

**TERMO DE AUTORIZAÇÃO PARA PUBLICAÇÃO ELETRÔNICA NO
REPOSITÓRIO INSTITUCIONAL - RI/UFPI**

1. Identificação do material bibliográfico:

☒ Tese ☐ Dissertação ☐ Monografia ☐ TCC Artigo ☐ Livro
☐ Capítulo de Livro ☐ Material Cartográfico ou Visual ☐ Música
☐ Obra de Arte ☐ Partitura ☐ Peça de Teatro ☐ Relatório de pesquisa
☐ Comunicação e Conferência ☐ Artigo de periódico ☐ Publicação seriada
☐ Publicação de Anais de Evento

2. Identificação do Trabalho Científico:

Curso de Graduação: _____

Programa de pós-graduação: História do Brasil

Outro: _____

Autor(a): Márcio de Araújo Pontes

E-mail: marcio.araujo@fied.edu.br

Orientador (a): **Dr. FRANCISCO ALCIDES DO NASCIMENTO**

Instituição: **UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ - UFPI**

Membro da banca: **Dr. FRANCISCO DE ASSIS DE SOUSA NASCIMENTO**

Instituição: **UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ - UFPI**

Membro da banca: **Dr. FRANCISCO GLEISON DA COSTA MONTEIRO**

Instituição: **UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ - UFPI**

Membro da banca: **Dr. ANTONIO PAULO MORAIS REZENDE**

Instituição: **UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO - UFPE**

Membro da banca: **Dr. JOAO PAULO PEIXOTO COSTA**

Instituição: **UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ - UESPI**

Membro da banca: _____

Instituição: _____

Título obtida: **DOUTORADO**

Data da defesa: **08 / 12 / 2023**

Título do trabalho: **TESOUROS VIVOS DA CULTURA CEARENSE: ENTRE
NARRATIVAS, TEMPOS E MEMÓRIAS**

Agência de fomento (em caso de aluno bolsista): _____

3. Informações de acesso ao documento no formato eletrônico:

Liberação para publicação:

Total: [**X**]

Parcial: []. Em caso de publicação parcial especifique a(s) parte(s) ou o(s) capítulos(s) a serem publicados: _____

.....

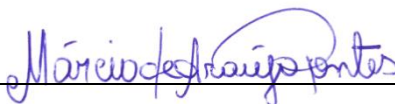
TERMO DE AUTORIZAÇÃO

Em atendimento ao Artigo 6º da Resolução CEPEX nº 264/2016 de 05 de dezembro de 2016, autorizo a Universidade Federal do Piauí - UFPI, a disponibilizar gratuitamente sem ressarcimento dos direitos autorais, o texto integral ou parcial da publicação supracitada, de minha autoria, em meio eletrônico, no Repositório Institucional (RI/UFPI), no formato especificado* para fins de leitura, impressão e/ou *download* pela *internet*, a título de divulgação da produção científica gerada pela UFPI a partir desta data.

Local: **TERESINA**

Data: **15 / 01 / 2014**

Assinatura do(a) autor(a): _____



* **Texto** (PDF); **imagem** (JPG ou GIF); **som** (WAV, MPEG, MP3); **Vídeo** (AVI, QT).



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

TESOUROS VIVOS DA CULTURA CEARENSE:
entre narrativas, tempos e memórias.

TERESINA
2023

MÁRCIO DE ARAÚJO PONTES

**TESOUROS VIVOS DA CULTURA CEARENSE:
entre narrativas, tempos e memórias.**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do Brasil, do Centro de Ciências Humanas e Letras da Universidade Federal do Piauí (UFPI), para obtenção do grau de doutor em História do Brasil.
Orientador: Prof. Dr. Francisco Alcides do Nascimento.

TERESINA
2023

FICHA CATALOGRÁFICA
Universidade Federal do Piauí
Biblioteca Setorial do Centro de Ciências Humanas e Letras
Divisão de Representação da Informação

P814t Pontes, Márcio de Araújo.

Tesouros vivos da cultura cearense : entre narrativas,
tempos e memórias / Márcio de Araújo Pontes. – 2023.
212 f.

Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Piauí,
Programa de Pós-Graduação em História do Brasil, Centro de
Ciências Humanas e Letras, Teresina, 2023.

“Orientador: Prof. Dr. Francisco Alcides do Nascimento.”

1. Patrimônio. 2. Tradição. 3. Cultura. 4. Tesouro Vivo.
5. Mestre. I. Nascimento, Francisco Alcides do. II. Título.

CDD 981.31

MÁRCIO DE ARAÚJO PONTES

**TESOUROS VIVOS DA CULTURA CEARENSE:
entre narrativas, tempos e memórias.**

Tese a ser apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do Brasil, do Centro de Ciências Humanas e Letras da Universidade Federal do Piauí (UFPI), para obtenção do grau de doutor em História do Brasil.

Aprovada em ____ de _____ de 2023.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Francisco Alcides do Nascimento – UFPI/PI
Orientador

Prof. Dr. Francisco Gleison da Costa Monteiro – UFPI/PI
Examinadora Interna

Prof. Dr. Francisco de Assis de Sousa Nascimento – UFPI/PI
Examinador Interno

Prof. Dr. Antonio Paulo de Moraes Rezende – UFPE/PE
Examinador Externo

Prof. Dr. João Paulo Peixoto Costa – UESPI/PI
Examinador Externo

Prof. Dr. Fábio Leonardo Castelo Branco Brito – UFPI/PI
Examinador Suplente

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.

AGRADECIMENTOS

A Fran Martins, que contribuiu com a feitura dos anexos, relacionando os mestres e mestras da cultura cearense. Agradeço por ter compartilhado angústias e incentivado a construção da tese. Creio ter sido uma das pessoas mais ansiosas para ver concluída esta atividade acadêmica, em que o autor abandonou suas práticas sociais para se dedicar à pesquisa e escrita.

Minha gratidão às pesquisadoras Dora Freitas e Silvia Furtado, organizadoras do *Livro dos Mestres – o legado dos mestres: cultura e tradição popular no Ceará*, que juntamente com o fotógrafo Jarbas Oliveira percorreram o estado do Ceará coletando memórias, histórias e nos presenteando com um livro que me serviu de base para construir a tese.

Paula Silveira da Cunha, autora do livro, *Mestres da Cultura Cearense*: a tradução das tradições, foi igualmente importante nessa caminhada.

Ao orientador Francisco Alcides do Nascimento que, com uma leitura cirúrgica e bem fundamentada, contribuiu com suas intervenções e ensinamentos para que eu pudesse perceber equívocos textuais, analisando e revendo pontos importantes da narrativa que ajudaram na minha formação acadêmica.

Ao professor e pesquisador Francisco Gleison da Costa Monteiro, por ter acreditado na minha condição de matemático e me incentivado a seguir adiante e chegar até aqui.

Aos meus professores e professoras do infantil ao doutorado. Suas contribuições me fizeram buscar o título de doutor em uma Universidade Pública Federal.

Aos professores das disciplinas do doutorado em História do Brasil: Edwar Castelo Branco, por sua seriedade em momentos importantes e por ter apresentado outras possibilidades de pesquisa; Petrúcio pelas sugestões de leitura e ampliações das reflexões sobre memória e suas implicações; Pedro Vilarinho, minha admiração pela postura firme com que conduziu suas aulas sobre religiosidade; Fábio Leonardo que sensivelmente nos apresentou a História diante de novas perspectivas; a vocês minha gratidão pelos momentos que me fizeram perceber erros e acertos no caminhar da pesquisa.

Aos participantes da banca de qualificação, meu apreço, admiração e respeito pelas contribuições que empreenderam à pesquisa: Cláudia Cristina, com quem aprendi a lidar com a história oral ao longo da disciplina que ministrou no mestrado; Gleison Monteiro, com quem dividi os momentos de angústia e que tem acompanhado minhas pesquisas da especialização até aqui; Francisco Nascimento, que foi meu orientador no mestrado e muito contribuiu para o aprendizado que gerou a busca pelo doutorado; Fábio Leonardo que, mesmo

como suplente ampliou horizontes ao longo da disciplina que ministrou no doutorado; Francisco Alcides, presidente da banca, com quem compartilhei a escrita e que, de forma simples, me apontou caminhos complexos a seguir, orientando os percursos da pesquisa e me ajudando a definir algumas situações que melhor se enquadraram na proposta de escrita.

Aos examinadores externos, Antonio Paulo de Moraes Rezende, que foi meu professor em uma disciplina do mestrado e me lançou o desafio de um seminário sobre a invenção da solidão, que me fez perceber outros percursos possíveis nos estudos acadêmicos. E ao cearense que reside em Teresina, João Paulo Peixoto Costa, que aceitou fazer parte da banca e contribuiu com suas observações.

A cada um dos doutorandos da quarta turma de Doutorado em História do Brasil da Universidade Federal do Piauí (UFPI), tomando de empréstimo as analogias do professor Edwar Castelo Branco, agradeço ao prefeito Marcus Pierre de Carvalho Baptista, que nos representou como discente e juntamente com o agitador e articulador Cássio de Sousa Borges e o professor Edwar, organizaram um livro no qual tive o privilégio de ter um capítulo inserido.

Ao roqueiro Gustavo Silva de Moura, que contribuiu de forma brilhante na leitura do espelho da tese, agradeço por sua clareza, objetividade e sinceridade.

A Gisele da Conceição Lima que, em momentos de angústia, trouxe palavras de conforto e, com serenidade, nos ajudou a contornar os obstáculos das disciplinas.

A rainha do Vale do Sambito, Maria de Jesus Daiane Rufino Leal que, sempre sorridente, trouxe alegria e nos presenteou com conhecimentos jornalísticos de sua formação.

Ao imperador, Júlio César Alves Pereira Nunes, que apresentou interpretações grandiosas dos textos que leu de forma detalhada ao longo das disciplinas.

Bárbara Brumma Rocha do Nascimento, companheira de mestrado, a qual tive o privilégio de reencontrar no doutorado, a você, meu apreço e admiração por embarcar numa temática tão ampla e cheia de desafios, estou ansioso para ler a versão final de seu trabalho.

Ao grupo de três, Kelyel Fortes de Resende Melo, um cara sensível que fala o que pensa e quem não gostar de ouvir que vá procurar outro rumo, porque com ele é só alegria.

Finalmente e, não menos importante que os demais, o camarada Francisco Rafael Lima Pereira, que nos brindou com um olhar cirúrgico sobre a interpretação dos textos apresentados nas disciplinas, sem contar a plasticidade de seus slides.

Fiz questão de expor o nome completo de cada um dos colegas de turma do doutorado para não restar dúvida de que foram alunos da turma quatro do doutorado da UFPI. Declaro

abertamente meu amor a cada um e a cada uma de vocês, ressaltando que aprendi muito com cada momento que partilhamos em aulas on-line devido à pandemia causada pela Covid-19.

Lamento não os ter conhecido pessoalmente. Conheci Bárbara no mestrado e Gisele no dia da matrícula e, de passagem, no mesmo dia acredito ter esbarrado com o Rafael, mas não tenho certeza, quanto aos demais não tive o mesmo privilégio, porém, fica minha gratidão a todos e a todas e a certeza de que vencemos o desafio de preservar a vida em meio a tantas perdas prematuras que nos tiraram a alegria do convívio.

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 deste trabalho acadêmico e igualmente merecem meu respeito e admiração.

Aos Mestres e Mestras da Cultura Tradicional Popular Cearense e a todos os seus familiares, meus eternos agradecimentos. Estendo essa gratidão a todos que de alguma forma contribuíram com as manifestações que norteiam a experiência de vida de cada mestre e mestra reconhecidos como Tesouros Vivos da Cultura Cearense.

Agradeço ainda aos familiares, amigos e colegas de trabalho, pedindo desculpas pelas ausências em momentos importantes do convívio com vocês, principalmente meu filho, Kevin Emmanuel, que teve um pai ausente a maior parte do tempo, tendo que aprender muita coisa sozinho. Obrigado pela paciência e pelo incentivo que deram durante essa caminhada.

A todos aqueles que passaram pela minha vida e não pude mencionar pois, se assim procedesse, iria fazer uma tese de agradecimentos, porém, ressalto que amo cada um e cada uma de vocês e em cada frase deste trabalho tem um pedacinho dos que me ajudaram nessa jornada da vida a descobrir o quanto é importante ser do bem e amar as pessoas que nos rodeiam.

Meu muito obrigado ao papai do céu que nos uniu no mesmo momento e nos proporcionou tanta coisa linda, enfim, vou encerrar antes que vire um capítulo e meu orientador sugira cortar metade desse povo, porém, não podia deixar de agradecer a você que acabou de ler esse parágrafo e representa o motivo de nosso trabalho.

Acredito na sua determinação em ler o restante da tese e desde já agradeço suas contribuições na difusão dos conhecimentos adquiridos com a leitura. Espero que estejamos juntos novamente na conclusão.

Representam a sabedoria dos nossos avós
tradição da nossa cultura popular
são a fé, resistência, a força, exemplo pra nós,
são os mestres da cultura do Ceará,
mestres da cultura
de coragem e sonhos são feitos
e mostram que no Ceará
o povo merece respeito

Jingle na voz de Gilberto Gil.

RESUMO

A presente tese investiga narrativas, tempos e memórias, tomando como referência os mestres e mestras da cultura cearense, com objetivo de analisar permanências, ressignificações, inovações e negociações relacionadas à atuação dos sujeitos que representam o Tesouro Vivo da Cultura Cearense, tomando como ponto de partida agosto de 2003, ano em que a Secretaria da Cultura do Estado do Ceará (Secult-Ce) foi autorizada, pela Lei nº 13.351, a registrar em livro próprio, sob a nomenclatura de Mestre da Cultura Tradicional Popular Cearense, indivíduos que praticam os mais variados ofícios ligados aos fazeres culturais, como representantes do patrimônio imaterial do Estado, selecionados por meio de edital e aptos a receber um auxílio financeiro vitalício, no valor de um salário mínimo, pago pelo Estado. Em contrapartida devem transmitir seus conhecimentos através de programas e projetos de ensino e aprendizagem desenvolvidos e acompanhados pela Secult-Ce. Levando em conta que o avanço da urbanização e o acesso a novos objetos e tecnologias possibilitaram a inclusão ou exclusão de elementos nas práticas dos mestres e mestras da cultura, o trabalho avalia as intervenções governamentais, feitas através de políticas públicas culturais, nesse percurso de mudanças. Apresenta como referencial teórico autores que trabalham temas culturais como Certeau, Chartier, Hobsbawm e Ginzburg, para citar apenas os clássicos, além de autores que trabalham com oralidades e narrativas.

Palavras-Chave: Mestre. Tesouro Vivo. Patrimônio. Tradição. Cultura.

SUMMARY

This thesis investigates narratives, times and memories, taking as a reference the masters of Ceará culture, with the aim of analyzing permanences, resignifications, innovations and negotiations related to the actions of the subjects who represent the Living Treasury of Ceará Culture, taking as a point of departure starting in August 2003, the year in which the Secretariat of Culture of the State of Ceará (Secult-Ce) was authorized, by Law No. 13,351, to register in its own book, under the nomenclature of Mestre da Cultura Tradicional Popular Cearense, individuals who practice the a wide range of jobs linked to cultural activities, such as representatives of the State's intangible heritage, selected through a public notice and eligible to receive lifelong financial assistance, in the amount of a minimum wage, paid by the State. In return, they must transmit their knowledge through teaching and learning programs and projects developed and monitored by Secult-Ce. Taking into account that the advancement of urbanization and access to new objects and technologies made it possible to include or exclude elements in the practices of cultural masters, the work evaluates government interventions, made through public cultural policies, in this path of change . It presents as a theoretical reference authors who work on cultural themes such as Certeau, Chartier, Hobsbawm and Ginzburg, to name just the classics, as well as authors who work with orality and narratives.

Keywords: Master. Living Treasure. Patrimony. Tradition. Culture.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Mestre Pedro Balaieiro e suas peças de cipó Imbé.	35
Figura 2 – Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto	42
Figura 3 – Mestra Margarida Guerreira.....	44
Figura 4 – Mestra Dina e seu Cavalo	50
Figura 5 – Capa do Filme Romances de Terre Et D'eau	53
Figura 6 – Mestre Bibi ao lado de sua escultura.....	55
Figura 7 – Dramista admirada com a escada rolante.....	57
Figura 8 – Conferência da Cultura no Theatro José de Alencar em Fortaleza – 2005.....	62
Figura 9 – Mestra Ana Noberto ao centro e seu grupo de dramistas.	65
Figura 10 – Mestre Antonio Pinto trabalhando que nem doutor	72
Figura 11 – Mestre Expedito Seleiro e as peças que confecciona em couro.....	73
Figura 12 – Mestra Pajé Raimunda Tapeba em oração.	76
Figura 13 – Os Penitentes da Irmandade de Nossa Senhora da Cacimba do Mel.....	81
Figura 14 – Mestre Aldenir ao centro e seus aprendizes.....	83
Figura 15 – Mestra Raimunda Lúcia praticando Renda de Bilro	88
Figura 16 – Capa do CD da Banda Calango Aceso (1996).....	97
Figura 17 – Certificado de 1º lugar no Prêmio Cultura Viva	110
Figura 18 – Pajé Luís Caboclo e Cacique João Venâncio numa terreirada.....	113
Figura 19 – Mestra Ana Noberto momentos antes de sua diplomação (2008).....	115
Figura 20 – Diploma do mestre Antônio Luiz.....	118
Figura 21 – Banner's de divulgação do edital Artista Presente de 2018 e 2019.	120
Figura 22 – Título de Notório Saber em Cultura Popular do Mestre Zé Pio.....	131
Figura 23 – Aula do mestre Zé Pio na EEMTI Renato Braga.....	133
Figura 24 – Encontro Para o Desenvolvimento Regional em Juazeiro do Norte	144
Figura 25 – Audiência Pública no Município de Pedra Branca	145
Figura 26 – Cadastramento dos Mestres e Mestras da Cultura de Icó	146
Figura 27 – Tenda do Circo Cultura em Movimento	149
Figura 28 – Ônibus Cultura em Movimento e a Equipe da Secult-Ce	150
Figura 29 – Grupo de Dramistas da Comunidade de Tucuns – Tianguá.....	156
Figura 30 – Mestre Aldenir e seu Grupo de Reisado em Apresentação.....	160

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ACL	Academia Cearense de Letras
Agrupart	Associação do Grupo de Rendeiras de Timbaúba
CDMAC	Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura
Cenpec	Centro de Estudos e Pesquisas em Educação e Cultura
Coelce	Companhia Elétrica do Ceará
Coeпа	Conselho Estadual de Preservação do Patrimônio Cultural do Estado do Ceará
EEMTI	Escola de Ensino Médio em Tempo Integral
FEC	Fundo Estadual da Cultura
Fecop	Fundo Estadual de Combate à Pobreza
FWA	Fundação Waldemar Alcântara
IDH	Índice de Desenvolvimento Humano
Ipece	Instituto de Pesquisa e Estratégia Econômica do Ceará
Iphan	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
MinC	Ministério da Cultura
ONGs	Organizações Não Governamentais
Procem	Projeto Cultural Edite Mariano
Sebrae	Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas
Secult-Ce	Secretaria da Cultura do Estado do Ceará
Seduc-Ce	Secretaria da Educação do Estado do Ceará
Sesc	Serviço Social do Comércio
SNC	Sistema Nacional de Cultura
UESPI	Universidade Estadual do Piauí
UFC	Universidade Federal do Ceará
UFPE	Universidade Federal de Pernambuco
UFPI	Universidade Federal do Piauí
UFRJ	Universidade Federal do Rio de Janeiro
Unesco	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura
USP	Universidade de São Paulo
UVA	Universidade Estadual Vale do Acaraú

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
 CAPÍTULO I	
1. Tesouros Vivos: patrimônio cultural imaterial do Ceará.....	22
1.1. Conceitos, vivências, memórias e narrativas.....	25
1.2. O Ser Mestre e Mestra da Cultura Tradicional Popular Cearense.....	37
1.3. Relação com novos espaços praticados.....	39
 CAPÍTULO II	
2.Tradição oral: entre a cultura popular, o folclore, o patrimônio e a performance	61
2.1. Os mestres e mestras em seus aprendizados.....	65
2.2. Troca de saberes entre mestres e aprendizes.....	79
2.3. Práticas de organização do fazer cultural.....	91
 CAPÍTULO III	
3. Cultura popular: resistência, apropriação e controle.....	103
3.1. O <i>Encontro Mestres do Mundo</i> e suas implicações.....	106
3.2. Escolas com os mestres e mestras da cultura.....	120
 CAPÍTULO IV	
4. Interiorização da Cultura: ações e reações de uma cultura em movimento.....	136
4.1. Os mestres e mestras e a interiorização da cultura.....	139
4.2. A espetacularização das tradições culturais.....	155
 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	168
 FONTES E BIBLIOGRAFIA.....	172
 ANEXOS.....	181

INTRODUÇÃO

Cultura é tudo aquilo que, no uso de qualquer coisa, se manifesta para além do mero valor de uso. Cultura como aquilo que, em cada objeto que produzimos, transcende o meramente técnico. Cultura como usina de símbolos de um povo. Cultura como conjunto de signos de cada comunidade e de toda a nação. Cultura como o sentido de nossos atos, a soma de nossos gestos, o senso de nossos jeitos.

Gilberto Gil¹

Investigamos narrativas, tempos e memórias, tomando como referência os Mestres e Mestras da Cultura Tradicional Popular Cearense, para analisar permanências, ressignificações, inovações e negociações relacionadas aos fazeres da arte praticada por esses sujeitos, no que se relaciona ao ofício pelo qual são titulados mestres e mestras da cultura.

Consideramos como tradição a transmissão oral de costumes, comportamentos, hábitos, crenças, memórias e outras heranças que foram adquiridas e mantidas ao longo dos anos, como parte de um conjunto de fazeres passados de geração a geração e que tem um caráter repetitivo, porém, não estático, pois está sempre em busca de ressignificados que mantêm ativas as heranças compartilhadas por meio de experiências que acrescentam e/ou subtraem elementos às práticas de seus antepassados de acordo com suas vivências.

A tradição é dinâmica e atenta às necessidades do tempo presente. Vestir branco no mês de maio e preto durante o luto são alguns hábitos que podemos citar como exemplo, para observar as mudanças no modo como foram praticados, ao passar dos anos, destacando que em algumas épocas eram fazeres tratados com maior recorrência e de formas diferentes das que praticamos atualmente. Assim também são as manifestações culturais e os ofícios que trataremos ao longo da nossa escrita.

Nossa inquietação partiu da base de que o reconhecimento atribuído aos mestres e mestras acelera mudanças em suas práticas culturais, tornando seus fazeres possivelmente mais vendáveis, daí investigarmos se a diplomação dos Tesouros Vivos da Cultura Cearense pode, ou não, ser suficiente para garantir a sustentabilidade de suas práticas em longo prazo.

A partir de agosto de 2003, por meio da Lei nº 13.351², outorgada através da Secretaria da Cultura do Estado do Ceará (Secult-Ce), a administração pública passou a

¹ GIL, Gilberto. Experimentação, memória e invenção. Discurso do Ministro Gilberto Gil na solenidade de transmissão do cargo, em Brasília, a 2 de janeiro de 2003. Caderno Cultura Viva. 3. ed. Brasília: MinC, 2004, p. 40-43.

registrar em livro próprio, sob a nomenclatura de Mestres da Cultura Tradicional Popular Cearense, indivíduos que praticam os mais variados ofícios ligados aos fazeres culturais, como representantes do patrimônio imaterial³ do Ceará, sendo que em 2006 a referida lei foi reformulada e os mestres receberam o *Título de Tesouro Vivo da Cultura Cearense*.

A definição de patrimônio cultural imaterial é bastante ampla e acompanhada de uma visão antropológica que potencialmente engloba expressões dos mais variados grupos sociais, permitindo destacar um conjunto de bens culturais aportados na oralidade, nos conhecimentos tradicionais, nos saberes, nos modos de fazer, nas expressões, e outros fundamentos que se relacionam à identidade cultural dos povos aos quais se refere.

Ser reconhecido como tesouro vivo tem um impacto no cotidiano dos titulados, que se veem assediados pela imprensa, por pessoas curiosas e pesquisadores, que passam a procurar os mestres e mestras diplomados para os mais diversos fins. Além disso, passam a receber uma infinidade de convites para mostrar seus fazeres fora do ambiente em que estão acostumados a se apresentar, isso demanda mudanças em suas rotinas e novas formas de olhar para si mesmo, para suas práticas culturais e sua relação com a comunidade e com os grupos que representam.

Para concorrer ao referido título, é necessário submeter-se aos critérios de um edital em que os inscritos e inscritas devem residir no estado do Ceará há mais de vinte anos, terem comprovada participação em atividades culturais e estarem aptos a transmitir a aprendizes seus conhecimentos ou suas técnicas.

Quem se candidata e consegue aprovação garante registro no *Livro dos Mestres da Cultura Tradicional Popular*, é diplomado com o título de tesouro vivo e recebe um auxílio financeiro vitalício, pago mensalmente pelo governo, no valor de um salário-mínimo.

Em contrapartida, deve ser capaz de transmitir seus conhecimentos e discutir o modo de praticar seu ofício com aprendizes, através de programas de ensino e aprendizagem, sendo essa ação acompanhada pela Secult-Ce.

² 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.

³ O artigo 2º da *Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial* (UNESCO, 2003) entende por patrimônio cultural imaterial: práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas – junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados – que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural. Este patrimônio cultural imaterial, que se transmite de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade e contribuindo assim para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana.

Os sujeitos tomados como referência são mestres e mestras de fazeres e ofícios múltiplos, que transitam pelas mais variadas práticas culturais. Encontraremos brincantes⁴ de Reisado, Dança de São Gonçalo, Maneiro-pau, Maracatu, Boi-bumbá, Caninha Verde, Coco, Pastoril, entre outras manifestações, assim como, vaqueiro, sineiro, coreógrafo de quadrilha, palhaço, cordelista, artesãos de couro, flandres, madeira, ferro, barro, escultor, luthier⁵, cantor de bendito, penitente, rezadeira, doceira, Cacique, Pajé e praticante da medicina popular, para citar alguns fazeres e ofícios.⁶

Anualmente os tesouros vivos se reúnem no *Encontro Mestres do Mundo*, promovido pelo governo do estado do Ceará, por meio da Secult-Ce, em parceria com empresas privadas e gestores municipais.

O encontro acontece em cidades cearenses escolhidas para essa finalidade e todos os mestres e mestras contemplados são convidados, os que aceitam o convite se fazem presentes ao evento, o que gera oportunidade de serem vistos pelos cidadãos que participam do encontro.

Utilizamos um conjunto de fontes, entre as quais destacamos as entrevistas publicadas em livros, jornais impressos de ampla circulação no Ceará, tais como: *O Povo e Diário do Nordeste*, além de outros suportes que apresentam entrevistas, documentários e apresentações dos mestres e mestras da cultura cearense.

A escolha de entrevistas, registradas em impressos e mídias digitais, ocorreu pelo fato dos mestres e mestras se encontrarem espalhados por todo o Ceará, sendo inviável o contato pessoal para entrevistá-los, em virtude de questões financeiras e pelo fato do pesquisador não ter sido liberado do trabalho para dedicar-se à pesquisa.

Dessa forma, nos apropriamos de algumas entrevistas que havíamos feito ao longo da especialização e mestrado, bem como recorremos a entrevistas realizadas por outros pesquisadores, o que foi um grande desafio, tendo em vista que tivemos que aprender a lidar com a subjetividade desses pesquisadores, nos apropriando de registros impressos que trazem as narrativas dos mestres e mestras sob o ponto de vista de quem realizou as entrevistas .

Filtrar as informações importantes para compor esta tese a partir de outros olhares se configurou como um desafio, pois tivemos que aprender como extrair informações relevantes para a composição da tese. Essa foi uma das dificuldades sentidas ao longo da escrita e que

⁴ Pessoa que brinca, se diverte, participa de folias tradicionais, festas populares, manifestações culturais entre outras atividades que transitam entre o sagrado e o profano.

⁵ Profissional que confecciona, ajusta e faz reparo nos mais diversos instrumentos musicais.

⁶ Cf. Anexos com dados referentes aos mestres e mestras da cultura cearense diplomados até 2022.

dificultaram a análise de algumas narrativas, gerando algumas inquietações quanto a lacunas que não tínhamos como suprir por não termos realizado as entrevistas diretamente.

As políticas públicas culturais se fortaleceram no Ceará, quando Virgílio Távora assumiu o governo estadual (1963-1966), que “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.”⁷

Para alcançar seus objetivos, o governador procurou se aproximar dos políticos e intelectuais de seu tempo, sendo que a criação de uma Secretaria Estadual⁸ era um sonho acalentado desde a década de 1940, período em que foi realizado o *I Congresso Cearense de Escritores*⁹, no ano de 1946. Na ocasião, Raimundo Girão denunciou em seu discurso o distanciamento entre as políticas públicas e as ações relacionadas ao campo cultural:

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. [...] 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 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 ideia, individualmente ou nas associações de que fizer parte...tudo com o objetivo de fazê-la vitoriosa, quando reunida a Assembleia Constituinte do Estado, na futura Constituição Estadual.¹⁰

Vinte anos após o discurso, Virgílio Távora enviou à Assembleia Legislativa um Projeto de Lei que propôs a criação da Secretaria Estadual da Cultura. O referido projeto foi aprovado e promulgado na gestão do Governador Plácido Aderaldo Castelo, sucessor de Virgílio Távora.

⁷ 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.

⁸ Em 1966, em meio a Ditadura Militar, o então Coronel do Exército e Governador do Estado do Ceará, Virgílio Távora, decidiu desmembrar a Secretaria da Educação e Cultura, criando a primeira Secretaria Estadual de Cultura do Brasil.

⁹ BARBALHO, Alexandre. *Relações entre Estado e Cultura no Brasil*. Ijuí: Ed. UNIJUÍ, 1998, p. 104

¹⁰ SANTOS, Fabiano dos; GUEDES, Mardônio e Silva (Orgs.). *A História da SECULT por seus Secretários*, Coleção Nossa Cultura, Série Documenta, Fortaleza: SECULT, 2006, p. 14-15

A Lei n. 8.541 começou a vigorar em 9 de agosto de 1966, sendo instalada a Secretaria da Cultura, em 9 de dezembro de 1966, tendo à frente, como primeiro secretário, o historiador Raimundo Girão, o mesmo que havia discursado no *I Congresso Cearense de Escritores*¹¹.

A criação da secretaria gerou uma proposta de integração que foi ao encontro das reivindicações de Raimundo Girão vinte anos antes:

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.¹²

No primeiro momento o governo preocupou-se com o patrimônio material e sua incorporação à secretaria estadual da cultura, não oferecendo incentivo aos mestres e mestras, que naquele momento não foram tratados como patrimônio imaterial do Ceará.

Nosso estudo recortou a gestão do Governador Lúcio Alcântara (2003-2006), em razão de ter sido o período em que foram estabelecidas as políticas públicas culturais que tornaram conhecidos os tesouros vivos.

O interesse pelas manifestações populares teve início numa Especialização em Arte-educação (2005), oferecida pela Universidade Estadual Vale do Acaraú (UVA), destacando que naquela ocasião era graduado em Ciências, com Habilitação em Matemática, desde 1999, e atuava como professor nessa área.¹³

A pesquisa gerou, além do título de especialista, o livro *O drama em si*¹⁴, publicado em 2011 com apoio do governo estadual, através da Secult-Ce, sendo selecionado no *V Edital de Incentivo as Artes do Ceará*.

Retomamos o tema em 2013 e elaboramos um projeto de pesquisa com o qual me submetemos, naquele ano, à seleção de mestrado em História do Brasil da Universidade Federal do Piauí (UFPI). Apresentamos a dissertação que recebeu o título *Histórias de*

¹¹ Cf. 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.

¹² BARBALHO, 1998, p. 108.

¹³ Naquela oportunidade escrevi uma monografia tomando como referência uma manifestação cultural da cidade de Tianguá, conhecida como drama, e fui orientado pelo historiador Francisco Gleison da Costa Monteiro, que, na época, era mestre em História Social pela Universidade Federal do Ceará (UFC) e professor temporário da Universidade Estadual Vale do Acaraú, sendo que atualmente o referido professor é doutor (DINTER-UFPI/UFPE) e professor efetivo da Universidade Federal do Piauí (UFPI).

¹⁴ Cf. 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.

Mulheres Dramistas: (Re)constituindo passos dos mestres da cultura cearense (2003 – 2013), orientada pelo professor Dr. Francisco de Assis Nascimento.

Mulheres dramistas¹⁵, do município de Tianguá, localizado na microrregião da Ibiapaba, a noroeste do estado do Ceará, se tornaram objeto de estudo, com destaque a Ana Maria da Conceição, titulada *Mestra da Cultura Tradicional Popular Cearense*, em 2008.

Para efeito de participação no *IX Edital Ceará Natal de Luz (2012)*, a Secult-Ce definiu as dramistas e seus fazeres da seguinte forma:

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.¹⁶

A definição de dramistas apareceu pela primeira vez no referido edital, ressaltando-se que oito edições anteriores não mencionaram as dramistas cearenses como possíveis concorrentes. O fato de em 2012 o Ceará contar com três dramistas reconhecidas como mestras da cultura pode ter contribuído para a inclusão da definição no edital.

Com formação acadêmica em ciências exatas, senti dificuldade em trabalhar aportes teóricos na área de História. Atravessei momentos difíceis e cometi erros que dificilmente um historiador cometeria. Por exemplo: no início da especialização, carente de uma visão macro do objeto em estudo, compreendia a cultura dramista como prática de comunidades rurais, com baixo poder aquisitivo, realizado por mulheres com pouco grau de instrução escolar, e seria eu a pessoa que apareceria para narrar a história dessas dramistas.

Para alívio do orientador, essa visão limitada foi desfeita ao longo das pesquisas, em que tomamos conhecimento de que os dramas também podiam ser praticados, e eram, em zona urbana, motivados por necessidades diferentes daquelas verificadas em zona rural.

Os estudos mostraram que as pessoas residentes na cidade e, que antes haviam morado em zona rural, traziam suas práticas para os centros urbanos e a recíproca também acontecia, fazendo com que essa troca impossibilitasse definir uma manifestação como urbana ou rural.

¹⁵ Pessoa do sexo feminino praticante de drama.

¹⁶ 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.

O caminho que conduziu as pesquisas sobre os mestres e mestras da cultura cearense fez valer a epígrafe da monografia de especialização:

Tudo que dizemos tem um *antes* e um *depois* – uma *margem* 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.¹⁷

O percurso até o doutorado agregou conhecimentos e deu consistência às ideias discutidas, não sendo possível afirmar que existe um fazer cultural melhor que outro, ou mais autêntico, e sim que existem diferenças e semelhanças entre suas práticas, cada uma com suas particularidades e motivações.

O mestrado ajudou a pensar a história para além dos documentos escritos e registros oficiais, ampliou fontes e ajudou a compreender a maneira de pensar a sociedade em um dado período, abrindo caminhos para que pessoas fossem ouvidas, compreendidas e interpretadas por meio de suas narrativas.

O ingresso no programa de doutorado da UFPI veio como um novo desafio, para um matemático que se colocou diante de outras práticas e leituras para compreender as narrativas dos Tesouros Vivos da Cultura Cearense.

No percurso do doutorado, o orientador Francisco Alcides nos instigou a projetar uma narrativa com liberdade de operacionalizar conceitos e definir o roteiro a ser seguido em cada fase da pesquisa e da escrita. Essa liberdade e as orientações em momentos necessários, me ajudaram a dialogar com os materiais que dispunha e construir uma narrativa ajustada às condições técnicas e conceituais.

Nas relações de poder, o pesquisador é aquele que exerce o papel dominante, sendo que sua narrativa traduz o acúmulo de seus estudos, os autores que fundamentam seus conceitos e opera com base nas transformações que fazem parte do seu campo de estudos.

Apropriarmo-nos de discussões relacionadas à História do Brasil ajudaram a compreender as narrativas dos mestres e mestras da cultura cearense, na Linha de Pesquisa que trabalha História, Cidade, Memória e Trabalho.

A escrita da tese partiu da cidade de Tianguá, em um momento que a pandemia causada pela Covid-19 motivou a prática de aulas síncronas, cuja modalidade consiste na

¹⁷ 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.

transmissão de aulas, ao vivo, em que o professor escolhe uma plataforma, reúne seus alunos, e ministra os conteúdos on-line, ou seja, conectado diretamente a uma rede de computadores.

Assim foram conduzidas as aulas teóricas, que apesar das limitações, seguiram firmes, atestando a qualidade dos conteúdos trabalhados e o empenho de cada docente do Programa de Pós-graduação em História do Brasil.

Seguimos sem nos encontrarmos presencialmente, docentes e discentes, porém, solidários na troca de conhecimentos, materiais e lamentações por tantas perdas causadas pela pandemia. Compartilhamos alegrias, tristezas e angústias, ao longo das aulas teóricas. Momento difícil para muitas famílias que perderam entes queridos e de apreensão por parte de todos que de alguma forma tentavam se proteger da Covid-19.

Nosso referencial teórico segue os estudos de autores que trabalham temas culturais como Certeau, Chartier, Hobsbawm e Ginzburg, entre outros que tratam de oralidades, narrativas e suas interpretações.

Extraímos desse referencial teórico conceitos relacionados à cultura, circularidade, hibridismo, entre outros que ajudaram a formatar nossa escrita, assim como buscamos perceber suas aplicações práticas estudando os fazeres dos mestres e mestras da cultura cearense.

A tese, construída com supervisão do orientador, depois de sofrer intervenções, cortes, acréscimos, decréscimos e passar pela qualificação, está estruturada em quatro capítulos, seguidos de subitens que buscam dar conta de responder a nossas inquietações, sendo que no primeiro capítulo, *Tesouros Vivos: patrimônio cultural imaterial do Ceará*, tomamos como base as narrativas dos mestres e mestras da cultura, com o objetivo de compreender o significado de ser aclamado, ou aclamada, tesouro vivo da cultura, além da forma com que eles construíram suas subjetividades conceituais.

Receber o reconhecimento por meio das políticas públicas culturais e possuir um diploma de mestre ou mestra da cultura cearense move sentimentos que buscamos trazer para este capítulo, ressaltando que, além das narrativas, utilizamos os jornais *O Povo* e *Diário do Nordeste*, que são os impressos de maior circulação no Ceará, para compreender a relação dos mestres e mestras com os novos espaços praticados e com o assédio de pesquisadores, entrevistadores, fotógrafos, entre outros. É também o capítulo que tratará da diplomação dos tesouros vivos da cultura e suas implicações.

O segundo capítulo, *Tradição Oral: entre a cultura popular, o folclore, o patrimônio e a performance*, informa e discute a trajetória dos mestres e mestras da cultura antes da política

de seu reconhecimento como Tesouros Vivos da Cultura Cearense, bem como a relação dos mesmos atores sociais com os discípulos aprendizes.

As narrativas dos mestres e mestras foram evidenciadas por meio de entrevistas coletadas e publicadas, utilizando livros como suporte de registro, destacando que não teríamos condições financeiras nem tempo para entrevistar os tesouros vivos espalhados por todo o Ceará.

O terceiro capítulo, *Cultura Popular: resistência, apropriação e controle*, evidencia a relação dos fazeres dos mestres e mestras com o tempo presente, compreendendo a relação entre as práticas culturais e as ações praticadas pelo governo do Ceará.

Investigamos as mudanças inseridas nas práticas culturais dos tesouros vivos e a celeridade com que acontecem, refletindo também sobre as escolas com mestres e mestras da cultura e as influências da espetacularização em suas práticas, com destaque para a relação estabelecida entre a cultura e o turismo, por meio de suas secretarias estaduais.

O quarto capítulo, *Interiorização da Cultura: ações e reações de uma cultura em movimento*, trata de políticas públicas executadas entre 2003-2006, na gestão da secretária estadual da cultura Cláudia Leitão, que planejou com sua equipe ações de interiorização da cultura, ocasião em que o Projeto Cultura em Movimento: Secult itinerante foi executado na gestão através do Programa de Desenvolvimento Cultural e Valorização das Culturas Regionais, recebendo em 2006 o Prêmio Cultura Viva, promovido pelo Ministério da Cultura (MinC), na categoria Gestão Pública.

A relação dos mestres e mestras com essas políticas públicas de interiorização foram tratadas neste capítulo como forma de detalhar as ações que giram em torno da diplomação dos tesouros vivos, ressaltando que o reconhecimento faz parte de projetos de referência pautados no Plano Estadual da Cultura – 2003 a 2006.

Atento ao conceito de transcrição¹⁸, como a ação que transforma o texto oral no texto escrito, optamos por tratar as palavras da forma como foram apresentadas. Preferimos conservar os arcaísmos das falas dos entrevistados e entrevistadas, suas inovações, sua composição gramatical, entre outros elementos, criando uma simbologia que apresenta a narrativa a partir de uma linguagem coloquial que respeita a diversidade de linguagens, compreendendo que as construções frasais dos praticantes estão corretas. Respeitamos também as escolhas realizadas pelos autores dos livros trabalhados como suporte para as entrevistas.

¹⁸ MEIHY, José Carlos Sabe Bom. *História Oral: como fazer, como pensar*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2011, p. 133-137.

CAPÍTULO I

1. Tesouros Vivos: patrimônio cultural imaterial do Ceará.

A política não garante a felicidade nem confere significado às coisas. Ela cria ou recusa condições de possibilidades. Interdita ou permite: torna possível ou impossível.

Michel de Certeau¹⁹

As políticas públicas culturais, praticadas no Ceará, que reconhecem os Tesouros Vivos da Cultura Cearense, possuem base legal nos artigos 215²⁰ e 216²¹ da *Constituição da República Federativa do Brasil de 1988*²², seguindo recomendação de identificação e registro da cultura tradicional e popular, apresentada na 25ª *Conferência Geral da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco)*²³, realizada em 1989, em Paris, e presente também na recomendação da *Carta de Fortaleza*²⁴, apresentada ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), em 1997, no *Seminário Patrimônio Imaterial: estratégias e formas de proteção*, realizado na capital cearense em comemoração aos 60 anos de Iphan.

