graças Fernandes. [dona Graça] Entrevista concedida [jan. 2005] ao pesquisador Márcio Pontes. Arquivo digital.

SILVA, Francisca Maria da. [Chiquinha], Entrevista concedida [jan. 2005] ao pesquisador Márcio Pontes. Arquivo digital.

SILVA, Lúcia Fátima de Oliveira. [dona Lúcia] Entrevista concedida [jan. 2005] ao pesquisador Márcio Pontes. Arquivo digital.

SILVA, Maria Francisca Araújo da. [Maria Pichica] Entrevista concedida [jan. 2005] ao pesquisador Márcio Pontes. Arquivo digital.

4 – BIBLIOGRAFIA

ABDANUR, Elizabeth França. *Os Ilustrados e a política cultural em São Paulo*. Departamento de cultura na gestão Mário de Andrade (1935–1938). 1992. Dissertação (Mestrado em História), unicamp, Campinas, 1992.

ABREU, Martha. *O império do divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fapesp, 1999.

ALBERTI, Verena. *Manual de História Oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

_____. *Ouvir Contar: textos em História Oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

_____. Tradição oral e história oral: proximidades e fronteiras. In: *História oral: Revista da associação brasileira de história oral*, n.8, jan. – jun. 2005 –, São Paulo, 2005.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. Prefácio de Margareth Rago, 3. ed., Recife: FJN, Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 2006.

_____. Gestão ou gestação pública da cultura: algumas reflexões sobre o papel do Estado na produção cultural contemporânea. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas; BARBALHO, Alexandre. (Org.). *Políticas culturais no Brasil*. Salvador: edufba, 2007.

ALCOFORADO, Doralice Fernandes Xavier. O romance Ibérico no Brasil: tradição e recriação. Boitatá – *Revista do GT de Literatura Oral e Popular na ANPOLL*. Número especial, ago-dez de 2008.

ALENCAR, Maria Amélia Garcia de. História e Música: uma proposta teórico-metodológica para análise da música regionalista. In: LEMES, Cláudia Graziela Ferreira. MENEZES, Marcos Antônio de. NASCIMENTO, Renata Cristina de Souza. (Org.). *Historiar: interpretar objetos da cultura*. Uberlândia: EDUFU, 2009, p. 9-35.

AMADO, Janaína. O grande mentiroso: tradição, veracidade e imaginação em História Oral. In: *História*, São Paulo, n. 14, p. 125-136, 1995.

ARAÚJO, Francisca Soares de. Estudos fitogeográficos do carrasco no nordeste do Brasil. Tese de Doutorado. Campinas, SP – UNICAMP, 1998.

_____. *Estudos Ibiapabanos*. Sobral, Fundação Vale do Acaraú, 1979.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rebelais*. São Paulo: HUCITEC, 1987.

BARBALHO, Alexandre. *A modernização da cultura: políticas para o audiovisual nos governos Tasso Jereissati e Ciro Gomes*. Fortaleza: ufc, 2005.

_____. *Relações entre Estado e Cultura no Brasil*. Ijuí: Ed.UNIJUÍ, 1998.

BARBATO JR., Roberto. *Missionários de uma utopia nacional-popular*. Os intelectuais e o departamento de cultura de São Paulo. São Paulo: Annablume/ Fapesp, 2004.

BASTOS JUNIOR, Vandique. *Encontro Mestres do Mundo: a visibilidade do patrimônio imaterial no caderno 3 do jornal Diário do Nordeste*. Trabalho de Conclusão de Curso (graduação em comunicação social com habilitação em jornalismo), Faculdade Cearense, Fortaleza, 2012.

BECKER, Jean-Jacques. O handicap do a posteriori. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína. (org.) *Usos & abusos da História Oral*. 8. ed. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 2006.

BERLINK, Manoel T. *Centro Popular de Cultura da UNE*. Campinas: Papyrus, 1984.

BERTAZZO, Ivaldo. *Cidadão corpo: identidade e autonomia do movimento*. São Paulo: Sammus, 1998.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 3. ed., São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BURKE, Peter. *Cultura popular na idade moderna*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CALABRE, Lia. Políticas Culturais no Brasil: balanço e perspectivas. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas. BARBALHO, Alexandre. (Org.) *Políticas culturais no Brasil*. Salvador: edufba, 2000.

CANCLINI, Nestor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da Modernidade*. Tradução: Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa; 4. ed. 6. reimp.- São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo - EDUSP, 2013.

CASCUDO, Luis da Câmara. *Contos tradicionais do Brasil (folclore)*. Riode Janeiro: Edições de Ouro, 1952.