O Ceará implantou programas e projetos culturais que ganharam espaço em debates e discussões travadas nacionalmente, partindo de iniciativas da equipe técnica do MinC em conformidade com os objetivos do governo federal.

O que nos interessa compreender é que, a partir de 2003, quando Cláudia Leitão assumiu a Secult-Ce, no governo de Lúcio Alcântara, montou uma equipe de trabalho que assumiu uma nova postura na secretaria, com a proposta de realizar uma gestão inclusiva e mudar as concepções das políticas culturais praticadas até então.

Os gestores culturais dos municípios cearenses, juntamente com suas equipes, acompanharam de perto as discussões estaduais e nacionais e, na medida do possível, se

¹⁹ CERTEAU, Michel de. *A cultura no plural*. 7ª ed. Campinas, SP: Papirus, 2012, p. 214.

²⁰ Art. 215 – O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais.

²¹ Art. 216 – Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira.

²² BRASIL. Constituição (1988). *Constituição da República Federativa do Brasil*. Brasília, DF: Senado Federal: Centro Gráfico, 1988.

²³ INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. *Recomendação Paris*. 1989. Disponível em: < <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Recomendacao%20Paris%201989.pdf>.> Acesso em: 01 jun. 2021.

²⁴ Ibid., 2021.

adequaram as novas diretrizes estabelecidas com o objetivo de integrar o Sistema Nacional de Cultura (SNC) que nortearia as ações voltadas às políticas públicas culturais.

Para alcançar os objetivos, o governo estadual investiu em programas e projetos, implementados por Cláudia Leitão e sua equipe, com objetivos de estruturar a Secult-Ce para adequar-se às diretrizes traçadas pela equipe do MinC.

O Projeto Mestres da Cultura Tradicional Popular Cearense enquadrou-se no Programa Memória e Cultura, e seguiu orientado pelas diretrizes do *Plano Estadual da Cultura (2003-2006)*²⁵, construído no *Seminário Cultura XXI*, realizado em março de 2003 na capital cearense, e que reuniu propostas discutidas em conferências municipais e encontros regionais, seguindo as orientações das políticas públicas nacionais de incluir a sociedade civil na construção das propostas.

Para garantir e estruturar de forma permanente as ações desenvolvidas no *Plano Estadual da Cultura (2003-2005)*, o governo outorgou, em agosto de 2003, a Lei nº 13.351, que regulamentou o registro dos mestres e mestras da cultura no Ceará, estabelecendo que esse registro deveria ser feito em livro próprio sob a guarda da Secult-Ce.

Este instrumento legal foi reformulado, dando origem à Lei nº 13.842²⁶, que a partir de 2006 categorizou o Mestre da Cultura Tradicional Popular Cearense como Tesouro Vivo da Cultura Cearense, o que em tese ampliou os beneficiados, incluindo grupos e coletividades.

O *Título Tesouro Vivo da Cultura Cearense* faz referência ao Projeto Tesouros Humanos Vivos, que a Unesco apresentou em 1996 como instrumento para cumprir decisão de 1993, que recomendou a criação de dispositivo de proteção para bens culturais vivos, posteriormente categorizados como patrimônio imaterial.

Os termos foram cunhados ao longo dos anos e se entrelaçaram com a finalidade de garantir a preservação e continuidade das tradições orais. O reconhecimento e o auxílio financeiro objetivaram incentivar a continuidade dos fazeres culturais e autorizar o registro dos conhecimentos e experiências que atravessam gerações.

O Mestre da Cultura Tradicional Popular Cearense, também aclamado Tesouro Vivo da Cultura Cearense passou a ter direito a um diploma e um auxílio financeiro vitalício pago pelo governo estadual no valor de um salário-mínimo. Em contrapartida, assumiu o dever de transferir seus conhecimentos através de programas de ensino e aprendizagem organizados

²⁵ CEARÁ. Secretaria da Cultura do Estado do Ceará. *Plano Estadual da Cultura (2003-2006)*: valorizando a diversidade e promovendo a cidadania cultural. Secult, Ce. 2003.

²⁶ 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, nº 227.

pela Secult-Ce, cabendo ao Conselho Estadual de Preservação do Patrimônio Cultural do Estado do Ceará (Coepa)²⁷ fiscalizar, avaliar e julgar os processos relativos ao registro no Livro dos Mestres.

Em 2004, o primeiro Edital contemplou 12 mestres e mestras. A então Secretária da Cultura, Cláudia Leitão, destaca que: “como nossos recursos para garantir os proventos mensais aos mestres eram escassos e só permitiam ao Coepa o registro de 12 mestres, sugerimos ao núcleo de comunicação do governo a criação de calendários com os mestres da cultura.”²⁸

E acrescenta: “se num primeiro momento, a legislação era voltada aos indivíduos, em seguida, iniciamos discussões com o Coepa para ampliação da lei aos grupos e comunidades produtoras e difusoras destes saberes ancestrais.”²⁹ Essas discussões deram resultado e atualmente os editais contemplam grupos e coletividades representadas por Organizações Não Governamentais (ONGs).

Em 2022, o número de mestres e mestras foi sendo ampliado para 100, através de lei sancionada pela Governadora Izolda Cela. Na apresentação da nova lei, o Secretário da Cultura do Ceará, Fabiano Piúba destacou: “eram 60 mestres e mestras. Com o Governador Camilo Santana, se ampliou para 80, e, agora, vão para 100 novos senhores e senhoras, detentores de saberes e fazeres, artes e ofícios que traduzem nossa diversidade cultural.”³⁰

Os novos mestres e mestras foram selecionados através do *XII Edital dos Tesouros Vivos da Cultura do Ceará 2022*. No momento em que a lei foi sancionada, tínhamos 68 mestres e mestras vivos, o que em tese abriria 32 novas vagas.

Fabiano Piúba, destacou que “o número hoje é de 100, mas, se você me perguntar numa perspectiva enquanto cidadão, acho que a gente ainda deve, num processo gradual, ir aumentando esse número e chegar a pelo menos 150 mestres.”³¹

Até o momento da escrita deste texto, a meta dos 150 mestres e mestras diplomados não havia sido alcançada. A previsão para 2023 é garantir a certificação de 100 tesouros vivos, havendo um aumento significativo em relação aos 12 contemplados em 2004.

²⁷ 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.

²⁸ LEITÃO, Cláudia Sousa; GUILHERME, Luciana Lima. *Cultura em movimento: memórias e reflexões sobre políticas e práticas de gestão*. Fortaleza: Armazém da Cultura, 2014, p. 166.

²⁹ Ibid., 2014, p. 166.

³⁰ HERCULANO, Daniel. Governadora Izolda Cela sanciona lei que amplia número de mestres e mestras da Cultura no Ceará. Disponível em: <<https://www.ceara.gov.br/2022/06/14/governadora-izolda-cela-sanciona-lei-que-amplia-numero-de-mestres-e-mestras-da-cultura-no-ceara>> Acesso em: 13 jun. 2023

³¹ BARBOSA, Diego. Quem são, o que fazem e qual a importância dos mestres da cultura para o Ceará. *Diário do Nordeste*, Fortaleza, 15 jul. 2022. Caderno Verso.

Para garantir a continuidade da ação, foi criado o *Encontro Mestres do Mundo*, evento estruturante, que reúne artistas, pesquisadores e curiosos, no qual os tesouros vivos da cultura recebem seus certificados e homenagens. O evento também abriu espaço para a participação de mestres e mestras vindos de outros estados e países.

No terceiro capítulo voltaremos a tratar do *Encontro Mestres do Mundo*, porém, para compreender a importância desse evento estruturante, podemos destacar que entre as atividades realizadas estão os seminários de troca de experiências e a apresentação pública de manifestações culturais, realizadas em palcos, praças e ruas da cidade que sedia o evento.

O encontro tem uma semana de duração e reúne mestres de artes e ofícios, brincantes de folguedos, do sagrado, da oralidade, músicos, construtores de instrumentos, entre outros. É bem diversificado e aglutina um significativo número de artistas populares que dedicaram parte de suas vidas aos fazeres culturais.

1.1. Conceitos, vivências, memórias e narrativas

Antes de adentrarmos os méritos de ser Tesouro Vivo da Cultura Cearense, é necessário revisitar alguns conceitos que servirão de base para compreendermos esses sujeitos, suas titulações e as implicações destas no seu cotidiano e em suas práticas.

São variadas as tentativas de definir os adjetivos que fazem parte da vivência dos mestres e mestras da cultura cearense, ressaltando que não existem conceituações certas ou erradas, existem diferenças e semelhanças, a partir das quais construímos nossas próprias definições, partindo da experiência compartilhada pelos tesouros vivos e das tentativas realizadas por diversos teóricos. A nomenclatura Mestre da Cultura Tradicional Popular Cearense apresenta palavras que apontam para variados caminhos e perspectivas conceituais.

Propomos algumas referências para refletir sobre os atributos dos tesouros vivos, levando em conta suas próprias definições, para compreendermos como eles se relacionam com alguns conceitos presentes em suas práticas.

O conceito de cultura não é estático e nem polido, tampouco se encontra pronto e acabado. É um conceito em movimento, que se transforma, se degrada e se renova, como reforça Gilberto Velho: “a cultura não é, em nenhum momento, uma entidade acabada, mas sim uma linguagem permanentemente acionada e modificada por pessoas que não só desempenham ‘papéis’ específicos, mas que tem experiências existenciais particulares.”³²

³² VELHO, Gilberto. (Org.) *Um antropólogo na cidade: ensaios de antropologia urbana*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013, p. 45.

Os mestres e mestras da cultura cearense direcionam as práticas culturais, coletivas ou individuais, de acordo com as experiências adquiridas ao longo da vida, tendo uma parcela de criatividade nas ações observadas em seu tempo.

Ao discutir sobre cultura, Clifford Geertz utilizou-se da concepção simbólica e interpretativa, em que um conjunto de signos e significados pertencentes a grupos sociais que se misturam, se entrelaçam na formação da cultura. O autor registrou que “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.”³³

Trabalhamos a definição de cultura popular e de manifestação cultural como contexto, trabalhando também a concepção de circularidade cultural estudada por Carlo Ginzburg em 1987, que considerou a cultura popular como “um relacionamento circular feito de influências recíprocas, que se movia de cima para baixo, bem como de baixo para cima”³⁴.

O mesmo autor supôs a existência de uma dinâmica interativa entre cultura erudita e cultura popular, ou seja, elas se interpenetram. No mesmo diapasão, Néstor García Canclini sugere o conceito de culturas híbridas³⁵, pelo fato de ter compreendido na “hibridação, processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas.”³⁶ A hibridação cultural se esboça a partir do momento em que interagem os sistemas de produção e consumo.

Adotamos também leituras clássicas³⁷, que tratam de definições de cultura popular, compreendendo que existem autores que a tratam de forma mais romantizada e pautada na tradição oral, e outros como algo funcional capaz de gerar emprego, renda e ascensão social.

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

³⁴ GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 17

³⁵ Cf. 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.

³⁶ Ibid., 2013, p. 19.

³⁷ Cf. BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUCITEC, 1987; BURKE, P. *Cultura popular na Idade Moderna*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989; CERTEAU, Michel de. *A beleza do morto*. In: _____. *A cultura no plural*. 7ª ed. Campinas, SP: Papirus, 2012, p. 55-85; CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Trad. Maria Manuela Galhardo. São Paulo: Difel, 1988; CHARTIER, Roger. *Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico*. In: *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 8, n.16, 1995, p. 179-192; CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1996; DARNTON, Robert. *O grande massacre de gatos, e outros episódios da história cultural francesa*. 4. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2001; DAVIS, Natalie Zemon. *Culturas do povo: sociedade e cultura no início da França moderna*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990; GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

A questão não foi defender um ou outro posicionamento, mas entender como as políticas públicas culturais poderiam unir essas duas partes, sem causar prejuízos, ressaltando que o Estado deve apoiar e dar condições para que a sociedade mantenha suas práticas culturais.

Para mestra Ana Noberto, carinhosamente chamada por familiares de Ti'Ana, residente no sítio Tucuns, distrito de Pindoguaba, pertencente ao município de Tianguá, região norte do Ceará, “cultura é vida! Para mim tudo é cultura: eu falar, eu andar, é a minha casa do jeito que eu faço, do jeito que eu fico, eu falar com filho, é meu jeito de vestir, é uma colher que eu boto na boca. Para mim tudo é cultura!”³⁸ Além disso, acrescentou: “é a minha saúde, é a minha música que canto, tudo é cultura. Aquilo que me faz bem, que faz bem a você, tá na cultura. E muita gente não conhece a cultura. Vive a cultura e não conhece.”³⁹

Não é que as pessoas não conheçam a cultura, apenas a compreendem de modo diferente do entendimento da mestra dramista, que enfatizou, mais de uma vez, ao longo de sua narrativa, que tudo é cultura, sendo que essa frase é abrangente e a dramista construiu sua fala nos fazendo perceber que, para ela, a cultura engloba as práticas, vivências e experiências que carregou ao longo da vida, fazendo parte do comportamento, atitudes, valores, crenças, linguagem, além das relações que estabeleceu com os espaços praticados.

Para o mestre da cultura indígena, Cacique⁴⁰ João Venâncio, residente no município de Itarema, região do Litoral Oeste, a cultura está relacionada às danças e rituais praticados por seus ancestrais, sendo que o mais importante é relacionar os fazeres aos seus significados, tendo em vista ser relevante para os mais jovens compreenderem o que diferencia uma prática de outra e o que elas representam para os grupos que dela fazem uso, como destaca em sua fala: “a gente ensina os meninos os rituais sagrados, a dança, o porquê está dançando, o que significa. Porque nós temos várias formas de cultura.”⁴¹

Aponta a existência de várias formas de cultura, como se cada prática constituísse um diferencial que a separa culturalmente das demais. Esse ponto de vista separa a música, a dança, e os rituais sagrados no momento que essas práticas convergem para a mesma manifestação.

Como liderança indígena dos Tremembé, o Cacique João Venâncio nutre a preocupação em ativar a memória coletiva de seus liderados, fazendo uso da tradição oral

³⁸ FREITAS, Dora; FURTADO, Sílvia. *Livro dos mestres – o legado dos mestres: cultura e tradição popular no Ceará*. Fortaleza: Fundação Waldemar Alcântara, 2017. p. 48.

³⁹ Ibid., 2017, p. 48.

⁴⁰ O Cacique é o chefe político do povo indígena, responsável por organizar e cuidar de questões referentes aos indígenas, como o modo de vida, os rituais e até mesmo as punições.

⁴¹ FREITAS; FURTADO, op. cit., p. 161.

como forma de dar continuidade aos saberes e experiências de seu povo. Para ele, “o papel da gente, hoje, como liderança, é passar tudo que a gente aprendeu com os antepassados. Para a nossa juventude, para nossa criançada. Para que eles possam se criar sabendo a história, sabendo a cultura que eles tinham, qual é a origem deles, a quem é que eles pertencem.”⁴²

A preocupação e o zelo pela memória dos antepassados referenciaram a narrativa de outros mestres e mestras que seguiram o mesmo caminho. O cacique tremembé evidenciou a importância da tradição oral enquanto meio de socialização de saberes e de continuidade de suas vivências para que os fazeres culturais praticados pelo seu povo, mantenham suas raízes e possam ser experimentados em outros momentos por novas gerações.

Mestra Zulene Galdino, residente no Crato, região do Cariri, mestra em Pastoril, Dança do Coco e Maneiro-pau, conta que: “e eu ensino a cultura. Que é brincar Maneiro-pau, Lapinha, Grupo Cintura Fina, o Xaxado, o Bumba meu boi, as Quadrilhas,”⁴³ destacando sua concepção de cultura como prática de manifestações culturais que agregam vários indivíduos.

Noutro momento da narrativa acrescentou a função inventiva, que não se resume somente em reproduzir as memórias do passado, mas também fazer suas intervenções, como destacou: “...quando é na Semana Santa, eu ainda faço o Judas, a mãe do Judas, que é para as crianças brincarem. Porque, em todo canto tem o Judas. Mas o Judas é homem, e eu nunca vi filho sem ter mãe. Aí eu faço a mãe do Judas.”⁴⁴

É recorrente na fala da maioria dos mestres e mestras afirmarem que suas práticas foram repassadas de geração a geração por meio da tradição oral. No livro *A invenção das tradições*⁴⁵, em que os autores evidenciaram situações que permitiram pensar sobre a legitimidade da utilização da palavra tradição, em seu processo de invenção, percebendo que quanto mais distante for o mergulho temporal do historiador, maiores as possibilidades de compreensão sobre as ações inventivas de seu objeto de estudo.

Durval Muniz destacou que “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.”⁴⁶ 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

⁴² FREITAS; FURTADO, 2017, p. 161.

⁴³ Ibid., 2017, p. 455.

⁴⁴ Ibid., 2017, p. 455.

⁴⁵ Cf. HOBBSAWM, Eric & RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Tradução: Cavalcante, 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

⁴⁶ 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.

para dimensionar uma tradição inventada e reinventada, que reorienta a utilização de símbolos, signos e representações.

Mestra Cacique Pequena, moradora da Lagoa da Encantada, pertencente à reserva indígena Jenipapo-Kanindé, no município de Aquiraz, região do Litoral Leste, apontou outros caminhos: “a gente sabe muito bem o que é cultura: planta é cultura, plantação de mandioca é cultura, colha de caju é cultura, plantação de legume é cultura, colher algodão é cultura. Pesca é cultura.”⁴⁷

Para Cacique Pequena, a definição de cultura está ligada ao ato de cultivar a terra e mesmo de realizar a pesca, mas não é só isso, é também um processo de adaptação ao espaço praticado, em que os fazeres acumulados ganham novos contornos, como registrou: “vim deixar de pescar quando casei e vim morar aqui na Lagoa da Encantada. Mas continuei as culturas que tinham no próprio lugar pra fazer.”⁴⁸ E seguiu descrevendo quais as novas culturas praticadas na Lagoa da Encantada, “Cultura de planta, trabalhando pra plantar feijão, milho, maniva⁴⁹. Raspar mandioca é uma cultura. Tirar goma é uma cultura. [...] Uma raspa pra fazer um lambedor, pra fazer um remédio. Tudo é cultura.”⁵⁰

Ampliou a discussão apontando que: “agora, é cultura de vários tipos. Cultura da mezinha, cultura da farinha, cultura de trabalhar de enxada, a cultura da mandioca, a cultura de fazer colar, a cultura de pescar. Tirar mel de abelha. [...] Fazer esteira de junco é uma cultura! Fazer cama de cipó é uma cultura.”⁵¹

A Cacique também direcionou suas concepções de cultura para os fazeres ligados ao cotidiano de sua comunidade e que vão além do ato de cultivar plantas: “apanhar caju, fazer mocoioró. Mocoioró é uma cultura que é a bebida do índio. Mocoioró do caju azedo. Tudo isso é cultura. Se eu for dizer as culturas que nós temos, um dia é pouco para se contar a história da cultura que tem o povo Jenipapo-Kanindé.”⁵² Acredita ainda que “a cultura indígena só se acaba se acabar os índios tudim.”⁵³

Essas percepções ajudaram a revisitar os variados conceitos e formas de evidenciar as memórias, experiências e vivências. São narrativas que levaram à compreensão de como os praticantes de manifestações culturais definem seus fazeres e a própria cultura.

⁴⁷ FREITAS; FURTADO, 2017, p. 338.

⁴⁸ Ibid., 2017, p. 338.

⁴⁹ Galhos da mandioca. Hastes da planta, cortadas em tamanho pequeno para ser plantada em covas abertas pela enxada.

⁵⁰ FREITAS; FURTADO, op. cit., p. 338.

⁵¹ Ibid., 2017, p. 338.

⁵² FREITAS; FURTADO, 2017, p. 338.

⁵³ Ibid., 2017, p. 338.

Preferimos trabalhar conceituações variadas que apresentam a cultura como uma construção circulante que se reinventa por meio da tradição oral. Refletir sobre essa enérgica edificação nos faz repensar sobre nossos próprios conceitos e olhares sobre a cultura.

Mestre Aldenir, residente no distrito de Bela Vista, na cidade do Crato, região do Cariri, defendeu que “a cultura é aquilo que sai de dentro da alma da gente. O reisado, isso que a gente faz, a gente faz com muito amor. Pelo menos eu faço com muito amor.”⁵⁴

O destaque em executar suas práticas com amor é comum na narrativa de outros mestres e mestras da cultura, que tentam manter a memória dos antepassados demonstrando amor e carinho devotados às ações que lhes foram repassadas, ressaltando o anseio que eles carregam em deixar seu legado para novos aprendizes.

Mestra Ana Noberto, ao tratar do Drama praticado em sua comunidade como manifestação da cultura cearense, anotou:

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. Resgatar, né! A cultura. [...] Se a gente fizesse. 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? [...] Eu acho que era das coisas, das belezas que hoje as comunidades perderam. Muitas coisas, muitas culturas que as pessoas tinham, perderam. Que o drama é uma coisa muito bonita, mas se perdeu.⁵⁵

A mestra apresentou uma narrativa pessimista que se pautou na falta de interesse das jovens e nas limitações físicas das mais velhas, apontando um caminho cujo destino final parece ser o desaparecimento do drama praticado pelo grupo ao qual pertence.

A manifestação de Dona Ana é de 2005, quando iniciamos as pesquisas sobre dramas, para fins de conclusão de uma pesquisa monográfica destinada à conclusão de um curso de especialização em arte educação, que gerou o livro *O Drama em Si*⁵⁶, publicado em 2011, com apoio da Secult-Ce.

Ana Noberto foi aclamada Tesouro Vivo da Cultura Cearense em 2008, o que a motivou e mudou o seu discurso, apresentando novos caminhos para suas práticas, inclusive trazendo de volta ao palco as dramistas idosas da Comunidade de Tucuns que não conseguiam se requebrar: “nós estamos aqui firmes e fortes, e enquanto a gente for viva tá brincando

⁵⁴ FREITAS; FURTADO, 2017, p. 228.

⁵⁵ CONCEIÇÃO, Ana Maria da. (Mestra Ana Noberto) Entrevista concedida a Márcio de Araújo Pontes. Tianguá, 15 de jan. 2005. Entrevista.

⁵⁶ Cf. PONTES, 2011.

drama. É uma cultura que se depender de nós nunca vai se acabar. Porque o drama faz parte da cultura do Ceará e do Brasil. Tem até um grupo de dramistas mirins que ensinamos.”⁵⁷

Vivenciando os fazeres de dramas nas décadas de 1970/80, abandonados quando as praticantes se casaram, por conta do machismo dos maridos que não permitiam que suas esposas se mostrassem diante de um público em que outros homens estariam presentes, as senhoras dramistas, agora com idade superior a 50 anos, retomaram suas atividades e passaram a experimentar outros espaços e contextos diferentes daqueles da infância e adolescência.

Apesar do longo período afastadas das letras das cantigas, dos passos das danças, da performance e das vestimentas das personagens, as dramistas despertaram lembranças que continuavam guardadas na memória, que no calor dos acontecimentos criaram um grupo de dramistas mirins, mas, ao crescerem, as meninas sentiram vergonha de se apresentar e, aos poucos, foram abandonando os ensaios, porém, é como a mestra colocou: “uma semente foi plantada, nós só não pode é obrigar elas gostar, porque o tempo delas é outro.”⁵⁸

O fragmento apresentado por Ana Noberto nos fez refletir sobre o mito da extinção da cultura, destacando que as práticas culturais se revitalizam e se fazem atuais a depender dos motivos e do significado para aqueles que as praticam.

Diante do texto *A Beleza do Morto*⁵⁹, de Michel de Certeau e elucidando os estudos realizados por Durval Muniz no livro *O morto vestido para um ato inaugural: procedimentos e práticas dos estudos de folclore e de cultura popular*⁶⁰, compreendemos a narrativa de Ana Noberto que apresentou dois pontos antagônicos que convergem para a continuidade da cultura dramista.

De forma metafórica e por meio das leituras apresentadas no parágrafo anterior, os fazeres culturais se comportam como um morto que levanta do caixão no meio do seu velório, parecendo mais forte que antes, até que comece a agonizar novamente, protagonizando outra morte e se inserindo em um outro ciclo de transição.

Luce Giard, no prefácio do livro *A cultura no plural*, apontou que toda cultura, na perspectiva de Certeau, “requer uma atividade, um modo de apropriação, uma adoção e uma transformação”⁶¹, destacando que, quando esses pontos entram em concordância, dificilmente encontraremos uma prática cultural morta, desde que a comunidade a tome para si como

⁵⁷ CONCEIÇÃO, 2015, Entrevista.

⁵⁸ Ibid., 2015, Entrevista.

⁵⁹ CERTEAU, 2012, p. 55-85.

⁶⁰ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *O morto vestido para um ato inaugural: procedimentos e práticas dos estudos de folclore e de cultura popular*. São Paulo: Intermeios, 2023.

⁶¹ CERTEAU, 2012, p. 10.

referência para dar continuidade a suas ações, ressaltando que essa mesma comunidade vai passar por processo de transformação para tornar possível sua permanência no tempo presente.

Certeau defende que as práticas culturais precisam ter significado para seus praticantes, de outro modo, passa a cumprir outras demandas e finalidades.

Mestra Ana Noberto descreveu como as dramistas de sua comunidade retomaram seus fazeres depois de passarem muitos anos sem praticarem o drama, avaliando que não tinham motivação para continuar atuando:

A gente brincou até 20 anos de idade. Casei com 19 anos, com 20 tive o primeiro filho, aí pronto. As outras também se casaram e se acabou o drama. Morreu o drama na comunidade. E aí depois de vinte anos que a gente tinha parado teve uma pessoa que era da prefeitura, professores que foram fazer faculdade e sentiram a necessidade de resgatar uma cultura. Começaram a pesquisar e vieram. Foram no Poço de Areia, foram no Cipó, vieram aqui no Tucuns. Quando chegaram no Tucuns, encontraram a gente, que tinha a cultura, mas tava morta! As outras pessoas na comunidade nem conheciam mais, as pessoas novas nem conheciam mais, nem sabiam nem o que era mais. Aí veio o Márcio, a Vânia, a Amparo, aí nós resgatamos junto com eles. [...] Todas nós sabíamos das músicas. Todas já tinham brincado quando eram novas. Perguntaram pra gente quem era de nós que queria fazer parte do grupo, botar o nome pra ser a mestra. A mestra tinha de viajar, tinha de ir buscar as coisas, tinha que trabalhar. As meninas do grupo disseram que eu tinha mais condição, que eu já trabalhava na comunidade, eu trabalhava na igreja, eu não tinha vergonha de falar com ninguém! Podia vim o Papa, podia vim o Bispo, o prefeito, podia vim o governador.... Colocaram meu nome. Se fosse aprovado, era eu. Então foi aprovado e ainda estamos aqui. E nós temos esse grupo resistente.⁶²

As mulheres dramistas de 20 anos passados, agora mães, avós e algumas até bisavós, passaram a se reunir quase semanalmente para a prática dos dramas como atividade de lazer e entretenimento, fazendo dos encontros uma festa, em que cantam, dançam e se divertem contando histórias, revisitando memórias e reencontrando as novas trajetórias dos dramas.

Alguns dos maridos das dramistas participam dos encontros e não exercem mais o poder patriarcal de antes, devido às mudanças de valores morais que atravessam o Brasil, no início do século XXI, em que as mulheres conquistaram mais liberdade e a cada dia ampliam seus espaços de atuação.

A manifestação de Ana Noberto faz com que percebamos como a dinâmica das manifestações culturais e como as tradições orais e os mecanismos da memória estão presentes, necessitando de um gatilho para reacender as lembranças e a vontade de reiniciar e reinventar as atividades anteriores.

⁶² CONCEIÇÃO, 2015, Entrevista.

Apesar dos esforços empreendidos por pesquisadores e estudiosos, não se chegou a um consenso conceitual sobre cultura popular e suas aplicações, sendo que as reflexões foram cunhadas por meio de disputas de poder nos campos políticos e teóricos e sua diversidade compreensiva não possibilitou fechar conceitos em torno dessa categoria de estudos sem que houvesse contestações.

O conceito de cultura popular tornou-se controverso, escorregadio, polêmico e recheado de pensamentos, ora consensuais, ora conflitantes, cabendo a cada um extrair suas próprias ideias e reflexões, criando sua própria subjetividade e detendo argumentos que norteiam as experiências relacionadas às manifestações culturais e seus conceitos.

O que dá significado e sentido as práticas culturais são as vivências que encontram suporte na tradição oral e sustentam a memória e a identidade daqueles que se relacionam com os espaços em que os fazeres se desenvolvem.

Trabalhar conceitos e subjetividades é um desafio para os historiadores no campo da cultura, pois não existem fazeres melhores ou piores, o que existem são fazeres diferentes, cada um com características próprias.

Caso se venha conversar com dez mestres de reisado da mesma região e perguntar qual a Folia de Reis que melhor representa a tradição regional, cada um deles vai contar sua história e atribuir a si essa representação, sendo que as motivações serão variadas, mas certamente recorrerão aos antepassados para se firmarem.

Em meio às tentativas conceituais relacionadas ao campo cultural, estão os tesouros vivos, que apesar dos seus fazeres e suas práticas passarem por todo esse processo de reflexões, carregam consigo uma forma própria de compreender essas fases, objetivando levar adiante aquilo que os movimentam e os fazem se sentir vivos em meio aos fazeres aos quais dedicaram parte significativa de suas vidas.

Como se diz hoje em dia, os outros que corram atrás de seus arcabouços teóricos para que deem conta de suas práticas. Aos diplomados e não diplomados o que importa é seguir adiante por meio da tradição oral, suas vivências e criatividade.

Os adjetivos que norteiam a nomenclatura Mestre ou Mestra da Cultura Tradicional Popular Cearense são bastante complexos e carregam implicações que não nos permitem enquadrar o indivíduo em um aporte teórico fechado e bem definido.

Os mestres e mestras da cultura exerciam suas práticas antes de serem titulados e reconhecidos e seus fazeres se entrelaçam às discussões teóricas acadêmicas, porém, os tesouros vivos têm seus próprios conceitos e sua forma de perceber a aplicação destes no cotidiano, levando em conta suas experiências, vivências e crendices que são repassadas por

meio da tradição oral, funcionando como ferramenta de transporte dos conhecimentos acumulados ao longo do tempo.

Para além dos conceitos, pensar a relação dos mestres e mestras com os meios de comunicação e marketing é também refletir sobre o processo de mudanças que acompanham esse assédio.

As experimentações, antes restritas ao espaço de convívio, ganham holofotes e não passam despercebidas. Após a titulação, a escala de relações se amplia e novas formas de convívio também. Pesquisadores, jornalistas, escritores e curiosos querem conhecer os Tesouros Vivos da Cultura Cearense e suas histórias, sendo que estes têm que se acostumar com o fato de repeti-las, para os mais variados fins.

Diversos pontos de vista se constroem em torno dos fazeres dos mestres e mestras da cultura, e com o estreitamento dos laços que separam a oralidade da escrita, além das diversas ferramentas que possibilitam captação de áudio e imagens, essa relação com as mídias se torna algo comum, se comparado a alguns anos atrás.

Como se diz no popular, são “ossos do ofício”⁶³, que acompanharam a diplomação e o reconhecimento dos fazeres praticados e que amplificaram a circulação de informações, colocando os tesouros vivos em evidência, considerando a relação temporal como algo imemorial, pertencente a uma temporalidade anterior aos fazeres apreciados.

Os curiosos querem sempre saber a origem dos feitos dos mestres e mestras, os quais não conseguem narrar além do que vivenciaram e vivenciam. Difícil precisar de onde vem e quais os limites das práticas de uma pessoa que carrega o *Título de Tesouro Vivo da Cultura Cearense*, porém, essas práticas vão se adequando às necessidades de seu tempo e seguindo o fluxo que permite novas formas de reinventar-se.

Mestre Pedro Balaieiro, do município de Guaramiranga, região do Maciço de Baturité, relata com orgulho que depois que recebeu o título e teve espaço na mídia, suas peças passaram a ter maior procura, como destacou: “Eu, vendendo na feira, fui convidado pelo

⁶³ Antes que o tamanho A4 se tornasse popular no reino dos papéis de escritório e entre estudantes, o mais usado era o papel-ofício, um pouco maior: tem 35 cm de altura contra 29,7 cm do A4. Antigamente, para deixar essas folhas branquinhas, os fabricantes usavam pó de tutano, substância que existe no interior dos ossos do corpo e tem propriedades alvejantes. Mas imagine você precisar extrair, numa quantidade absurda, um material de dentro de ossos para conseguir esse branqueamento do papel... Era um processo lento e exaustivo. Algo que ninguém gostaria de fazer, mas havia quem fizesse porque era parte do trabalho. De acordo com o folclorista Câmara Cascudo (1898-1986), foi daí que surgiu a expressão: alude a algo desagradável inerente a uma tarefa ou profissão. Disponível em: <<https://super.abril.com.br/coluna/oraculo/de-onde-vem-a-expressao-ossos-do-oficio/>> Acesso em: 21/02/2023.

gerente do hotel Remanso de Guaramiranga para vender o meu trabalho lá. Quando eu dei fé, eu saí na revista de turismo. Eu e o Chico Anyzio. Aí, a coisa melhorou.”⁶⁴

O mestre acrescentou que o fato de ter tido espaço em outra revista, lhe rendeu novas oportunidades de trabalho: “melhorou mais ainda quando eu saí na revista Cláudia, porque a Central de Artesanato me convidou para eu levar o meu trabalho lá.”⁶⁵

O espaço ocupado nas revistas melhorou a autoestima de Pedro Balaieiro (Figura 1), que se sentiu feliz em ser reconhecido e assediado pela mídia, tornando-se mais conhecido e ampliando suas possibilidades de trabalho com o cipó de Imbé.

Figura 1 – Mestre Pedro Balaieiro e suas peças de cipó Imbé.



Fonte: <<https://www.tradicoesemrede.com.br>> Acesso em: 13 de out. de 2023

Mestra Ana Noberto conta que depois da titulação já recebeu visita de pesquisadores, jornalistas, convites para entrevistas, apresentações, gravações de músicas e já apareceu em jornais, revistas e várias gravações audiovisuais expostas na internet, destacando que: “nossa comunidade, o nome dela é Tucuns, é a última comunidade do nosso município. Então a nossa comunidade, ela é vista através desse grupo, dessas pessoas que muita gente não dá valor, né?! Ela é vista!”⁶⁶

Registrou a importância que a Comunidade de Tucuns adquiriu a partir da prática da cultura dramista e todas as implicações que fizeram com que sua comunidade passasse a ser lembrada pelos fazeres relacionados ao drama.

⁶⁴ FREITAS; FURTADO, 2017, p. 399.

⁶⁵ Ibid., 2017, p. 399.

⁶⁶ Ibid., 2017, p. 48.

É fato que a titulação impacta no dia a dia dos titulados e modifica a rotina deles e de suas comunidades, que agora tem que se adequar para atender as demandas originadas em virtude dessa busca pelas suas práticas.

Mestre Vicente Chagas, do Reisado de Caretas e Bumba Meu Boi do sítio Arábia, localizado no município de Guaramiranga, região do Maciço de Baturité, descreveu que muita coisa na sua vida mudou desde que se tornou mestre da cultura cearense e que vez por outra as pessoas estão procurando-o para entrevistas, debates, apresentações, e isso afeta positivamente sua autoestima e seu modo de lidar com os conhecimentos que transporta.

Me orgulho do meu trabalho porque sou mestre da cultura e sou conhecido do mundo. E saio de casa, me ajunto mais os mestres, a gente debate os trabalhos da gente. Conversa com um, conversa com outro. Aí eu me sinto feliz por causa disso. Gosto de ser mestre, não vivo mais preso só num lugar. Porque, no tempo que eu não era mestre, eu não saía nem de casa, quase. Hoje eu sou mestre e me reúno com os outros mestres dos outros lugares, e a gente faz aqueles debates, e isso tornou a minha vida mais animada do que era. É isso aí, eu me orgulho é disso, de ser mestre da cultura por causa disso. [...] Tem gente que, às vezes, vem pesquisar trabalho meu, de escola. [...] Hoje em dia, precisando de mim, eu estando aqui em casa... me chamando em qualquer canto... venha me buscar que eu vou. [...] E eu ainda acho que a brincadeira do boi vai continuar sabe por quê? Porque, se um dia eu faltou, com minhas brincadeiras... tem muito trabalho meu gravado aí.⁶⁷

A narrativa destaca o orgulho e a felicidade que conduzem a fala da maioria dos mestres e mestras que, assim como Vicente Chagas, estão sempre realizando alguma atividade ligada à titulação e isso de certa forma fortalece o sentimento de pertencimento a um grupo seleto de praticantes de cultura que se disponibilizam a realizar gravações, entrevistas e outras ações, sem preocupação com a parte financeira, pois a maioria das participações não gera renda para eles, que estão disponíveis a contribuir e dividir suas histórias, memórias e lembranças.

As ações registradas vão alimentando um acervo que vai compondo a história dos tesouros vivos, sendo comum encontrar registro em jornais, revistas, trabalhos acadêmicos e gravações que circulam em diversas redes sociais, sites, blogs, entre outros meios de divulgação.

Os registros feitos pelos meios de comunicação reforçam lembranças, histórias, memórias, e atestam parte do trabalho praticado por esses representantes da cultura, que carregam uma série de implicações e permitem diferenciar grupos que fazem parte da mesma manifestação cultural, porém, apresentam peculiaridades incomuns.

⁶⁷FREITAS; FURTADO, 2017, p. 439-442.

A exemplo, citamos as diferenças no Reisado ou Folia de Reis, uma manifestação popular que celebra o nascimento do menino Jesus e recorda a visita dos Três Reis Magos a Belém, que iniciam suas atividades no Natal e encerram dia 6 de janeiro, encontrando na cultura cearense uma variedade de práticas que atendem aos mais diferentes estilos.

Tem o Boi de Reisado de mestre Piauí; O Reisado de Caretas de mestre Antônio Luiz; O Bumba Meu Boi de mestre Chico, mestre João Mocó, mestre Panteca e mestre Zé Pio; O Reisado do Coração de Jesus de mestre Tico; O Reisado de Espadas de mestre Aldenir; O Reisado de Couro de mestre Zé Pedro, também conhecido como Zé Gonçalo; O Guerreiro de mestra Margarida Guerreira; O Reisado de Congo de mestre Doca Zacarias, mestre Zé Matias e Sebastião Cosmo; O Reisado de Caretas do mestre Vicente Chagas, e ainda tem a Banda Cabaçal de Expedito Caboco, que se aventura pelos caminhos do reisado, além de outros mestres e mestras espalhados pelo Ceará e que não foram diplomados.

As pesquisas realizadas, através da observação direta, dão conta de que uma mesma manifestação é representada de forma distinta, que só pode ser compreendida por meio da comparação do modo de fazer de cada grupo, apontando que os registros audiovisuais e os variados meios de comunicação facilitam essas percepções, que de outra forma só seriam possíveis através do contato direto com o trabalho realizado por cada tesouro vivo.

1.2 O Ser Mestre e Mestra da Cultura Tradicional Popular Cearense

Eleuda de Carvalho defendeu que “O Ceará foi pioneiro em certificar o papel fundamental dos mestres populares enquanto criadores e fomentadores culturais, portanto, educadores e formuladores de cidadanias inclusivas.”⁶⁸

Além de atribuir aos mestres e mestras da cultura cearense o papel de educadores culturais, a autora apontou o projeto de certificação e reconhecimento como pioneiro, sendo possível identificar outras ações anteriores.

A exemplo, podemos citar que “na Coreia [do sul] o título de Poyuja é concedido desde 1964, logo após a criação da Lei nº 961 de 1962 que tratou das formas de proteção e fomento da cultura coreana”⁶⁹, acrescentando que ao serem reconhecidos como tesouros vivos, os sul-

⁶⁸ FREITAS; FURTADO, 2017, p. 29.

⁶⁹ COSTA, Rodrigo Vieira. *Análise jurídica das leis sobre "tesouros vivos" no Brasil e no mundo: a experiência do Ceará*. PIDCC, Aracaju, Ano IV, Edição nº 08/2015, p. 25 a 39 fev/2015 |. ISSN ELETRÔNICO 2316-8080. p. 32.

coreanos contemplados com o título tinham “um subsídio mensal, têm direito a um seguro contra enfermidades e uma ajuda pecuniária para o desenvolvimento de seus projetos.”⁷⁰

O Decreto nº 42.505, de 15 de abril de 2002, que “institui as formas de registros de bens culturais de natureza imaterial ou intangível que constituem patrimônio cultural de Minas Gerais”⁷¹, concedeu o título de Mestre das Artes a sujeitos com notoriedade consagrada no campo de artes e ofícios.

As normas que estabeleceram o registro dos bens culturais de natureza imaterial, em Minas Gerais, ficaram a cargo do Conselho Curador, que tinha a função de aprovar as propostas inscritas, diplomar e inserir os selecionados em um dos livros de registro do patrimônio imaterial, o qual corresponderia às atividades e saberes dos mestres das artes.⁷²

No mês seguinte, por força da Lei nº 12.196, de 02 de maio de 2002, o estado de Pernambuco se apresentou como precursor na legislação que designa o título Patrimônio Vivo do Estado de Pernambuco. A lei estabeleceu os requisitos para concessão do título e apresentou os direitos e deveres do indivíduo aclamado patrimônio vivo, regulamentando o processo de seleção e registro em livro próprio.⁷³ Seguindo o mesmo percurso, inclusive sob a mesma denominação, seguiu o estado de Alagoas, por meio da Lei nº 6.513, de 22 de setembro de 2004⁷⁴ e a Bahia, que com a Lei nº 8.899, de 18 de dezembro de 2003, criou o Registro dos Mestres dos Saberes e Fazeres do Estado da Bahia.⁷⁵

As leis apresentadas objetivaram reconhecer e valorizar os fazeres culturais praticados em cada Estado, como forma de identificar e preservar modos de fazer relacionados ao patrimônio imaterial da cultura. São iniciativas que se projetaram no cenário nacional e apontaram os mestres e mestras que caracterizam os fazeres culturais de cada região.

As ações culturais empreendidas no Ceará, e que nomearam os mestres e mestras da cultura, como se pode constatar, não aconteceram de forma isolada, mas seguiram norteadas por discursos governamentais, em nível de Brasil, que passou a se preocupar em construir

⁷⁰ COSTA, 2015, p. 32.

⁷¹ MINAS GERAIS. Decreto nº 42.505, de 15 de abril de 2002. *Institui as formas de Registros de Bens Culturais de Natureza Imaterial ou Intangível que constituem patrimônio cultural de Minas Gerais*. Assembleia Legislativa de Minas Gerais. 2002.

⁷² Ibid., 2002.

⁷³ PERNAMBUCO. Lei nº 12.196, de 02 de maio de 2002. Institui, no âmbito da Administração Pública Estadual, o Registro do Patrimônio Vivo do Estado de Pernambuco - RPV-PE, e dá outras providências. Assembleia Legislativa de Pernambuco. 2002.

⁷⁴ ALAGOAS. Lei nº 6.513, de 22 de setembro de 2004. Institui, no âmbito da administração pública estadual, o registro do patrimônio vivo do Estado de Alagoas – RPV-AL e dá outras providências. Assembleia legislativa de Alagoas. 2004.

⁷⁵ BAHIA. Lei nº 8.899, de 18 de dezembro de 2003. *Institui o registro dos mestres dos saberes e fazeres do Estado da Bahia e dá outras providências*. Assembleia Legislativa da Bahia. 2003.

políticas públicas de cultura com maior participação da sociedade civil e, por consequência, abriu espaços para as manifestações populares e seus praticantes.

No Ceará, a Lei nº 13.351, de 22 de agosto de 2003⁷⁶, que reconheceu os mestres e mestras da cultura como patrimônio imaterial, surgiu em meio a uma efervescência de ações que circundaram os praticantes de cultura popular em todo o Brasil.

Ao serem questionados sobre seu papel diante da titulação recebida, os mestres e mestras da cultura cearense, a partir do lugar de fala de cada um, construíram respostas que apontaram seus percursos.

Mestra Ana Noberto, respondeu:

Ser mestre da cultura?! Este nome de Mestre eu sinto como se fosse de todas, todas as amigas. Porque eu só, não faço nada. Eu tenho de estar com elas. Então eu não me sinto muito importante. Pra mim, eu sou a mesma pessoa. Eu acho que fui escolhida porque a cultura tem de acontecer, e a gente tinha um grupo já registrado e tinha de ter uma pessoa pra tomar de conta do grupo. Uma pessoa responsável, pra ir atrás das outras, chamar as outras pra reunião, entrar em contato com as pessoas que vêm atrás do grupo. Eu sou essa pessoa de responsabilidade, com mais trabalho do que as outras.⁷⁷

A mestra deslocou o foco para a coletividade e os sentimentos a ela relacionados. Diante da titulação e reconhecimento, o tratamento com as demais integrantes de seu grupo seguiu do mesmo modo e cada uma continuou emitindo suas opiniões e ideias, sendo, que de forma dialogada, os interesses da coletividade prevalecem e a postura assumida por Ana Noberto contribuiu para que as dramistas permanecessem envolvidas em torno do mesmo propósito.

Em outro momento, a mestra reforçou os ideais igualitários:

Eu digo nós somos as mestras desse grupo, porque nós canta igual, nós dança igual, nós pensa igual. [...] 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.⁷⁸

⁷⁶ 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.

⁷⁷ FREITAS; FURTADO, 2017, p. 45-48.

⁷⁸ CONCEIÇÃO, 2015, Entrevista.

A partir do extrato de fala, dialogo com Verena Alberti, segundo a qual, “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.”⁷⁹

O espírito de coletividade é comum entre os tesouros vivos que desenvolvem suas ações em grupo, inspirando inclusive a ampliação de políticas públicas para que se possa suprir a angústia vivenciada por Ana Noberto e Raimundo Aniceto, mestre de Banda Cabaçal, residente no Crato, região do Cariri, como colocou o Secretário Estadual da Cultura, Auto Filho (2007-2010), em entrevista cedida ao jornal *Diário do Nordeste*:

A ideia 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.⁸⁰

É difícil para um grupo de manifestação cultural escolher um representante entre seus membros para que seja contemplado e reconhecido pelo governo estadual como mestre ou mestra da cultura.

Foi uma escolha difícil para o grupo da mestra Ana Noberto que colocou todas as praticantes numa posição de igualdade em relação às vivências na cultura dramista, mas que tiveram que fazer uma escolha entre elas.

Possivelmente a mesma problemática de escolha tenha sido enfrentada por outros grupos cearenses. Citamos o exemplo dos Irmãos Aniceto: como deve ter sido difícil para eles e seus familiares, terem que escolher um representante do seu grupo.

Por outro lado, os grupos precisam de alguém para representá-los diante de questões políticas, jurídicas, sociais, enfim, necessitam de uma pessoa que, de forma prática, se responsabilize pelas questões citadas, dentre outras que se relacionam inclusive com as próprias apresentações e negociações referentes a tempo, espaço e deslocamento do grupo.

Detalhando o processo de escolha de Ana Noberto, como representante da cultura dramista da Comunidade de Tucuns, percebemos a dificuldade de escolha:

⁷⁹ 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.

⁸⁰ FREIRE, Fábio. Tradições: patrimônio vivo. *Diário do Nordeste*, Fortaleza, 08 out. 2008. Caderno 3.

A gente tinha dez pessoas que cantava, que sabia das músicas, né. [...] Quando foi pra gente escolher o mestre da cultura, foi feita uma avaliação das dez pessoas do grupo. Aí foi vendo as qualidades de cada uma. As músicas que a gente sabia, quantas músicas cada uma de nós dez 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.⁸¹

A mestra complementou: “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.”⁸²

As companheiras veteranas argumentaram sobre a escolha de Ana Noberto:

Não... nós somos mais velhas, 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 bases, você já participa de encontro das comunidades, já tem um monte de bagagem e nós num tem nada, só sabe das músicas do drama, nós não sabe acolher, não sabe fazer reunião, nós não sabe dessas coisas, vai ser é você.⁸³

Um dos critérios utilizados pelo grupo de Tucuns, para a escolha da representante dramista, foi a experiência comunitária. Muito embora fosse cogitada a possibilidade de escolher a mais velha, prevaleceu a escolha daquela que tinha mais habilidades de se colocar diante de situações que iriam além do ato de apresentar dramas.

No caso dos Irmãos Aniceto, prevaleceu a escolha do irmão mais velho, Raimundo Aniceto, que faleceu em 2020, aos 84 anos de idade, e deixou o registro de sua alegria em ser selecionado como tesouro vivo:

Quando eu recebi o título de mestre, me deu uma alegria que até as pernas tremeu. Eu só não voei de alegre, porque não tinha asa! Foi uma alegria que eu tive grande na minha vida, quando disseram: você tá tombado e vai receber um salário do governo. Isso, pra mim, foi a maior alegria que eu tive. Porque antigamente as coisas era fraquinhas, a gente pra pegar um trocado era um sacrifício. A gente só come quando trabalha. A banda não dá pra nós sobreviver não. É a nossa alegria do corpo, que meu pai deixou essa alegria e nós não quer acabar não. A importância de ser um mestre é você ser um caboclo alegre e saber receber, saber entrar e saber sair num palco ou em qualquer setor.⁸⁴

⁸¹ CONCEIÇÃO, 2015, Entrevista.

⁸² Ibid., 2015, Entrevista.

⁸³ Ibid., 2015, Entrevista.

⁸⁴ FREITAS; FURTADO, 2017, p. 421.

O mestre Raimundo Aniceto destacou a importância do repasse financeiro para sua própria sobrevivência, sendo agricultor, a vida é difícil e para sustentar a família tem que trabalhar a terra e depender da ajuda da natureza para obter bons resultados do trabalho.

A Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto (Figura 2) caracteriza-se como um grupo local que toca em festividades religiosas e quando se apresenta por entretenimento se utiliza de suas vivências na roça para criar suas músicas e danças. “A banda toca no zabumba e no tarol. Um casal de prato e dois pifes”⁸⁵

Figura 2 – Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto



Fonte: <<https://crato.ce.gov.br>> Acesso em: 13 de out. de 2023

Mestre Piauí, praticante do boi de reisado, residente em Quixeramobim, região do Sertão Central, destacou o orgulho que sentiu em ser titulado mestre da cultura: “[...] depois que recebi esse diploma, a gente é mais visto, tem mais ‘aquele poder’. Muita gente crê no que a gente diz. [...] Depois do diploma, em todo canto que a gente passa o povo fala com a gente, tem a novidade dos grupos que a gente faz parte.”⁸⁶

O mestre melhorou sua autoestima e passou a ser visto de outro modo por sua comunidade que agora o reconhece como representante vivo da cultura popular, responsável pela continuidade da manifestação que pratica.

Outro que se orgulhava da titulação era o mestre sineiro, Getúlio Colares, da cidade de Canindé, região do Sertão de Canindé, que era colecionador de títulos, como descreve:

⁸⁵ FREITAS; FURTADO, 2017, p. 421-422.

⁸⁶ Ibid., 2017, p. 52.

Recebi o diploma de operário-padrão da cidade de Canindé. Fui homenageado duas vezes: 1979 e 1980. Passei a ser Patrimônio Histórico da Basílica de São Francisco e, hoje, sou Mestre da Cultura Popular do povo do Ceará e do Brasil todinho através da visita de romeiros. Os romeiros ficam apaixonados pelo meu trabalho, adorando a São Francisco e o sineiro. O Brasil todinho. Eu sou o mestre da cultura da função religiosa... os afetos religiosos. Eu me sinto muito feliz porque sou o mestre da cultura da igreja, né?! É uma função religiosa. Eu recebi esse diploma de Mestre foi das mãos do ex-Governador Cid Gomes. E o Governador Camilo convidou todos os mestres da cultura para assistir a posse dele. Todos os mestres se reuniram e foram assistir.⁸⁷

Mestre Getúlio Colares faleceu em 2021, depois de 77 anos dedicados a ser sineiro da Basílica de São Francisco das Chagas em Canindé, aos 91 anos de idade, vítima da Covid-19.

O mestre orgulhava-se em balançar manualmente, por meio de cordas, o sino da igreja, e reproduzir toques específicos que orientavam os fiéis em diferentes momentos. Enfatizou que: “e não tem outra pessoa sineiro no mundo, reconhecido. Só existe eu! Abaixo de Deus e de São Francisco, só existe eu!”⁸⁸

Mestra Dina, vaqueira e aboiadora que reside no município cearense de Canindé, localizado na região do Sertão do Canindé, também destacou suas percepções:

Ser mestra é eu fazer o meu trabalho com o amor, com o carinho que eu tenho pelos nossos vaqueiros, pelas fazendas, pelos animais. É estar ao lado dos nossos companheiros vaqueiros, participando das aberturas das vaquejadas, quando me chamam, e da Missa de vaqueiros. É mostrar o meu trabalho para as crianças nas escolas para repassar a cultura para aquelas crianças que não sabem o que é a cultura do vaqueiro. Aqui em Canindé, tem a Casa do Conto, que eu presto serviço voluntário. E através dela eu vou falar nas escolas. Cada vez mais, está sendo difícil ensinar a cultura, sobre a vida do campo. Tem muitas crianças que não conhecem, tá cada vez mais se distanciando. Então, na escola, eu conto como foi a minha vida no campo. Repasso o que eu sei, como Mestra. O aboio, através do aboio. A luta a fazer com os animais, com a natureza, e ainda tem o verso. Através de verso, eu repasso o que eu vivi na fazenda, e as crianças gostam muito quando eu canto assim: eu só quero bem a gado / porque gado me quer bem / quando eu chamo o gado urra / quando eu grito o gado vem. Eu não troco o amor de gado / pelo amor de ninguém / Ôhohoooo.⁸⁹

Além do amor e do carinho que sente pelo ofício que pratica, a mestra ressaltou a satisfação em dividir seus conhecimentos com outras pessoas e a importância que isso tem para as futuras gerações que, vivenciando outras experiências, muitas vezes desconhecem práticas que fizeram parte de um cotidiano não muito distante. A atividade do vaqueiro no sertão nordestino está cada vez mais escassa.

⁸⁷ FREITAS; FURTADO, 2017, p. 186.

⁸⁸ Ibid., 2017, p. 186.

⁸⁹ Ibid., 2017, p. 101.

Mestra Margarida Guerreira, de Juazeiro do Norte, região do Cariri, montou um grupo Guerreiro de Mulheres, destacando que o Guerreiro é uma manifestação cultural comum no estado de Alagoas, e é semelhante ao reisado só que apresenta outros personagens e possui maior riqueza de detalhes em suas vestimentas.

Traz para o Ceará vivências da manifestação cultural que aprendeu em Alagoas, como narrou: “eu cheguei em Juazeiro em 40 [1940]. Minha mãe veio morar aqui. Quando chegamos aqui, a gente começou a brincar reisado e eu me abusei. Não gostei. Eu disse: eu não quero reisado não, eu quero é o Guerreiro. Na minha terra se brinca é o Guerreiro...”⁹⁰

Mestra Margarida Guerreira (Figura 3) escolheu o Guerreiro como prática e se distanciou dos fazeres do reisado cearense, justificando sua escolha: “porque, na época, no meu tempo o reisado era uma coisa só de homem. E o guerreiro é de mulher. No Guerreiro, as peças, as músicas... é diferente. E a gente tem o direito de ser Guerreira!”⁹¹

Figura 3 – Mestra Margarida Guerreira



Fonte: Jarbas Oliveira

O Guerreiro no Ceará se transformou numa reinvenção do reisado. Quando a mestra escolheu como ofício se dedicar a suas práticas, carregou o desejo de valorização do papel social da mulher. Em sua narrativa anota que uma das razões que a levou à prática do Guerreiro foi o fato do reisado ser uma prática masculina.

⁹⁰ FREITAS; FURTADO, 2017, p. 370.

⁹¹ Ibid., 2017, p. 370-373.

Mestra Margarida Guerreira reforçou o argumento de que o reconhecimento dos mestres e a mestras são anteriores as titulações promovidas pelas políticas públicas, quando anota: “ser mestre é quem sabe, é quem o povo gosta. Ser mestre é o pessoal gostar e achar bonita as peças. E hoje o povo é quem diz: a Mestra Margarida! Botaram esse nome e eu aceitei como Mestra. E ainda depois recebi o diploma de mestra do Crato. Eu gostei.”⁹²

A narrativa é comum entre outros mestres e mestras, que antes da titulação outorgada pelo Estado já haviam conquistado o respeito de sua comunidade e dos membros de seu grupo, através de sua inventividade e capacidade de se colocar como referência, portanto, já ocupavam um papel de destaque e eram chamados de mestres e mestras.

Os tesouros vivos escrevem as histórias de suas práticas não só por meio da oralidade, mas também através do movimento do seu corpo, da criatividade dos grupos aos quais transitam e da interação com os outros, de modo que seus fazeres são dinâmicos e ultrapassam as dimensões geográficas do seu local de atuação.

O mestre de Banda Cabaçal, Expedito Caboco, de Juazeiro do Norte, região do Cariri, registrou em verso o orgulho de representar sua cidade: “eu sou o Mestre Expedito, ninguém queira duvidar, tenho 64 anos de cultura popular, sou do Juazeiro do Norte, de padre Cícero Romão e fui classificado pelo Governo Estadual, um mestre de tradição.”⁹³

Se apresentou evidenciando a cidade que reside e o título outorgado pelo poder público estadual, destacando em outra fala o movimento de circularidade ao qual a tradição oral é submetida: “ainda estou aprendendo. Porque a gente nunca aprende tudo. Quando o cabra acha que está aprendendo, está sabendo, vem outro e deixa ele pra trás.”⁹⁴

E continuou a discutir a ideia de aprendizado constante: “a cultura foi a minha escola e a natureza foi meu professor.”⁹⁵ As ideias apresentadas pelo mestre fazem com que as práticas da Banda Cabaçal sigam se deslocando de acordo com suas percepções e aprendizados, que se articulam dentro das possibilidades oferecidas pelo tempo presente.

Para mestre Gil Chagas, escultor e luthier do município de Aurora, região do Cariri, “O mestre da cultura é uma autoridade do Estado. O mestre da cultura além de ser uma autoridade na cidade, ele é um patrimônio cultural na cidade e no Estado. Um patrimônio cultural tem que ser respeitado.”⁹⁶

⁹² FREITAS; FURTADO, 2017, p. 370.

⁹³ CUNHA, Paula Silveira. *Mestres da cultura cearense: a tradução das tradições*. Fortaleza: Instituto União, de Arte Educação e Culturas Populares, 2017, p. 201.

⁹⁴ Ibid., 2017, p. 203.

⁹⁵ Ibid., 2017, p. 200.

⁹⁶ Ibid., 2017, p. 221.

Registra que após a nomeação, o mestre luthier teve um aumento em suas vendas de rabecas ao atribuiu ao fato de ter sido titulado. É comum as pessoas quererem adquirir peças confeccionadas artesanalmente pelos mestres e mestras da cultura cearense que se tornaram referência em seu ofício.

Mestre Rainha Almeida, de Maracanaú, região Metropolitana de Fortaleza, sintetizou de forma singela o fato ser mestre da cultura: “quando você passa a ser mestre você é de todo mundo. [...] Eu fui diplomado como o personagem rainha do Maracatu Cearense e a partir de então, eu pertencço a todos os Maracatus.”⁹⁷

O sentimento de representatividade projeta o mestre como um dos principais guardiões do conjunto de práticas que referenciam o maracatu cearense, como foi o caso de mestre Juca do Balaio, falecido em 2006, que residindo no bairro Jardim América, em Fortaleza, comandava os fazeres do Maracatu Az de Ouro que ao ritmo forte do triângulo e dos tambores marcava o ritmo lento do Maracatu cearense.

O mestre mateiro da cidade de Pacoti, região do Maciço de Baturité, de nome Zé Carneiro, reforçou a narrativa de mestre Rainha Almeida: “a função do mestre da cultura é divulgar nossa cultura, é divulgar o Ceará para o Brasil e pro mundo. Eu não sou só mestre do Pacoti, sou mestre do Ceará todo.”⁹⁸

A ideia de representatividade dimensiona o alcance dos mestres e mestras dentro de um espaço que evidencia seu modo de fazer cultura e ajuda a compreender como eles se sentem diante da responsabilidade de representar seu ofício.

Quando se fala no ofício praticado por mestre Zé Carneiro, a primeira pergunta que surge é: o que é ser um mestre mateiro? Ele respondeu: “mateiro é aquele que tem uma sensibilidade com a natureza. A função dele é trabalhar pela natureza e auxiliar o ser humano da cidade grande para ele poder sentir a natureza e aprender a contemplar ela.”⁹⁹

Evidencia o respeito que devemos ter pelos seres vivos que habitam a natureza, destacando que o passeio pelas matas pode ser perigoso, exigindo preparo. Daí a importância do trabalho que ele exerce no seu cotidiano e aponta para os cuidados necessários para adentrar as matas.

O ofício de mateiro do mestre Zé Carneiro passou a ser conhecido por muitas pessoas, sendo procurado para acompanhar estudos e incursões pelas matas, e para ele: “a ciência é boa é maravilhosa. Eu sou ciência, eu não faço a ciência eu represento a ciência, eu trabalho

⁹⁷ CUNHA, 2017, p. 287.

⁹⁸ Ibid., 2017, p. 306.

⁹⁹ Ibid., 2017, p. 302.

com a ciência e a ciência é muito importante, mas muitas coisas a ciência não está à altura da natureza porque a ciência não reconhece os encantos da mata.”¹⁰⁰

Zé Carneiro apresenta sua relação com a ciência, em que desenvolve sua atividade de forma conjunta com os pesquisadores e que de certa forma estabelece as aproximações e distanciamentos que delimitam o trabalho de cada um dos sujeitos envolvidos nesse processo de interação

Mestre Zé Carneiro, destacou os fazeres práticos como pontos de partida para seus estudos e a compreensão da natureza:

A minha universidade não foi acadêmica, foi mato. Os meus livros é a natureza, eu leio a natureza. Não sou muito de tá lendo livro, mas eu acompanho a natureza, vejo a natureza como grande aprendizado. É uma universidade que leva para o resto da vida. Aqui não tem um diploma, não tem uma chancela, mas você vai aprendendo no dia a dia. Cada dia é uma coisa diferente, é como você tá na universidade, todo dia você tem uma experiência nova, você tem vários experimentos. [...] Quando você chega na natureza, sempre tem uma coisa diferente, sempre você é surpreendido. Quando se quer interagir com ela e ter essa conexão. Nós temos esse oásis que é a natureza. Se o homem aprender a respeitar a natureza, ele vai aprender a respeitar o seu vizinho, se tornar aliado dele, como tem que ser aliado da natureza.¹⁰¹

Os encontros e desencontros entre a prática e os estudos realizados em livros e disciplinas acadêmicas foram evidenciados pelo mestre, que se colocou como um universitário prático que lê a natureza a partir de suas necessidades, sem que para isso tenha em mãos um diploma de nível superior.

Na interpretação das narrativas, os mestres e mestras podem facilmente assumir o papel de autores primários de suas práticas, sendo considerados guardiões da memória das manifestações culturais ou ofícios que representam, mesmo que essas autorias sejam atribuídas a gerações anteriores.

É possível que o nome e a imagem associados a pessoa reconhecida como Tesouro Vivo da Cultura Cearense sejam evidenciados, quando a prática por ela manifestada for lembrada por gerações futuras. É uma construção que ofusca a habilidade de outros praticantes que acompanham o mestre ou a mestra, destacando que os demais praticantes são igualmente responsáveis pela guarda e repasse dos conhecimentos.

É como se o Maracatu cearense fosse reflexo dos ensinamentos do mestre Juca do Balaio, da mesma forma que mestre Raimundo Aniceto é o responsável pela prática das Bandas Cabaçais de Crato e mestre Miguel, pelas de Juazeiro do Norte.

¹⁰⁰ CUNHA, 2017, p. 305.

¹⁰¹ Ibid., 2017, p. 302-303.

Mestre Juca, mestre Raimundo e mestre Miguel, já falecidos, deixaram seus nomes registrados no livro dos mestres como legado para as futuras gerações que verão nos sujeitos históricos a idealização das manifestações que defenderam, sendo os praticantes posteriores a eles, evidenciados como herdeiros de seus ensinamentos e tradições.

A discussão orienta para refletirmos em torno da titulação dos tesouros vivos e sobre sua relação entre o passado, o presente e os conhecimentos que chegarão às próximas gerações, não sendo uma questão simples de resolver.

O passado é uma coisa curiosa. Está com você o tempo todo. Imagino que nunca se passe uma hora sem que você pense em coisas que aconteceram dez ou vinte anos atrás, e mesmo assim, na maioria do tempo, ele não é real, é apenas um conjunto de fatos que você aprendeu, como muita coisa num livro de história. Então alguma visão ou som ou cheiro, especialmente cheiros, dispara alguma coisa, e o passado não apenas vem até você, você está realmente no passado.¹⁰²

O passado serve como referência para percebermos temporalidades, narrativas e memórias que destacam os mestres e mestras da cultura cearense, observando que se reportam ao passado para firmar suas práticas como fazeres de origens remotas transmitidas por seus antepassados e que chegaram até eles por meio da tradição oral.

É um passado que se faz presente e orienta as ações dos tesouros vivos da cultura nos espaços por eles praticados. Discutiremos a relação dos mestres e mestras com os espaços, para entender a dinâmica que mantém ativas as manifestações individuais e coletivas.

1.3. Relação com novos espaços praticados

O termo mestre ou mestra é atribuído aquele que comanda, que domina determinado ofício, que orienta práticas e dirige sua oficina, organizando os espaços através de suas vivências e dos conhecimentos adquiridos por meio da tradição oral. É também aquele sob o qual os demais observadores se inspiram, aprendem e reproduzem seus fazeres.

Quando observamos os diversos espaços praticados pelos mestres e mestras da cultura cearense, percebemos a pluralidade de uso dos mesmos e a representatividade de cada um, diante das ações empreendidas pelos tesouros vivos.

Se pedirmos a um pesquisador acadêmico, um líder comunitário, um praticante religioso, um político ou um gestor cultural para traçarem o perfil relacionado a um mestre ou

¹⁰² ORWELL, George. *Um pouco de ar, por favor*. São Paulo: Camelot, 2021, p. 26-27

mestra da cultura, obteremos narrativas que convergirão ou divergirão em alguns pontos, não tendo como julgar quem está certo ou errado em relação a variedade de respostas.

A titulação em si possibilita maior visibilidade e a conquista de novas oportunidades, inclusive de trabalho. Novos espaços são conquistados e nestes se protagonizam novas cenas referenciadas pelo ofício do titulado, que melhora a autoestima por também conquistar espaços afetivos que geram reconhecimento de seus familiares e amigos.

A mestra em rede de travessa, Dona Edite, residente em São Luís do Curu, região do Vale do Curu, conseguiu maior estímulo para dar continuidade a sua prática, depois que foi titulada mestra da cultura cearense.

Com o reconhecimento, o volume de trabalho aumentou significativamente, inclusive com o envio de redes para fora do Ceará. Foram surgindo convites para ministrar oficinas, palestras e entrevistas, para tratar da arte praticada, o que alterou sua rotina.

Uma manifestação de respeito e admiração pelo trabalho da artesã foi registrada na fala de outra artista do mesmo ramo: “acho que mestra só ela mesma, não me vejo no lugar de mestra; porque eu acho que igual assim a um mestre, jamais vai existir outro. O mestre é único. Mesmo que eu ficasse no lugar dela, jamais iria ser igual a ela. Aí eu me considero como ela diz, a discípula dela.”¹⁰³

Pode-se pensar no mestre ou mestra, como seres únicos no modo de exercer seu ofício, sendo que cada praticante tem sua maneira própria de inspirar as ações dos aprendizes e se relacionar com amigos e com a própria família.

Outras narrativas reforçaram a ideia de um ser único em suas práticas, como é o caso da mestra Dina, vaqueira e aboiadora que desafiou espaços e práticas machistas construídas em torno do vaqueiro nordestino e se destacou como mulher vaqueira.

Apesar do preconceito, mestra Dina (Figura 4) seguiu firme em suas práticas e quando os vaqueiros diziam que lugar de mulher era em casa cuidando dos afazeres domésticos e dos filhos, ela de imediato respondia “lugar de mulher é onde ela se sente bem. Eu me sinto bem aqui e não vou sair daqui.”¹⁰⁴

¹⁰³ CUNHA, 2017, p. 90.

¹⁰⁴ Ibid., 2017, p. 78.

Figura 4 – Mestra Dina e seu Cavalo



Fonte: Jarbas Oliveira

Conquistou seu espaço com o apoio do esposo Fernando, também vaqueiro, que faleceu em 1988, vítima de queda da montaria em vaquejada.

Ela verbalizou que o marido “foi um grande mestre na minha vida. Foi meu marido que me deu todas as oportunidades. Com ele, derrubava boi, ia para as vaquejadas e nós dois derrubamos bois juntos. Esse também foi meu grande mestre.”¹⁰⁵

A mestra, filha de vaqueiro, recebeu apoio do genitor e do marido para continuar suas práticas e descreveu como conseguiu se inserir no meio dos vaqueiros, um universo fechado para homens corajosos e destemidos que arriscam suas vidas em busca de bois valentes entranhados na caatinga:

Quando comecei a correr em vaquejada alguns homens quiseram me discriminar..., [...] Mas eu tinha meus amigos, que o meu pai me encomendava muito... Nossa turminha: Pedro, Fernando, José Augusto Queiroz, Almir... esses meus amigos, que eram muito fortes, a meu lado. Então eu comecei a conquistar o coração daqueles homens, que queriam ser muito machistas... quando eles queriam me discriminar, eu não dava cartaz não! Aí é que eu fazia mesmo por onde, sabe!? ¹⁰⁶

Suas conquistas abriram espaço para que outras mulheres também se aventurassem na lida com o gado. Destaca que: “fundei uma associação de vaqueiros, boiadeiros. [...] Não tem uma mulher que queira assumir a vida de vaqueira, que faça o que a mestra Dina faz. Muitas vão para a associação e, com quatro ou cinco meses, desistem. Dizem que essa vida não é vida, não!”¹⁰⁷

¹⁰⁵ CUNHA, 2017, p. 83.

¹⁰⁶ FREITAS; FURTADO, 2017, p. 99-101.

¹⁰⁷ Ibid., 2017, p. 101.

O reconhecimento dos mestres e mestras aumentou as possibilidades de participação deles em eventos, shows, palestras, entrevistas, e assim se tornaram conhecidos do grande público, aumentando a circularidade das ideias e reflexões em torno de novas leituras e aprendizados, sendo esses momentos tão importantes quanto à atuação do próprio indivíduo, pelo fato de dialogar com públicos diversos, conhecer pessoas e interagir noutros espaços, apreciando outras práticas culturais que possibilita novos aprendizados e vivências.

O público presente nas apresentações 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. É uma interação que tende a fortalecer os envolvidos, promovendo trocas de saberes os mais variados possíveis.

A movimentação e os encontros proporcionam momentos de vivências pessoais e coletivas que basicamente se dividem em três pontos: o momento de assistir, de apresentar e dialogar sobre as percepções, resultando em aprendizados distintos que podem gerar as mais variadas interpretações e contribuir para novas motivações e criações.

Tomo como exemplo a Dança dos Facões, ou Briga de Galo, executada pela Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto. O mestre Raimundo Aniceto destacou na série *Danças Brasileiras*¹⁰⁸, que a Dança dos Facões foi trazida de Porto Alegre, no Rio Grande do Sul, onde ele e o irmão observaram atentamente um grupo que se apresentou com quatro facões. De volta para casa, criaram a Briga de Galo com dois facões.

O fato, ilustra o processo criativo gerado a partir da prática de outro grupo. Observando uma apresentação, os irmãos criaram outra, onde para eles o facão passa a representar o esporão¹⁰⁹ do galo em uma briga.

A apresentação será outra, o espaço no qual vai ser mostrada será outro também, ressaltando que determinados grupos sociais constroem e delimitam características particulares, com base na memória e no sentimento específico a sua finalidade na orientação de significados, levando em conta 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

¹⁰⁸ INSTITUTO BRINCANTE. Danças brasileiras – Irmãos Aniceto. YouTube, 28 mar. 2020. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=GNWCfpDTwZY>>. Acesso em 12 fev. 2023

¹⁰⁹ Estruturas ósseas pontiagudas usadas, normalmente, como mecanismo de defesa ou até para brigar com rivais que estejam disputando a atenção da fêmea durante o período de acasalamento.

específico a sua finalidade na orientação de significados dentro do contexto espacial mais amplo, que é o da cidade.¹¹⁰

Diante da pluralidade dos espaços e das variadas possibilidades de utilização, sem adentrarmos na categoria cidade, interessa compreender que as particularidades de cada grupo e suas vivências, contribuem para a interação com outros grupos que experimentam estágios próximos de aprendizagem e possibilitam a aquisição de novos modos de fazer.

Ao retornar ao lar, após as viagens e trocas de experiências, os mestres e mestras se aproximam das práticas de Marco Polo, no romance de Ítalo Calvino, *Cidades Invisíveis*¹¹¹.

Seguem contando seus feitos e aguçando a imaginação daqueles que não tiveram acesso direto aos locais descritos pelos tesouros vivos e seus acompanhantes, sendo que essas práticas se tornam possíveis por meio da oralidade e da troca de percepções que ativam o imaginário de quem ouve e a memória de quem narra.

Mestra Ana Noberto, relatou que depois de ser reconhecida: “nós já saímos para várias viagens, para fazer apresentação: Fortaleza, já rodamos a serra da Ibiapaba toda, as escolas chamam. Nós já fomos pra Brasília, ganhamos um prêmio. Tinha oito países lá e nós tiramos primeiro lugar. O drama, né?! Então, pra nós, é uma vida muito boa!”¹¹²

Os novos espaços praticados influenciam na autoestima das dramistas, potencializa a criatividade e gera expectativas, servindo de incentivo para que mais pessoas queiram conhecer a cultura do drama e até participar como dramista.

Mestre Piauí, enfrentou dificuldades e recuperou a autoestima depois da titulação:

Quando eu recebi o diploma, me perguntaram se eu ia continuar nessa brincadeira. Tinham ouvido que eu ia abandonar, que eu ia me afastar. Eu disse eu ia me afastar, mas devido essa ajuda resolvi continuar. Porque a gente não tinha nada na vida, só comprava fiado para pagar no apuro. Não tinha recursos para manter uma tradição que esses anos todos eu vinha mantendo. [...] Esse diploma foi pra valorizar a gente, porque a gente tava lá num recanto acolá, quando dá fé, chega uma valorização dessas, que a gente alcançou. A bem dizer, um milagre que a gente não esperava receber: essa ajuda, essa homenagem e ser reconhecido como um Mestre da cidade. A gente não tinha a fé de receber título nenhum, de receber esse salário. É mais uma ajuda pra gente manter a cultura. Já que o governo não quer deixar se acabar tudo. Depois do diploma, em todo canto que a gente passa o povo fala com a gente, tem a novidade dos grupos que a gente faz parte. E tem as apresentações em muitas escolas daqui. Muitos colégios que nós temos aqui, nós é que inauguramos, fizemos a abertura. É isso aí que a gente queria. A gente quer e se sente feliz em ter essa ajuda e em não deixar se acabar o reisado.¹¹³

¹¹⁰ FREITAS, Nilson Almino de. Olhar sobre a “Sobralidade”: questões teórico-metodológicas. In: *Essentia*. Sobral, v.1, n.2, jan. /nov. -1999, p. 157.

¹¹¹ Cf. CALVINO, Ítalo. As cidades invisíveis. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

¹¹² FREITAS; FURTADO, 2017, p. 45.

¹¹³ Ibid., 2017, p. 52.

A falta de recursos levaria o mestre a parar seu reisado, porém, o estímulo recebido com o salário vitalício, retomou os ensaios e apresentações, dando continuidade ao seu ofício, participando de oficinas, debates, entrevistas, entre outras ações, como descreveu: “estivemos numa creche só de garotinhos, eles fizeram um boizinho, uma emazinha... Então me levaram lá pra mostrar para eles e contar o que sabia. A gente ensina a cultura, o que eu sei.”¹¹⁴

Mestre Antônio Luiz, do Reisado de Caretas do sítio Sassaré, município de Potengi, região do Cariri, também fala da ampliação dos locais de apresentação e das oportunidades que recebeu: “depois que eu fui reconhecido, mudou muito! Já fui para a Paraíba, Crato – a cidade que mais me apresentei – Fortaleza, Salitre, Araripe. Já sou conhecido até em Cuba, pelo filme *Romance Terra e Água*¹¹⁵, de Jean-Pierre Duret.”¹¹⁶

Apresentamos na figura 5, a imagem do mestre na capa do documentário francês de Jean-Pierre Duret e Andréa Santana, que trata dos diaristas que trabalham na roça, não são donos das terras e dependem das negociações com os donos para sustentar suas famílias.

Figura 5 – Capa do Filme Romances de Terre Et D'eau



Fonte: <<https://mapacultural.secult.ce.gov.br/agente/42947/>>
Acesso em: 13 de out. de 2023

¹¹⁴ FREITAS; FURTADO, 2017, p. 53.

¹¹⁵ Cf. ROMANCES de terre et d'eau. Direção Jean-Pierre Duret e Andréa Santana. França: Dérives Productions / Polyson / Radio Télévision Belge Francophone (RTBF), 2002. (78 min.).

¹¹⁶ FREITAS; FURTADO, op. cit., p. 69-70.

A relação dos mestres e mestras da cultura com os espaços praticados potencializa um intercâmbio de conhecimentos transmitidos de geração para geração e de um lugar para outro, não sendo possível que suas práticas permaneçam a mesma o tempo todo.

Mestre Totonho, que reside em São Felix, distrito do município de Mauriti, região do Cariri, saiu de sua cidade para São Paulo, onde aprendeu o ofício de luthier e de volta ao Ceará começou a construir instrumentos musicais como profissão.

Das oficinas localizadas nos municípios de Mauriti e Nova Olinda seus instrumentos musicais se espalham por diversas cidades cearenses, brasileiras e até por outros países, como: Holanda, Paraguai, Japão, Áustria, entre outros.

Seguindo essa prática, outros mestres e mestras que fazem trabalhos em cerâmica, madeira, flandre, dentre outros materiais, também exportam suas peças para outros Estados brasileiros e países.

Mestre Bibi, da cidade de Canindé, região do Sertão de Canindé, diplomado em 2012 como mestre escultor, demonstrou o sentimento que o envolveu ao ver o seu trabalho reconhecido: “tive a felicidade de ser escolhido para fazer a estátua de São Francisco, em Canindé nesse tempo, o nosso Governador era o Doutor Lúcio Alcântara. Ele mandou fazer a estátua de São Francisco, e eu fiz ela com 31 metros e 25 centímetros.”¹¹⁷

Relatou ainda seu contato com espaços externos ao Brasil:

Depois desse diploma, eu não dou conta do trabalho, é rodando o Brasil todo, até para fora do Brasil eu fui convidado. Eu tive um trabalho pra fazer em Mar del Plata, na Argentina. Não fui porque a agenda aqui tá alta, tá grande. Graças a esse diploma que eu recebi de reconhecimento pelas autoridades competentes. Agora, para ser mestre tem que ter valores e ter capacidade de fazer um trabalho pra honrar esse nome de mestre. Porque, não sendo assim, é só mesmo um artesão. O trabalho de um mestre tem que ter aceitação geral. Então, ter esse nome de mestre dá muito valor ao artista. Só em você dizer eu sou um mestre da cultura do estado do Ceará é muita honra.¹¹⁸

Quando afirmou que para ser mestre tem que ser competente no que faz e ter aceitação geral, gerou tensão na narrativa referente aos artesãos não diplomados, principalmente quando complementa a ideia de que se não é mestre, é apenas um artesão comum.

Podemos interpretar a fala como narcisista, frente a uma narrativa descuidada que aponta critérios que diferenciam um mestre de um artesão comum. O mestre se mostra autoconfiante da importância do seu trabalho frente aos demais artesãos do Estado do Ceará.

¹¹⁷ FREITAS; FURTADO, 2017, p. 89.

¹¹⁸ Ibid., 2017, p. 89.

Mestre Bibi relatou ainda sua relação com a cidade do Rio de Janeiro, que lhe auxiliou nas práticas de seu ofício e lhe apresentou novos materiais e formas de expressão:

Eu cheguei na praia de Copacabana e vi de longe um restaurante muito bonito, com muitas pessoas, então, eu cheguei com aquela sacolinha e fui vender as imagens... [...] Estava lá um cidadão de camisa branca de bolinhas pretas, com as sobrancelhas cabelos grisalhos, que me chamou. Eu disse pois não!? E ele: o que você está vendendo aí? Eu mostrei as imagens. Ele me perguntou: você não quer estudar, não? Eu respondi estudar como? E ele disse: estudar numa Escola de Belas Artes. Eu disse: cidadão, eu sou pobre, sou do Ceará... não tenho condições. O sujeito me olhou e falou: eu vou lhe dar um cartão, você vai na escola de belas artes e fala com o Professor Tico. Diga que foi a Presidente da República que mandou. Era o Presidente Médici e eu não sabia! Quando eu cheguei lá... quando o rapaz viu o cartão.... Por ordem do Presidente! Eu disse pois é, é do Presidente!.¹¹⁹

Descreveu como teve acesso a Escola de Belas Artes, que o ajudou a ampliar o tamanho de suas esculturas e retornar ao Ceará se destacando como escultor de obras com tamanho significativo, como a emblemática estátua de São Francisco de Assis, em Canindé (Figura 6), que tem 31,25m de altura, inaugurada em 04 de outubro de 2005.

Figura 6 – Mestre Bibi ao lado de sua escultura.



Fonte: Jarbas Oliveira

O deslocamento espacial do sujeito, além de lançar desafios para as ações que desenvolve, gera contato com objetos e ambientes que não está acostumado e possibilita vivências memoráveis, como no caso de mestre Bigode, da cidade de Juazeiro do Norte, região do Cariri, que teve a oportunidade de ver o mar pela primeira vez quando foi convidado para se apresentar em Fortaleza:

¹¹⁹ FREITAS; FURTADO, 2017, p. 88.

O primeiro chamado para brincar foi na época de sessenta. Fui chamado para representar Juazeiro em Fortaleza. Aí eu fui. No trem eu ia cantando mais os brincadores. E disse: "olhe, nós vamos para Fortaleza, vocês escutem bem, prestem bem atenção o dom de cada um". Eu disse: "vamos para Fortaleza, vou arranjar um respondimento para vocês..." Porque a peça do Maneiro-Pau é respondimento... Aí, eu imaginei: eu vim aqui visitar Fortaleza / e ver as belezas das ondas do mar. O respondimento dos brincadores é: vou chegar, já cheguei, tô chegando / o povo perguntando onde eu vou brincar. Foi nessa viagem que eu vi o mar.¹²⁰

O feito, descrito por mestre Bigode, na década de 1960, é anterior ao reconhecimento como Tesouro Vivo da Cultura Cearense, mostrando que era convidado para apresentações fora do lugar de moradia antes da titulação, sendo que após esta, os convites são potencializados e ele, como os demais mestres e mestras, passa a ser mais procurado.

Nas apresentações externas a sua comunidade os tesouros vivos também aprendem, e como resultado, incorporam alguns aprendizados na manifestação que pratica, ou vivenciam um acúmulo de lembranças e memórias que fazem parte de sua trajetória de vida, como é o caso do mestre Bigode, que viu o mar pela primeira vez, quando se deslocou para uma apresentação na capital cearense.

Individualmente aqueles que vivenciam ambientes externos ao seu cotidiano, passam a desenvolver novas habilidades e protagonizar novas experiências. Notavelmente, as descobertas de coisas simples e comuns, para uma grande parte das pessoas, se tornam um deslumbre para aqueles que pela primeira vez tem contato.

As dramistas de Tucuns, no município de Tianguá, que acompanhavam mestra Ana Noberto, quando se apresentaram no Serviço Social do Comércio (Sesc) de Fortaleza, entre 2011 e 2012, por ocasião do lançamento do livro *O Drama em Si*¹²¹, tiveram a oportunidade de visitar um shopping de pequeno porte, e algumas pessoas do grupo ficaram encantadas com a porta automática, que abria sozinha quando se aproximavam e por várias vezes chegaram perto só pra ver se ela abria mesmo.