CATROGA, Fernando. *Memória, história e historiografia*. Coimbra: Quarteto, 2001.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer*. Tradução: Ephraim Ferreira Alves. 20. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

_____. A operação histórica. In: LE GOFF, Jacques & NORA, Pierre. *História: Novos Problemas*. Tradução de Theo Santiago. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.

CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. 2. ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2001.

COHN, Gabriel. A concepção oficial da política cultural nos anos 70. In: MICELI, Sérgio (org.) *Estado e Cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984.

COUTINHO, Carlos Nelson. *Gramsci*. Porto Alegre, L&PM, 1981.

DAVIS, Natalie Zemon. *Culturas do povo: sociedade e cultura no início da França Moderna*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1990.

ESLLIN, Martin. *Uma anatomia do drama*. Tradução Bárbara Heliodora, Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

FABRIS, Annateresa. Mário de Andrade e o patrimônio artístico nacional In: SZKLO, Gilda S. (org.) *Anais do seminário Um desejo quase enraivecido de Rio – Mario de Andrade e o Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Ruy Barbosa, 1996.

FALCÃO, J. A. Política cultural e democracia: a preservação do patrimônio histórico e artístico nacional. In: MICELI, Sérgio(Org.). *Estado e Cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *O Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa, versão eletrônica 5.0*, positivo, 2009.

FERREIRA, Gilmar Leite. A performance poética. In: *Repertório: teatro & dança*. Ano 14, nº 17, (2011.2).Salvador:UFBA/PPGAC, 2011.

FERREIRA, Juca. Um grande encontro no coração do Brasil: a mudança pela cultura. In: *Seminário Nacional de políticas públicas para as culturas populares*. Brasília: Ministério da Cultura, 2005.

FICO, Carlos. *Reinventando o otimismo: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1997.

FIORE, Ottaviano. Funções do Estado na cultura. In: MENDES, Cândido et al. *Cultura brasileira ao vivo: cultura e dicotomia*. Rio de Janeiro: Imago, 2000.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1998.

FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande & Senzala*, 48. ed. São Paulo: Global, 2006.

FREITAS, Maria da Glória Feitosa. *Vidas juntas fabricando palcos – um jeito nômade de aprender de dramistas*. Tese de Doutorado em Educação Brasileira. Fortaleza: UFC, 2006.

FREITAS, Nilson Almino de. Olhar sobre a “Sobralidade”: questões teórico-metodológicas. In: *Essentia*. Sobral, v.1, n.2, jan./nov.-1999, p.157.

FREITAS, Sônia Maria de. *História oral: possibilidades e procedimentos*. São Paulo: Humanitas / FFLCH / USP; Imprensa Oficial do Estado, 2002.

FRENK, Margit. “Lectores y oidores”. La difusión oral de la literatura em el Siglo de Oro. In: *Actas del séptimo congreso da la Asociación Internacional de Hispanistas I*. Edição de G. Bellini. Roma: Bulzoni Editore. 1982.

GASPAR, João Bosco; SOUSA, Antonia Nilene Portela de; GASPAR, Antonia Angelita Fontenele M.; *Tianguá: raízes de sua História e de sua cultura*. Tianguá: Gráfica Editora Norte, 2007.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: L T C. 2013.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

GIRÃO, Raimundo; MARTINS FILHO, Antonio. *O Ceará*. Instituto do Ceará, Fortaleza, 1966.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

HOBSBAWM, Eric & RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Tradução: Cavalcante, 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. O semeador e o ladrilhador. In: _____. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HUNT, Lynn. *A nova História cultural*. S. Paulo: Martins Fontes, 1992.

JOUTARD, Philippe. Desafios à História Oral do século XXI. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; FERNANDES, Tânia Maria; ALBERTI, Verena (Orgs.). *História Oral: desafios do século XXI*. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 2000.

KHOURY, Yara Aun. Muitas memórias, outras histórias: Cultura e o sujeito na História. In: *Muitas memórias, outras histórias*. Orgs. FENELON, Déa Ribeiro. [et. al.] São Paulo: Olho d'Água. 2004.

KOUDELA, Ingrid Dormien. *Jogos Teatrais*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

LEITÃO, Cláudia Sousa; GUILHERME, Luciana Lima . *Cultura em movimento: memórias e reflexões sobre políticas e práticas de gestão*. 1. ed. Fortaleza: Armazém da Cultura, 2014.

_____. Os desafios da gestão cultural no século XXI. In: CEARÁ. *Plano Estadual da Cultura*. Fortaleza, 2003.

_____. LEITÃO, Cláudia Sousa. Políticas públicas para a cultura e os desafios da descentralização e democratização: a experiência do Ceará (2003/2006). In: *III ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*. Faculdade de comunicação/UFBa, Salvador, 2007.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Tradução: Bernardo Leitão [et al.] Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1990.