Outro exemplo, foi a observação do funcionamento automático do secador de mãos, que acionado por aproximação, libera ar quente que dispensa o papel toalha. Ficaram também admirados com a torneira no banheiro, que após acionada desligava sozinha, para economizar água. Foi o momento que vivenciaram experiências que não fazia parte do seu dia a dia, e que ampliaram suas descobertas.

Manoel Messias, praticante de reisado e um dos tocadores que estavam acompanhando o grupo de dramistas de Ana Noberto, enfatiza:

¹²⁰ FREITAS; FURTADO, 2017, p. 314-315.

¹²¹ Cf. PONTES, 2011.

Eu lá pelejando pra rodar a torneira da pia e nada... um camarada chegou, apertou e saiu água. Aí eu ah então é apertando. E fiquei olhando. Aí ensaboei a mão toda, apertei pra água sair, mas antes de eu acabar parou. Aí eu pensei... faltou água logo na minha vez. Aí vi um outro camarada lavando na outra, aí acabou a água, ele apertou de novo e a bicha voltou... [risos] aí eu apertei na minha e voltou também [risos]. E o mais engraçado era pra enxugar a mão. Fiquei só olhando. Tinha um buraco que cuspiu um vento quente que só fazia uuu... era um berro que se o camarada não fosse esperto morria era dum susto, com aquele bicho, uuu. [risos]. Era um barulho doido mais não enxugava de primeira não tinha que colocar a mão umas pouca de vez que era pra dar certo. Não sei como não queimava era a mão do povo.¹²²

A utilização da escada rolante causou tanta admiração em uma senhora dramista, (Figura 7) que depois que ela aprendeu a usufruir o equipamento sem ajuda, passou vários minutos subindo e descendo, se divertindo como se estivesse em um brinquedo no parque de diversões.

Figura 7 – Dramista admirada com a escada rolante.



Fonte: Arquivo pessoal

Coisas simples para pessoas que frequentam o shopping, causaram admiração em senhores e senhoras com idade acima dos 60 anos, alguns dos quais, não tinham tido a oportunidade de visitar um lugar com aqueles instrumentos e características.

Ao realizar apresentações fora dos espaços que estão acostumados, os mestres e mestras, e seus acompanhantes, experimentam novas vivências que farão parte de suas memórias e lembranças com forte carga emocional.

¹²² SILVA, Manoel Messias da. (Mestre Messias) Entrevista concedida a Márcio de Araújo Pontes. Tianguá, 15 de jan. 2015. Entrevista.

Podemos deduzir que os membros do grupo tiveram muito o que contar quando voltaram à sua comunidade, sendo possível que outros grupos que acompanham os tesouros vivos da cultura tenham vivenciado experiências próximas as destacadas e que ficaram guardadas na memória.

Para Michel de Certeau¹²³, o relato está ligado à prática do espaço. Para que tenhamos lembranças significativas de lugares, a ponto de serem relembradas, é necessário que o espaço seja praticado, ressaltando que “o espaço é anterior aos seus ocupantes”¹²⁴ e nele se inscrevem múltiplas vivências que vão construindo sua funcionalidade e ampliando seu significado diante dos fazeres praticados.

Mestre Pedro Balaieiro, contou que as oportunidades de mostrar seus fazeres, para além da cidade de Guaramiranga, foram possíveis por meio de oficinas e exposições que ampliaram seus espaços de atuação:

Comecei a ensinar no colégio onde estudava minha filha. O custo das minhas aulas era o custo que eu pagava o colégio. Fui contratado, uma coisa pela outra. Depois me chamaram para eu ensinar no convento, seminário – nesse tempo tinha seminário – em Guaramiranga. Quando dá-se fé chegou uma turma de visitante – eu não sabia quem eram. Na turma estava o Frei Lucas, de Canindé. Ele puxou uma cadeira e perguntou: em quantas horas você faz um chapéu? Respondi: faço em duas horas. Ele botou a cadeira do lado e eu fiz em duas horas e quarenta minutos. Na outra semana ele mandou uma carta pra eu ir ensinar em Canindé. Eu fui. Depois ensinei em Aratuba, em Baturité. Veio um convite para eu ensinar em Goiás. Aí foi bom! Foi minha primeira viagem grande. Outra viagem mais longe foi para o Paraná, na cidade de Toledo. E assim conheci onze Estados, puxando pra lá e pra cá! Mas fiquei satisfeito, porque tive oportunidade de pisar fora do Brasil: Paraguai e Argentina.¹²⁵

O trabalho do mestre o levou a diversos lugares para mostrar seu modo de fazer balaios, chapéus, bolsas, colares, cortinas, entre outros objetos confeccionados com cipó-de-imbé. Suas viagens inspiraram algumas de suas peças e lhe deram oportunidade de conhecer novas pessoas e ambientes diversos ao longo de suas estadias.

Os tesouros vivos vão construindo suas redes de contatos e ampliando suas áreas de atuação, cada um seguindo seu ritmo e contornando as dificuldades da forma que lhe é possível.

O mestre Lucas Evangelista, cordelista e violeiro de Crateús, região dos Inhamuns, destacou: “além de cantar, de ser um poeta cordelista, eu gravo a história e ainda ensino as

¹²³ Cf. CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*: 1. Artes de fazer. Tradução: Ephraim Ferreira Alves. 20. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013, p. 183.

¹²⁴ CHAUI, 1996, p. 32.

¹²⁵ FREITAS; FURTADO, 2017, p. 314-315.

peessoas em oficinas, participo nos colégios de palestras. Faço tudo isto para o povo ver e aprovar. E ser mestre é fazer tudo isso.”¹²⁶

As ações apresentadas eram realizadas antes do mestre ser reconhecido como Tesouro Vivo da Cultura Cearense, observando que executava essas práticas como forma de divulgar seu trabalho e levar as escolas relatos de suas experiências de vida como violeiro e cordelista.

Diplomado em 2007, Lucas Evangelista pensava da seguinte forma: “então eu achava que poderia ser alguma coisa mais... E aí, quando saiu este projeto da cultura, dos mestres da cultura, eu dizia que, se aparecer um mestre da cultura sobre literatura de cordel, que não seja eu, tá errado. Ou tá errado ou tão mentindo.”¹²⁷

Sua manifestação revela que sabia de sua importância na divulgação da literatura de cordel, realizada em praças, escolas e feiras livres, onde vendia seus cordéis e gravações de histórias contadas com o auxílio da viola, sendo otimista quanto ao seu reconhecimento diante do ofício que pratica.

Narra ainda sua satisfação em ser considerado Tesouro Vivo da Cultura Cearense: “mas nunca tinha recebido nada que me agradasse tanto quanto está no quadro dos mestres, porque eu sou filho da cultura, bebo água da fonte da cultura. Eu me criei à custa da cultura, fazendo cultura e não foi outra coisa.”¹²⁸

Anotamos as diferentes formas como os mestres e mestras da cultura cearense lidam com os títulos com os quais foram agraciados e como vão traçando sua caminhada ao longo dos fazeres culturais que representam.

Na relação com os espaços praticados, as narrativas são muito próximas e ajudam a compreender que seus fazeres circulam das mais variadas formas e nos mais variados espaços, fazendo com que os ensinamentos e aprendizados sejam recíprocos e tornando possível uma infinidade de interações, por meio de mostras, apresentações, oficinas, entre tantas outras atividades.

A titulação conquistada ampliou seus espaços de atuação, tornando possível reinvenções que se adequaram ao tempo presente, com o objetivo de atribuir novas utilidades aos espaços disponíveis.

Grupos que antes se apresentavam em terreiros e alpendres, tiveram que se moldar a auditórios, praças e palcos os mais diversos. Artistas que se restringiam a utilização de

¹²⁶ FREITAS; FURTADO, 2017, p. 213.

¹²⁷ Ibid., 2017, p. 213.

¹²⁸ Ibid., 2017, p. 213.

espaços domésticos tiveram que repensar seus recintos de produção e venda para melhor atender aos clientes.

A exemplo dessas mudanças, a cultura dramista praticada no município de Tianguá era desenvolvida, na década de 1970, em salas apertadas e palcos improvisados com cadeiras e tábuas, lamparinas iluminando o ambiente e papéis servindo para confeccionar vestimentas.

Atualmente, as dramistas apresentam-se em amplos palcos, espaços comunitários, auditórios, escolas e praças. Não necessitam improvisar palco, usar lamparina e papéis na confecção de suas indumentárias, que são feitas em tecido e utilizam acessórios que são facilmente encontrados, tornando o processo mais prático e tranquilo.

Ao terem a oportunidade de mostrar-se para públicos diversos, vivem outras e novas oportunidades de aprender e ensinar, expandindo seu leque de conhecimentos. Essas mostras incentivam também mudanças internas e externas no modo de se apresentarem e interagirem com cada espaço que se apresenta a sua frente.

As reflexões anotadas neste capítulo permitem compreender como os tesouros vivos se organizam em torno de seus conceitos e dos espaços praticados, mesmo considerando as limitações de cada um.

CAPÍTULO II

2. Tradição oral: entre a cultura popular, o folclore, o patrimônio e a performance.

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.

Gilberto Velho¹²⁹

Antes do reconhecimento como Tesouros Vivos da Cultura Cearense, os mestres e mestras compartilhavam experiências de vida que se espalhavam pelos mais variados espaços e seguiam os mais diversos modos de fazer. A titulação evidencia essas vivências e amplia os locais praticados, deslocando os indivíduos de suas práticas cotidianas.

Estar diante da memória desses homens e mulheres, atravessando tempos e fatos históricos, utilizando como suporte suas narrativas, possibilita compartilhar trajetórias que transitam entre ensinamentos e aprendizagens.

Vamos discutir deslocamentos de sentido e ressignificações que as produções culturais dos mestres e mestras da cultura enfrentaram ao longo do tempo, atribuindo novos significados que estão em constante movimentação no processo do ensinar e aprender, operacionalizadas na recriação de formas, materiais utilizados, rituais e práticas que sofrem mutações impactadas pelas condições sociais, econômicas e políticas de cada época.

Destacaremos os fazeres dos tesouros vivos como trabalho, dentro da linha de pesquisa que seguimos. São práticas que envolvem relações sociais e conflitos étnicos de natureza político-cultural, e mesmo conflitos religiosos.

Os discursos que aproximaram os praticantes de manifestações populares, das políticas públicas de cultura, se iniciaram em 2003, quando Luiz Inácio Lula da Silva assumiu a Presidência da República, e Gilberto Gil tornou-se Ministro da Cultura.

O Presidente e sua equipe assumiram uma postura dialética, buscando criar Projetos de Inclusão Social que direcionassem as ações a serem seguidas por estados e municípios brasileiros. O Ministro da Cultura orientou caminhos que possibilitaram maior participação dos praticantes de manifestações culturais que estavam a margem das políticas públicas.

¹²⁹ VELHO, 2013, p.45.

Até então, os recursos destinados a cultura se diluíam no eixo Rio-São Paulo. Não que esse eixo fosse o único a receber recursos financeiros, mas praticavam a chamada “política de balcão”, que validava Projetos Culturais, com participação de famosos sem que fossem submetidos a um processo de escolha democrática. Era um mecanismo que gerava muita concentração de renda e deixava a margem à maioria dos praticantes culturais.

Com a realização de conferências municipais, estaduais e federais (Figura 8), o MinC passou a colocar em prática um planejamento participativo que seguiu intensificando a criação de planos, programas, projetos e metas com o objetivo democratizar, federalizar e interiorizar as ações culturais, além de garantir que suas práticas gerassem partilha de conhecimentos, vivências e experiências que dessem conta da continuidade dos fazeres trabalhados.

Figura 8 – Conferência da Cultura no Theatro José de Alencar em Fortaleza – 2005



Fonte: Relatório de Gestão (2005-2006)

Desse modo, o MinC passou a olhar para a diversidade da identidade cultural brasileira e se utilizou da política de editais como ferramenta para democratizar o acesso aos recursos financeiros e se preocupou em inserir produtores e gestores culturais antes ignorados, para garantir que as populações dos rincões cearenses tivessem acesso aos recursos de fomento as manifestações culturais.

As ações decorrentes desse processo abriram espaços para o Programa Nacional de Cultura, Educação e Cidadania – Cultura Viva, que foi criado e regulamentado pelo MinC através das portarias e nº 82, de 18 de maio de 2005.

O Cultura Viva objetivou estimular e fortalecer uma rede de gestão cultural tomando como base projetos educacionais e culturais apoiados nos Pontos de Cultura¹³⁰, que foram conveniados e receberam recursos financeiros para fortalecer ações desenvolvidas.

Integrou linhas de ação com atividades vinculadas diretamente ou indiretamente aos Pontos de Cultura, dentre os quais podemos citar: *Escola Viva*, *Ação Griô*, *Cultura Digital*, *Cultura e Saúde*. Cada linha de ação tinha características próprias, regulamentações e percursos definidos dentro de uma rede que ampliou parcerias e se fortaleceu diante de outras ações que incluíam concessões de prêmios e bolsas, adquiridas através de uma política de editais que iam de encontro as especificidades dos Pontos de Cultura.

Os mestres e mestras da cultura cearense tiveram oportunidade de participar de muitos desses projetos que disponibilizavam bolsas e premiações, participaram também como voluntários, sendo que essas participações tinham por objetivo a troca de conhecimentos.

A exemplo citamos os prêmios: Cultura Viva; Agente Escola Viva; Agente Cultura Viva; Intercâmbio Cultura Ponto a Ponto; Cultura e Saúde; Tuxaua; Interações Estéticas; Pontos de Mídia Livre; Areté; Estórias de Pontos de Cultura; Ludicidade; e Pontinhos de Cultura.

Os Pontos de Cultura, receberam apoio financeiro e institucional do MinC e foram geridos por ONGs que tiveram projetos aprovados. O objetivo era desenvolver ações de impacto sociocultural dentro das comunidades, abraçando as mais diversas linguagens.

Outro exemplo foi o da Ação Griô, que teve por objetivo agregar mestres e mestras da tradição oral, oferecendo uma bolsa para que pudessem transmitir ensinamentos para outras gerações através da oralidade.

A iniciativa incentivou a preservação dos saberes dos mestres e mestras da tradição oral, promovendo ações inseridas no Programa Cultura Viva e que também iam de encontro com a circulação nas escolas, como forma de fortalecer a identidade da comunidade escolar.

A Ação Griô iniciou em 2012 a execução do Projeto de Implementação da Universidade Griô, quando fechou parcerias com a Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e a Universidade de São Paulo (USP), objetivando concluir convênio com cinco Universidades Públicas em 2013 para a realização de Cursos de Extensão e Pós Graduação na Pedagogia Griô, integrados com práticas de diálogo entre tradição oral, educação e cultura digital.¹³¹

¹³⁰ Cf. TURINO, Célio. *Ponto de Cultura: o Brasil de baixo para cima*. São Paulo: Anita Garibaldi, 2009.

¹³¹ Cf. Ação Griô: uma política pública referência de gestão compartilhada em rede no Brasil. Disponível em: <<http://graosdeluzegrio.org.br/acao-grio-nacional/>> Acesso em: 20 jul. 2023.

O processo de organização das ações culturais, através do Programa Cultura Viva, possibilitou o desenvolvimento de projeto sobre a criação de um sistema nacional de integração cultural capaz de atender as demandas pautadas nas conferências. O sistema foi efetivamente implantado em 2012, por meio da Emenda Constitucional nº 71.

A partir dessa emenda foi implantado uma política estruturante com o objetivo de descentralizar recursos financeiros e se criou um sistema cultural único capaz de unir todas as esferas da Federação através de órgãos gestores da cultura; conselhos de políticas culturais; conferências; comissões de integração; planos de cultura; sistemas de financiamento e fomento à cultura; sistemas de informações com mapeamento dos artistas, grupos e instituições ligadas à cultura; organização dos indicadores culturais; programas de formação; e sistemas setoriais; com o intuito de melhor atender as demandas culturais, assim como, organizar a cultura a nível nacional para que os gestores pudessem dialogar melhor e terem suporte para tratar de suas reivindicações, sinalizando ainda a participação democrática dos agentes culturais, que a partir de então teriam uma referência. Essa forma de organização contribuiu para se pensar ações culturais integradas.

Passou-se a discutir áreas culturais específicas, estabelecendo uma proposta estrutural em que a adesão ao SNC passou a ser feita de forma voluntária pelos Estados e municípios interessados.

Aqueles que concordaram em aderir ao SNC assinaram um Acordo de Cooperação Federativa, que delimitou os compromissos de cada parte interessada e estabeleceu as diretrizes que garantiram a implantação do Sistema.

Atualmente todos os Estados da Federação e a maioria dos municípios estão integrados ao SNC, que segue a proposta de integrar as instituições culturais de forma a garantir os direitos constitucionais relacionados à cultura.

São essas ferramentas, juntamente as ações desenvolvidas no Ceará, que abriram espaços para que os tesouros vivos tivessem a oportunidade de experimentar o processo de ensino e aprendizagem de uma forma diferente do habitual.

Para entender as mudanças é necessário compreendermos como os mestres e mestras da cultura aprenderam seu ofício, como interagem com seus aprendizes e como se organizam em relação ao tempo e espaço, independente dos programas e projetos apresentados, destacando que as políticas culturais realizadas pelo governo tangenciam as práticas dos tesouros vivos e até auxiliam, mas eles são os protagonistas e suas histórias, que se constroem a margem de todas as ações governamentais.

2.1. Os mestres e mestras em seus aprendizados

Os mestres e mestras da cultura cearense apresentaram narrativas que orientam para as origens de seus aprendizados. Utilizando a tradição oral como ferramenta e relembando as vivências que guardam na memória, operacionalizaram aportes teóricos e conceitos presentes no senso comum e nas lembranças inseridas no seu contexto de vida.

No *Livro dos Mestres*¹³², a dramista Ana Noberto, ao narrar sobre as origens do ofício que pratica, apresentou outros espaços e contextos que se relacionam ao seu legado e a forma como os dramas chegaram em sua comunidade: “o drama vem de Portugal. É uma tradição que vinha de Portugal, porque lá as moças eram chamadas para o Brasil. Eram aquelas moças bonitas, ricas que vinham fazer suas apresentações para o rei.”¹³³

Apresenta um contexto histórico que justifica a nobreza de suas práticas. A mestra e seu grupo de dramistas (Figura 9) apresentam acessórios e indumentárias que retratam a suposta riqueza dessas moças.

Figura 9 – Mestra Ana Noberto ao centro e seu grupo de dramistas.



Fonte: Jarbas Oliveira

Observamos na fotografia o brilho presente no tecido das vestimentas e uma série de acessórios que tornam a indumentária elegante, sem contar as coroas, brincos, colares e pulseiras que para elas representam a riqueza.

Mestra em Pastoril, Maria da Ló, residente em Paracuru, região do Litoral Oeste do Ceará, destacou que: “a minha avó era portuguesa. Ela foi quem trouxe o pastoril de Portugal

¹³² Cf. FREITAS; FURTADO, 2017.

¹³³ Ibid., 2017, p. 44.

para cá. Ela veio morar no Brasil e ela dizia pra nós que o pastoril tinha começado em Portugal, começou lá...”¹³⁴

Responsabilizou um dos seus antepassados por importar a manifestação de Portugal. É possível que ao filiar a origem do pastoril a uma antepassada tenha a intenção de valorizar a própria trajetória como dançante, bem como as da própria avó que de forma evidente viveu suas experiências com o pastoril no século XIX, sendo forçado o fato de ter sido responsável por trazer o pastoril para o Brasil.

As narrativas dos mestres e mestras sobre a origem de um aprendizado vinculado a Portugal, possivelmente se deve ao fato de que o século XVI foi um dos mais dinâmicos da história da nação lusa. Portugal se projetou como um dos países mais importantes da Europa e se posicionou como país de espírito aventureiro, que passou a organizar viagens marítimas com objetivos claros de empreender descobertas, espalhando também as ações culturais que se desenvolveram em seu território, sendo que, além de explorar as riquezas dos países colonizados, os portugueses transferiam informações aos nativos para consolidar a ocupação do território. Essas informações incluíam normas de comportamento e submissão, buscando valorizar os feitos dos reis, a beleza de suas donzelas e as ações de seus nobres.

Para atingir o objetivo, o romance foi utilizado, sobretudo pelo fato de ser cantado, permitindo aos colonizados uma rápida memorização e facilitando ao público ouvinte o repasse das informações adquiridas.

O Brasil herdou essa diversidade cultural e linguística, fazendo circular romances, sermões, cantigas e festas religiosas, entre outras práticas que evidenciaram a cultura transportada pelos colonizadores e se misturaram as manifestações dos nativos, africanos e imigrantes.

É nesse contexto que a tradição oral se colocou a serviço dos cantores, poetas, contadores de histórias, além de ter servido como base para o repasse de práticas relacionadas a manifestações culturais diversas, sendo os mestres e mestras da cultura, herdeiros desse contexto mais global e que de longe podemos situar seus fazeres como exclusivamente pertencentes ao Ceará, devido a miscigenação de seus aprendizados.

Quando os sujeitos narram seus fazeres apreendidos por meio das práticas de seus colonizadores procuram mostrar que suas práticas merecem ser valorizadas por fazerem parte de tradições antigas que se iniciaram há muito tempo. As manifestações culturais carregam encontros e desencontros de povos que referenciaram seus costumes, religião e cultura,

¹³⁴ FREITAS; FURTADO, 2017, p. 345.

arraigados em um entrelaçado de narrativas e práticas circulantes que foram difundidas por meio da tradição oral, ressaltando que essas heranças não estão restritas apenas aos portugueses e não somente ao século XVI, mas a todos os povos que interagiram no território brasileiro e contribuíram para sua formação cultural.

Levando em conta o processo de formação do Brasil, mestre Doca Zacarias, residente em Milagres, região do Cariri, apontou que “a congada é uma tradição antiga que veio desde o tempo dos escravos, no tempo que existia reis.”¹³⁵

As narrativas apresentadas até aqui, trouxeram informações sobre o passado longínquo que chegou ao presente por meio da tradição oral, sendo que as práticas passaram por transformações, de acordo com a temporalidade que referenciou cada geração de praticantes, levando em conta a subjetividade dos indivíduos que a transportaram de uma geração a outra.

O território que originou o Brasil foi invadido pelos movimentos culturais dos lusitanos, além daqueles trazidos pelos escravos e posteriormente, muito depois da colonização, pelos imigrantes que trabalharam na produção cafeeira. Destacando que inicialmente muitos fazeres culturais foram mesclados com as manifestações dos nativos com o objetivo de mostrar a eles os feitos empreendidos por aqueles que sentiam a necessidade de firmar seus costumes no território brasileiro.

A partir da segunda metade do século XIX, os folcloristas brasileiros buscaram registrar danças, crendices, superstições, poemas, lendas, canções e manifestações culturais que referenciavam o objetivo de transportar a tradição oral para a escrita, buscando os autores anônimos de uma variedade de pesquisas, destacando que uma infinidade de manifestações culturais buscadas pelos pesquisadores já circulava em território brasileiro a séculos e esse fato distanciava os folcloristas das origens de seus estudos.

A dificuldade que encontravam se relacionava a impossibilidade de identificar os autores do que registravam. Os cantadores, trovadores e contadores de histórias, faziam uso dos versos, frases e histórias sem saber precisar quem os havia evidenciado pela primeira vez, repetiam porque tinham por objetivo o entretenimento, levando em conta que comunicavam ideias que transitavam no imaginário popular, muitas vezes criando mensagens de caráter informativo, político, religioso, doutrinário, humorístico, entres outros, que se entrelaçavam com as práticas repassadas pelas gerações anteriores, que da mesma forma, mesclavam os conhecimentos adquiridos anteriormente com aqueles que atendiam as necessidades de seu tempo.

¹³⁵ FREITAS; FURTADO, 2017, p. 427.

As narrativas dos tesouros vivos serão atravessadas pelos fatos elencados anteriormente, principalmente as que se relacionam a manifestações culturais de grupo, como é o caso do Reisado, do Boi-bumbá, das Tradições Juninas, da Dança de São Gonçalo, do Maneiro-pau, do Coco, da Caninha verde, do Maracatu, entre outras.

Daí as mudanças, lentas ou não, vão se moldando a cada época, e os indivíduos vão conduzindo esse processo em meio as ações que norteiam suas vivências e experimentações. Seus ofícios se constituem em torno de um organismo vivo, que em movimento vai definindo o papel de cada brincante e os requisitos que dão vida aos personagens presentes nessas manifestações.

Os tesouros vivos vão construindo seus aprendizados observando, praticando, criando, recriando e interagindo com outros grupos de acordo com as necessidades de seu tempo, destacando que as manifestações se modificam para se adequar a cada época.

As narrativas sobre seus aprendizados apresentaram múltiplas formas de conceber suas práticas. Não só vindo de gerações anteriores ou por meio da tradição oral, mas também nascendo de uma vontade interior que movimenta a criatividade, evidenciando que um ofício pode ser concebido a partir de uma necessidade do tempo presente que pode tranquilamente gerar um novo ofício ou uma manifestação diferente.

Mestre Françaúli, da cidade de Potengi, região do Cariri, que trabalhou artesanato em flandre, assim se apresentou e narrou como aprendeu a arte de trabalhar com flandre:

Eu tenho três nomes: Francisco Dias de Oliveira, Françaúli, e Inventor do Sertão. [...] Com seis anos eu, trabalhava na roça, vi um avião passando. Eu fui olhando... e perguntei: meu pai, e o que é aquilo? Ele respondeu: é um avião. [...] Fiquei trabalhando, trabalhando... minha mente só no avião, pensando. Ia dormir e me acordava e ficava pensando. Enquanto não dormisse de novo pensava como que eu ia inventar. Eu fiz um bocado de avião de madeira. E apareceu aquelas latas de óleo de comida. Minha mãe gastava o óleo e jogava no monturo. E eu vinha da roça e vi uma lata... E pensei: vou inventar meus aviãozinho é daquelas latas.¹³⁶

E assim, se iniciou o aprendizado de mestre Françaúli, em meio a vontade de voar, ao observar os pássaros, e as possibilidades de fazer um avião, ressaltando que aos 18 anos começou a trabalhar em uma oficina de ferreiro e aperfeiçoou suas práticas com flandre, mas ainda com algumas limitações, como descreveu:

Eu continuei trabalhando, até quando consegui aperfeiçoar o avião. Aperfeiçoei mais não ficou que prestasse, não ficou bom. Eu estava fazendo os vidros para riba [para cima]. Aí, quando eu vi um avião, foi que eu percebi o que estava errado. Ah! O

¹³⁶ FREITAS; FURTADO, 2017, p. 143.

avião é assim, com os vidros na frente.... Eu já estava com 40 anos, quando eu vim ver um avião no chão, no aeroporto de Fortaleza. Foi quando me levaram para uma exposição dos meus aviões.¹³⁷

O tempo fez com que descobrisse os erros e acertos de seus projetos, sendo autodidata em suas práticas. O que registrou nos faz compreender que os aviões que cortavam o céu da região sertaneja, onde residia, lhe serviram de inspiração para suas criações e seus aprendizados diante da vontade em pôr em prática projetos criados por ele.

Mesmo tendo visto uma aeronave pousada depois de adulto, quando convidado a realizar a exposição de suas miniaturas no aeroporto Pinto Martins, em Fortaleza, seu imaginário lhe possibilitou trabalhar habilidades que o ajudaram a reproduzir aeronaves com materiais variados, até chegar ao flandre.

Caminho semelhante percorreu o mestre escultor Gil Chagas, que passou por um cruzeiro¹³⁸, observou os ex-votos¹³⁹, surgindo daí a vontade em exercer o ofício de escultor, pois olhou com atenção as peças e sentiu a necessidade de fazer algo parecido.

Sem aprovação dos pais ele seguiu fazendo peças as escondidas e com o passar do tempo a marcenaria se tornou “uma profissão que veio... eu não esperava que a marcenaria chegasse do jeito que chegou. De repente eu fui lapidando pouco a pouco e me tornei um marceneiro”¹⁴⁰, dando seguimento ao trabalho do avô, que também foi marceneiro: “se eu não tivesse me dedicado na arte plástica, não tinha acompanhado o meu avô. Meu avô fazia móvel Luiz XV. O móvel Luiz XV era todo trabalhado.”¹⁴¹

Tornou-se um marceneiro diferenciado e procurado por conta dos entalhes que fazia em suas peças, porém, iniciou-se na arte da luthieria por incentivo do professor e pesquisador da Universidade Federal do Ceará (UFC), Gilmar de Carvalho.

Gilmar de Carvalho buscava um oratório para fazer uma foto de capa para seu livro e os percursos o levaram a Gil Chagas. Observando que uma parte do oratório se assemelhava a voluta¹⁴², ou caramujo de uma rabeca, o pesquisador instigou ao escultor fazer uma rabeca e participar de um encontro de rabequeiros, como descreveu Paula Silveira.¹⁴³

¹³⁷ FREITAS; FURTADO, 2017, p. 146.

¹³⁸ Grande cruz de pedra ou de madeira que se ergue nos adros das igrejas, nas praças, nos cemitérios etc.

¹³⁹ Qualquer peça esculpida em madeira, representando partes do corpo, que se oferece numa igreja ou numa capela para celebrar um voto ou desejo atendido, podendo ser também um quadro, imagem ou inscrição.

¹⁴⁰ CUNHA, 2017, p. 218.

¹⁴¹ Ibid., 2017, p. 219.

¹⁴² Fica na ponta do braço da rabeca e serve para fixar as craveiras que servem para afinar as cordas do instrumento.

¹⁴³ CUNHA, op.cit., p. 219-220.

Daí por diante, a curiosidade e a vontade em desenvolver instrumentos de melhor qualidade levaram Gil Chagas a interação com um mestre rabequeiro chamado Totonho e posteriormente a mestre Antônio Pinto, residente no sítio Caboclo, em Aurora, na região do Cariri, com quem aprendeu a afinar o instrumento para ao longo de sua construção saber quais ajustes precisaria fazer para ter um instrumento de qualidade.

A observação de um pesquisador aproximou as vivências dos mestres Antônio Pinto, Totonho e Gil Chagas, diplomados respectivamente em 2006, 2007 e 2019, sendo que este último transitou entre esculturas, móveis e construção de instrumentos, confidenciando que “quando você quer aprender uma coisa, não pode ter orgulho. Você tem que ter humildade...”¹⁴⁴

Além da humildade, o mestre Gil Chagas teve perseverança para aprender a fazer rabecas, uma prática que exigiu dele novos conhecimentos, que buscou junto a mestres mais experientes, sendo que ampliou a produção para violino, cello, rabel, rabab, enfim, tornou-se profissional na área, revelando que: “você ter admiração por uma profissão de um amigo e você chegar no mesmo patamar dele, é emocionante.”¹⁴⁵

Os fatos revelaram uma rede de mestres, que se ajudaram na troca de conhecimentos relacionados a construção de instrumentos musicais e possivelmente ensinaram seus ajudantes e aprendizes, mostrando que essa arte vai circulando em meio aqueles que se interessam pela confecção dos instrumentos musicais.

É possível que os aprendizes se tornem mestres e professores de futuros mestres e a troca de conhecimentos e vivências é que vai dando sustentabilidade as práticas, não só da luthieria, mais das manifestações culturais de modo geral.

Mestre Totonho relatou que, além de exercer a profissão de luthier, seguiu os caminhos da roça e se utilizou do ofício de agricultor para plantar feijão, milho, batata doce, mandioca, e outros produtos que ajudaram a trazer fartura para a mesa, revelando que seu aprendizado na arte da luthieria iniciou-se quando passou oito anos morando em São Paulo.

Foi em São Paulo que eu aprendi a arte de luthieria. Eu comecei estudando o Bona, o Paschoal Bona¹⁴⁶, [...] E aí me despertou a curiosidade e o interesse para fabricar violino. Foi então que eu conheci um italiano, por nome de Augusto Lombardi, na Vila Pompéia, e ele me passou as dicas de como construir um violino. [...] Com os estudos de alguns livros que eu adquiri e por algumas apostilas e dicas de outros

¹⁴⁴ CUNHA, 2017, p. 221.

¹⁴⁵ Ibid., 2017, p. 222.

¹⁴⁶ Pasquale Bona (1808-1878) foi um compositor e teórico musical italiano. [...] Hoje, Pasquale Bona é lembrado especialmente nos métodos de ensino de leitura musical e numerosas coleções de solfejo. Disponível em: < https://pt.wikipedia.org/wiki/Pasquale_Bona#>. Acesso em: 11 jan. 2023.

luthiers, eu fui me aperfeiçoando e, hoje, graças a Deus, sou profissional na parte da luthieria.¹⁴⁷

A narrativa reforça a ideia de aprendizado conjunto e, apesar da oralidade ser evidenciada, a leitura e o estudo de obras também fazem parte do aprendizado de alguns mestres, sendo que Totonho se profissionalizou estudando obras através da leitura e interpretação e seguindo dicas de outros luthiers.

Seus instrumentos foram cobiçados por músicos de outros países, como revelou: “já fabriquei violino para várias orquestras de fora do Brasil, como a orquestra do músico holandês, André Rieu.”¹⁴⁸ E acrescentou: “tem violino meu em um memorial na Holanda. No museu Stradivarius, tem violino meu lá, tem viola. Já foi violino para o Paraguai, Japão, Áustria e para vários países. A minha venda principal é fora do Brasil.”¹⁴⁹

O mestre Antônio Pinto, também descreveu sua relação com a luthieria:

Eu fiz a primeira rabeca, criança, com idade de oito anos. Meu pai tinha o molde – só o molde, sabe?! Aí ele não ia mais fazer a rabeca e eu inventei de fazer a primeira. [...] Cavei a primeira, fiz o arco, depois botei o testo derradeiro – testo é o fundo traseiro. Fiz o braço todo emendado. Mas deu uma rabeca tão boa! [...] E fui aprender a tocar. Não tinha tocador, mas eu fui procurar um que sabia tocar e me ensinou a afinar. Afinei e comecei a tocar.¹⁵⁰

Revelou que seus conhecimentos afloraram por conta dos fazeres do pai, porém, seguiu como autodidata e aprendeu não só a confeccionar, mas também a fazer uso do instrumento, destacando que, ao longo da vida, deixou de lado a rabeca e se dedicou a construção civil, a montagem de engenhos e motores, além de exercer atividade de agricultura. Não conseguindo mais realizar trabalhos pesados, por conta da idade, retomou a paixão antiga pela rabeca:

Aí trabalhei a vida, levantando prédio, edifício. Deixei de tocar. Eu trabalhei muitos anos... não sei nem quantos anos eu trabalhei. Quando caí na idade, fiquei velho, aí eu disse: agora eu vou fazer rabeca, não tem outro serviço pra eu fazer, não posso mais trabalhar em serviço pesado! Vou trabalhar que nem doutô: trabalhar sentado!¹⁵¹

¹⁴⁷ FREITAS; FURTADO, 2017, p. 62.

¹⁴⁸ Ibid., 2017, p. 62.

¹⁴⁹ Ibid., 2017, p. 62.

¹⁵⁰ Ibid., 2017, p. 76.

¹⁵¹ Ibid., 2017, p. 76.

Mestre Antônio Pinto (Figura 10) retomou os conhecimentos adquiridos ao longo da infância e possivelmente da adolescência, para trabalhar sentado “que nem doutô”, depois de levar uma vida de trabalhos que exigiram muito da sua condição física.

Figura 10 – Mestre Antônio Pinto trabalhando que nem doutor



Fonte: Jarbas Oliveira

É um autodidata a serviço da fabricação de rabecas que, diferente de mestre Totonho e mestre Gil Chagas, não teve muitas referências e estudos, como se diz entre os músicos. Aprendeu a tocar tocando e a fazer rabeca fazendo.

Outro rabequeiro autodidata foi Antônio Hortêncio do município de Varjota, região norte do Estado que, diplomado em 2005, começou sua trajetória tocando cavaquinho, trocou, porém, o instrumento em uma rabeca que não prestava, mas não desistiu, pediu a rabeca do vizinho emprestada e não parou mais de experimentar instrumentos, “rabeca, cavaquinho, violão, tudo eu tocava. E tocava também sanfona, a pé de bode, como a gente chamava antigamente. Agora, o que eu gosto mesmo na vida é tocar rabeca.”¹⁵²

Quando questionado a respeito de seus aprendizados, o mestre é bastante enfático: “quem foi que me ensinou?! Ninguém. Não aprendi nada ninguém me ensinando. Tocar rabeca, negócio de trabalho, de endireitar máquina de fazer costura. Aprendi só. Essas coisas assim, tudo é da minha natureza mesmo.”¹⁵³

E, assim, os mestres citados relataram seus fazeres relacionados à confecção de instrumentos e habilidades em tocar, cada um com suas especificidades e práticas relacionadas aos fazeres que lhe foram oportunizados. Alguns tomando o ofício como

¹⁵² FREITAS; FURTADO, 2017, p. 82.

¹⁵³ Ibid., 2017, p. 82.

profissão, outros utilizando suas habilidades para ganhar um extra, mas todos unidos pela sonoridade da rabeca.

Alguns diplomados que utilizaram suas práticas para sustento da família tiveram que se reinventar ao longo de sua trajetória de vida, para manter seu ofício sem perder o foco de seus aprendizados, como foi o caso de mestre Expedito Seleiro, residente em Nova Olinda, na região do Cariri, que herdou de gerações longínquas o ofício de produzir selas e indumentárias para vaqueiros que exerciam suas práticas no sertão cearense.

Como meu avô, meu pai era seleiro, e, com idade de oito anos, já comecei a fazer sela e achei bom, e até hoje eu tô nessa vida. Só que eu não faço só sela. Teve uma época que eu fazia muita sela, vendia bem. Eu fazia a roupa do vaqueiro completa e vendia. Fazia dos pés à cabeça: o sapato, a perneira, o guarda-peito, a luva, o gibão e o chapéu. Cobria o vaqueiro de tudo quanto ele precisasse para chamar ele de vaqueiro. Mas aí chegou uma época que não estava vendendo. Acabou o vaqueiro, acabou o cangaceiro, acabou o tropeiro, acabou o cigano. Era esse pessoal que gostava mais de usar roupa de couro.¹⁵⁴

A partir da década de 1970, a circulação de vaqueiros, tropeiros, cangaceiros e ciganos diminui e com isso as encomendas de Expedito Seleiro (Figura 11), que teve que se reinventar para sustentar a família numerosa. Foi quando começou a fazer sandálias, cintos, bolsas e outros adereços de uso cotidiano para manter uma renda familiar ativa.

Figura 11 – Mestre Expedito Seleiro e as peças que confecciona em couro



Fonte: Jarbas Oliveira

O aprendizado trazido de gerações anteriores continuou presente nas produções do mestre, que também contou com a ajuda dos filhos e netos, porém, as encomendas de selas e

¹⁵⁴ FREITAS; FURTADO, 2017, p. 104.

indumentárias estavam cada vez mais raras, cedendo lugar para outros produtos em couro que tinham saída rápida e conseguiam manter financeiramente as necessidades dos que se utilizavam do ofício como profissão.

Mestra Fransquinha, moradora do Sítio Tope, no município de Viçosa do Ceará, região da Ibiapaba, aprendeu com a tia a confeccionar peças de utensílios domésticos em cerâmica e sua história foi semelhante à do mestre que apontamos:

Comecei a trabalhar com a minha tia, Adelaide, irmã do papai. Eu aprendi com ela a fazer alguidar¹⁵⁵, prato, tijelinha de tomar café, quartinha¹⁵⁶ (que chama moringa)... Nessa época, a gente usava coisas feitas de barro. [...] Na casa dos meus pais, eu fazia meus potes, minhas panelas, meus alguidar, meus pratos, camburãozinho de barro. E todas essas coisas a gente usava. Usava o prato de barro pra comer dentro, a panela de barro pra cozinhar, os camburãozinho de barro pra cuar o café.¹⁵⁷

Um conjunto de peças artesanais, manufaturadas pela artesã, servia como utensílios de uso doméstico e tinha local privilegiado nas cozinhas da época em que a mestra começou. Com o passar do tempo, as peças artesanais perderam espaço diante de objetos feitos com outros materiais, e para manter seu ofício, teve que aprender a utilizar seus conhecimentos na produção de peças decorativas. Assim, muitas peças utilizadas nos afazeres domésticos parraram por ressignificações para continuarem sendo confeccionadas.

As narrativas recortadas dão conta de que alguns mestres e mestras artesãos, pela necessidade de seu tempo, reinventaram as peças que tinham aprendido a fazer porque deixaram de ser utilizadas.

É um repensar constante que também se faz presente no modo com que os indivíduos se relacionam com seus objetos de profissão, e como esses objetos se relacionam com o público consumidor. É necessário flexibilizar seus fazeres para que consigam sobreviver em meio as mudanças impostas pelo tempo e o praticante tem que ter a sensibilidade de perceber esses momentos.

Do mesmo modo que as práticas serviram como instrumento de sobrevivência para alguns tesouros vivos, tem aquelas consideradas um chamado divino e que não podiam ser aprendidas ou ensinadas, como foi o caso dos fazeres da mestra rezadeira, Fransquinha Félix, moradora de Alto Santo, região do Vale do Jaguaribe, que destacou:

¹⁵⁵ Objeto de barro com características de um vaso usado na cozinha.

¹⁵⁶ Recipiente de barro que é utilizado para guardar líquidos.

¹⁵⁷ FREITAS; FURTADO, 2017, p. 132-133.

Eu chorei na barriga de minha mãe com sete mês, mamãe viu eu chorar e mamãe olhava prum lado e olhava pra outro. E a mulher foi e disse: dona Francisca, a menina tá chorando na sua barriga, mas num diga pra ninguém não, fica só com nós aqui. Aí mamãe foi dizer a todo mundo. Se mamãe num tem dito a todo mundo, eu sabia tudo quanto se passava no mundo, eu adivinhava tudo, adivinhava tudo, mas mamãe foi dizer o pessoal...¹⁵⁸

A mestra apresenta uma prática supersticiosa, que no seu caso não foi seguida como deveria e a impossibilitou de ser adivinha. Essa prática foi estudada por Heloísa Reis¹⁵⁹ e nos ajudou a compreender as crenças que giram em torno da superstição apresentada.