LEVI, Giovanni. *A herança imaterial: trajetória de um exorcista no Piemonte do século XVII*. Tradução: Cynthia Marques de Oliveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

MARTINS, Mirian Celeste.; PICOSQUE, Gisa.; GUERRA, M. Terezinha Telles. *Didática do ensino da arte: a linguagem do mundo: poetizar, fruir e conhecer arte*. São Paulo: FTD, 1998.

MCGUIGAN, Jim. *Culture and the public sphere*. Londres; Nova York: Routledge, 1996.

MEIHY, José Carlos Sabe Bom. *História Oral: como fazer, como pensar*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2011.

_____. *Manual de História Oral*. São Paulo: Edições Loyola, 2002.

MICELI, Sérgio. *Intelectuais a brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. O processo de construção institucional na área cultural federal (anos 70) In: _____. *Estado e Cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, vol. 23, n. 45, Jul. 2003.

MILLER, toby; YÚDICE, George. *Política cultural*. Barcelona: Gedisa, 2004.

MONTEIRO, Francisco Gleison da Costa. *A cidade e o meretrício: trilhas e memórias do mundo da cancela/Tianguá-Ceará (1950-2002)*. Dissertação (Mestrado em História Social). Fortaleza – UFC. 2004.

MONTENEGRO, Antonio Torres. *História oral e Memória: a cultura popular revisitada*. 3. ed. São Paulo: Contexto, 1994.

MORAES, J. Jota de. *O que é música*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

NASCIMENTO, Bráulio do. As seqüências temáticas no romance tradicional. In: *Revista Brasileira de Folclore*, v.6, n.15, Rio de Janeiro: Campanha de Defesa do Folclore, 1966.

NASCIMENTO, Bráulio do. Processos de variação do romance. In: *Revista Brasileira de Folclore*, v.4, n.8. Rio de Janeiro: Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1964.

NASCIMENTO, Francisco de Assis de Sousa. História oral, memória e imagem: caminhos possíveis e desafios necessários nos bastidores da pesquisa histórica. Texto elaborado para Mesa de discussão VII, do VIII Encontro de História Oral da Região Nordeste – Teresina, Piauí. 2011.

NASCIMENTO, Francisco de Assis de Sousa. *Teatro Dialógico: Benjamim Santos em incursão pela História e Memória do Teatro Brasileiro*. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, 2009.

NEVES, Guilherme Santos. Presença do romancista peninsular na tradição oral do Brasil. *Revista Brasileira de Folclore*, v.1, n.1, Rio de Janeiro: Campanha de Defesa do Folclore, 1961.

OLIVEN, Ruben George. A relação Estado e Cultura no Brasil: cortes ou continuidade? In: MICELI, Sérgio (Org.) *Estado e Cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984.

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

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 5. ed. São Paulo: brasiliense, 1994.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & História cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

PICOSQUE, Gisa. Um olhar sobre a arte e o fazer artístico. *Salto para o futuro: Um olhar sobre a escola*. Brasília: Ministério da Educação, Seed, 2000.

PIEPER, Josef. *Le concept de tradition*. Genève: Éditions Ad Solem, 2008.

PONTES, Márcio de Araújo. *O drama em si: histórias e memórias de mulheres dramistas nas comunidades de Tucuns, Pindoguaba e Poço de Areias em Tianguá-Ceará*. Fortaleza: Secult, 2011.

PORTELLI, Alessandro. O que faz a história oral diferente. Tradução Maria Therezinha Janine Ribeiro. In: *Projeto História*. São Paulo, n. 14, fev. 1997.

RAMALHO, Elba Braga. *Cantoria Nordestina: música e palavra*. São Paulo: Terceira Margem, 2000.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Políticas culturais no Brasil: tristes tradições, enormes desafios. In: _____.; BARBALHO, Alexandre. (Org). *Políticas culturais no Brasil*. Salvador: edufba, 2007.

SABATO, Magaldi. *Panorama do teatro brasileiro*. 3. ed. São Paulo: Editora Global, 1997.

SAMPAIO, José Dorian. *Anuários do Ceará 94/95*. Rio de Janeiro: Stylus Comunicações, 1995.

_____. *Municípios do Ceará*. Rio de Janeiro: Stylus Comunicações, s/d.

SANTOS, Fabiano dos; GUEDES, Mardônio e Silva (Orgs.). *A História da SECULT por seus Secretários*, Coleção Nossa Cultura, Série Documenta, Fortaleza: SECULT, 2006.

SARCOVAS, Yacoff. O incentivo fiscal no Brasil. In: *Teoria & Debate*. São Paulo, n. 62, abril / maio, 2005.

SARNEY, José. Incentivo à cultura e sociedade industrial. In: JELÍN, Elizabeth e outros. *Cultura e desenvolvimento*. Rio de Janeiro: Fundo Nacional de Cultura, 2000.