No entendimento da entrevistada o fato de sua mãe espalhar a experiência vivenciada impediu que ela alcançasse a graça de tornar-se adivinha, tal como preconizado pelas crenças populares, em compensação, ela foi agraciada com o dom da cura. Em relação a seus aprendizados como curandeira ou rezadeira, revelou:

Eu via minha madrinha rezar e perguntei: madrinha, como é que a senhora reza? Ela respondeu: minha filha, eu sei rezar em sete qualidade de doença. E disse: sonhe um sonho dado por Deus e ele vai lhe dar esse dote para você rezar, como eu estou rezando no povo. Quando eu tô rezando, eu penso em Deus, Nossa Senhora e em Jesus. De pôr aquela pessoa boa. Na mesma hora que eu tô rezando, eu tô alcançando a graça daquela reza que eu fazendo, a cura naquela pessoa.¹⁶⁰

Para a mestra, o ensinamento foi um dom dado por um ser superior que habilita o rezador a curar uma enfermidade pela fé, muito embora sua madrinha tenha apontado alguns caminhos e possivelmente comentado algumas vivências que trazia como rezadeira, de modo que a mestra tenha tomado essas vivências como aprendizado.

Ela também destacou: “sei rezar em cobreiro, em trilhadora, dor de dente, garganta, dor de ouvido, dor de cabeça, equizema, ferida braba. [...] Eu comecei a rezar com cinco anos de idade. Isso foi um dote que Deus me deu para eu curar crianças e gente grande.”¹⁶¹

Para citar um caso de cura pela fé, a mestra se encontrava internada em Limoeiro do Norte, município cearense, quando foi chamada para curar uma criança que estava no balão de oxigênio, como descreveu: “uma pessoa avisou para o doutor: tem uma mulher de Alto Santo aqui no hospital que é rezadeira. O senhor tem fé? Ele falou: tenho. Pois nós vamos trazer ela, com soro com tudo pra rezar no menino.”¹⁶²

¹⁵⁸ CUNHA, 2017, p. 101-102.

¹⁵⁹ Cf. MATOS, Heloísa Reis Curvelo. Estudo etnolinguístico das práticas supersticiosas referentes à mulher grávida na cultura popular do Maranhão. *Revista Estudos Linguísticos e Literários*, Salvador, v. NÚM. ESP., n. 63, pp. 194-215, 2019.

¹⁶⁰ FREITAS; FURTADO, 2017, p. 126.

¹⁶¹ Ibid., 2017, p. 126.

¹⁶² Ibid., 2017, p. 126-127.

E assim procederam, levaram a mestra ao encontro do menino para executar suas rezas. “Quando eu terminei de rezar o raminho esfarelou. Eu disse pra mãe dele: o que tava matando seu filho era um quebrante grande. E quando eu vou lá em Limoeiro, eu vejo que ele já está um rapazinho.”¹⁶³

Mestra Fransquinha Félix guardou com carinho suas lembranças, e se sentiu grata por poder contribuir para a melhoria das pessoas através de seu ofício, sendo que também essas pessoas se sentiram gratas pela graça que receberam.

A prática da reza que cura se espalhou pelo sertão nordestino e pelo território brasileiro, quando a medicina hospitalar e a presença de médicos eram praticamente inexistentes, restando as pessoas a busca por tratamentos alternativos que incluía as plantas medicinais e os homens e mulheres curandeiros, que por suas práticas se tornaram respeitados nas comunidades, sendo que, as pessoas que os procuravam eram motivadas pela fé.

Em meio aos povos indígenas, temos a mestra Pajé¹⁶⁴, Raimunda Tapeba, (Figura 12) pertencente a etnia dos Tapeba, residentes em Caucaia, região Metropolitana de Fortaleza, que como curandeira de seu povo possui a destreza de conversar com os encantados, ou espíritos, e foi escolhida Pajé pelo conhecimento, histórias e memórias que guardou de seus antepassados, sendo que possui prática “de fazer os remédios caseiro, de entender da reza, entender da natureza.”¹⁶⁵

Figura 12 – Mestra Pajé Raimunda Tapeba em oração.



Fonte: Jarbas Oliveira

¹⁶³ FREITAS; FURTADO, 2017, p. 127.

¹⁶⁴ Nas comunidades indígenas, espécie de sacerdote, feiticeiro e curandeiro, que realiza os rituais mágicos de cura e adivinhação, invoca e controla os espíritos etc.

¹⁶⁵ CUNHA, 2017, p. 135.

A mestra descreveu seus aprendizados do seguinte modo:

Minha mãe disse, tenha calma que não é alma; vá em frente, isso aí é o seu destino, é o destino que você tem da convivência com a natureza com a sua ‘sabiduria’, vá em frente que não é nada demais. [...] Aí, com idade de 16 anos eu comecei ter visão, ver aquelas coisa, sentir. Por onde eu andava, na minha mente, por onde eu andava, vinha gente atrás de mim. Eu sentia a presença... e aquilo me assustava. [...] Ela [mãe da mestra] também era rezadeira, ela tinha a ‘sabiduria’, também as experiências e começava a conversar comigo. Tinha hora que eu chorava, tinha hora que eu queria desistir, mas aí fui em frente e hoje em dia, tô no mêi do povo, como Pajé, como rezadeira, né, com a história dos meus antepassados.¹⁶⁶

Entre medos e angústias, assumiu a posição de Pajé de sua etnia e seguiu os caminhos de sua mãe, que também foi rezadeira e a ajudou a compreender e aceitar suas habilidades que demandavam conhecimentos que iam além daquilo que a mestra trazia como consigo e necessitava de apoio para compreender os dons manifestos.

Mestre Pajé, Luís Caboclo, que reside em Almofala, no município de Itarema, região do Litoral Oeste, seguiu os passos do pai e do avô, que exerceram o ofício de curadores do povo Tremembé. Registrou a origem dos seus conhecimentos e os preconceitos sofridos:

O meu avô era curador e Pajé. Não podia era dizer. Porque era proibido e porque era sentenciado a morte. O papai era Pajé. Também não podia dizer. Chamava-se curador [...] Eu que também era curador, a partir de 1988 – da Constituição Federal – me dediquei como Pajé. Vem do berço. É vocação familiar. A gente não é votado. É uma coisa hereditária, vem por família.¹⁶⁷

Conforme as referências do mestre, só foi possível assumir a pajelança de sua etnia a partir da publicação da Constituição Federal de 1988, que em seu art. 231 apresentou o seguinte texto: “são reconhecidos aos índios sua organização social, costumes, línguas, crenças e tradições, e os direitos originários sobre as terras que tradicionalmente ocupam, competindo à União demarcá-las, proteger e fazer respeitar todos os seus bens.”¹⁶⁸

O Pajé da etnia do mestre Luís Caboclo segue princípios da hereditariedade. Em seu grupo o Pajé não precisa ser um rezador, e sim um curandeiro que orienta seu povo: “o que vem pra mim eu curo. Às vezes, eu digo: vá pra curador fulano de tal. Vá e diga a ele que reze disso. E eles rezam.”¹⁶⁹

Mesmo não sendo rezador, o mestre revelou sua relação com os encantados “É assim que funciona. Tem remédio que a gente não conhece, mas, na hora da necessidade, vem uma

¹⁶⁶ CUNHA, 2017, p. 136.

¹⁶⁷ FREITAS; FURTADO, 2017, p. 307.

¹⁶⁸ BRASIL, 1988.

¹⁶⁹ FREITAS; FURTADO, op. cit., p. 307.

visão e diz: “vá, pegue um remédio fulano de tal.” Isso se chama encanto, e aí, a gente vai e dá certo.”¹⁷⁰

O aprendizado de Luís Caboclo passou por todo esse processo de interação com o pai, o avô, o povo e a relação com os encantados, sendo que para ele “o mais valioso é a sabedoria dos encantos. Porque é lá que a gente colhe todos os nossos saberes.”¹⁷¹

Mestra Cacique Pequena guardou na memória “Histórias que os troncos velhos¹⁷² contavam muito – o Cacique Teodorico, meu sogro, meu pai. E tudo isso eu aprendi e me formei a ser uma guardiã da memória.”¹⁷³

Como guardiã da memória da etnia Jenipapo-Kanindé, a mestra ampliou seus conhecimentos para atender as necessidades de seu povo, da seguinte maneira: “eu estudei por mim mesma, pedindo força à natureza, aos encantados das águas, da mata, ao Pai Tupã¹⁷⁴, que me formasse uma Cacique, [...] Essas forças foram meus mestres e os meus professores que vieram me dar luz para iluminar a minha mente.”¹⁷⁵

Como autodidata e trazendo os ensinamentos dos antepassados, vai ampliando os conhecimentos que repassa para seus contemporâneos, para que esses possam preservar a memória da etnia, tornando-se seus guardiões.

O aprendizado dos mestres e mestras da cultura percorreram caminhos diversos e uma infinidade de memórias e histórias que compuseram seus fazeres e práticas. O que se percebe em suas narrativas é que grande parte dos conhecimentos adquiridos ao longo do tempo só foram possíveis por causa da tradição oral, das vivências, observações e da força de vontade que movia cada um deles.

Diante da impossibilidade de apresentarmos todas as narrativas, optamos por escolher algumas histórias e fatos que ilustraram como os mestres e mestras se relacionaram com seus aprendizados, cada um com um jeito próprio de narrar e destacar suas vivências, ressaltando que os tesouros vivos são antes de tudo, homens e mulheres com histórias de vida que se aproximam de outras pessoas comuns.

Sendo ou não atendidos por políticas públicas culturais, criadas pelo estado e município, os mestres e mestras do Ceará, que dedicaram parte de suas vivências a seus

¹⁷⁰ FREITAS; FURTADO, 2017, p. 310.

¹⁷¹ Ibid., 2017, p. 310.

¹⁷² Troncos velhos referem-se às pessoas mais velhas do povo indígena que repassam conhecimentos através das histórias que ouviram de seus antepassados e de suas próprias vivências.

¹⁷³ FREITAS; FURTADO, op. cit., p. 336-337.

¹⁷⁴ Tupã é um ser supremo, criador do universo e da luz. Ele representa um deus misericordioso e sua residência é o sol, sendo também considerado o espírito do trovão.

¹⁷⁵ FREITAS; FURTADO, op. cit., p. 336-337.

ofícios e manifestações culturais, têm o reconhecimento de suas famílias e comunidades, sendo também, reverenciados pelos seus aprendizes, como destacaremos a seguir.

2.2. Troca de saberes entre mestres e aprendizes

Além de aprender, praticar e se relacionar com seu ofício, os tesouros vivos também dividem seus conhecimentos, como forma de manter ativa suas práticas e as lembranças que guardam na memória.

O processo de ensino e aprendizagem nem sempre foi possível, porém, a maioria dos mestres e mestras se dispuseram a repassar seus fazeres a pessoas que demonstraram interesse em se tornar aprendizes do ofício de seus tutores.

Alguns ofícios, como é o caso das práticas dos curandeiros, que exercem a pajelança entre os indígenas, das benzedadeiras, dos poetas de improviso, dos cordelistas, entre outros, necessitam de habilidades que não podem ser ensinadas e aprendidas com facilidade, sendo ofícios que exigem que o praticante seja dotado de algumas particularidades.

Mestre Lucas Evangelista, de Crateús, região dos Inhamuns, diplomado como cordelista e violeiro, destacou que: “a gente não pode formar um aluno como poeta. [...] Ele pode estudar, ser doutor, ser sanfoneiro, ser músico. Ser o que ele seja. Mas ser poeta não tem quem o faça, se ele não trazer o dom de dentro, pra rimar, pegar as rimas...”¹⁷⁶

Esse é o ponto de vista do mestre em relação ao aprendizado de seu ofício, sendo que por meio de suas vivências e contatos com poetas e cantadores de viola, apresentou a ideia de que o poeta tem que ter o dom para rimar seus versos.

A mestra rezadeira, Fransquinha Félix, defendeu seu ponto de vista de que, “Deus deixou no mundo o dote [dom] pra gente rezar. [...] Não ensinei ninguém a rezar porque eu não posso. Porque, se eu ensinar, quebra as forças da minha reza. Foi minha madrinha [também rezadeira] quem me disse que eu só podia ensinar de cem anos acima.”¹⁷⁷

Ela parte da crença, herdada da madrinha, de que o ensino da reza que pratica pode diminuir sua eficácia. Entre as rezadeiras ou benzedadeiras algumas realizam suas orações em voz alta, (não é o caso de dona Fransquinha Félix) e acreditam que a força da reza está presente na fé, no dom que possuem e nos santos que protegem suas ações, enfim, são crenças que não qualificam nem desqualificam qualquer uma das práticas, apenas as tornam diferentes em seu modo de execução.

¹⁷⁶ FREITAS; FURTADO, 2017, p. 213.

¹⁷⁷ Ibid., 2017, p. 227.

Os Pajés também guardam seus segredos e peculiaridades, como destacou Luís Caboclo, “eu não aprendi nada do que eu faço. Eu sou especialista em encanto. [...] E o mais valioso é a sabedoria dos encantos. Porque lá que a gente colhe todos os nossos saberes.”¹⁷⁸

Para alguns povos indígenas brasileiros, o encantado está relacionado aos espíritos dos antepassados que têm o poder da cura e de orientações espirituais. O mestre defendeu o argumento de que ninguém nasce pronto para exercer qualquer tipo de atividade e atribuiu seus aprendizados aos encantados, sendo ele um líder espiritual que, segundo as crenças de seu povo, tem o dom de se comunicar com os mortos para trazer orientação aos vivos.

A Pajé Raimunda Tapeba, mãe de dois filhos, destacou: “aonde eu tiver, eu tô auxiliando e ajudando que eles seja pra frente. Porque a gente passa deste mundo para o outro dos encantados. Eu peço que ainda passe mais tempo pra aprender mais, eles aprender muito mais antes de Deus me levar.”¹⁷⁹

A mestra exerce um ofício importante para os aldeados de sua etnia e acredita que estará sempre auxiliando os filhos, mesmo depois de sua morte. E segue em vida ensinando e repassando seus conhecimentos e as histórias de seus antepassados.

Não podemos generalizar a crença dos povos Tapeba e Tremembé à crença dos demais povos indígenas, destacando que cada um tem suas práticas espirituais que não necessariamente convergem para a crença nos encantados. Cada Pajé traz consigo as crenças e conhecimentos compartilhados por seus antepassados e seguem repassando esse legado às gerações das quais fazem parte.

Ainda no campo da fé, o mestre penitente Deca Pinheiro, do sítio Cacimba do Mel, pertencente ao município de Assaré, região do Cariri, revelou um aprendizado que se relaciona à devoção. Neste caso, o penitente é aquele que anda à noite flagelando o próprio corpo, tirando terço e pedindo esmolas para utilizar o dinheiro em missas.

Os aprendizes ou novatos, como chamam os mais experientes, passaram a integrar o grupo a partir do momento em que “o Decurião, o chefe do grupo, investiga o sujeito todim quando ele vai receber o cargo de penitente, o nome de penitente. Ele recebe a Ópa¹⁸⁰, recebe aquela calça branca, recebe o cacho.”¹⁸¹

O Decurião, como líder da irmandade, é quem autoriza, ou não, a inclusão do novo penitente. Depois de aprovado, recebe suas indumentárias e passa a fazer parte do grupo.

¹⁷⁸ FREITAS; FURTADO, 2017, p. 310-311.

¹⁷⁹ CUNHA, 2017, p. 137.

¹⁸⁰ Um tipo de colete ou bata que identifica o penitente.

¹⁸¹ FREITAS; FURTADO, op.cit., p. 271.

O Decurião leva o novato no meio da turma pra ele tirar o terço. Ele deixa nós tudo lá junto. Se o Decurião chegar lá, depois de terminado o terço, e não tiver trabalho feito, que é o flagelo, a disciplina – que os outros que já têm costume faz –, ele diz: se abaixa aí, se enrola aí, que eu vou fazer. Dá umas quatro ou cinco lapada boa. Aí, o sangue desce logo. Aí, vai e perde o medo... Aí, pronto. Dali por diante, o cabra já perdeu o medo. Porque o medo que os novatos tem é que eles pensam que dói, vai inflamar aquelas feridas, criar ferida. Não! O cacho – que é o nome do que corta o cabra – é bento pelos padres. E o cabra se corta é do tanto que quiser, mas, quando é com dois dias, está saradinho. No outro dia, tem somente aquelas marquinhas, Aqueles golpinhos. Aí, com três dias, está largando a casca. Aí pronto: já tá sarada. Essa prática que a gente faz é para lembrar quando judiando com Jesus Cristo. Chicoteando.¹⁸²

Os penitentes da irmandade de Nossa Senhora da Cacimba do Mel, (Figura 13) em Assaré, assistidos por mestre Deca Pinheiro, que na fotografia segura a cruz verde e o cacho dos flagelos, seguem seus ritos de devoção, ressaltando que cada irmandade possui seus regramentos próprios, porém, basicamente seguem os mesmos princípios de sacrifício e devoção, destacando que os praticantes atuais já se esquivam e não querem mutilar seus corpos, sendo cada vez mais comum grupos de penitentes que rezam, mas não realizam os flagelos.

Figura 13 – Os Penitentes da Irmandade de Nossa Senhora da Cacimba do Mel.



Fonte: Jarbas Oliveira

Em meio aos flagelos, produzidos pela trança de couro em forma de chicote com lâmina presas em suas pontas, os penitentes carregam suas crenças religiosas e seguem seu ofício motivados pela fé no perdão dos pecados e no cristianismo.

Os argumentos registrados por alguns mestres e mestras da cultura dão conta de que algumas práticas não podem ser ensinadas, apesar da relevância delas para a comunidade que

¹⁸² FREITAS; FURTADO, 2017, p. 271.

se utiliza de seus fazeres, porém, de certo modo, o indivíduo vai aprendendo através de relatos que ele vai ouvindo, vendo e praticando.

A tradição oral é uma ferramenta importante para alimentar aprendizados que resultam na prática de alguns ofícios, que os mestres e mestras supõem não puderem ser repassados por conta de suas particularidades.

A memória dos tesouros vivos se alimenta da memória coletiva e estas se submetem ao processo histórico que leva em conta as transformações familiares e comunitárias construídas ao longo do tempo.

Na perspectiva de Maurice Halbwachs "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."¹⁸³

Os residentes transitam em suas comunidades e se deparam com as histórias difundidas pela tradição oral, que constituíram seus conhecimentos, crenças, superstições, modos de fazer e inúmeras práticas que ajudaram a modular uma identidade coletiva local.

Quando possível, a relação do mestre ou mestra com aprendizes fortalece suas práticas, ao mesmo tempo em que amplia as possibilidades de continuidade do ofício que exercem, colocando a cargo dos aprendizes essa responsabilidade, sendo que cada um deles passa a acrescentar, mas não de forma aleatória, suas vivências relacionadas ao tempo presente e aos espaços praticados que não serão os mesmos de seus tutores, muito embora possam manter a essência de sua funcionalidade.

A memória coletiva das comunidades que abrigam os mestres e mestras da cultura cearense contribui para a construção da memória individual, e vice-versa, ao mesmo tempo em que revela o sentimento de pertencimento a determinado grupo comunitário que compartilha um passado comum.

A memória precisa conectar elementos guardados no passado e no presente para que possa ser ativada, sendo assim, uma mesma atividade realizada por indivíduos que vivenciaram temporalidades diferentes, revela um modo de fazer diferente, que mesmo conservando sua essência e funcionalidade, encontra outros espaços para existir e ter significância, como foi o caso já citado do mestre Expedito Seleiro, que aprendeu a fazer sela, e toda indumentária que cobre o vaqueiro, mas que passou a ensinar a fazer sandálias, cintos, bolsas e uma variedade de acessórios em couro que se diferenciam do seu aprendizado primeiro.

¹⁸³ HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990. p. 51

Assim revelou: “uma das coisas que eu mais me preocupei foi em repassar a tradição para as pessoas. Primeiro eu gostei de apoiar a família. Porque é uma tradição de família. Hoje eu tenho um monte de gente que trabalha comigo.”¹⁸⁴

Estabeleceu um convívio de presteza e sinalizou: “se vier uma empleita [encomenda] bem grande pra eu fazer, eu junto todo mundo. Se eu não tivesse ensinado, eu ficava sozinho. E sozinho, você não é nada. Por isso é que eu não tenho medo de enfrentar qualquer trabalho aqui, porque tem o meu grupo, que eu ensinei.”¹⁸⁵

Aqueles que foram ensinados se aproximaram de seu tutor e compartilharam vivências que ajudaram a garantir a própria sobrevivência deles. Além disso, o mestre desenvolveu um projeto de ensino-aprendizagem por meio de uma ONG, como destacou: “aqui tem uma associação: oficina-escola Expedito Seleiro. Sempre tem gente aprendendo. Só não boto 40, 50 alunos para eu ensinar porque eu não tenho condições. Mas dois, três, quatro, até cinco, eu mantenho direto. Faço com o maior prazer.”¹⁸⁶

Mestre Aldenir aproximou-se mais ainda de seus aprendizes (Figura 14) por meio do Centro de Formação e Apoio ao Reisado e Tradições Populares Mestre Aldenir, inaugurado em 06 de janeiro de 2014 e que passou a funcionar na casa onde reside, salientando que antes ele utilizava o entorno da sua casa para realizar ensaios.

Figura 14 – Mestre Aldenir ao centro e seus aprendizes.



Fonte: Arquivo pessoal

Entusiasta do reisado, destacou o cuidado que tem com os aprendizes e o orgulho que sente em ser mestre da cultura cearense: “incentivo os meninos pra brincar porque só é mestre se começar que nem eu, novo. Aí eu incentivo eles para amanhã serem um mestre de reisado,

¹⁸⁴ FREITAS; FURTADO, 2017, p. 107.

¹⁸⁵ Ibid., 2017, p. 107.

¹⁸⁶ Ibid., 2017, p. 107.

serem um mestre da cultura popular. Eu me sinto muito orgulhoso de passar esse saber meu pra outras pessoas.”¹⁸⁷

Mestre Piauí, que se dedicou às práticas do boi de reisado, relatou: “eu digo para os garotos: mestre não é para qualquer um! Porque pelo tempo que eu passei pra ser mestre... não é fácil! Eu pelo menos passei muito tempo brincando para poder aprender. Passei muitos anos... Vocês só vão ser mestres se aprenderem.”¹⁸⁸

Incentivou alguns aprendizes a formarem outros grupos sob sua orientação para que deem continuidade às suas práticas como mestres de seu próprio reisado, como destacou: “lá na porta do SESC daqui. A diretora de lá me apresentou: Piauí, esse rapaz quer fazer parte do reisado. Eu respondi: é fácil! Ela disse: ele quer aprender as músicas. Ele trouxe uma folha de papel e eu ditei tudo pra ele. Ele escreveu e hoje ele é dono do Boi Mimoso.”¹⁸⁹

A narrativa do mestre resumiu a ideia da formação de um grupo de reisado, muito provavelmente em virtude da experiência adquirida com a prática, observando que a princípio parece ser bastante simples montar um reisado, porém é necessário muito mais que letras e músicas para se colocar à frente de um grupo de praticantes que possuem outras necessidades.

Registrou também os sentimentos de orgulho e satisfação com seu papel de transmissor das manifestações culturais cearenses para as gerações seguintes: “eles agradecem quando estão cantando, eles agradecem ao Mestre Piauí. É isso aí que dá mais alegria: [...] eles dizem: esse bumba, eu comecei a bater no reisado do Mestre Piauí. Será que tinha outra história melhor pra eu contar?”¹⁹⁰

É comum no Reisado, Dança de São Gonçalo, Caninha Verde, Coco, Maracatu, Pastoril, entre outras manifestações de práticas coletivas, que a tradição seja continuada por algum membro da família do mestre responsável, ou pelo desmembramento de algum integrante do grupo que, ao sair, resolve formar um novo coletivo, levando adiante os aprendizados e vivências anteriores e muitas vezes procurando fazer algo diferente de acordo com suas percepções, porém, sem perder a essência de tudo que aprendeu com seu tutor.

Mestre Zé Pedro, conhecido como José Gonçalo, residente do Sítio Barro Vermelho, em Barbalha, região do Cariri, se destacou em relação a outros reisados, sendo que o mestre era praticante do Reisado de Congo e saiu para fundar o Reisado de Couro:

¹⁸⁷ FREITAS; FURTADO, 2017, p. 224.

¹⁸⁸ Ibid., 2017, p. 53.

¹⁸⁹ Ibid., 2017, p. 57.

¹⁹⁰ Ibid., 2017, p. 57.

É muita diferença do Reisado de Couro pro Reisado de Congo. Porque o Reisado de Couro não corre perigo. Os Reisados de Congo têm aquelas espadas – eu brinquei muito neles. Faz medo. Eu não chego mais nem perto. Porque teve um acidente com a minha mão, numa tomação de rainha, em Juazeiro do Norte. Meu mestre entregou a espada, mode não deixar tomar a rainha... O mateu do outro grupo botou a espada pra furar meu olho. Eu muito jovem, muito valente no corpo, rebati. Quando eu botei nele, ele não rebateu, aí furou, lá nele, quase furava o olho. Foi aí que eu entreguei a espada ao mestre e disse: não pego mais nunca numa espada de Reisado de Congo. Parei de tudo.¹⁹¹

Ele se distanciou do Reisado de Congo mas sua paixão pela brincadeira não o afastou de suas práticas. Para dar continuidade ao seu aprendizado e manter viva a tradição que tanto o encantou, resolveu diferenciar-se do Reisado de Congo e abraçou a responsabilidade de se dedicar ao Reisado de Couro e ao Reisado de Baile, sendo que estes não utilizam espadas de ferro para que os praticantes não passem por situações parecidas com a que ele vivenciou.

Mestre Zé Pedro descreveu o processo:

Então eu formei o reisado de couro: o boi, a burrinha e o cavalo, seis caretas, a véia, o menino da véia, o urubu. Agora formei o reisado de baile por minha jurisdição. E o reisado de baile é bonito. Não tem espada. Eu trabalho com quatro damas, dois caretas e dois Mateus, o Rei e a Rainha. A espada que tem é de plástico, só mode armar mesmo o reisado. O reisado de couro não corre perigo. O reisado de baile também não. Eu tô ensinando essas meninas, esses meninos. Agora é cabeça dura. É obrigado ter muita paciência. Eu tenho muita paciência, na idade que eu tô... Mas os meninos são dormente! O reisado é uma brincadeira, mas é uma brincadeira séria.¹⁹²

São inúmeras as possibilidades que uma manifestação cultural oferece aos praticantes, entre elas a de desenvolver sua criatividade a ponto de transformar a brincadeira já conhecida e consolidada, recriando-a com outros elementos e significados que passam a ter sentido para aqueles que se envolvem nessa releitura orientada por vivências anteriores.

Mestre Zé Pedro, com seus aprendizados e ensinamentos, apresenta um outro olhar sobre o Reisado de Congo e a possibilidade de usar espadas com materiais diferentes, que oferecem menos riscos ao corpo dos praticantes, para realizar a batalha entre reisados na disputa por sua rainha.

No final o mestre acrescentou a dificuldade que sentiu em repassar seus saberes para os mais jovens, porém, com perseverança ele foi se relacionando com os aprendizes para poder levar adiante seu ofício.

Parte significativa dos mestres e mestras da cultura que tratam suas manifestações como entretenimento e diversão, apresentaram o mesmo discurso: “é brincadeira, mas é um

¹⁹¹ FREITAS; FURTADO, 2017, p. 261-264.

¹⁹² Ibid., 2017, p. 264.

negócio sério.” Observando que eles entendem a relevância da seriedade em continuar com o trabalho de divulgar, brincar e repassar as bases do ofício que praticam.

A relação dos praticantes com seus aprendizes nem sempre garantem a manutenção do ofício praticado, a exemplo, a mestra praticante de Renda de Bilros¹⁹³, Francisca Pires, da comunidade Balbino, distrito de Caponga, na cidade de Cascavel, região do Litoral Leste, apresentou dificuldades em ensinar sua arte.

As Rendas de Bilros foram sendo substituídas por rendas da indústria têxtil, mais baratas e abundantes, e atualmente o retorno financeiro para quem se aventura nessa prática manual não compensa o trabalho, com o qual a mestra ajudava a sustentar a família:

Fazer a renda era importante. Porque eu juntava oito peças, dez peças e ia vender na feira de Cascavel. Já tinham as pessoas que compravam. Apurava o dinheiro e já fazia a feira. Comprava roupinhas para os meninos, ajudava. Meu marido era pescador, ia pro mar. Passava de três dias no mar e eu ficava com as crianças, mas trabalhando na almofada. Eu nunca deixei de trabalhar na minha almofada por causa de meus filhos. Eles ficavam brincando e eu trabalhando na almofada. Às vezes, de noite, eu botava para dormir e ficava trabalhando com uma lamparinazinha acesa aqui pertinho. Nesse tempo não tinha energia, aí eu botava a lamparina, ficava aqui pertinho e ia trabalhar na almofada. Até dez horas, nove horas... Toda vida eu gostei de trabalhar. É muito bom a gente trabalhar.¹⁹⁴

Ensinou suas filhas e netas para que a tradição fosse continuada, porém, é difícil manter-se financeiramente com a prática exclusiva de seu ofício em meio à abundante quantidade de rendas ofertadas pela indústria.

O fato de ser um trabalho manual e demorado desanimou as praticantes que passam horas trançando bilros em uma almofada, não conseguindo suprir suas necessidades financeiras, como destacou: “na minha época, a gente tinha muito interesse na renda. Porque era o trabalho que tinha pra fazer. Hoje não. Hoje as meninas estão estudando, já querem um emprego melhor. Porque a renda demora mais a apurar o dinheiro e, com outros trabalhos todos os meses elas têm.”¹⁹⁵

Atualmente a mestra continua suas práticas como entretenimento e trabalho, vendendo seus produtos em feiras específicas, mas sem uma renda significativa. Ensina seus fazeres para adolescentes da escola de Balbino, e se relaciona com suas aprendizes de maneira

¹⁹³ A renda de bilros é feita sobre uma almofada, geralmente de formato cilíndrico, com enchimento de algodão ou outro material leve e tecido de cor neutra. A almofada serve de base para apoiar madeiras, em formatos de pino, que vão sendo trançadas pela pessoa que confecciona a renda.

¹⁹⁴ FREITAS; FURTADO, 2017, p. 118.

¹⁹⁵ Ibid., 2017, p. 118.

paciente, pois a renda exige paciência e persistência para que se possa conseguir uma peça esteticamente bonita e vendável.

Mestra Zefinha, de Potengi, região do Cariri, também praticante de Renda de Bilros, gostava de fazer peças grandes, como toalhas de mesa, colchas de cama, entre outras que demandam muito tempo para ficarem prontas, como registrou: “antigamente, em dois meses eu fazia uma rede de renda.”¹⁹⁶

É um trabalho manual e cansativo, em que a rendeira leva em média dois meses para fazer uma rede rendada, deduzindo-se que, ao longo de um ano, ela manufatura seis peças, sendo que, diante dessas condições de trabalho, é difícil alguém querer abraçar esse ofício como profissão, porém, as filhas de dona Zefinha, aprenderam os fazeres da mãe e aos poucos vão dando continuidade à tradição, numa relação familiar entre aprendizes e a mestra na arte de mover os bilros.

Mestra Raimunda Lúcia, do Distrito Canaã, localidade de Timbaúba, na cidade de Trairi, região do Litoral Oeste, também praticante do mesmo ofício, apresentou outro cenário, carregado de muito otimismo em relação às práticas com renda e a interação com seus aprendizes, inclusive, gerando retorno financeiro para os praticantes.

Aqui, hoje, nós temos a Agrupart: Associação do Grupo das Rendeiras de Timbaúba. Somos 15 famílias, em torno de vinte rendeiras, juntamente com os jovens, trabalhando juntos. Compramos a matéria-prima juntos e vendemos junto. É um grupo que trabalha o associativismo, o coletivo e, até agora, está dando tudo certo. Esperamos que continue a dar certo. Se nós tivermos perdas, é o grupo, é junto. Se nós tivermos lucro, é o grupo. Graças a Deus, até agora, nós temos só avanços.¹⁹⁷

O discurso da mestra Raimunda Lúcia (Figura 15) destacou a importância da associação para a formação de mão de obra de sua comunidade e demonstrou que o trabalho coletivo é importante, pois permite que as rendeiras possam negociar a produção de forma coletiva, agrupando mulheres com os mesmos interesses e que avaliam os lucros ou prejuízos do grupo cooperado. Complementou sua fala advertindo: “que nós precisamos valorizar a rendeira. Para a rendeira ter o seu prestígio. A gente tem esse sonho: a rendeira continuar com a sua arte.”¹⁹⁸

¹⁹⁶ FREITAS; FURTADO, 2017, p. 118.

¹⁹⁷ Ibid., 2017, p. 413.

¹⁹⁸ Ibid., 2017, p. 118.

Figura 15 – Mestra Raimunda Lúcia praticando Renda de Bilro



Fonte: Arquivo pessoal

Assim, descreveu o processo seletivo dos novos praticantes, realizados pela Agrupart:

E formei um grupo com 20 jovens que eu estou ensinando, que eu acompanho, onde eu falo que é muito importante aprender essa arte, essa técnica, que é um trabalho que nossas avós, nossas bisavós e nossas mães fizeram e fazem. Eu convido para uma reunião os jovens interessados, dou explicação, mostro os exemplos, e produtos que podemos fazer com a nossa renda e vender, para eles terem o seu dinheirinho. Primeiramente é preciso trabalhar o coletivo. Unir esses jovens, para eles não ficarem na ociosidade, nesse mundo violento que está acontecendo aí. Trabalhando, eles vão ocupar a mente, de início, e depois eles reconhecem que ter o dinheiro deles, vindo do seu próprio trabalho, é muito bom.¹⁹⁹

A coletividade fez com que a comunidade de Timbaúba continuasse fazendo peças de Renda de Bilros com otimismo, buscando atrair a participação dos jovens para que a prática possa ser continuada.

A mestra das redes de travessa, Dona Edite, residente de São Luís do Curu, região do Vale do Curu, revelou sua relação com os aprendizes:

Como eu estou repassando essa tradição, ela vai ter mais pessoas que vão aprender e vão continuar a fazer a rede. Então, se depender de mim, é uma tradição que vai permanecer, porque eu ensino – a minha irmã já aprendeu. Os meus netos estão aprendendo. Eu ensino até às minhas amigas e, assim, nunca vai deixar de ter gente pra tecer as redes, nunca vai parar, vai ter sempre gente para fazer, para continuar. E me sinto muito bem em ensinar e tenho muito prazer de ensinar pra todo mundo.²⁰⁰

A confecção da rede de travessa é diferente do trabalho das rendeiras de bilros, pois não trabalha com almofadas e sim com armações em madeira, sendo que seus fazeres não

¹⁹⁹ FREITAS; FURTADO, 2017, p. 412.

²⁰⁰ Ibid., 2017, p. 351.

podem ser realizados individualmente, e os praticantes têm que aprender a trabalhar coletivamente para conseguir atingir os resultados:

Pra fazer a rede de travessa, a gente usa uma tabuleta, três pares de bilros de linha. São seis pra armar o pano, dois pra fazer o punho e dois pra fazer a varanda, e o que sobra é pra fazer os acabamentos. São três pessoas que vão tecendo pra fazer a rede. Usamos uma tabuleta, bilros, a grade de travessa. A tabuleta e o bilro são pra tecer. Às vezes, demora a terminar, porque como são três pessoas que trabalham, a gente começa a conversar, a se distrair, nem se dá conta do que está fazendo, cantando, contando história, piadas, e assim o tempo vai levando. Faço redes por encomenda e faço também para vender avulso. Minhas encomendas são, na maior parte, para fora do Ceará. E quando há encomenda, quem pede diz a cor. Quando faço pra eu vender eu mesma, por conta própria, eu faço da cor que eu quero.²⁰¹

Destacou como se dão as vendas das redes e sua relação com as cores escolhidas para cada trabalho a ser realizado que, por ser um trabalho manual, exige muita dedicação e tempo para ser executado. Descreveu também o modo com que se distraem, quando estão trabalhando, através da contação de histórias, piadas e canções que vão se difundindo em meio a confecção de redes.

Em algumas situações a empolgação do praticante garante o interesse de seus aprendizes, em outras, as possibilidades seguem limitadas, observando que o modo de fazer dos tesouros vivos, segue em constante movimento e se ressignifica para atender as demandas de seu tempo.

Mestre Cacique João Venâncio, do povo Tremembé, aposta no aprendizado dos mais jovens para manter ativa a memória de sua etnia. “[...] A gente ensina os meninos os rituais sagrados, a dança, o porquê estão dançando, o que significa.”²⁰²

Como ponto de apoio para difundir os ensinamentos dos ancestrais, o mestre conta com a escola indígena da sua comunidade em que todos os funcionários são da sua etnia e os professores valorizam o saber local, incluindo em seus planejamentos, práticas que fortalecem o aprendizado dos alunos.

A comunidade tem uma escola diferenciada, em que o aprendizado da tradição Tremembé é prioritário, e os alunos vivenciam as mais diversas práticas de seu povo, desde as danças, rituais e histórias, até as práticas alimentares.

O professor faz a pesquisa com nossos anciãos, com nossos mais velhos, e ele transforma essa pesquisa em texto e ele vai passar em sala de aula para as crianças. Isso é uma grande diferença que a gente tem. A questão da merenda dos meninos...

²⁰¹ FREITAS; FURTADO, 2017, p. 350.

²⁰² Ibid., 2017, p. 161.

É diferenciado também porque é o peixe assado na brasa, com grolado²⁰³, com a tapioca, com cuscuz, é a cambica²⁰⁴ de batata... então tudo da gente é diferente mesmo.²⁰⁵

Com apoio dos funcionários da escola e dos pais dos alunos, o líder do povo Tremembé vai mantendo o aprendizado ativo, e também apresenta a cultura de seu povo por meio de palestras, seminários e oficinas realizadas em escolas externas a sua comunidade.

Cacique João Venâncio ministrou inclusive alguns módulos de uma disciplina aplicada em nível superior: “até a universidade já chamou. Em 2014 a gente deu três módulos de disciplina: “espiritualidade, torém e vivência Tremembé”. Na universidade! Fomos pagos do jeito de um professor que tem títulos, tem seu diploma. A gente foi pago da mesma forma.”²⁰⁶

Não conseguimos identificar em qual universidade ou curso o mestre ministrou os módulos, mas esse feito só foi possível por conta do diploma que lhe conferiu o *Título de Notório Saber em Cultura Popular* outorgado pela Uece.

O título foi concedido aos tesouros vivos, devidamente registrados no *Livro dos Mestres e Mestras da Cultura Tradicional Popular*, e permite lecionar em escolas de ensino fundamental, médio e superior, dando aulas espetáculos, realizando oficinas, cursos ou mesmo disciplinas. Mais adiante discutiremos mais sobre essa titulação.

Mestre Netinho Victor, do sítio Lajedo, na cidade do Cedro, região Centro Sul, foi diplomado com o ofício de ferreiro por moldar foice, roçadeira, chibanca, machado, picareta, armador, entre outras ferramentas utilizadas principalmente nas práticas agrícolas: “aqui dentro dessa oficina, eu ensinei a mais de 50 ferreiros. Tem deles que começou bem novinho, em cima de uma cadeira, puxando fole.”²⁰⁷

Sustentou sua família por meio do ofício que herdou do pai e veio passando por seus avôs, bisavôs, tataravôs, enfim, o ofício de ferreiro representa para Netinho Victor o legado de uma profissão que passou de pai para filho. Atualmente realiza suas atividades mais duas pessoas, uma delas é seu filho, que possivelmente irá passar adiante os ensinamentos do pai e dos familiares.

A procura pelas ferramentas confeccionadas pelo mestre ferreiro tem diminuído nos últimos anos pela facilidade em comprar as mesmas em casas especializadas, e por preços

²⁰³ Grolado ou puba é uma massa que se extrai da mandioca fermentada e serve para a produção de bolos, biscoitos e diversas outras receitas típicas.

²⁰⁴ Bebida em que se amassa a batata e mistura com leite.

²⁰⁵ FREITAS; FURTADO, 2017, 161.

²⁰⁶ Ibid., 2017, p. 161.

²⁰⁷ Ibid., 2017, p. 173.

acessíveis, ou como ele observa: “não teve mais inverno e acabou-se metade das coisas que a gente fazia.”²⁰⁸

Em relação aos aprendizes: “tem gente que aprende ligeiro a ser ferreiro, e tem outros que morre doido e não aprende. Porque, hoje, o povo não quer trabalhar mais, nem aprender. Por isso é que é difícil, hoje, fazer um ferro.”²⁰⁹

O processo de confecção das ferramentas exige muito de quem as produz, porque o ferreiro fica exposto a quentura, precisa ser ágil em sua prática e necessita de força e habilidade para moldar as peças:

Deus mandando bom inverno, essa profissão vai durar muito. Para aqueles que tiverem coragem de aprender e trabalhar. Os mais velhos vão se acabando, que nem se acabou meus avôs, meus pais. Hoje está em nossa geração, dos filhos. E os netos... tem uns que não querem mais aprender. Aí é onde tá... A gente não pode dizer que vai durar muito tempo a profissão.²¹⁰

É possível que se torne uma profissão extinta, pelo menos em seu modo de produção manual, porém, pode se reinventar e passar a ter outros significados para seus praticantes, dentro das necessidades de sua época.

O processo de ensino e aprendizagem, operacionaliza memórias e lembranças que se confrontam com um passado muito próximo de nossas experiências de vida e que se construíram ao longo de muitas gerações.

É igualmente importante compreendermos como os tesouros vivos se organizam no tempo e no espaço, observando qual a relação que eles mantêm com a responsabilidade que a titulação lhes impõe.

2.3. Práticas de organização do fazer cultural

Para assumir o ofício de mestre ou mestra da cultura cearense é necessário compartilhar os aprendizados adquiridos ao longo da vida, estabelecendo rotinas de trabalho e organizando seus fazeres culturais.

A narrativa dos tesouros vivos foi a principal ferramenta utilizada para discutirmos suas práticas, ajudando a compreender como seus aprendizados foram operacionalizados,

²⁰⁸ FREITAS; FURTADO, 2017, p. 173.

²⁰⁹ Ibid., 2017, p. 176.

²¹⁰ Ibid., 2017, p. 176.

levando em conta as dificuldades, facilidades e mecanismos utilizados por eles para darem continuidade a seu ofício.

Manifestações cíclicas não permitem que seus praticantes tirem delas a sobrevivência financeira. É o caso dos praticantes de Reisado, em que a maioria dos grupos começam os ensaios entre novembro e dezembro, se apresentando na noite de Natal, e seguindo até o dia 06 de janeiro, dia da Folia de Reis.

Alguns grupos apresentam-se fora de época para garantir recursos financeiros extras para manter a brincadeira ativa, ressaltando que seus mestres trabalham noutras atividades e muitas vezes se utilizam de recursos próprios para manter a manifestação, pois o pagamento pelas apresentações não é suficiente para cobrir as despesas.

Mestre Piauí, praticante do Boi de Reisado, garantiu seu sustento exercendo a profissão de vigilante escolar, parte dos recursos resultantes desse trabalho migrava para manter o Reisado. Ele gostava de ser entrevistado e contar suas histórias: “acho bom entrevista, porque cada vez mais a gente fica na história, fica mais lembrado. É bom saber que o povo está se lembrando da gente.”²¹¹

Destacou suas dificuldades e situações desagradáveis que o desanimaram a continuar:

Hoje em dia, as coisas são mais fáceis, porque já foi muito difícil, porque a gente não tinha nada, ninguém ajudava. Muitas vezes chegava nas casas para pedir uma ajuda e o camarada dizia: pode ir embora daqui, não quero esses malandros aqui. Malandro, magote de vagabundo.... Nós passamos por tudo isso para chegar a esse ponto; eu e os outros colegas, os outros Mestres. Então nós sofremos muito. A gente não tinha condições de manter essa tradição.²¹²

Além de organizar a brincadeira e arcar com as despesas referente ao reisado, o mestre passou por momentos que desafiaram a continuidade da manifestação, sendo que a falta de recursos desmotivava os brincantes, além de colocá-los em algumas situações constrangedoras.

Por outro lado, existem os que utilizam seu ofício para sobreviver. É o caso do mestre Palhaço Pimenta, que habita a região metropolitana de Fortaleza, mas como relatou: “eu moro no mundo. Eu moro no Circo Teatro Pimenta.”²¹³

Iniciou suas atividades circenses na capatazia e apresentou as dificuldades:

²¹¹ FREITAS; FURTADO, 2017, p. 52.

²¹² CUNHA, 2017, p. 53.

²¹³ FREITAS; FURTADO, op. cit., 2017, p. 54.

Fui, armei o circo, desarme o circo. Ganhei duzentos mil réis. Eu peguei o dinheiro botei no bolso. [...] No outro dia de manhã, eu fui olhar os duzentos mil réis, cadê? Foi embora. [...] E tinha um rapaz, assim, perto que tinha uma vaca, e eu comecei a tirar leite da vaca e ele me dava um dinheirinho e eu comprava uma rapadurinha, e na hora do almoço, eu almoçava uma rapadurinha e um litro d'água. Porque não tinha comida no circo. [...] O circo acontecia com os esforços dos donos. Com aquele pouco dinheiro que eles ganhavam, eles mantinham o circo. Os salários eram pouquinho. Eles não tinham responsabilidade com os artistas que trabalhavam. Os artistas todos comiam por conta própria. Viviam como podiam.²¹⁴

Descreveu suas vivências e superações no início de suas práticas, conseguindo ser dono do seu próprio circo 50 anos depois que iniciou suas atividades, destacando que, apesar das dificuldades, o Palhaço Pimenta é um exemplo de resistência que lembra o que defende Halbwachs, quando diz que “não é na história aprendida, e sim na história vivida que se apoia nossa memória.”²¹⁵

Recordou que aprendeu a ser palhaço com outros palhaços que serviram de inspiração para compor seu próprio palhaço, com aproximações e distanciamentos que o tornaram único em seu modo de fazer.

Dentro do processo de aprendizado que envolve o falar, o ouvir, o memorizar e o observar, devemos levar em conta que as vivências se transformam, se rearticulam e proporcionam ressignificações dentro dos espaços praticados.

As palavras existem aos milhões e na tradição oral sofrem adaptações que vão modificando frases, palavras e estruturas gramaticais, não comprometendo a essência do que está sendo repassado, mas possibilitando acréscimos, decréscimos e criações, como o mestre circense explicou: “como eu imitei muito palhaços, quando comecei. [...] Eles trabalhavam muito bem, como profissional, e então eu fui aprendendo a fazer o palhaço do jeito que eles faziam: com sinceridade no trabalho, com amor.”²¹⁶

O aprendizado, motivado por suas vivências no espaço circense, o fez concluir que “Hoje eu trabalho com a minha própria inspiração, uma coisa que eu criei, como fazer. Eu criei o meu próprio ser de palhaço, meus próprios movimentos. Eu faço as minhas piadas por mim mesmo.”²¹⁷

Essas experiências e práticas vão tangenciando os fazeres dos mestres e mestras da cultura cearense e ajudando a compreender os mestres e mestras como um ser humano com histórias de vida que se entrelaçam às suas práticas.

²¹⁴ CUNHA, 2017, p. 233-237.

²¹⁵ Cf. HALBWACHS, 1990, p. 60.

²¹⁶ FREITAS; FURTADO, 2017, p. 233.

²¹⁷ Ibid., 2017, p. 233.

Mestra Odete Uchoa, da cidade de Canindé, região do Sertão do Canindé, especialista em medicina popular, se colocou como presente para Dona Julieta, que até então só tinha filhos homens, a menina Odete nasceu com saúde frágil e por complicações de saúde da mãe não pôde ser amamentada, daí: “como alternativa, durante dois meses, alimentou Odete com chás de canela e erva-doce, embebidos em algodão, que gotejava na boca da nenê, pois a pequena sequer tinha força para sugar uma mamadeira.”²¹⁸

A mestra teve duas mães, uma biológica e outra adotiva, sendo que as duas praticavam medicina popular a base de ervas, atendendo pessoas e receitando medicamentos caseiros, servindo de inspiração para as práticas da Odete que, também, como descreve Paula Silveira²¹⁹, passou a trabalhar na catequese, e um vigário alemão, Frei Lucas Dolle, a enviou para vários lugares com objetivo de que vivenciasse novas experiências relacionadas aos fazeres da medicina popular.

Teve que parar de fazer os medicamentos caseiros algumas vezes por causa da fragilidade de sua saúde, mas sempre retomou as práticas, apontando que:

Uma das paradas, no entanto, foi em virtude de uma denúncia feita sobre seus medicamentos naturais. Chegou uma equipe da vigilância sanitária em sua casa e lacrou tudo, levou utensílios e suspendeu o seu trabalho, proibindo-lhe de atender o público. Ela acredita que isso se deu porque a fama dos bons remédios caseiros estava circulando na cidade e tirando clientela da farmácia que existia ali.²²⁰

Depois da denúncia passou a realizar um trabalho mais discreto, com atendimentos restritos e tomando cuidados para que não houvesse novas denúncias. As experiências de vida e as ações que movimentaram o espaço utilizado influenciaram diretamente no modo de executar seus fazeres, sendo necessário adequá-los a determinadas condições para se manter, enfrentando seus medos com coragem e vontade de exercer suas habilidades em benefício de pessoas que se encontravam em estado de aflição por conta do estado de saúde.

Depois de proibida de exercer seu ofício de curandeira, utilizando plantas medicinais, a mestra recebeu uma visita que a deixou preocupada e receosa:

Chegou um dia em que o delegado bateu à sua porta, procurando medicação para o pai enfermo e pediu-lhe que atendesse, pois já conhecia muitas pessoas que ela havia curado. Mesmo receosa de ser presa, dona Odete atendeu, preparou a medicação, ensinou a forma de usar e o homem se curou.²²¹

²¹⁸ CUNHA, 2017, p. 127.

²¹⁹ Ibid., 2017, p. 129.

²²⁰ Ibid., 2017, p. 129.

²²¹ Ibid., 2017, p. 129.

A vontade em ajudar o próximo falou mais alto e Odete Uchoa, em meio a dúvidas e receios, atendeu à solicitação do delegado, mesmo sabendo dos riscos que correu por executar uma prática clandestina, mas que continuou sendo praticada e procurada.

As informações a respeito da cura por meio de manipulação de plantas continuaram circulando, o fato narrado é um exemplo, levando a compreender que a caminhada de cada mestre ou mestra segue múltiplos caminhos, sendo que individualmente se vai construindo uma história e um legado que se apoiam na tradição e encontram sustentação nas crenças populares, costumes e valores que transitam de geração em geração e são guardados na memória.

Lucas Evangelista, diplomado mestre cordelista, herdou o gosto pela poesia por conta das práticas de sua mãe que gostava de poesias e guardava na memória as histórias que contava para os filhos, do mesmo modo, seu pai era cantador de versos, mas morreu quando ele ainda era pequeno e sua família seguiu uma trajetória de dificuldades, apontando as histórias da mãe como uma de suas fontes de inspiração.

Relata que: “depois que conheci as letras, eu comecei a cantar. Comecei a fazer versos. Foi assim que comecei a minha vida, que eu dei início a toda essa arrumação da minha vida, e comecei a escrever e cheguei a ser um artista cantador, violeiro e escritor de verso da literatura de cordel.”²²²

Atribui ao letramento o início de suas versificações, porém, suas habilidades com os versos tiveram início muito antes, quando ouvia atento as histórias da mãe e as contava para outras pessoas, o fato de aprender a trabalhar com as letras apenas possibilitou que transformasse a linguagem oral em escrita.

A escrita dos folhetos de cordel facilitou o acesso de mais pessoas a suas histórias, sendo que apresenta uma narrativa envolvente que consegue atrair os leitores.

Suas práticas partiram de um espaço simples e carente de conforto, onde começou a desenvolver as habilidades, que o diplomaram Tesouro Vivo da Cultura Cearense.

Eu morava em uma casinha muito humilde lá no sertão de Crateús. A porta era uma esteira. Era toda de taipa e a maior parte da cobertura era de palha, só uma pequena parte que era coberta com telha. Eu me lembro muito. Já fui lá várias vezes com uns amigos, pesquisadores, mostrar onde eu nasci.²²³

²²² FREITAS; FURTADO, 2017, p. 210-212.

²²³ Ibid., 2017, p. 210.

Assim foi o espaço onde morou e ouviu os versos que a mãe recitava de memória e histórias que contava do pai já falecido. Para sustentar a família, a mãe cuidou de gado, trabalhou em casa de farinha, e Lucas Evangelista sempre a acompanhou e ajudou.

Depois que “conheceu as letras”, sua rotina passou a ser bem diversa, pois, para divulgar seus cordéis, pegava a viola e saía de cidade em cidade, de praça em praça, de feira em feira, cantando e vendendo seus versos como meio de vida para sustentar a família.

Iniciou essa atividade depois de observar outros cantadores:

Eu comecei a fazer versos para cantar nas praças porque eu via os cantadores de Juazeiro, de Pernambuco, cantando e declamando versos nas praças e vendendo os versinhos, o cordel... história disso e daquilo outro. Eu via os outros fazerem e ganharem dinheiro. E eu também comecei a ganhar dinheiro fazendo aquilo, depois que eu comecei a fazer versos. [...] Eu vendia verso era cantando na rua. Pra cantar verso antigamente... eu aprendi com o povo da praça de Fortaleza. Os artistas que vinham de Juazeiro, que vinham da Paraíba e do Pernambuco. Só poeta legítimo, e eu não sabia quem eram. Chegava nas praças e iam vender. Vendiam romance e outras coisas intermediárias... Um complemento do artista. Se ele não ganhou com o verso, ele ganhou com outra coisa. Ele vendia um cinto que ele tinha trazido de Juazeiro, um bocado de chapéu, uma mesinha, um óleo, a pílula que inventaram de matar vermes. O poeta tinha sempre uma coisa de lado. [...] Eu comecei a vender verso e, quando chegava no meio do verso, eu parava. Aprendi com eles. Eu parava a história e dizia: só termino se comprar ao menos mais cinco versos. Brincadeira de praça. Então, a gente trabalhava brincando na praça e achava bom vender o versinho.²²⁴

Tomou como referência as práticas de poetas de rua e fez a divulgação do seu trabalho inspirado nesses artistas. Seguiu criando histórias a partir de situações que testemunhou no contato com diversos indivíduos e espaços.

Quando eu fiz a música do Fom, foram fomfom, já fazia muito tempo que ela estava no meu pensamento, porque tinha um sanfoneiro um caboclo que não sabia nada, só bebia cachaça – ficava lá no pé do balcão e tocava num fole véi furado que ele comprou lá não sei de quem – uma sanfona velha furada – e arranjou um zabumba velho e um triângulo enferrujado. O pensamento era esse e aí foi quando eu fiz a música do Fom, foram fom fom:²²⁵

Em 1996, a banda cearense *Calango Aceso* (Figura 16), gravou a música *Fom fonrom fonfom*, composição de Lucas Evangelista e interpretação de Dedé de Mossoró. A música ficou conhecida no Brasil em ritmo de forró e fez parte do repertório de muitas bandas, sanfoneiros, violeiros e intérpretes.

²²⁴ FREITAS; FURTADO, 2017, p. 212.

²²⁵ Ibid., 2017, p. 213.

Figura 16 – Capa do CD da Banda Calango Aceso (1996)



Fonte: <<https://produto.mercadolivre.com.br/>> Acesso em: 27 de out. de 2023

Vejamos na íntegra a letra da música composta pelo cordelista:

Zé Davi um cachaceiro, desses de pé de balcão
 Resolveu ser sanfoneiro, lá na nossa região
 Conjunto Chico vida, pegou fama no sertão
 No lugar onde passava,
 De tão ruim que ele tocava
 Servia de mangação

Fom, foron fom fom
 Foron fom fom,...
 Fom, foron fom fom
 Foron fom fom,...
 Fom, foron fom fom
 Foron fom fom,...
 A poeira levantando os cabra bêbo gritando
 Dizendo ô conjunto bom (bis)

O fole velho furado, fazia fonrom fom fom
 Um triângulo enferrujado, e o pandeiro sem ter som
 O povo sapateando, mas ninguém ouvia o tom
 A poeira levantando, e os caba bêbo gritando
 Dizendo ó conjunto bom

Fom, foron fom fom
 Foron fom fom,...
 Fom, foron fom fom
 Foron fom fom,...
 Fom, foron fom fom
 Foron fom fom,...
 A poeira levantando os cabra bêbo gritando

Dizendo ô conjunto bom (bis)

Tocava de olho fechado, mas a música não saia
O triângulo era o arame, e a pancada não tinha
Zabumba sem compasso, e ritmo ninguém ouvia
Pois o couro era rasgado, e o povo agarrado
Sem saber pra donde ia.

Fom, foron fom fom
Foron fom fom,...
Fom, foron fom fom
Foron fom fom,...
Fom, foron fom fom
Foron fom fom,...
A poeira levantando os cabra bêbo gritando
Dizendo ô conjunto bom (bis)²²⁶

O mestre compositor, ao retratar a história do sanfoneiro desafinado, destacou: “e foi assim foi que eu fiz a história do sanfoneiro Zé Davi. E a história foi contada, fiz ela em verso. Quem era o Zé Davi, como foram as presepadas dele...”²²⁷

Para além dos cordéis e canções, ministrou oficinas, fez palestras, gravou histórias, enfim, vivenciou de forma intensa seu ofício e seguiu adiante inspirando-se em fatos que aconteciam em seu entorno, sempre atento e confiante nas habilidades que adquiriu ao longo da vida, transformou em cordel o que passou despercebido pelo olhar da maioria das pessoas.

Os tesouros vivos são pessoas comuns que têm suas dificuldades, enfrentam seus problemas, e tentam se superar diante das implicações do seu tempo, destacando que a tradição oral também faz circular essas histórias que os mestres e mestras guardam em suas lembranças.

Não necessariamente um poeta precisa saber ler e escrever para desenvolver seus fazeres, como é o caso de Patativa do Assaré, famoso poeta e repentista cearense que se utilizou da memorização e da oralidade para apresentar seus versos, tendo vários livros escritos por meio de pessoas que transcreveram seus poemas.

Patativa do Assaré, faleceu em 2002 e, certamente, por esse motivo não chegou a ser diplomado mestre da cultura cearense, cuja lei passou a vigorar em 2006, quatro anos depois de sua morte.

Diante das práticas desse poeta não alfabetizado, Margit Frenk esclareceu: “antes del siglo XV los textos eran leídos em voz alta, recitados de memoria, salmodiados o cantados; su

²²⁶ EVANGELISTA, João Lucas. Fom fonrom Fonfom. Intérprete: Dedé de Mossoró. In: CALANGO Aceso: Fortaleza: SomZoom Studio, 1996. CD-ROM, faixa 1 (3'45).

²²⁷ FREITAS; FURTADO, 2017, p. 213.

público era um público de oyentes, un ‘auditorio’. Los manuscritos servían para fijar los textos y apoyar la lectura em voz alta, la memorización y el canto.”²²⁸

Margit destacou o papel milenar da tradição oral no processo de repasse de práticas que possibilitaram a memorização. Como citado, a transmissão da literatura antes do século XV se deu por meio da leitura em voz alta, para um público concentrado em auditório, que apreendeu e transportou o texto na memória, o que explica as variações verbais que sofreram, quando contados por aqueles que narraram o que haviam escutado.

Cada ouvinte contava a história de acordo com sua compreensão e se posicionava como um contador de histórias com capacidade criativa de fazer uma releitura da obra apresentada conferindo-lhe novas versões que, por consequência, sofriam acréscimos e decréscimos em sua base estrutural.

A literatura oral nada mais foi naquele momento que uma leitura circulante que se utilizou da escuta, da fala e da memória como lugar de transporte daqueles textos literários que de outra forma não teriam como circular.

Os manuscritos lidos em voz alta eram socializados com o público e o aprendizado gerado a partir destas práticas. Daí para a frente, o manuscrito, de acordo com o entendimento de cada um, sofria variações inevitáveis.

A circulação por meio da tradição oral foi alimentando memórias que transportaram letras, ritmos, danças, indumentárias e lembranças de apresentações passadas, que seguiram adiante se resignificando de acordo com cada época.

O sentido e a simbologia foram preservados e fixados nas lembranças, embora as variações pertinentes às estruturas verbais tenham sido inevitáveis, sendo válido o ditado popular *quem conta um conto aumenta um ponto*.

Representante da cultura indígena, Cacique João Venâncio apresentou a forma com que se organiza em torno de suas práticas, evidenciando que ser Cacique de um povo exige conhecimento profundo das suas necessidades diante da interação com os demais mecanismos sociais. O seu legado veio da bisavó, passando pela avó e pela mãe, todas líderes.

João Venâncio e seus antepassados protagonizaram lutas e enfrentaram desafios para manter ativa a memória dos Tremembé, etnia a que pertence. Seu ofício exige esforço e demanda conhecimentos diversificados e específicos, para lutar pelos direitos do seu povo.

²²⁸ 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.

É o Cacique quem fala em nome do povo Tremembé, quando se procura a etnia para fins de pesquisas, entrevistas e outras curiosidades. Ele é o guardião das histórias e memórias de seu povo e autorizado para representá-lo:

Era minha avó quem dava essas entrevistas, quem falava as histórias dos conhecimentos do povo Tremembé, falava em nome do povo. Depois foi o tempo da minha mãe. [...] Quando ela faleceu, eu fiquei no lugar dela. [...] E eu trabalhei uma temporada como liderança indígena e depois recebi o cargo de Cacique, em termo de aldeamento do povo Tremembé, numa reunião grande, que eu fui referendado. A partir daquele dia, eu era o Cacique do aldeamento. E aqui estou hoje cumprindo uma função de Cacique, de luta, de trabalho, compromisso, de responsabilidade junto do meu povo.²²⁹

O Cacique exerce um ofício desafiante e, apesar das dificuldades, procura dialogar com diversas esferas sociais com objetivo de melhorar as condições de vida de seu povo, juntamente com o Pajé Luís Caboclo, também Tesouro Vivo da Cultura Cearense.

Somos eu e o outro companheiro, que é o Pajé. Fomos os grandes articuladores do movimento indígena no estado do Ceará e hoje temos quatro grupos reconhecidos oficialmente pelo órgão indigenista da FUNAI. Estamos trabalhando para que quatorze etnias sejam reconhecidas, assim como nós temos os quatro reconhecidos oficialmente, e por um desenvolvimento de trabalho, de compromisso. A gente vem fazendo isso desde criança, mas não era muito visto. A gente tem esse trabalho, essa função, muita coisa a gente sabe fazer, desenvolve a cultura, e foi aí que a gente acabou sendo inserido na questão dos mestres da cultura.²³⁰

Os dois mestres indígenas, ministram oficinas, palestras e expõem as histórias do povo Tremembé a pesquisadores, repórteres, e quem mais os procure em busca de informações. Seguindo uma rotina de muitos convites e uma agenda que precisa ser equilibrada com suas responsabilidades no aldeamento.

O líder e o curandeiro são importantes dentro de um aldeamento, pois resolvem muitas questões relacionadas aos aldeados, além das demandas externas que têm que dar conta, o que faz com que suas demandas sejam múltiplas na busca pela manutenção da memória e defesa dos interesses do povo Tremembé.

Mestre Aldenir, como citamos, transformou o terreiro de sua casa em um centro de formação, que leva seu nome. Atende crianças a partir de 4 anos de idade que podem se matricular em oficinas de Reisado e outras manifestações culturais, como: Maneiro-pau, Lapinha, Bandas Cabaçais, Pastoril, Coco, entre outras oficinas ofertadas.

²²⁹ FREITAS; FURTADO, 2017, p. 160.

²³⁰ Ibid., p. 160.

Destacou que "nosso reisado tem muito significado cultural. Acredito que com a escola, outras crianças, adolescentes e jovens vão se interessar pela nossa cultura e o nosso grupo deve conseguir mais participantes."²³¹

O Centro oferece oportunidade para crianças e jovens praticarem manifestações culturais. Isabel Maria da Conceição, esposa de Mestre Aldenir, destacou: "não tem idade para começar. Quem se interessar é só nos procurar e preencher a ficha de cadastro. Não será cobrado nenhum valor aos participantes. É tudo de graça"²³²

O mestre em luthieria, Aécio de Zaira, residente no Crato, região do Cariri, também mantém um projeto cultural que atende crianças:

Como eu tinha o sonho de fazer alguma coisa pelo próximo — construir um orfanato, algo assim — com a minha companheira, a Tereza, nós conseguimos fazer um projeto. Nós criamos, o Procem – Projeto Cultural Edite Mariano. Esse era o nome da mãe da minha esposa, uma homenagem a uma guerreira. O procem começou com uma média de umas vinte e cinco crianças. Já chegou momento de ter cem crianças. Nos sábados e domingos tem aula de violão, teclado, outros instrumentos — aulas e oficinas. Uma vez por mês, tem uma sopa que é feita para as pessoas que necessitam. O próprio projeto criou o Maracatu, que é um trabalho onde minha esposa é a mestra, e Os Tambores do Axé. Nós temos o Coletivo Dona Zaira que está em fase de montagem, e, dentro do coletivo, nós temos meu show, que é um show autoral, de cordas e acordes.²³³

O Procem desempenha um papel importante dentro da comunidade, atendendo crianças em situação de vulnerabilidade e procurando superar as dificuldades:

Por exemplo: chega uma criança e diz “Eu queria aprender violão”. A criança não tem um violão e eu não tenho um violão. Aí está um grande desafio. Mas eu não desisto, eu vou atrás, eu tento fabricar um violão com aquela criança. Eu vou fabricar. Não adianta eu culpar A ou B, porque isso não vai resolver nada. Cada um sabe da sua obrigação, e a minha, quando eu faço um compromisso comigo, é ter que cumprir. Então, o maior desafio é justamente essa dificuldade para realizar o compromisso comigo de ensinar sem muitas condições. Mas eu vou deixar essa dificuldade de lado e, a partir de mim, eu vou enfrentar, eu vou atrás.²³⁴

Conta os desafios que enfrenta para manter seu projeto e acrescenta que “o maior desafio no meu trabalho é a falta de apoio humano.”²³⁵ Referindo-se à falta de pessoas para ajudar a suprir as necessidades do projeto, tanto na parte de material como na ajuda com as

²³¹ ALVES, Samylla. Primeira escola de reisado do Ceará será fundada no Crato. Diário do Nordeste, Fortaleza, 23 dez. 2013. Caderno Região.

²³² ALVES, 2023, Caderno Região.

²³³ FREITAS; FURTADO, 2022, p. 47-48.

²³⁴ Ibid., 2022, p. 48.

²³⁵ Ibid., 2022, p. 48.

atividades para as crianças, mesmo com as dificuldades, o Procem continua firme em suas ações, superando os desafios.

Cada tesouro vivo tem suas peculiaridades, vivências e narrativas que se relacionam à comunidade e o ofício que exercem. São dramistas, capoeiristas, praticantes de Pastoril, Danças Juninas, Dança de São Gonçalo, Caninha Verde, Maneiro-pau, Coco, Maracatu, entre outras manifestações que seguem a rotina de ensaios e os desafios de reunir praticantes e recursos financeiros para cobrir despesas referente a indumentárias e acessórios.

São mestres e mestras que também desenvolvem seus fazeres com couro, cerâmica, renda, bordados, doces, redes, linguça, construção de instrumentos, entre outros ofícios que muitas vezes geram renda para seu próprio sustento.

Outros utilizam-se da fé para desenvolver suas ações, como as rezadeiras, Pajés, penitentes, mateiros, curandeiros, santeiros, entre outras práticas que exigem dedicação e tempo, para através da fé e da caridade, ajudar pessoas a ter novas perspectivas de vida, executando suas ações no dia a dia, sem medir esforços para ajudar.

Por trás dos ofícios listados acima, existem seres humanos que têm uma vida comum e seguem se organizando em suas práticas culturais para atender às demandas do seu tempo.

No próximo capítulo, discutiremos a relação dos mestres e mestras da cultura cearense com os espaços criados a partir do seu reconhecimento e apoiados pelas políticas públicas culturais, destacando a funcionalidade e a dinâmica de uso desses espaços.

CAPÍTULO III

3 Cultura popular: resistência, apropriação e controle.

A festa 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.

Carlos Eduardo²³⁶

Os estudos relacionados à cultura popular e às políticas públicas culturais também partem do interesse em compreender os discursos que tratam de suas práticas, uma vez que parte dos estudos sobre cultura popular, em sua fase inicial, foram construídos através de fontes e arquivos ligados a instâncias jurídicas, que referenciavam práticas proibidas e perseguidas, principalmente por motivos religiosos e étnicos, mas que também tinham práticas permitidas que eram reverenciadas.

Algumas manifestações culturais transitam entre o sagrado e o profano, como é o caso do Maracatu, que é uma expressão cultural vinculada a religiões de matriz africana. Há o momento voltado ao sagrado e às práticas religiosas e há o momento profano, que se caracteriza por meio da festa, do cortejo, da dança e outras ações relacionadas ao entretenimento.

O Maracatu é uma manifestação que transita entre o ciclo natalino e o período do carnaval, mesclando combinações de celebrações religiosas e festivas que apontam práticas transitórias entre o sagrado e o profano.

Deparamos-nos com variadas tentativas de definições, que contraditórias, ou não, se entrelaçam no que se refere à diversidade cultural, identidade, cultura de massa, cultura de elite, e uma infinidade de palavras que vão atrair historiadores, antropólogos, sociólogos, etnógrafos, folcloristas, entre outros pesquisadores.

Em meio a essas definições *O Título de Tesouro Vivo da Cultura Cearense* é politizado e serve de referência para identificar um sujeito que, dentro de uma disputa de poderes, representa o patrimônio imaterial do Estado a que pertence.

²³⁶ 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, p. 90.

O Ceará segue orientações da Unesco, do Iphan, da *Carta de Fortaleza* e faz uso da Constituição Federal para fundamentar a lei que instituiu o registro dos mestres e mestras da cultura como patrimônio vivo, observando que o legado de cada um se constituiu antes dessas políticas públicas de reconhecimento e todas essas orientações, normativas e leis.

As ações culturais que se desenvolveram no estado do Ceará, bem como em outros estados brasileiros, é uma necessidade muito mais de afirmação dos governos do que do próprio mestre ou mestra da cultura, não que eles não mereçam o reconhecimento, mas a inexistência de políticas públicas culturais, voltadas ao apoio daquilo que é chamado patrimônio imaterial, evidenciaram a necessidade de os governos suprirem essa demanda.

Ao criar projetos, leis e mecanismos de controle, o governo expõe a cultura popular como algo frágil e que precisa ser protegida e preservada para continuar existindo. Os estudos apontam que a suposta fragilidade não faz sentido, se compreendermos que as práticas estão sempre ativas e em constante processo de transformações.

Quando referenciamos o mestre ou mestra da cultura como patrimônio imaterial, levantamos uma série de questões que geram reflexões sobre memória, identidade, tradição oral, cultura popular e manifestações culturais que desafiam as mais diversas formas de compreensão, tendo em vista que são palavras tratadas nos mais diversos campos de estudos acadêmicos e que produzem uma infinidade de sentidos e significados.

As ações implementadas pelas políticas públicas carregam uma série de implicações, nas quais utilizam a cultura como meio para justificar intenções, muitas vezes alheias às práticas culturais, que se desenvolvem em suas comunidades independente dessas ações, porém, a interferência dessas políticas, teoricamente, modifica o modo com que se relacionam com suas práticas, talvez acelerando mudanças que acontecem no processo de transmissão de conhecimentos e modos de fazer.

A busca pelo reconhecimento dos Tesouros Vivos da Cultura Cearense se relaciona também com a necessidade de criar uma identidade cultural cearense, resultante da miscigenação de várias etnias, e que agora as ações empreendidas pelo governo tomam como base para desvincular um pouco a cultura cearense da imagem do vaqueiro e do jangadeiro, lançando um olhar para uma construção mais ampla que envolve outros ofícios.

Para além da identidade cultural, há outro conceito utilizado principalmente na área da sociologia, que é o conceito de identidade social, que trata do pertencimento do indivíduo a determinado grupo que possui características próprias.

Pertencer ao grupo dos mestres e mestras da cultura cearense é também desenvolver o sentimento de pertencimento a um grupo social que representa a cultura do estado do Ceará em suas mais diversas linguagens.

A inscrição para participar da seletiva de mestres e mestras da cultura cearense, muitas vezes não é buscada pelos beneficiados, e sim por pessoas vinculadas a secretarias e departamentos culturais que querem colocar seu município na lista dos possuidores de pelo menos um tesouro vivo da cultura.

Possivelmente alguns indivíduos enquadram-se nessa necessidade de atender demandas de seu município, sendo que alguns nem entendem ao certo como se deu todo o processo de seleção ao qual foi submetido.

Passadas as fases de disputas de poder, usufruem dos benefícios que lhe são garantidos por lei e começam a ser tratado de forma diferenciada, sendo alvo de outras disputas que se relacionam ao assédio de pesquisadores, documentaristas, jornalistas, escritores e outros profissionais que encontram neles a oportunidade de desenvolver atividades ligadas à sua profissão.

O mercado cultural e turístico começa a olhar as possibilidades de agregar as práticas dos mestres e mestras em suas programações e roteiros, como forma de atrair públicos diversos, ampliando os espaços de atuação dos tesouros vivos.

O *Encontro Mestres do Mundo* é um evento estruturante que reúne anualmente os mestres e mestras da cultura cearense e serve como espaço para apresentarem suas práticas, figurando como uma espécie de vitrine que atrai os mais variados profissionais, que vem ao evento para conhecer pessoalmente os tesouros vivos e seus fazeres.

Tomamos dois aspectos do evento para orientar o capítulo, apontando como as ações executadas evidenciam os mestres e mestras da cultura cearense e a leitura que eles fazem de suas vivências em espaços antes não praticados.

Discutiremos também a contribuição dos mestres e mestras em escolas, dividindo seus conhecimentos com alunos, professores e outras pessoas pertencentes à comunidade escolar. Tomaremos como referência o Programa Escolas com os Mestres e Mestras da Cultura, que possibilita a presença deles em espaços escolares, autorizados pelo *Título de Notório Saber em Cultura Popular*, concedido pela Uece e que permite que os diplomados ministrem aulas em instituições educacionais de ensino fundamental, médio e superior.

3.1. O Encontro Mestres do Mundo e suas implicações

O *Encontro Mestres do Mundo*, realizado desde 2005, se caracteriza como um evento estruturante, proposto pela Secretária Estadual da Cultura, Cláudia Leitão (2003-2006) e sua equipe, objetivando reunir os mestres e mestras da cultura cearense, sendo que o evento passou a dar maior visibilidade a eles através dos meios midiáticos, que os apresentam para o público em geral.

O evento pode também ser pensado como ação de interiorização da cultura, assunto que será detalhado no próximo capítulo. O que nos interessa aqui é interpretar o evento enquanto local de diálogo entre os tesouros vivos e estudantes acadêmicos, professores, jornalistas, blogueiros, pesquisadores, além de mestres e mestras de outros estados e países, com o objetivo de fazer um intercâmbio entre suas práticas.

A programação do evento contempla palestras, seminários, rodas de conversas, oficinas, vivências, minicursos, apresentações culturais, entrevistas, enfim, se caracteriza por proporcionar experiências as mais diversas aos mestres e mestras diplomados e aclamados, a partir de 2006, como Tesouros Vivos da Cultura Cearense.

O *Encontro Mestres do Mundo* faz parte de um contexto amplo que o posiciona dentro do Plano Estadual de Cultura, que segue as diretrizes do Plano Nacional, e o aproxima de políticas públicas culturais que buscam evidenciar a diversidade e a valorização do patrimônio imaterial.

Os eventos estruturantes foram projetados a partir do momento em que a equipe da Secult-Ce resolveu fazer um mapeamento cultural por meio de encontros e conversas realizadas em Fóruns Regionais de Cultura e Turismo, tendo como objetivo ouvir a população, os governantes locais, os agentes culturais, os gestores, pesquisadores, e quem mais quisesse participar das discussões.

As audições ajudaram os técnicos da Secult-Ce a pensar as vocações de cada macrorregião²³⁷ e serviram como diagnóstico para montar um Plano de Ação, estruturando uma agenda de eventos distribuídos ao longo do ano, em diferentes meses e em diferentes locais, objetivando a composição de um calendário turístico-cultural que desse conta de

²³⁷ O Ceará possui 184 municípios que, dentro de um planejamento administrativo, se dividem em oito macrorregiões, sendo estas: Região Metropolitana de Fortaleza, Litoral Oeste, Sobral/Ibiapaba, Sertão dos Inhamuns, Sertão Central, Baturité, Litoral Leste/Jaguaribe, Cariri/Centro Sul. Cada macrorregião é composta por vários municípios e se subdivide em microrregiões. Cf. CEARÁ. Secretaria da Cultura do Estado do Ceará. Lei Complementar nº 82, de 20 de outubro de 2009. Dispõe sobre a composição das macrorregiões do Estado do Ceará, para efeito de planejamento. *Diário Oficial do Estado*, Poder Executivo Fortaleza, CE, 16 nov.2009. Série 3, Ano I, nº 213.

evidenciar as macrorregiões envolvidas no processo, apontando caminhos para a sustentabilidade dos eventos em cada uma delas.

O sucesso alcançado no *Encontro Mestres do Mundo*, realizado no Vale do Jaguaribe, o elevou à categoria de Evento Estruturante que acontece anualmente, juntamente a outros eventos espalhados pelo estado do Ceará, como o *Festival de Música de Câmera* do Centro-Sul e Vale do Salgado, o *Festival de Dança* do Litoral Oeste e Vale do Curu, o *Festival dos Inhamuns* – circo, bonecos e artes de rua, o *Festival Música na Ibiapaba*, a *Festa do Livro e da Leitura* de Aracati e do Litoral Leste, a *Mostra Cariri das Artes*, o *Festival Internacional de Trovadores e Repentistas*, direcionado à região do Sertão Central e o *Festival Nordestino de Teatro de Guaramiranga*, estruturado no Maciço de Baturité.

O encontro dos mestres e mestras não é, portanto, um evento isolado, recebendo apoio também das políticas públicas culturais implementadas pela equipe do MinC, destacando que os eventos projetados pelos gestores cearenses ganharam força e reforços financeiros, buscados principalmente pela Secult-Ce em parceria com instituições e organizações pertencentes às regiões em que os eventos se estruturaram.

Vale esclarecer que os eventos estruturantes foram construídos de forma singular, a partir do perfil e das necessidades de cada região. Algumas delas já possuíam um mínimo de infraestrutura para sediar os eventos, outras não. Alguns eventos já existiam, outros foram criados para potencializar outras vocações.²³⁸

O extrato acima, retirado dos relatos que fazem parte do livro *Cultura em Movimento*²³⁹, nos faz compreender que os eventos não partiram do marco zero e aponta a singularidade com que cada evento foi pensado e planejado, levando em conta inclusive a infraestrutura de cada um deles que, em alguns casos, comprometeu a logística aplicada e apresentou algumas fragilidades enfrentadas pelos municípios que sediaram alguns desses eventos, como destacam as autoras:

Lembro, por exemplo, que no Festival de Música na Ibiapaba, “acabamos” com os alimentos do município “esvaziamos” os supermercados e as padarias! Além de termos provocado um blecaute na cidade, em função da grande carga elétrica demandada pelos espetáculos ao ar livre!²⁴⁰

²³⁸ LEITÃO; GUILHERME, 2014, p. 178.

²³⁹ Ibid., 2014, p. 178.

²⁴⁰ Ibid., 2014, p. 179.

O fato destacado nos permite refletir sobre a estrutura dos locais escolhidos para a execução desses eventos, ressaltando que o *Encontro Mestres do Mundo* também impacta na estrutura ofertada pelos municípios que o recebem.

Mestra Expedita Moreira, residente no Sítio Croatá, município de Tianguá, região da Ibiapaba, praticante da Dança de São Gonçalo, descreve um desses momentos.

Meu fi é tanta da gente nesse encontro de mestres que eu não sei onde é que eles botam esse povo tudim. É aquela multidão que invade a cidade, que num sei cuma é que dá conta. Um dia que eu tava lá, faltou até água fi de Deus. Só você vendo a arrumação. Era gente que dormia até nas outras cidades porque não cabia tudim.²⁴¹

O registro destaca a fragilidade de alguns municípios que não possuem infraestrutura básica para receber um número elevado de visitante, portanto, é necessário pensar para além do evento em si e traçar um planejamento que leve em consideração toda a capacidade de recepção dos municípios envolvidos, em termos de hospedagem, alimentação, acesso, sinalização, locais de execução das ações, entre tantos outros pontos.

A experiência adquirida ao longo da realização dos eventos vai orientando caminhos a serem seguidos e obstáculos a serem superados, levando inclusive alguns desses eventos a ações itinerantes que aconteceriam ao mesmo tempo em municípios vizinhos, como forma de espalhar um pouco mais o público participante para não sobrecarregar a infraestrutura de um único município. O *Encontro Mestres do Mundo* teve versões nesse formato.

Outra questão que merece reflexão está relacionada ao financiamento desses eventos que, por serem de grande porte, exigiram um grande montante financeiro para sua execução. A equipe da Secult-Ce constatou que não tinha recursos previstos no Fundo Estadual da Cultura (FEC) que dessem conta do financiamento dos eventos, a solução foi criar uma metodologia clara que pudesse viabilizá-los e, assim, um terço dos recursos provinha do FEC, um terço das estatais ou de empresas privadas, através da captação de recursos provenientes da Lei Rouanet e um terço ficava a cargo dos gestores municipais que sediavam os eventos.²⁴²

Empregando esse meio de captação de recursos, a Secult-Ce conseguiu contornar os problemas financeiros e equilibrar as despesas que possibilitaram a execução dos eventos. A estratégia gerou cooperação entre os municípios envolvidos em cada macrorregião que, para além dos recursos financeiros, contribuíram com alojamento, transporte, alimentação, espaços para execução das ações específicas, que faziam parte da infraestrutura do próprio município,

²⁴¹ SANTOS, Expedita Moreira. (Mestra Expedita Moreira) Entrevista concedida a Márcio de Araújo Pontes. Tianguá, 21 de mar. 2015. Entrevista.

²⁴² Cf. LEITÃO; GUILHERME, 2014.

gerando baixo custo para os gestores locais, demandando planejamento para colocar ao dispor do evento sua infraestrutura.

A parceria com as prefeituras mostrou ser possível o apoio aos eventos, sem que isso comprometa a organização orçamentária do município, destacando que os visitantes ao utilizar os bens e serviços ofertados contribuem para o crescimento econômico local e ajudam a divulgar os atrativos turísticos que usufruem.

O *Encontro Mestres do Mundo*, em sua primeira edição realizada em 2005, no município de Limoeiro do Norte, “envolveu mestres de vários continentes (Japão, Índia, Portugal, México e Argentina), nove Estados brasileiros, em um total de 700 artistas, atingindo um público de 60 mil pessoas.”²⁴³

O *Relatório de Gestão* (2005-2006)²⁴⁴ mostra que o *II Encontro Mestres do Mundo*, realizado em 2006, em formato itinerante entre os municípios de Limoeiro do Norte e Russas, contou com a presença de artistas, jornalistas, palestrantes, equipe de produção e convidados, que representaram três continentes (América do Sul, Ásia e Europa) e de 11 Estados brasileiros (Bahia, Ceará, Distrito Federal, Espírito Santo, Minas Gerais, Rio Grande do Sul, São Paulo, Pará, Rio Grande do Norte, Pernambuco e Paraíba), contando com aproximadamente 900 artistas e um público estimado em 80 mil pessoas, ao longo de 5 dias de programação. São números que mostram a grandeza do evento e reforçam a narrativa da mestra Expedita Moreira, com sua admiração pela quantidade de pessoas presentes no evento em que participou.

O *Encontro Mestres do Mundo* ganhou em 2017 o *Prêmio Rodrigo Melo Franco de Andrade*²⁴⁵ (Figura 17), como reconhecimento nacional concedido à Secult-Ce, pelo desenvolvimento da ação que aconteceu anualmente e apresentou os tesouros vivos, destacando que o prêmio foi promovido pelo Iphan desde 1987 e teve por objetivo premiar ações que trataram da preservação e valorização do patrimônio cultural brasileiro.