SCHELLING, Vivian. *A presença do povo na cultura brasileira*. Ensaio sobre o pensamento de Mário de Andrade e Paulo Freire. Campinas: Editora da unicamp, 1991.

SCHIPANSKI, Carlos Eduardo. *Cavalcadas de Guarapuava: história e morfologia de uma festa campeira*. (1899-1999). 273f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. Niterói, 2009.

SILVA, Dalva Maria de Oliveira. Algumas experiências no diálogo com memórias. In: FENELON, Déa Ribeiro.(Org)[et. al.] *Muitas memórias, outras histórias*. São Paulo: Olho d'Água. 2004.

SILVA, Henrique Barbosa. et.al. *Relatório de gestão 2005-2006: caminhos trilhados*. Fortaleza: Secult, 2006.

SILVA, Marcus Flávio Alexandre da. A política de incentivo à cultura no Ceará a partir da Lei Jereissati. Dissertação (Mestrado em políticas públicas), Fortaleza, UECE, 2005.

SIMIS, Anita. A política cultural como política pública. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas. BARBALHO, Alexandre. (Org). *Políticas culturais no Brasil*. Salvador: edufba, 2007.

SKIDMORE, Thomas E. *Brasil: de Getúlio Vargas a Castelo Branco, 1930 – 1964*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SOIHET, Rachel. Enfoques feministas e a história: desafios e expectativas. In: SOLER, Angélica; MATOS, Ma. Izilda S. de. (Org). *Gênero em debate: trajetórias e perspectivas da historiografia contemporânea*. São Paulo: EDUC, 1997.

SOUSA, Fábio Gutemberg Ramos Bezerra. Três leituras das cidades: críticos literários, historiadores e cronistas. In: *Trajetos: revista do programa de pós-graduação em História social e do departamento de História da UFC*. v. 1, n.1 (nov.2001) Fortaleza: Departamento de História da UFC, 2001.

SOUSA, Mônica Hellen Mesquita de. *Missão da Ibiapaba: estratégias e táticas na colônia nos séculos XVII e XVIII*. Dissertação de mestrado. Fortaleza – UFC, 2003.

THOMPSON, Paul. *A voz do passado: História Oral*. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

TURINO, Célio. Desescondendo o Brasil profundo. In: *Cultura Viva – programa nacional de cultura, educação e cidadania*. Brasília: Ministério da Cultura, s/d.

_____. *Ponto de Cultura: o Brasil de baixo para cima*. São Paulo: Anita Garibaldi, 2009.

ULISSES, Ivaneide Barbosa. *Caretas: festa e Performance dos Brincantes da cidade de Jardim-Ce*. Dissertação (Mestrado em História Social), Fortaleza, UFC, 2004.

VASCONCELOS, Regina Ilka Vieira. Tempos e memórias. Caminhos para o sertanejo: Quem conta Histórias? In: FENELON, Déa Ribeiro. (Org) [et. al.] *Muitas memórias, outras histórias*. São Paulo: Olho d'Água. 2004.

VELHO, Gilberto.(org) *Um antropólogo na cidade: ensaios de antropologia urbana*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

VIDAL, Márcia. *Imprensa e Poder: O I e II Veterados (1963/1966 e 1979/1982) no Jornal O Povo*. Fortaleza: Ed. Secult, 1994.

VIEIRA, Antônio. Relações da Missão da Serra da Ibiapaba [1660]. In: GIORDANO, Cláudio. (Org.) *Escritos instrumentais sobre os índios*. São Paulo: EDUC/Loyola/ Giordano, 1992.

VIEIRA, Sulamita. Metáforas do sertão: linguagens da cultura na música de Luis Gonzaga. In: *Revista de Ciências Sociais*, Fortaleza, V. XXIII/XXIV, N° (1/2): 127/148, 1992/1993.

WEFFORT, Francisco Corrêa. A Cultura e as revoluções da modernização. In: *Cadernos do nosso tempo: nova série*. Rio de Janeiro: Fundo Nacional de Cultura, 2000b.

_____.;Francisco e SOUZA, Márcio. Um olhar sobre a cultura brasileira. Rio de Janeiro: Associação dos Amigos da Funarte, 1998.

WOODWARD Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (org). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

XAVIER, Maico Oliveira. *Cabôcullos são os brancos: dinâmicas das relações sócio-culturais dos índios do Termo da Vila Viçosa Real – Século XIX*. Dissertação de Mestrado. Fortaleza – UFC, 2010.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 54

ANEXOS

ANEXO - I

Conteúdo: 01 DVD

Documentário com as dramistas de Tucuns

ANEXO - II

Conteúdo: 01 CD de áudio

Músicas gravadas pelas dramistas de Tucuns