²⁴³ LEITÃO; GUILHERME, 2014, p. 182.

²⁴⁴ Cf. SILVA, Henrique Barbosa. et.al. Relatório de gestão 2005-2006: caminhos trilhados. Fortaleza: Secult, 2006, p. 58-59

²⁴⁵ O nome do Prêmio é uma homenagem ao advogado, jornalista e escritor Rodrigo Melo Franco de Andrade, nascido em 1898, em Belo Horizonte (MG). Entre 1934 e 1945, período em que Gustavo Capanema era ministro da Educação, Rodrigo integrou o grupo formado por intelectuais e artistas herdeiros dos ideais da Semana de 1922, quando se tornou o maior responsável pela consolidação jurídica do tema Patrimônio Cultural no Brasil. Em 1937 esteve à frente da criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan), atual Iphan, o qual presidiu por 30 anos. Cf. INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. *Prêmio Rodrigo Melo Franco de Andrade*. Disponível em: <<https://www.gov.br/iphan/pt-br/acesso-a-informacao/acoes-e-programas/premios/premio-rodrigo-melo-franco-de-andrade>> Acesso em: 06 jun. 2023.

Figura 17 – Certificado de 1º lugar no Prêmio Cultura Viva



Fonte: Secult-Ce

A premiação reforça a importância do *Encontro Mestres do Mundo* para o estado do Ceará, ressaltando que as políticas públicas culturais, empreendidas pelos gestores e suas equipes, apontaram novas possibilidades de interação entre os tesouros vivos, que instigou novos olhares e percepções que ajudaram os mestres e mestras da cultura a se perceberem diante de outros grupos.

Mestra Expedita Moreira, representante da Dança de São Gonçalo, narra suas percepções relacionadas à apresentação de outro grupo da mesma manifestação.

Eu vi um São Gonçalo no encontro dos mestres que não tem nada de parecido com o nosso. Mode que tem umas músicas que não tem nada de São Gonçalo. Porque o nosso é original de São Gonçalo mesmo. Do jeitim que foi passado. Sem tirar nem botar. Agora aquele que eu vi lá, num sei não, tá mais pra outra coisa. A única coisa que eu achei bonito foi o altar deles. Mas nós ainda vamos fazer é um mais bonito que é pra levar no outro encontro.²⁴⁶

Ao mesmo tempo em que a mestra tenta firmar sua prática em detrimento da outra que ela teve a oportunidade de observar, deixa claro em sua narrativa que o encontro lhe possibilitou a percepção de algo que pode ser melhorado no seu próprio grupo, gerando nela e no seu grupo uma vontade em superar a apresentação que observaram e que serviu para repensar suas práticas a partir do encontro com outras práticas que remetem à mesma manifestação.

²⁴⁶ SANTOS, E., 2015. Entrevista.

O *Encontro Mestres do Mundo* reúne vivências que levam os mestres e mestras a observarem e interagirem com outros grupos, fazendo com que as práticas compartilhadas, os ajudem a se perceber, fazendo o mesmo em relação aos outros.

É o que Ana Mae Barbosa chama de abordagem triangular²⁴⁷, que consiste em ver, produzir e contextualizar, e nesse ciclo contínuo se produz coisas novas que vão se adequando ao tempo presente por meio da contextualização e da produção de sentido.

Mestra Expedita Moreira destacou sua percepção:

O bom é que no encontro dos mestres a gente vê como os outros tão fazendo pra gente ver se a gente faz o nosso melhor. Porque tem as diferenças né. Todo grupo faz diferente. Mais a gente aprende com as Histórias dos outros, aí que a gente vai melhorando e se apegando mais ainda ao que a gente faz, como algo importante para a cultura do nosso Estado, porque ficar só aqui [Tianguá] o povo não conhece nós, mas lá tem um monte de gente filmando e tirando foto que é pra botar no computador e mostrar pro mundo quem são os mestres da cultura. Por isso tem que fazer bem-feito o que a gente faz.²⁴⁸

O destaque da mestra dá conta de que o *Encontro Mestres do Mundo* se caracteriza como espaço do ver, do produzir e do contextualizar, fazendo com que esse ciclo provoque ações e reações, em que a diversidade de conhecimentos passa a ser documentada por pesquisadores, jornalistas, documentaristas e estudantes, que aproveitam o momento para melhor conhecer a prática de cada mestre ou mestra da cultura e realizar seus registros.

No ano de 2023, o evento parte para sua décima quinta edição, tendo passado pelas cidades de Limoeiro do Norte, Jaguaruana, São João do Jaguaribe, Russas, Barbalha, Juazeiro do Norte, Crato, Aquiraz, Fortaleza, Quixadá e Sobral. Para melhor compreender a dinâmica do evento, suas ações se dividem entre os turnos manhã, tarde e noite, apresentando uma programação extensa e variada:

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 a 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. O local acolhe não só pesquisadores, mas também a família. Como crianças e adolescentes

²⁴⁷ Cf. BARBOSA, Ana Mae; CUNHA, Fernanda Pereira da. *Abordagem triangular no ensino das artes e culturas visuais*. São Paulo: Cortez, 2010

²⁴⁸ SANTOS, E., 2015. Entrevista.

acompanhados de seus pais, avós formando uma verdadeira festa popular. Outro ponto nessas atividades é o 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.²⁴⁹

Os participantes são divididos no que os organizadores chamam de Rodas de Mestres, que mediadas por pesquisadores, contemplam cinco bases: corpo, mãos, oralidade, sons e sagrado. Esses momentos são dedicados à troca de saberes em que os mestres e mestras são organizados de acordo com a categoria que mais se aproxima de seu modo de fazer, para um bate papo em torno de suas vivências, tendo também a oportunidade de ouvir os relatos de seus pares.

Nas Rodas de Mestres, os participantes são organizados de acordo com suas práticas em mestres das artes e ofícios, que contempla artesãos, artistas plásticos, artistas circenses, entre outros; mestres brincantes, que contempla festas populares, folguedos, performistas e outras manifestações; mestres do sagrado, que se dedicam a fazeres religiosos; mestres da oralidade, que conta com poetas, cordelistas, contadores de história, causos, entre tantos outros; e mestres dos sons, que reúne músicos, luthiers, grupos e práticos em instrumentos.

A partir de 2010, as ações desenvolvidas no *Encontro Mestres do Mundo* passaram por algumas mudanças de nomenclatura, tais como: roda de sons e corpo; sagrado e oralidade; roda das mãos; relato de mestres; entre outras que surgiram a cada novo encontro, porém, apesar das mudanças, seguiu o mesmo objetivo de separar os mestres e mestras de acordo com suas práticas e os objetivos de cada roda de conversa.

As Rodas de Mestres, movimentam o período diurno do *Encontro Mestres do Mundo* e servem de base para pesquisadores e estudantes interessados em conhecer mais sobre as histórias dos mestres e mestras. Sendo também um momento de encontro de amigos que se juntam para trocar ideias e relatar como foi suas vivências no período que não se encontraram.

No período noturno, temos o Palco Mestre e o Palco Território, que agregam as atrações do *Encontro Mestres do Mundo* e despertam interesse turístico, atraindo um público variado que passa a ter mais proximidade com os fazeres dos mestres e mestras da cultura.

²⁴⁹ 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.

É o momento do entretenimento em forma de uma grande festa popular que atrai as mais variadas faixas etárias e apresenta o que motiva o evento. Os palcos se apresentam como espaços a serem ocupados pelos mestres e mestras e que se caracteriza como local diferente daquele que estão acostumados a praticar.

Outro momento importante é a Terreirada (Figura 18), conhecida como Mestre Convida, em que os tesouros vivos recebem convidados em espaços menores e geralmente fechados, com público reduzido, e mostram seus costumes, crenças e fazeres culturais, em forma de oficina.

Figura 18 – Pajé Luís Caboclo e Cacique João Venâncio numa terreirada.



Fonte: < <https://www.ceara.gov.br/2017/11/30/xi-encontro-mestres-do-mundo-tem-abertura-em-limoeiro-do-norte/> > Acesso em: 27 de out. de 2023

As noites do encontro são marcadas por apresentações individuais e de grupos que mostram a diversidade cultural cearense, reunindo também atrações nacionais, e até internacionais, que movimentam o encontro e tem por objetivo atrair um público maior, dentro da estratégia de agregar cultura e turismo.

Como percebemos, é comum no evento ocorrerem diversas atividades que reúnem oficinas, palestras, seminários, cursos, exposições, lançamento de livros, ações educacionais, mostras fotográficas, feirinhas de artesanato, cortejo nas ruas, encontro de gestores, entre outras atividades que vão sendo agregadas a cada edição.

É no *Encontro Mestres do Mundo* que os Tesouros Vivos da Cultura Cearense são diplomados e passam a fazer parte do *Livro dos Mestres e Mestras da Cultura Tradicional Popular*, recebendo também o *Título de Notório Saber em Cultura Popular*, outorgado pela Uece, e que autoriza sua inserção em salas de aula.

É um momento importante que impacta na vida desses tesouros vivos, e que gera narrativas, memórias e histórias que serão compartilhadas com suas comunidades e familiares.

A mestra dramista, Ana Noberto, detalha seus sentimentos a caminho da diplomação:

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?*²⁵⁰

Há naquele momento da narradora o deslumbramento, o medo, mais parece ter ficado apavorada com a multidão, sentindo-se sozinha sem a presença de seu grupo, mas caminha em direção ao palco principal do *IV Encontro Mestres do Mundo*, onde recebe o *Título de Mestra de Cultura Tradicional Popular Cearense*.

Destaca as lembranças daquele dezembro de 2008:

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. [...] Quando me chamaram lá, tinha um monte de homem lá entregando os diploma 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.²⁵¹

²⁵⁰ CONCEIÇÃO, 2015, Entrevista.

²⁵¹ Ibid., 2015, Entrevista.

Mestra Ana Noberto (Figura 19) fica apreensiva momentos antes de sua diplomação e o fotógrafo consegue registrar. O relato indica que estava se sentindo deslocada naquele universo desconhecido que se apresentava a sua frente, sendo possível que outros mestres e mestras tenham experimentado o mesmo sentimento.

Figura 19 – Mestra Ana Noberto momentos antes de sua diplomação (2008)



Fonte: <<https://mapacultural.secult.ce.gov.br/agente/36595/?page=2>>
Acesso em: 27 de out. de 2023

É o momento que ela percebe que está ali representando o seu grupo de dramistas em uma comunidade mais ampla, se emocionando e refletindo sobre seu compromisso como mestra da cultura.

Expressa o sentimento de formação comunitária e sente falta de partilhar aquele momento com as demais dramistas que, mesmo ausentes, faziam parte da história que a levou aquele momento de reconhecimento.

Mestre Antônio Hortêncio, rabequeiro de Varjota, se manifestou quanto ao evento:

E gostei muito das festas que eu ia, os encontros dos mestres. Era muito gostoso, festa boa, todo mundo me conhecia. Eu me lembro... quando eu ouço falar nas festas da cultura, eu tenho saudade. Eu me lembro: uma foi em Limoeiro do Norte, outra em Juazeiro, outra foi no Crato. Em todas, eu tocava minha música “Moda de Fortaleza”.²⁵²

²⁵² FREITAS; FURTADO, 2017, p. 82.

Destacou a saudade e as lembranças que guarda na memória, ao tocar música de sua autoria e receber o reconhecimento dos outros tesouros vivos, e de parte do público que ouvia falar dele e de suas composições musicais.

O *Encontro Mestres do Mundo* proporciona esse momento de troca de saberes que agrega valores e se coloca como espaço que torna os tesouros vivos conhecidos do público, que muitas vezes se desloca até o evento para conhecer pessoalmente os mestres e mestras.

Do ponto de vista político, o ex-governador do Ceará, Lúcio Alcântara²⁵³, na abertura do *Livro dos Mestres*, como forma de valorizar as ações do seu governo, destaca os tesouros vivos, como “Essas estrelas apagadas, acervos vivos, merecem um espaço para brilharem no firmamento cultural, onde não tinham lugar por direito [...]”.²⁵⁴

A comparação dos tesouros vivos com “estrelas apagadas” talvez se refira ao fato dos mestres e mestras não serem reconhecidos oficialmente até a sua gestão, do contrário não haveria a necessidade de ações específicas para evidenciar. Esta comparação não faz muito sentido, porque eles possuem brilho próprio e o reconhecimento da comunidade que os abriga.

As ações empreendidas pelas políticas públicas culturais validam as práticas que já faziam parte da vivência desses tesouros vivos em suas comunidades, destacando a valorização dos fazeres dos mestres e mestras após a titulação.

O ex-governador complementa sua escrita da seguinte forma: “sensível a essa realidade, meu governo identificou e recuperou, a fim de protegê-los, esses anônimos artífices da cultura antes perdidos na paisagem do sertão e na periferia das cidades. Integrando-os ao universo cultural mapeado pelo Estado.”²⁵⁵

A fala de Lúcio Alcântara é preconceituosa, assistencialista e descuidada, pois expõe a ideia de proteção e identificação de algo perdido no sertão e na periferia, que precisa ser recuperado, diminuindo o papel dos mestres e mestras e colocando seu governo como aquele que deu assistência aos sujeitos esquecidos. Não parece uma narrativa sensata, pois os tesouros vivos não estavam perdidos e sim necessitando de apoio do governo para dar continuidade as suas práticas.

Mestra Ana Noberto, mesmo sem ter conhecimento da narrativa do ex-governador, se posicionou de modo a contribuir para a discussão:

²⁵³ Lúcio Gonçalo de Alcântara, médico, político e escritor. Ocupou cargos de prefeito de Fortaleza, governador do estado do Ceará e Senador da República. É também titular da cadeira 26 na Academia Cearense de Letras.

²⁵⁴ FREITAS; FURTADO, 2017, p. 21.

²⁵⁵ Ibid., 2017, p. 21.

Nós não precisa de proteção do Estado, porque quem nos protege é Deus e Nossa Senhora. Nós só quer o apoio pra gente poder desenvolver as nossas práticas que recebemos no passado e estamos levando pra frente. O encontro dos mestres é um espaço pra gente ser visto e reconhecido pelo que a gente faz há muito tempo. Não é assim qualquer um que é mestre, tem que ter a vontade e o dom de ser reconhecido pela sua comunidade primeiramente, depois pelas pessoas que gostam de ver as coisas que a gente faz. Por último vem o reconhecimento do Estado que é feito no encontro dos mestres. Nós se sente bem em ser reconhecido fora da nossa comunidade e representar os mestres do Estado, mas quem dá continuidade e preserva nossa cultura é os filhos e os netos.²⁵⁶

A mestra apresenta, de forma sensata, questionamentos sobre qual o papel das políticas públicas nesse processo de reconhecimento dos fazeres dos mestres e mestras da cultura e sua narrativa não vai ao encontro do que antes apresentou o ex-governador cearense, Lúcio Alcântara, que foi mal assessorado na construção do texto apresentado na abertura do *Livro dos Mestres*, apresentando informações descontextualizadas e superadas, que passam despercebidas pela maioria dos leitores menos atentos ao sentido das palavras registradas discurso.

O *Encontro Mestres do Mundo* apresenta “a singular criatividade que o mestre sabe desenvolver, com paixão, vocação e alegria, noventa e nove fora os apesares.”²⁵⁷ O trecho, escrito por Eleuda de Carvalho, apresenta a singularidade de um indivíduo que carrega vivências que o colocam como personagem principal do evento, sendo importante destacar que é um espaço em que os mestres e mestras da cultura apresentam suas práticas.

Na opinião da mestra Ana Noberto: “no encontro dos mestres é gratificante a gente estar à frente de uma roda de conversa, como eles fazem lá, e ter um monte de gente em atenção ao que a gente fala. É um momento de valorização importante da nossa cultura, porque cada um aprende com o outro.”²⁵⁸

A troca de vivências converge para o reconhecimento e valorização da experiência de vida do outro, em meio a falas e escutas que fazem parte de diversos momentos dentro do encontro, inclusive, ao participarem de mesas redondas e discussões acadêmicas.

O mestre de reisado, Antônio Luiz, orgulha-se de participar do evento, principalmente do *V Encontro Mestres do Mundo*, realizado em 2010, no qual recebeu seu diploma (Figura 20), como destaca: “eu fui reconhecido mestre em Limoeiro do Norte. Isso foi uma novidade aqui para o município. Depois que fui reconhecido, mudou muito!”²⁵⁹

²⁵⁶ CONCEIÇÃO, 2005, Entrevista.

²⁵⁷ FREITAS; FURTADO, 2017, p. 29.

²⁵⁸ CONCEIÇÃO, op. cit., Entrevista.

²⁵⁹ FREITAS; FURTADO, op. cit., p. 67.

Figura 20 – Diploma do mestre Antônio Luiz



Fonte: <<https://mapacultural.secult.ce.gov.br/agente/42947/>>
 Acesso em: 27 de out. de 2023

É possível que assim também tenha sido com os demais mestres e mestras, que em algum momento foram ao evento para sua diplomação. A titulação mudou, e ainda segue mudando a rotina de vários sujeitos espalhados por todo Ceará, sendo talvez, o momento da outorga do título o mais aguardado por eles, suas comunidades e familiares.

O mestre em luthieria de rabecas, Antônio Pinto, também dá sua contribuição: “aprendi a assinar o nome, somente. Mas estudar... E depois de velho, sem ter estudado, sem ter nada, receber o diploma... Dei graças a Deus. [...] Podia ter sido quando era novo! Tinha sido melhor. Mas inventaram a cultura depois da gente velho, idoso.”²⁶⁰

Relata sua satisfação em receber o diploma de mestre, mesmo sem ter tido a oportunidade de prosseguir nos estudos, observando que essa narrativa é recorrente a outros mestres e mestras da cultura. Antônio Pinto acrescenta: “e aqui e acolá vêm me chamar pra ir a Fortaleza, Limoeiro, Russas, Crato, Juazeiro. Pra onde me chamar, eu vou. Eles vêm buscar e vêm deixar.”²⁶¹ Ele possivelmente se refere ao *Encontro Mestres do Mundo* e outros eventos para os quais é convidado a participar como Tesouro Vivo da Cultura Cearense, sendo que essas viagens não faziam parte da rotina dele, como também dos demais mestres e mestras.

Houve caso em que o tesouro vivo nomeado não chegou a receber o diploma no *Encontro Mestres do Mundo*, como foi com Geraldo Gonçalves, poeta popular que residia em Assaré, na região do Cariri, e era primo de Patativa do Assaré. O evento aconteceu em junho de 2018 e o mestre faleceu em maio do mesmo ano, quando completaria 73 anos. Seu diploma foi entregue às filhas e o mestre não sentiu a emoção de ser aclamado Tesouro Vivo da

²⁶⁰ FREITAS; FURTADO, 2017, p. 77.

²⁶¹ Ibid., 2017, p. 77.

Cultura Cearense, porém, seu nome está registrado no Livro dos Mestres e é considerado patrimônio imaterial do Ceará.²⁶²

No mesmo ano, foram diplomados dezesseis mestres e mestras da cultura, dois grupos e uma coletividade, que também foram reconhecidos no *XII Encontro Mestres do Mundo*. Na ocasião, o então Secretário da Cultura do Estado do Ceará, Fabiano Piúba, reforça a ideia que temos de tempo presente:

São senhores e senhoras de memória que trazem consigo saberes e fazeres ancestrais que atravessam os tempos. Mas seus saberes não ficam abandonados em baús mofados guardados no esquecimento: são compartilhados de mão em mão, de boca em boca por entre gerações em ambientes comunitários e solidários de transmissão de saberes. [...] Os saberes dos mestres não estão estancados no tempo, muito pelo contrário. Quando dizemos que são seres de imaginação é porque estão concebendo, pensando e elaborando sua própria temporalidade no aqui e no agora. Ao tempo que são guardiões de memória e ancestralidade, são seres de criação: estão tramando e tecendo, inventando e reinventando, criando e produzindo suas artes e ofícios como expressões contemporâneas. Sim, cultura popular é contemporânea. Patrimônio cultural vai para além da noção de preservação e proteção. Patrimônio cultural é também criação.²⁶³

Fabiano Piúba posiciona os mestres e mestras no aqui e agora, sendo que estes estão mostrando seus fazeres no tempo presente, embora carreguem consigo vivências repassadas por seus ancestrais, que também vivenciaram os fazeres no seu tempo e de acordo com as condições permitidas. São senhores e senhoras de memória, que de forma criativa fazem com que suas práticas permaneçam fazendo sentido em seu tempo.

O *Encontro Mestres do Mundo* tem um papel importante e dá visibilidade ao processo criativo de mestres e mestras através das vivências deles. Além disso, é um encontro que possibilita trocas de saberes que envolvem acadêmicos, curiosos e um público que está ali disposto a interagir e sentir como funciona a dinâmica de condução das práticas dos tesouros vivos, ressaltando que por suas peculiaridades, nem todos os modos de fazer podem ser mostrados em público, como é o caso das rezadeiras, benzedadeiras e outros ofícios que não podem ser apresentados em evento.

Destacamos que, no *Encontro Mestres do Mundo*, é entregue também aos Tesouros Vivos da Cultura Cearense o *Título de Notório Saber em Cultura Popular*. É sobre esse título e suas implicações que passaremos a discutir, destacando suas especificidades e a atuação dos

²⁶² Mestres e Mestras da Cultura do Estado são diplomados e Secult lança Edital com novas vagas. Governo do Estado do Ceará, 2018. Disponível em <<https://www.ceara.gov.br/2018/06/26/mestres-e-mestras-da-cultura-do-estado-sao-diplomados-e-secult-lanca-edital-com-novas-vagas/>>. Acesso em: 18 de jun. de 2023.

²⁶³ Ibid., 2023.

tesouros vivos dentro das escolas públicas, amparados por programas e projetos que possibilitam a transmissão de conhecimentos.

3.2 Escolas com os mestres e mestras da cultura.

A partir de 2016 os mestres e mestras da cultura cearense passaram a receber o *Título de Notório Saber em Cultura Popular*, outorgado pela Uece, que os permitem lecionar em escolas de ensino fundamental, médio e superior dando aulas espetáculos, realizando oficinas, cursos, seminários, ou mesmo ministrando disciplinas.

O título ampliou o campo de atuação dos tesouros vivos em relação ao trabalho e a troca de conhecimentos, e os alunos da rede pública e privada de ensino passaram a ter a oportunidade de conhecer e praticar os ensinamentos dos mestres e mestras da cultura cearense, destacando que mesmo antes da titulação alguns já realizavam atividades práticas de ensino quando convidados por professores e gestores das escolas de suas comunidades.

Em 2018 o Secretário da Cultura do Estado do Ceará em exercício, Fabiano Piúba, com sua equipe e em parceria com a Secretaria da Educação do Estado do Ceará (Seduc-Ce), lançou o *Edital Artista, Presente! + Escolas com Mestres* (Figura 21), que propôs credenciar propostas artísticas, como atividades eletivas em escolas estaduais de ensino médio que funcionam em tempo integral.

Figura 21 – Banner's de divulgação do edital Artista Presente de 2018 e 2019.



Fonte: <<https://mapacultural.secult.ce.gov.br/projeto/1053/>> Acesso em: 27 de out. de 2023

O Edital passou a selecionar artistas de diversas linguagens para ministrar aulas, abrindo vagas também para credenciamento de mestres e mestras da cultura cearense, sendo criado, para eles, um anexo com ementário específico.

A participação dos tesouros vivos no Edital cumpriu um dos objetivos da Secult-Ce, relacionado ao Projeto Escolas com os Mestres e Mestras da Cultura, e potencializou ações do Plano Estadual de Governo, (*Os 7 Cearás – 2014 / 2018*)²⁶⁴, que propôs ampliar gradualmente as Escolas de Ensino Médio em Tempo Integral (EEMTI) que, em 2018, contava com 111 escolas distribuídas em 44 municípios cearenses.²⁶⁵

Em nota de jornal impresso, por ocasião da divulgação das ações da Secult-Ce, o secretário estadual da cultura, afirmou que com a iniciativa “os mestres vão poder fazer a transmissão dos seus saberes em ambiente formal.”²⁶⁶

Diante da afirmativa de Fabiano Piúba, nos questionamos sobre o que seria esse ambiente formal, talvez o secretário esteja se referindo as escolas e universidades. Diante dessa perspectiva, nos cabe refletir sobre a forma com que os tesouros vivos passarão a interagir com os estudantes e até que ponto estariam ambos preparados para realizar essa interação, sendo um desafio a mais para os mestres e mestras no que se relaciona a lidar com questões pedagógicas.

O *Título de Notório Saber em Cultura Popular* autoriza a interação dos tesouros vivos com espaços de práticas educacionais, levando muitos mestres e mestras a atenderem a demandas que, de forma voluntária ou remunerada, modificam seu dia a dia.

O planejamento estratégico do governo, *Os 7 Cearás*, implantou o Projeto Escola com os Mestres e Mestras da Cultura através da parceria entre Secult-Ce e Seduc-Ce, e ofereceu espaço dentro das escolas estaduais para que os tesouros vivos também pudessem cumprir o dever assumido de transmitir seus conhecimentos.

No *Edital Artista, Presente! + Escolas com Mestres*, os tesouros vivos passam por um processo de curadoria e não de seleção. É um processo de escolha mais simples que dos demais artistas inscritos, e as escolas que aderirem ao projeto ficam também responsáveis pela formação pedagógica básica dos mestres e mestras, tendo em vista a inserção deles nas atividades escolares.

²⁶⁴ Cf. Plano de Governo 2015-2018 – Os 7 Cearás. Disponível em: <<https://www.ceara.gov.br/wp-content/uploads/2019/06/2014-Os7Cearas.pdf>> Acesso em: 21/02/2023.

²⁶⁵ CEARÁ. Secretaria da Cultura do Estado do Ceará. Edital para cadastro de propostas artísticas para atividades eletivas nas escolas de ensino médio em tempo integral (EEMTI) da rede estadual de ensino. Diário Oficial do Estado, Poder Executivo, Fortaleza, CE, 09 jul. 2018. Série 3, Ano X, nº 126.

²⁶⁶ BARROS, Luana. Projeto pretende levar artistas e Mestres da Cultura para escolas. O POVO, Fortaleza, 04 jul. 2018. Publicidade.

Os selecionados no Edital devem ministrar aulas em disciplinas eletivas, do ensino médio, com carga horária que varia entre oito e dezesseis horas semanais, sendo remunerado por meio de uma bolsa.

As escolas que aceitarem os aprovados receberão cinco bolsas no valor de R\$ 320,00, totalizando R\$ 1.600,00 para vincularem às atividades eletivas propostas, sendo que cada bolsista assume uma carga horária de 40 horas distribuídas de forma a contemplar duas horas semanais, a serem organizadas de acordo com as necessidades da escola.

As ações pedagógicas que alcançaram os mestres e mestras da cultura cearense não foram ações isoladas, nem realizadas de bom grado, mas fizeram parte de lutas travadas pela classe de artistas, tomando por base o direito à implantação de leis que garantissem o acesso à cultura e a preservação de seu patrimônio.

As conquistas alcançadas inseriram-se em Planos Federais, Estaduais e Municipais de cultura. De modo participativo, os protagonistas culturais expuseram suas reivindicações e lutaram para que fossem incluídas nos Planos de Governo, através da legitimação de programas, projetos e demais mecanismos.

Quando aprovados e amparados por leis, os programas e projetos se estruturam e abrem espaço para se conseguir recursos e colocar em prática planos estratégicos que atendam às demandas legisladas.

Podemos citar o Programa Cultura Viva, do governo Federal, que agregou os Projetos Escola Viva, Ação Griô, Cultura Digital, entre outros. Cada ação possuía suas características, regulamentações e percursos definidos dentro de uma rede de parcerias que se fortaleceu em meio a uma série de outras ações que incluíam concessões de prêmios e bolsas, como os Prêmios: Cultura Viva, Agente Escola Viva, Agente Cultura Viva, entre outros que serviram de modelo para fomentar iniciativas estaduais e municipais.

A escola com mestres e mestras da cultura surgiu como iniciativa da administração pública cearense e seguiu entrelaçada com as iniciativas do governo federal, sendo que a prática cearense foi fruto de conquistas que aproximaram os tesouros vivos das escolas públicas estaduais e procurou atender, em 2018, o que havia sido proposto na Meta 6 do Plano Estadual da Cultura de 2016:

§ 4º Meta 6 - Reformular a Lei dos Mestres de Cultura, aumentando em um terço o número de mestres contemplados, atingindo 80 (oitenta) mestres até 2018, e promovendo interação, com maior periodicidade, entre os mestres diplomados e as escolas e espaços informais de educação, através das seguintes ações:

- I. implantar um programa de intercâmbio entre gerações e artistas tradicionais, em todas as regiões do Estado, que promova rodas de memória e de saberes, aulas-espetáculos e contação de histórias;
- II. reformular a Lei dos Tesouros Vivos, ampliando a política de Mestres da Cultura, contemplando maior número de mestres, promovendo a troca de experiências com maior periodicidade e construindo uma melhor interação entre os mestres diplomados e a difusão das suas artes e ofícios nas escolas e em espaços informais de educação;
- III. propor à Universidade Estadual do Ceará a outorga aos Mestres da Cultura o Título de Notório Saber em artes e cultura populares, objetivando o reconhecimento de seus saberes e ofícios na prática de transmissão de seus conhecimentos;
- IV. ampliar o financiamento do encontro de Mestres do Mundo, objetivando maior participação e valorização dos mestres do Estado;
- V. promover a circulação *do Encontro Mestres do Mundo*.²⁶⁷

A escola com mestras e mestres amparou-se nessa meta do Plano Estadual da Cultura e na narrativa do governador do Ceará, Camilo Santana que, no prefácio do referido Plano, registrou que: “a cultura assume um relevo substancial em nosso governo, considerando seu papel estratégico como vetor de desenvolvimento econômico, social e humano.”²⁶⁸

A afirmativa apontou a importância dada à cultura como vetor de desenvolvimento, o que gerou expectativas em relação ao cumprimento de metas referenciadas no Plano, já que o governo sinalizou positivamente que daria suporte as ações empreendidas pela Secult-Ce.

Em meio a planos, metas, promessas e ações, precisamos compreender como os mestres e mestras se sentiram em relação a tudo isso e como essas oportunidades foram úteis para que pudessem ampliar seus fazeres.

Mestre Pedro Balaieiro, artesão de peças trançadas em cipó-de-imbé, relata como se sentiu ao receber o *Título de Notório Saber em Cultura Popular*: “hoje eu sou formado doutor pela cultura. Ganhei da Universidade Estadual do Ceará e recebi lá no Limoeiro. Quando cheguei lá, olhei para um monte de doutor, (risos) as pernas chega balançou.”²⁶⁹

O momento evidenciou que, além da alegria em receber a titulação, o mestre experimentou um desconforto nas pernas percebendo que junto a ele estavam outros doutores, certamente se referindo aos demais tesouros vivos.

Outros titulados também descreveram seu nervosismo ao participar da cerimônia de entrega de seus diplomas, como foi o caso de mestra dramista, Ana Noberto: “é assim, um nervosismo grande, está ali diante daquele povo, todo mundo olhando para a gente, e assim, a

²⁶⁷ PLANO ESTADUAL DE CULTURA do Ceará LEI 16.026, de 01/06/2016. Disponível em: <<https://www.secult.ce.gov.br/wp-content/uploads/sites/43/2018/10/plano-estadual-de-cultura-secult-ce.pdf>> Acesso em 08/07/2023

²⁶⁸ Ibid.

²⁶⁹ CUNHA, 2017, p. 280.

gente se emociona com o recebimento desse diploma. E ainda tem a responsabilidade que aumenta, agora com essa licença para ensinar a cultura.”²⁷⁰

Ela chamou o título recebido de licença para ensinar, e é exatamente isso que ele representa, autorizando a ensinar qualquer disciplina ligada à sua área de atuação e que possa contribuir para a disseminação de suas práticas.

Mestre Cacique João Venâncio, apresentou sua participação dentro da universidade:

A gente tem uma função muito grande, sendo chamado pra dar aula, pra dar palestra nas escolas. Até a universidade já chamou. Em 2014, a gente deu três módulos de disciplina: “espiritualidade, torém e vivência Tremembé”. Na universidade! Fomos pagos do jeito de um professor que tem títulos, tem seu diploma. A gente foi pago da mesma forma. E a gente também é muito procurado por alunos que querem defender suas teses de mestrado, de doutorado.²⁷¹

Repetimos o relato já discutido anteriormente, para mais uma vez evidenciar a importância do título outorgado pela Uece dentro do processo de contato dos mestres e mestras com novas oportunidades de trabalho, destacando o orgulho que o mestre sentiu ao ser comparado com um professor, inclusive na forma como foi pago.

Ele preza também por manter a memória dos indígenas Tremembé presente nas atividades escolares de sua comunidade, que como já citamos, procura integrar os fazeres pedagógicos a atividades de pesquisa, em que os professores solicitam aos alunos que entrevistem seus anciões, também chamados de troncos velhos, para que possam aprofundar conhecimentos escolares de acordo com as experiências vivenciadas.

A abordagem pedagógica, presente na comunidade Tremembé, independe de editais ou ajudas financeiras sempre procurou aproximar os mais jovens dos mais velhos para tornar possível essa troca de conhecimentos que contribuem para que a memória seja transmitida e constantemente ativada, valorizando a vivência dos mais velhos e as histórias lembradas pelos mais jovens, que se beneficiam diretamente dessas práticas em suas atividades escolares.

A Mestra Ana Noberto, sempre que é convidada por gestores ou professores, faz o possível para atender ao convite e apresentar suas histórias e seu modo de fazer dramas, como esclarece: “sempre que me chamam nas escolas eu vou. Apresento minha história de mestre da cultura, falo das coisas da cultura daqui da comunidade, e não ganho nada com isso, só mesmo apresento como voluntária. É só me chamar que eu vou. E vou é de gosto.”²⁷²

²⁷⁰ CONCEIÇÃO, 2015, Entrevista.

²⁷¹ FREITAS; FURTADO, 2017, p.161.

²⁷² CONCEIÇÃO, op. cit., Entrevista.

Mostrou o quanto se dispõe a partilhar suas vivências, independente de retornos financeiros. É um relato recorrente na narrativa da maioria dos mestres e mestras da cultura cearense. De modo formal ou informal, remunerados ou não, os tesouros vivos seguem interagindo com alunos de escolas da rede pública e privada.

O Edital tem dois anexos que trazem ementas, objetivos de aprendizagem, conteúdos sugeridos, áreas do conhecimento e observações, sendo que um deles conta com a proposta de 16 atividades eletivas que compõe o projeto direcionado aos objetivos da Seduc-Ce, e o outro com a proposta de nove atividades eletivas que atendem a Secult-Ce, no que refere a inclusão dos tesouros vivos.

As duas secretarias estaduais, de educação e da cultura, desenvolveram uma parceria que rendeu bons resultados, mesmo cada gestão tendo apresentado orientações diferentes a sua equipe, elas se complementaram. Foi criado um Edital conjunto com a mesma finalidade, ofertar atividades eletivas para alunos das EEMTIs, diferenciando-se apenas no formato através do qual os profissionais são selecionados.

No que se relaciona a Escola com Mestres e Mestras da Cultura, as nove propostas são: xilogravura; literatura de cordel; educação patrimonial e patrimônio cultural cearense; arte e cultura popular na história do Ceará; Reisado; tradições juninas; artesanato em cerâmica; artesanato em renda e medicina popular. Embora haja a sugestão de que os tesouros vivos possam ter a liberdade de criar suas próprias propostas, negociando com as escolas.

Para mestra Ana Noberto, “não é pelo dinheiro, ele até ajuda também, mas é pela vontade de estar ali, fazendo o que a gente gosta, do jeito que a gente gosta e ensinando os outros a dar valor a cultura da gente, aquilo que a gente traz dos tempos mais antigos e vai levando pra frente.”²⁷³

Enfatizou sua disponibilidade em repassar conhecimentos, independente da ajuda financeira. Mesmo não sendo selecionada através do Edital, Ana Noberto tem participado de palestras e atividades escolares quando convidada.

Ao participar do edital, os mestres e mestras da cultura estão cumprindo o disposto no artigo 5º da Lei nº 13.351 de 22 de agosto de 2003, que outorga sua diplomação:

É dever do registrado no Livro de Mestres da Cultura Tradicional Popular do Estado do Ceará transferir seus conhecimentos e técnicas aos alunos e aprendizes, através

²⁷³ CONCEIÇÃO, 2015, Entrevista.

de programas de ensino e aprendizagem organizados pela SECULT, cujas despesas serão custeadas pelo Estado.²⁷⁴

Cabe à Secult-Ce fiscalizar o cumprimento do artigo citado, além de elaborar relatório bienal com as atividades desenvolvidas e oferecer meios para que os mestres e mestras tenham condições de atender a demanda.

Dentro da proposta da Secult-Ce, o intercâmbio entre os estudantes e os tesouros vivos deve ser realizado em uma via de mão dupla, em que ambos tenham a oportunidade de visitar o espaço um do outro, como esclareceu o Secretário da Cultura, Fabiano Piúba:

Eles vão para essas escolas, mas os estudantes também vão para as oficinas, ateliês e terreiros deles. Inclusive, gosto de dizer que uma casa, oficina, ateliê ou terreiro de um mestre e uma mestra são, ao mesmo tempo, uma escola e um museu. Um lugar de memória e de transmissão de saberes.²⁷⁵

As oficinas, ateliês e terreiros dos mestres e mestras podem ser considerados espaços a serem utilizados para ensino e aprendizagem. As escolas que aderirem ao projeto podem utilizar estes espaços para que as atividades eletivas aconteçam, desde que seja firmado um acordo entre as partes envolvidas e os alunos tenham condições de se deslocar até eles.

A proposta apresentada formaliza algo que os indivíduos já faziam em suas práticas, como mostramos. Não dá para dimensionar a participação dos mestres e mestras em espaços escolares, tendo em vista a falta de informações precisas nos relatórios bienais que deveriam dar conta desses informes.

O acompanhamento precário não permite a gestão avaliar de forma quantitativa, as ações e o número de pessoas beneficiadas que se relacionam ao processo de transmissão de conhecimentos, realizados fora do Projeto Escolas com Mestres e Mestras da Cultura, tendo em vista que alguns mestres e mestras realizam ações extras que não são contabilizadas.

A Mestra Ana Noberto não recebeu, até o ano de 2015, nenhuma visita ou documento avaliativo, como destacou: “não sei de avaliação. Nunca vieram me perguntar o que eu estava fazendo. Mas eu tenho a consciência de que estou cumprindo meu dever de mestre e ensinando meus conhecimentos. Só nego um convite se eu não puder ir mesmo.”²⁷⁶

²⁷⁴ 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.

²⁷⁵ BARBOSA, D., 2022. Caderno Verso.

²⁷⁶ CONCEIÇÃO, 2015, Entrevista.

Apesar de desconhecer os meios pelos quais seus fazeres deveriam ser avaliados pela Secult-Ce, evidenciou sua preocupação em cumprir o dever de transmitir conhecimentos:

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. [...] 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.²⁷⁷

Essas são algumas das iniciativas que a mestra desenvolveu para repassar seus conhecimentos e cumprir seu dever, que para ela está muito claro, é tanto que desenvolveu ações pontuais em sua comunidade com essa preocupação.

Aqui nos Tucuns, para cumprir meu dever de mestre, tem outras pessoas que eu estou ensinando as músicas, 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 das músicas 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.²⁷⁸

Grande parte das ações desenvolvidas pelos mestres e mestras da cultura não são acompanhadas nem avaliadas pela Secult-Ce, ou mesmo chegam ao conhecimento do Coepa, por falta de mecanismos eficientes que deem conta de apurar e guardar essas informações.

Infelizmente, ações como as de Ana Noberto não chegam aos órgãos que deveriam guardar os registros das mesmas e as informações vão se perdendo, além de dificultar uma avaliação dos resultados alcançados.

Destacamos que o Projeto Escola com os Mestres e Mestras da Cultura, tornou possível o acompanhamento das ações apenas nas escolas contempladas, não reunindo informes relacionados a participações voluntárias que só podem ser coletadas junto aos mestres e mestras que prestaram esse tipo de atendimento

Dez anos antes da implantação do *Edital Artista, Presente! + Escolas com Mestres*, Dalwton Mouras, em uma de suas matérias para o jornal *Diário do Nordeste*, registrou uma preocupação seguida de sugestão, que incomodou uma de suas entrevistadas:

²⁷⁷ CONCEIÇÃO, 2015, Entrevista.

²⁷⁸ Ibid., 2015, Entrevista.

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.²⁷⁹

Essa preocupação de Izaíra Silvino foi ao encontro do incômodo que alguns praticantes, mestres e mestras da cultura, tiveram ao serem alvo de risos por parte de públicos que apreciavam suas apresentações com estranhamento.

A ideia apontada pela entrevistada em 2008, de levar os mestres e mestras até as escolas, se tornou realidade uma década depois, com o Projeto Escola com os Mestres e Mestras da Cultura, que também foi ao encontro com as inquietações do pesquisador Gilmar de Carvalho que fez a seguinte reflexão:

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?²⁸⁰

O pesquisador apontou um paralelo entre as práticas dos mestres e mestras da cultura e os fazeres vivenciados pelos jovens em 2008, que se interessavam muito mais por fatos externos aos fazeres circulantes em sua comunidade, o que de certa forma afasta os jovens das ações ligadas aos fazeres culturais.

Melquíades Júnior, citando Oswald Barroso, apontou 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.²⁸¹

Essa perspectiva contextualizou-se no V *Encontro Mestres do Mundo*, realizado em 2010, porém vale ressaltar que a modernidade que aproximou a cultura popular da mídia foi a

²⁷⁹ MOURAS, Dalwton. Mestres do mundo: pelo registro do reisado. *Diário do Nordeste*, Fortaleza, 08 dez. 2008. Caderno 3.

²⁸⁰ CARVALHO, Gilmar de. Tradição popular: aos mestres, com carinho. *Diário do Nordeste*, Fortaleza, 29 nov. 2008. Especial para o Caderno 3.

²⁸¹ MELQUÍADES JÚNIOR. V encontro mestres do mundo: a reinvenção da roda. *Diário do Nordeste*, Fortaleza, 20 mar. 2010. Caderno 3.

mesma que distanciou fisicamente as pessoas por meio de inovações tecnológicas que foram criando possibilidades de distanciamentos e abrindo portas para um mundo cada vez mais virtual, principalmente, após a pandemia imposta pela Covid-19.

Não é fácil para os mestres e mestras da cultura empolgarem os mais jovens com suas práticas culturais, pois em muitas comunidades onde desenvolvem seus fazeres, os jovens sentem vergonha de participar das manifestações culturais por acharem que é coisa de velho, sendo que, quando não convivem de perto com estas práticas, tendem a tomar atitudes de estranhamento.

A proposta de aproximar os mestres e mestras das escolas se apresentou como possibilidade de aproximar gerações em que os estudantes passaram a ter a oportunidade de conhecer as práticas culturais pertencentes a sua comunidade, se caracterizando como uma iniciativa que buscou atender em parte o que Izaíra Silvino e Gilmar de Carvalho colocaram como inquietações.

Mestre Geraldo Amâncio, residente em Fortaleza, capital do Ceará, representante da cantoria de viola, uma tradição que aprendeu a gostar através do convívio com o avô e dos ensaios com o tio, participou do Projeto Escola com os Mestres e Mestras da Cultura, na EEMTI Visconde do Rio Branco, localizada no centro da capital cearense, e destacou sua experiência ligada ao projeto:

É muito bom ter esse momento com os alunos na escola. Tudo que passa pela escola é porque será lembrado por muito tempo. A cultura que passa pela escola, eu costumo dizer que vai permanecer. Se não passar pela escola não tem como permanecer. E eu fico muito contente em contribuir com esse projeto e poder conversar com os alunos sobre o meu trabalho. Para cada um deles também é bom, porque vão conhecer mais sobre a cultura e o trabalho dos mestres do seu Estado. Não é só eu que faço esse trabalho, em outras escolas tem outros mestres da cultura que também estão trabalhando e mostrando o que fazem.²⁸²

O mestre observou a importância que deu aos trabalhos desenvolvidos na escola que o acolheu, como forma de tornar o conhecimento algo acessível e permanente, enfatizando que outros mestres também estavam nas escolas, mostrando seus fazeres e interagindo com os estudantes para levar a eles suas experiências de vida ligadas ao ofício para o qual foram nomeados.

Geraldo Amâncio destacou ainda a importância da ação para despertar, nos mais jovens, interesse pelas manifestações culturais e, quem sabe, até despertar, para além da

²⁸² PEREIRA, Geraldo Amâncio. (Mestre Geraldo Amâncio) Entrevista concedida a Márcio de Araújo Pontes. Fortaleza, 25 de mai. 2019. Entrevista.

curiosidade, a vocação em desenvolver atividades próximas àquelas apresentadas pelos mestres e mestras da cultura, nas aulas ministradas através do projeto.

Muitos deles [alunos] não sabem o que é um patrimônio imaterial e saem dali aprendendo pelo menos isso. Vendo na prática qual a importância desse patrimônio para a permanência da cultura na escola. Volto a dizer, se passa pela escola permanece. E tem mais, essa oportunidade de dar aula em escola permite descobrir vocações, além de conhecer pessoas que de alguma forma tem habilidade com a poesia e nem sabia. Falo isso por mim e pelo trabalho que venho fazendo, mais acredito que cada mestre deve ter despertado algo de bom nos alunos que estão com eles.²⁸³

Discutiu sobre a importância do tesouro vivo, como patrimônio imaterial, atuando dentro das escolas. No seu caso, despertando no outro a habilidade de se descobrir poeta, sendo possível que outros mestres e mestras estejam despertando nos estudantes o desejo de se descobrirem praticante das mais variadas manifestações apresentadas nas aulas.

Mestre Zé Pio, praticante de Reisado, ministrou aula nas escolas Visconde do Rio Branco e Renato Braga, ambas EEMTI localizadas em Fortaleza, e destacou:

No início os alunos acharam tudo muito estranho, mas depois já estavam se soltando e tinha uns que já arriscavam alguma coisinha. Porque é assim, quando eu vou dar as aulas eu dou meu depoimento sobre as histórias do boi e como que foi a minha vida dedicada a história do boi. Falo dos ensaios, das figuras, da dança, de tudo um pouquinho. Eles gostam porque o boi tem comédia, tem paródia, tem coisa engraçada. E quando é para representar a dança, eu canto e trago as meninas que é para mostrar os passos. Ai no fim eles ficam tudo interessado em ver os ensaios, saber como é cada figura, quando é que acontece. Isso é bom, e mostra também que as aulas deram algum resultado para aqueles meninos que nem sabiam o que era um boi. Agora já sabem... já sabem e podem até praticar se quiserem. É só ter a vontade e botar pra frente o que aprenderam. Eu fico muito feliz com isso. Saber que eu pude contribuir para o conhecimento deles na escola.²⁸⁴

Percebeu o estranhamento dos estudantes no primeiro momento, mas, por meio das metodologias que aplicou ao longo das aulas, despertou interesse e conseguiu bons resultados ao final do trabalho, demonstrando que, quando os estudantes começaram a se familiarizar com as práticas, por causa das comédias e paródias engraçadas, foi possível interagir.

O despertar dos alunos das escolas estaduais é também um despertar dos tesouros vivos da cultura, que aos poucos vão adentrando outros ambientes e experimentando novas formas de transmitir seus conhecimentos, sendo que, para eles, a interação com os estudantes

²⁸³ PEREIRA, 2019, Entrevista.

²⁸⁴ ROCHA, José Francisco. (Mestre Zé Pio) Entrevista concedida a Márcio de Araújo Pontes. Fortaleza, 25 de nov. 2018. Entrevista.

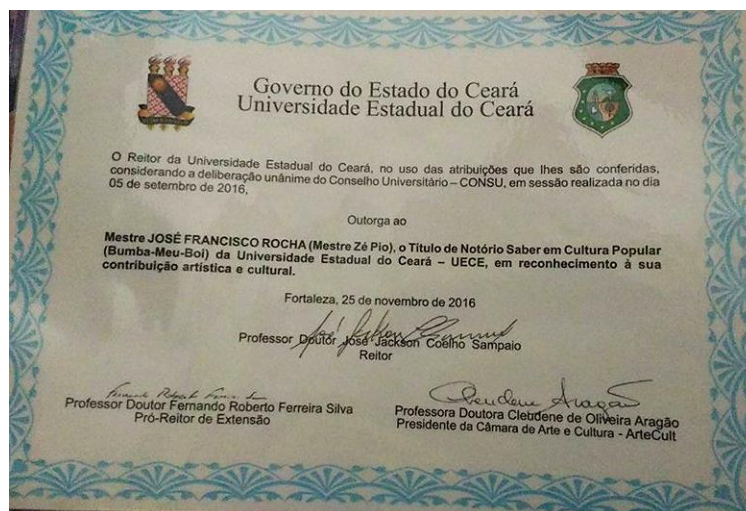
se caracteriza como um aprendizado diferente, no qual vão testemunhando o que funciona e o que não funciona nessa relação com os mais jovens.

O mestre ainda destacou sua relação com a profissão de pescador:

Minha profissão sempre foi pescador. Quando vivia pescando, passei muita fome, muita necessidade. Porque eu vivia na profissão errada. [...] De pescador pulei para educador social. Mudou muito a minha vida. Tá mudando sempre. [...] Eu trago o boi como uma religião. Porque a gente tem que ter aquele compromisso com ele. Se a gente não fizer aquele compromisso certo com o bumba meu boi ele mete-lhe a peia, as coisas se atrapalham. É por isso que eu acho que a coisa mais importante é ter o compromisso. O boi é uma religião que a gente carrega dentro do peito.²⁸⁵

Relatou suas dificuldades como pescador e se identificou com a profissão de educador social, se referindo às aulas ministradas no projeto, autorizadas pela outorga do *Título de Notório Saber em Cultura Popular* (Figura 22), destacando também sua relação com as práticas do Bumba Meu Boi.

Figura 22 – Título de Notório Saber em Cultura Popular do Mestre Zé Pio.



Fonte: <<https://mapacultural.secult.ce.gov.br/agente/12025/>> Acesso em; 27 de out. de 2023

Quanto aos alunos que tiveram a oportunidade de participar do projeto, alguns relatos das escolas que acolheram o mestre Zé Pio, ilustram suas percepções.

²⁸⁵ FREITAS; FURTADO, 2017, p. 248-249.

Para Bruna Kelly, “é engraçado como ele dá aula, não é como o professor, ele não tem didática mais a gente se diverte e aprende com as histórias que ele conta. Tem umas que nem parece verdade, mas a gente finge que acredita e fica tudo de boa.”²⁸⁶

A narrativa comparou o mestre com os professores convencionais da escola, apontando para a didática que talvez nem mesmo a aluna em questão consiga definir ao certo o que seria, já que é uma dificuldade até mesmo para alguns professores. Bruna Kelly colocou em dúvida as narrativas do mestre e destacou suas percepções em relação as mesmas.

Débora relatou: “foi uma experiência valiosa pra mim. Aprendi muita coisa boa, entre elas, o que é um patrimônio imaterial, mas alguns alunos ficavam zoando só porque o mestre era velho e não sabia falar direito. Pelo menos do jeito que eles queriam que ele falasse. Deviam respeitar mais.”²⁸⁷

Entre os aprendizados atentou para o fato de que alguns alunos não estariam preparados para receber o mestre por conta da diversidade linguística e mesmo pelo modo de agir que se diferenciava do que estavam acostumados.

Destacamos que a percepção de Débora demonstrou que soube se posicionar diante de uma situação, tendo consciência de que é importante respeitar a diversidade linguística. Esse aprendizado tangenciou a atuação de Zé Pio e dentro do processo de ensino e aprendizagem ela conseguiu perceber o deboche, foi capaz de avaliar a situação e emitiu uma opinião sobre o acontecido.

Thiago, outro aluno, relatou que: “com essas disciplinas eletivas aprendi coisas que os outros professores não ensinaram. Apesar de não ter um livro para acompanhar o conteúdo, aprendi na prática o que um mestre da cultura pode fazer. Gostei muito da experiência e queria que a carga horária fosse maior.”²⁸⁸

Sua percepção do aprendizado ajudou a compreender que é possível a um mestre ou mestra da cultura transmitir conhecimentos utilizando metodologias diferentes das convencionais, ressaltando que, quando essas metodologias são compreendidas, as vivências relacionadas às mesmas passam a ser significativas e conseguem atingir os objetivos que giram em torno do ensino e aprendizagem.

O aluno Mauro, outro beneficiado pelo projeto, destacou: “pra falar a verdade eu curti muito as aulas e ficava ansioso pela próxima. Eram aulas bem diferentes e dava para sacar

²⁸⁶ VASCONCELOS, Bruna Kelly Ferreira. Entrevista concedida a Márcio de Araújo Pontes. Fortaleza, 25 de nov. 2018. Entrevista.

²⁸⁷ QUEIROZ, Débora do Nascimento. Entrevista concedida a Márcio de Araújo Pontes. Fortaleza, 25 de nov. 2018. Entrevista.

²⁸⁸ LIMA, Thiago Menezes de. Entrevista concedida a Márcio de Araújo Pontes. Fortaleza, 25 de nov. 2018. Entrevista.

muita coisa. O que foi melhor foi aprender sem pressão de ter que fazer prova e tudo. O mestre se garante e aprendi muita coisa boa sobre a cultura.”²⁸⁹

O estudante destacou que, mesmo com a ausência de um processo avaliativo sistemático e comum na sua escola, houve aprendizado e o trabalho desenvolvido pelo mestre gerou nele vontade de vivenciar novos momentos de interação.

Mestre Zé Pio (figura 23), ao ministrar suas aulas, utilizou ferramentas e materiais didáticos para facilitar a mostra dos fazeres relacionados ao seu ofício, retratando que dava aulas com a indumentária que o caracterizava como praticante de Reisado.

Figura 23 – Aula do mestre Zé Pio na EEMTI Renato Braga



Fonte: Jéssica Venancio de Mendonça – 2018

Quanto à falta de interesse no aprendizado e o distanciamento das pessoas em relação às manifestações culturais praticadas em sua comunidade, mestre Zé Pio destacou:

Quando a TV Tupi chegou por aqui, o povo não ia assistir mais bumba meu boi. Então, a televisão veio derrotando tudo, acabando. Os próprios vaqueiros e brincantes se empenhavam mais em olhar a televisão. Naquela época, quando um pobre possuía uma televisão, podia considerar que ele era um rico. Para assistir televisão, a gente pagava uma entradazinha para sentar na sala. Mesmo assim, eu fiquei acreditando, brincando sempre com o boi.²⁹⁰

Na opinião de Zé Pio, a televisão foi a responsável pela diminuição de pessoas apreciadoras das manifestações culturais. Mestra Ana Noberto, compartilhou o mesmo entendimento quando disse: “o povo daqui quando chegou a televisão não quiseram mais

²⁸⁹ SOUZA, Mauro Alves de. Entrevista concedida a Márcio de Araújo Pontes. Fortaleza, 25 de nov. 2018. Entrevista.

²⁹⁰ FREITAS; FURTADO, 2017, p. 248.

saber de drama, trocaram tudo por novela. Até o rádio foi trocado pelas novelas e ninguém mais queria sentar nas calçadas para conversar. Era só... chega que tá na hora da novela, vou já assistir. E era desse jeito.”²⁹¹

As duas narrativas apresentaram a mudança de foco dos residentes das comunidades que Zé Pio e Ana Noberto moram, colocando a televisão como a possível responsável por essa mudança, sendo que atualmente poderíamos acrescentar o uso dos aparelhos celulares e o acesso às redes sociais, além de outros entretenimentos que ganharam força nos últimos anos e que competem com as manifestações culturais e demais atividades desenvolvidas em cada comunidade.

O pesquisador cearense Gilmar de Carvalho enfatizou sobre o processo dinâmico que não permite que as práticas culturais sejam deixadas de lado:

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.²⁹²

A narrativa fez compreender que as manifestações culturais atendem ao tempo presente e se encontram em constante processo de transição, sem que possamos tirar conclusões precisas em relação as continuidades e discontinuidades pertencentes a cada época, sendo possível observar que não existe uma cultura arraigada, sem que essa não tenha incorporado fazeres referenciais de seu tempo.

Trouxe uma discussão pertinente que mostra o quanto é difícil definir os limites que separam as manifestações culturais, ressaltando que as fronteiras se esfumam não deixando possibilidade para que possamos extrair uma assertiva a respeito das zonas limitantes.

A escola com os mestres e mestras da cultura se caracterizou como uma ferramenta utilizada para auxiliar os tesouros vivos no processo de repasse de suas experiências de vida e na divulgação de seus fazeres, assim como ajudou a despertar vocações e trazer para o contexto escolar um aprendizado diferenciado, que se aproximou do afetivo, do lúdico e da prática.

²⁹¹ CONCEIÇÃO, 2015, Entrevista.

²⁹² CARVALHO, G, 2008.

Em relação à participação dos mestres e mestras no *Edital Artistas, Presente! + Escolas com Mestres*, podemos destacar que possivelmente a maioria não tinha habilidades para realizar as inscrições online, como foi exigido no Edital, além da divulgação ter sido bastante restrita devido ao período eleitoral de 2018, o que também comprometeu a participação dos mestres e mestras que não foram informados sobre suas participações.

Respaldados no inciso II do Art. 3º da Lei nº 13.842, que aponta que os Tesouros Vivos da Cultura Cearense têm “direito de preferência na tramitação de projetos submetidos aos certames públicos promovidos pela Pasta da Cultura relativos à área de atuação do diplomado.”²⁹³ O Secretário da Cultura, Fabiano Piúba, e sua equipe, resolveram colocar uma nota no resultado final do processo seletivo que indicou que “os Mestres e Mestras da Cultura passam a integrar o Projeto “Escola com Mestres”, estando automaticamente Credenciados (as) para desenvolverem atividades eletivas nas EEMTI, cumprindo com isto o item 2.2 deste Edital.”²⁹⁴

Essa decisão não chegou ao conhecimento de grande parte dos mestres e mestras e, como não divulgaram os nomes dos que foram aprovados, ficou difícil identificar quais mestres e mestras efetivamente se inscreveram no projeto, como também quais escolas receberam quais tesouros vivos, tendo em vista que todos foram credenciados, porém, nem todos exerceram os direitos advindos desse credenciamento.

Essa falta de informação acabou por limitar a participação dos tesouros vivos no Projeto Escola com os Mestres e Mestras da Cultura que poderia ter alcançado mais escolas e mais tesouros vivos.

Passaremos adiante, tratando do processo de interiorização da cultura, proposta através do Projeto Cultura em Movimento: Secult itinerante, como também a transformação de manifestações culturais em espetáculos, dentro de uma proposta de atrações turísticas de entretenimento.

²⁹³ 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. p.1

²⁹⁴ CEARÁ. Secretaria da Cultura do Estado do Ceará. *Resultado final do Edital, Artista, Presente!* *Diário Oficial do Estado*, Poder Executivo Fortaleza, CE, 31 jul. 2018. Série 3, Ano X, nº 142. p.14

CAPÍTULO IV

4. Interiorização da Cultura: ações e reações de uma cultura em movimento

É preciso ressaltar o caráter essencialmente dinâmico do chamado patrimônio imaterial, porquanto é de sua natureza a capacidade de transfiguração: um bem cultural poderá ser ressignificado universalmente e um bem considerado universal poderá encontrar traduções locais.

Cláudia Leitão²⁹⁵

Compreendemos a interiorização da cultura como movimento que buscou valorizar as práticas culturais, referenciadas em cidades interioranas, compreendendo-as como cidades pertencentes ao estado do Ceará e não adjacentes a capital Fortaleza, destacando que as manifestações culturais que se pretendeu enfatizar, e os mestres e mestras da cultura estão espalhados por todo território cearense.

Os eventos estruturantes realizados nas macrorregiões do Ceará e os Fóruns Regionais, fizeram parte desse processo de descentralização das ações culturais apoiadas pelo governo estadual, que objetivou destacar as potencialidades turísticas e culturais das macrorregiões com foco no desenvolvimento econômico.

Ao evidenciar a interiorização da cultura no Ceará, tomaremos como referência o Projeto Cultura em Movimento: Secult Itinerante, inserido no Programa de Desenvolvimento Cultural e Valorização das Culturas Regionais, iniciado em 2005 e que se estendeu até 2006, com o objetivo de deslocar ações da Secult-Ce para o interior do Estado, através de eventos estruturantes que aconteceram nas macrorregiões cearenses.

Lendo Alexandre Barbalho²⁹⁶, percebemos que o processo de interiorização já era praticado no Ceará em 1966, pelo primeiro secretário estadual da cultura, Raimundo Girão, e sua equipe, através da campanha do cearentismo, movimento que pretendeu legitimar a autêntica cultura cearense através de intercâmbios culturais em que os artistas saíam da capital em direção ao interior com o objetivo de incentivar e apoiar os artistas locais.

²⁹⁵ LEITÃO, Cláudia Sousa. Os desafios da gestão cultural no Século XXI. Discurso de posse (03-01-2003). In: CEARÁ. Secretaria da Cultura do Estado do Ceará. *Plano Estadual de Cultura (2003-2006): Valorizando a diversidade e promovendo a cidadania cultural*. 2003.

²⁹⁶ Cf. BARBALHO, 1998.

Foi um movimento elitista que procurou construir uma identidade cultural cearense a partir da popularização e interiorização cultural de práticas oriundas da capital, salientando que os governos subsequentes conduziram suas ações estruturando os movimentos e equipamentos culturais a partir da capital cearense e das cidades interioranas de maior destaque econômico, deixando de fora desse processo a maioria das cidades cearenses.

Quando assumiu a Secult-Ce em 2003, Cláudia Leitão e sua equipe, durante o governo de Lúcio Alcântara, travaram uma luta para colocar em prática o que haviam planejado no Projeto Cultura em Movimento: Secult Itinerante.

Apesar da resistência e de muitos olhares contrários à execução do projeto, o cenário nacional com Luiz Inácio Lula da Silva presidente da República e Gilberto Gil Ministro da Cultura, foi favorável, tendo em vista que buscaram desenvolver propostas de projetos culturais descentralizadores.

Em complemento, o governador Lúcio Alcântara (2003-2006), era titular da cadeira 26 da Academia Cearense de Letras (ACL), desde 1978, e mantenedor da Fundação Waldemar Alcântara (FWA), desde 1983, apoiando publicações de artistas cearenses, sendo que a conjuntura favoreceu a autorização para a execução do projeto.

Em meio às adversidades e contrapontos, a secretária da cultura e sua equipe botaram em prática o que haviam planejado nos primeiros anos de gestão e, em 2005, partiram para a execução do projeto, que carregava a ideia de descentralização, gestão compartilhada, interiorização, mapeamento dos artistas, grupos e monumentos.

O projeto propôs o fortalecimento dos eventos estruturantes com o objetivo de mostrar que era possível juntar cultura, turismo e desenvolvimento econômico. Partimos da ideia de interiorização da cultura, não no sentido psicanalítico de internalização de padrões e ideias individuais, mais no sentido geográfico da palavra, buscando compreender deslocamentos espaciais em que as práticas culturais passaram a circular para além da capital cearense.

A execução do projeto partiu de um planejamento estratégico que objetivou valorizar a diversidade cultural destacando a potencialidade de cada região, sendo que em anos anteriores processou-se um mapeamento dos eventos estruturantes já existentes, assim como um estudo para viabilizar novos eventos de acordo com as características de cada região.

A Secult-Ce realizou o *I Encontro Mestres do Mundo*, a *III Mostra Cariri das Artes*, o *Festival Música na Ibiapaba*, entre outros eventos que destacaram as potencialidades culturais de cada macrorregião, apontando caminhos para que estes eventos permanecessem ativos no Estado, fazendo parte de um calendário cultural e turístico, capaz de movimentar ações

durante todo o ano, de forma planejada e integrada, em que a cada mês acontecia pelo menos um evento grande que se destacasse.

Além de ter um evento estruturante direcionado aos mestres e mestras da cultura, também foi possível a participação deles em eventos que aconteceram nas macrorregiões e nas ações do Projeto Cultura em Movimento.

Na prática, o que caracterizou a interiorização da cultura foi o deslocamento da equipe da Secult-Ce para o interior do Estado, com objetivo de estabelecer uma relação de proximidade com os fazeres culturais e os responsáveis por suas práticas, ao mesmo tempo em que firmou parcerias com outras secretarias estaduais, ofertando os mais variados serviços, como por exemplo, a parceria firmada com a Secretaria da Segurança Pública e Defesa Social que, possuindo uma unidade móvel, chamada de Caminhão do Cidadão, passou a emitir documentos pessoais.

O processo de interiorização fez parte da parceria entre as secretarias da cultura e do turismo, sendo que estrategicamente o objetivo da parceria foi promover o turismo através dos eventos estruturantes realizados pela Secult-Ce.

Tendo como orientação básica a proposta de parceria, os eventos ofereceram uma programação cultural diversificada, contando com oficinas, palestras, seminários e uma série de atividades que, agregadas às apresentações de palco, atraíram variados públicos, aproximando também os meios de comunicação.

A publicidade alcançada pelos meios de comunicação, juntamente a um planejamento de marketing, ajudou a divulgar a programação dos eventos e possibilitou movimentar a economia do Ceará, que estrategicamente dividiu as ações em meses diferentes, para proporcionar uma melhor distribuição e oferecer constantes opções turísticas.

Os mestres e mestras da cultura cearense estavam inseridos no projeto, e as suas práticas foram buscadas como atrativos para complementar a programação proposta para cada evento estruturante, oferecendo oportunidade para que pudessem estar presentes nos mais variados espaços, fazendo uma mostra de suas práticas e da diversidade cultural cearense.

Todo esse contexto gerou uma reflexão em torno da ideia de transformar as práticas culturais em espetáculos, podendo gerar deslocamentos significativos no que se relaciona aos fazeres dos tesouros vivos, que se distanciaram um pouco das práticas realizadas em suas comunidades para apresentar suas vivências em espaços que diferiam do contexto habitual.

As manifestações culturais, que se utilizaram da tradição oral, encontraram nesses espaços algumas dificuldades que fizeram com que sofressem adaptações, sendo possível que

a redução do tempo de apresentação, em alguns casos, comprometeu a compreensão do que o grupo queria transmitir ao público, tendo que apresentar apenas uma parte do seu repertório.

Podemos citar como exemplo o Reisado que, dentro de uma apresentação direcionada a eventos, se descaracteriza por ser apresentado fora da época e pelo tempo reduzido de apresentação, que obriga os praticantes a realizarem cortes em sua execução para ser apresentado como espetáculo.

A mesma coisa aconteceu com várias manifestações culturais, que precisaram se adaptar para se tornar apresentável ao público, destacando que as intervenções feitas nas manifestações culturais geraram mudanças principalmente no que se relaciona ao tempo de apresentação.

Sintetizando, as práticas dos tesouros vivos foram adaptadas para se transformar em espetáculo com característica comercial, vendável e que pudessem atrair visitantes.

4.1. Os mestres e mestras e a interiorização da cultura

A interiorização da cultura, do modo como foi praticada no Ceará, se fundamentou em torno de uma proposta de parceria entre as secretarias estaduais da cultura e do turismo visando desenvolver ações estratégicas para gerar uma movimentação econômica, que também objetivou a alcançar a interiorização do turismo, deslocando o turista da capital e do litoral cearense para os eventos estruturantes realizados no interior e formatados para atender aos objetivos.

Essa parceria não implicou subordinação de uma secretaria em relação à outra, mas seguiu juntando objetivos comuns que possibilitaram entrar em “um campo de possibilidades estratégicas”²⁹⁷ no qual o deslocamento geográfico dos fazeres culturais, passou por um processo de adaptação, gerando novos recortes sociais, nos quais os tesouros vivos, deslocaram suas práticas no tempo e no espaço, independente da espontaneidade deles e das necessidades de suas comunidades.

As apresentações passaram a seguir um fluxo de articulações institucionais que começou a diluir os fazeres dos mestres e mestras em seu objetivo primeiro, que era realizar ações em suas comunidades e dentro de um contexto que fizesse sentido para os participantes.

A manifestação apresentada nos eventos estruturantes seguiu uma conjuntura que aproximou os tesouros vivos de um público diferente, tendo os praticantes que se adequarem a

²⁹⁷ Cf. CERTEAU, 2012, p. 205

um outro contexto que deslocou suas vivências em relação ao tempo e espaço, posto que, habitualmente, em sua comunidade, a manifestação seguia um fluxo diferente do que tinha que ser apresentado nos eventos promovidos pelo governo.

Foi o caso do Reisado, do Pastoril, da Lapinha, da Dança de São Gonçalo e das Danças Juninas, manifestações praticadas em determinados períodos do ano, que se deslocaram no tempo para atender às demandas dos eventos, sendo que essas implicações estão presentes no processo de interiorização da cultura proposto pelos gestores cearenses

Voltando ao contexto da parceria entre as secretarias, nosso foco são as ações culturais nas quais os mestres e mestras estão inseridos, destacando a conjuntura regional, estadual e nacional, que possibilitou a movimentação de práticas executadas fora da capital cearense.

Executar o planejamento estratégico e funcional dentro da proposta de interiorização da cultura não foi tarefa fácil para a equipe da Secult-Ce, principalmente por causa dos conflitos relacionados à concentração de recursos, que historicamente beneficiou os grupos culturais que atuavam na capital cearense.

Ter que dividir recurso e espaço com grupos do interior não agradou aqueles que na prática tiveram seus benefícios diluídos. Os grupos da capital defenderam a ideia de serem levados para o interior, como forma de mostrar a cultura produzida em Fortaleza, ideia contrária ao que era defendida por Cláudia Leitão e a sua equipe.

Quando a Secult-Ce aprovou a proposta de distribuir recursos financeiros meio a meio, entre capital e interior, gerou conflito com artistas de Fortaleza que se recusaram a aceitar essa dinâmica, tendo em vista que a mudança na forma de gerir os recursos diminuiria consideravelmente seus aportes financeiros.

O diretor e produtor de audiovisual, Francis Vale, em entrevista concedida ao jornal *Diário do Nordeste*, descreveu sua indignação:

Esse processo de interiorização, como princípio, eu acho uma boa, ótimo. Agora, do jeito que ele está sendo feito é algo bastante equivocado. Primeiro, o projeto não parte da demanda efetiva dos lugares. Ele é imposto de cima para baixo e por pessoas que nem sequer conhecem a cultura brasileira.²⁹⁸

Concordou com o processo de interiorização, defendendo que os projetos têm que atender demandas que partam das macrorregiões do Ceará, e não da Secult-Ce. Essa crítica se deu pelo fato de a secretaria ter estruturado os Fóruns Regionais de Cultura e Turismo que geraram debates sobre a distribuição igualitária dos recursos.

²⁹⁸ SENTIDOS da Cultura. *Diário do Nordeste*, Fortaleza, 25 mai. 2005. Caderno 3.

Paulo Linhares, ex-secretário de cultura do Ceará, se manifestou a respeito do assunto:

Todo lugar possui cultura. Então, essa história de levar cultura ao interior eu acho complicada. Agora, produzir cultura nos setores das pequenas e das médias cidades, eu acho uma ideia ótima. É uma boa contribuição da Cláudia. Acho muito interessante ela ter se preocupado com a cultura fora da metrópole.²⁹⁹

O ex-gestor teceu elogios a Cláudia Leitão, por potencializar as vocações de cada macrorregião e reforçou a ideia de que todo lugar possui uma cultura própria.

Para cumprir seus objetivos a equipe da Secult-Ce se lançou em direção ao interior cearense para mapear o patrimônio material e imaterial, cadastrar artistas, grupos, gestores e profissionais culturais, além de prestar assessoria às prefeituras no incentivo a estruturação dos sistemas municipais de cultura e capacitar artistas, gestores e produtores culturais para desenvolverem seus projetos e captar recursos para sua realização.

O Projeto Cultura em Movimento: Secult Itinerante lançou-se sob a perspectiva de reunir recursos do poder público e privado, no esforço para viabilizar uma rede cooperativa, com o objetivo de cumprir as metas propostas no Projeto de Inclusão e Descentralização das Políticas Institucionais.

Cláudia Leitão e Luciana Guilherme, destacaram que:

Valorizar as culturas regionais significava conhecer e reconhecer a existência de um campo cultural fora da capital cearense; criar canais de interlocução com os municípios, fomentar as diversas vocações regionais, capacitar artistas, gestores e produtores na capital e no interior.³⁰⁰

Foi em busca desses objetivos que o Projeto Cultura em Movimento se estruturou, montando suas bases em torno de quatro eixos³⁰¹.

O primeiro eixo: Relações e Prestações de Serviços Institucionais, foi formatado a partir de visitas técnicas a equipamentos culturais e sessões públicas em câmaras municipais para fomentar a criação de secretarias municipais de cultura. O segundo eixo: Mapeamento e Cadastramento Cultural, propôs a execução do registro de profissionais, grupos artísticos, equipamentos culturais, como forma de identificar e mapear o patrimônio material e imaterial da cultura cearense.

²⁹⁹ SENTIDOS, 2005. Caderno 3.

³⁰⁰ LEITÃO; GUILHERME, 2014, p. 189

³⁰¹ Cf. Ibid., 2014, p. 191

O terceiro eixo: Capacitação, teve por base a oferta de cursos e oficinas nas áreas de gestão cultural e educação patrimonial, se estendendo as diversas linguagens artísticas. O quarto eixo: Promoção e Difusão Cultural, se relacionou as programações artísticas direcionadas a shows, espetáculos, exibição de filmes, exposições, entre outras ações de difusão dos fazeres culturais.

Os mestres e mestras da cultura, como outros artistas do Estado, tomaram parte das ações decorrentes dos objetivos desses eixos. Houve dificuldades na implantação das ações, especialmente em razão dos deslocamentos estabelecidos pelo Projeto Cultura em Movimento: Secult Itinerante. A narrativa de Cláudia e Luciana deixa transparecer isso:

De início, o Projeto foi recebido com ceticismo pelo próprio governo estadual, o que era de se esperar. Afinal, como um órgão público, sempre sujeito a controles, interdições e obstáculos de natureza burocrática, poderia desenvolver a necessária mobilidade organizacional para percorrer todas as regiões do Estado? Sabíamos que a Secretaria, pela sua própria natureza, era vocacionada ao imobilismo e à rigidez, simbolizada pela própria estrutura imutável do poder público. As secretarias estaduais de cultura, que estão quase sempre abrigadas em prédios no centro das cidades, em geral tombados pelo Patrimônio Histórico, simbolizam, de um lado, o imobilismo do Estado, de outro, uma certa pompa e circunstância que a cultura empresta aos seus gestores. Ora, aquela proposta de “diáspora” da própria Secretaria, representava uma rebeldia a essa tradição algo “aristocrática” das secretarias de cultura. Estávamos a fazer, com a criação do Projeto, uma “secretaria nômade”, quase uma provocação a uma velha repartição pública, refém de sua própria paralisia e isolamento.³⁰²

As dificuldades relacionaram-se principalmente as práticas de imobilidade da própria Secult-Ce, sendo que o governador Lúcio Alcântara (2003-2006), mesmo com alguns receios, autorizou na sua gestão, a execução das ações planejadas pela então secretária da cultura Cláudia Leitão e sua equipe.

O poder de convencimento de Cláudia Leitão teve por base o discurso do turismo cultural, pois em seus primeiros contatos com os municípios percebeu que a cultura em si não era algo que atraía olhares: “observei, ainda, que os discursos sobre cultura não sensibilizavam os prefeitos, mas quando falávamos sobre a construção de produtos e destinos turísticos, a partir da cultura, éramos compreendidos e acolhidos pelos poderes executivos municipais.”³⁰³

A secretária compreendeu e defendeu a necessidade de parceria entre as secretarias estaduais de cultura e turismo, entre si e com as demais secretarias do governo. Essas pastas pouco dialogavam e a interação entre elas poderia ser positiva.

³⁰² LEITÃO; GUILHERME, 2014, p. 190

³⁰³ Ibid., 2014, p. 123

Assim surgiu a proposta e execução de Fóruns Regionais de Cultura e Turismo, com o objetivo de aproximar Estado e Municípios:

Por isso, resolvemos criar Fóruns de Cultura e Turismo em todas as macrorregiões. A missão dos fóruns era fomentar a parceria e os consórcios entre os municípios da mesma região, enfatizando-se o turismo cultural e seus impactos para o desenvolvimento local e regional. Esses colegiados construíram intersecções valiosas entre os campos da cultura e do turismo em todas as regiões cearenses, durante quatro anos, tornando-se o principal espaço de interlocução entre essas pastas. Os fóruns eram coordenados por um comitê gestor, formado, por sua vez, por uma diretoria, com representantes da sociedade civil (presidente, vice-presidente, primeiro e segundo secretários) e representantes do poder público (secretarias da cultura, do turismo, da educação, do desenvolvimento econômico, e entre outras de instituições voltadas ao desenvolvimento (SEBRAE, SESC, Banco do Nordeste, universidades, associações, o *trade* turístico, organizações do terceiro setor), além de comunidades, artistas, produtores, artesãos, entre outros grupos representativos da diversidade cultural cearense. Os fóruns foram estruturados de forma a serem itinerantes, o que permitia que mesmo os pequenos municípios o recebessem, contribuindo para a integração e a cooperação entre eles e, por conseguinte, para o exercício de construção regional e transdisciplinar de políticas públicas intermunicipais.³⁰⁴

O mecanismo, utilizado pelas secretarias da cultura e turismo, garantiu o diálogo entre os interessados no desenvolvimento regional e gerou uma série de demandas que foram levadas as secretarias por meio dos representantes regionais que participavam dos fóruns, incluindo a sociedade civil e representantes do poder público.

A operacionalização dos fóruns e a interação dos participantes contribuíram para o processo de interiorização da cultura e do turismo, levando em conta as potencialidades das parcerias em cada macrorregião.

Os artistas que participavam dos Fóruns também emitiam suas opiniões e contribuíam com ideias para ampliar o leque de possibilidades capazes de ajudar a desenvolver as potencialidades da região representada.

Cláudia Leitão destacou que: “os fóruns foram fundamentais para conhecermos as principais vocações culturais de cada uma das regiões e suas relações, nem sempre harmoniosas, com o campo turístico.”³⁰⁵

Suzete Nunes, gerente do Programa Valorização das Culturas Regionais (Figura 24), da Secult-Ce, esclareceu que: “é preciso deixar claro que o Fórum não tem dono, não é guiado por partido ou governo, pois o Fórum tem seu regimento interno e visa, sobretudo, abrir canais de diálogo entre governo e sociedade civil”³⁰⁶

³⁰⁴ LEITÃO; GUILHERME, 2014, p. 123

³⁰⁵ Ibid., 2014, p. 124

³⁰⁶ FÓRUM, integra turismo e cultura no Cariri. Diário do Nordeste, Fortaleza, 27 mar. 2004. Caderno Região.

Figura 24 – Encontro Para o Desenvolvimento Regional em Juazeiro do Norte



Fonte: Anexos do Livro Cultura em Movimento³⁰⁷

Em tese, os fóruns regionais foram espaços democráticos e livres de intervenções externas e serviram de base para a execução dos eventos estruturantes e do Projeto Cultura em Movimento, que por meio de sua circulação levou devolutivas para os trabalhos desenvolvidos pelos participantes dos fóruns.

Os tesouros vivos foram convidados a participar dos fóruns regionais e acompanharam de perto as ações que foram sendo desenvolvidas pelas secretarias estaduais.

A mestra dramista, Ana Noberto, destacou: “quando a prefeitura me levava eu participava dos fóruns de cultura e me sentia valorizada porque as pessoas sabiam que ali tinha um mestre da cultura, que é o tesouro vivo do estado e autoridade pra falar em cultura. Se me botasse pra falar eu falava.”³⁰⁸

De agosto de 2005 a julho de 2006, a Secult-Ce realizou 11 eventos estruturantes, dos quais já citamos alguns, destacando o *Encontro Mestres do Mundo*, no qual os tesouros vivos da cultura foram diplomados e apresentados ao público, ressaltando que cada evento teve suas peculiaridades e se organizou de acordo com as propostas trabalhadas nos Fóruns Regionais e as parcerias firmadas em cada região.

Os resultados numéricos do Projeto Cultura em Movimento: Secult Itinerante, foram registrados no relatório de gestão (2003-2006)³⁰⁹. Destacamos alguns pontos relacionados a cada eixo de atuação, para compreendermos a dimensão do projeto e em que ponto os mestres e mestras da cultura poderiam estar inseridos.

O eixo Relações e Prestações de Serviços Institucionais, realizou 446 visitas técnicas, a bibliotecas, arquivos, teatros e museus; 184 audiências públicas nas câmaras municipais

³⁰⁷ LEITÃO; GUILHERME, 2014.

³⁰⁸ CONCEIÇÃO, 2015, Entrevista.

³⁰⁹ Cf. LEITÃO; GUILHERME, op. cit., p. 213-218

(Figura 25), com a proposta de criar secretarias municipais de cultura, movimentando cerca de 24 mil pessoas.

Figura 25 – Audiência Pública no Município de Pedra Branca



Fonte: Anexos do Livro Cultura em Movimento³¹⁰
 Prefeito de Pedra Branca, Gilberto Gil e Cláudia Leitão

Os tesouros vivos da cultura foram convidados para as audiências públicas de seus municípios, e quando possível, se fizeram presentes. Como testemunhou mestra Ana Noberto:

Já fui na câmara municipal e fui bem recebida. Porque assim, eu não tenho medo de falar no microfone. Pode estar a autoridade que for, se eu entender de falar, eu falo. Com educação e respeito as pessoas me escutam porque eu sei entrar e sair de qualquer lugar.³¹¹

A mestra relatou sua participação na audiência pública realizada na câmara municipal de Tianguá, da cidade onde reside. Destacou que foi bem recebida mais não detalhou como foi a sua participação.

Suzete Nunes, à frente da Coordenadoria de Ação Cultural, do Projeto Cultura em Movimento: Secult Itinerante, descreveu sua percepção em relação às audiências públicas:

O ineditismo e a singularidade desta ação não só alteraram a rotina das câmaras municipais, mas também a das cidades, mobilizando os diversos atores locais. Políticos, artistas, gestores públicos, produtores culturais, líderes comunitários e estudantes reunidos em torno da reflexão e discussão sobre a importância da gestão da cultura como vetor de desenvolvimento sustentável; a necessidade de implantação do Sistema Nacional de Cultura de forma compartilhada com os estados e municípios; a participação da sociedade na construção de políticas públicas de cultura e isso pode favorecer o setor cultural em âmbito local. O prédio da Câmara

³¹⁰ LEITÃO; GUILHERME, 2014.

³¹¹ CONCEIÇÃO, 2015, Entrevista.

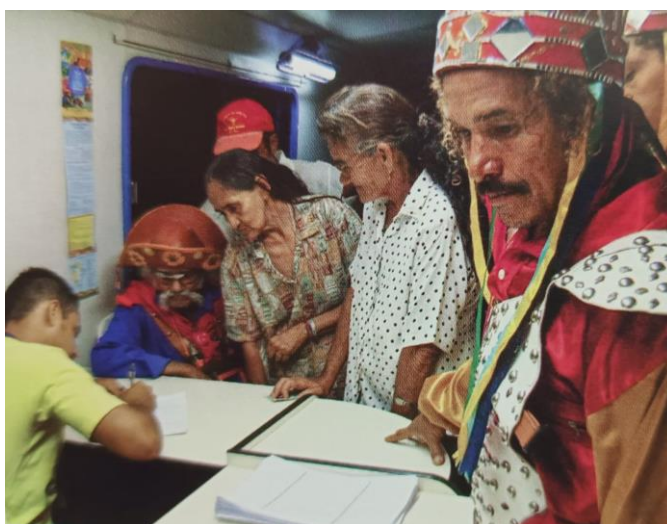
Municipal foi o lugar natural das sessões, mas em algumas cidades aconteceram extraordinariamente em outros espaços (igrejas, quadras, escolas) para acomodar o público que normalmente superava as expectativas de participação, seja na quantidade de pessoas presentes, seja nas considerações, questionamentos e alternativas propostas pela comunidade.³¹²

A equipe da Secult-Ce movimentou os espaços por onde circularam e se mobilizaram os interessados nos debates sobre políticas públicas culturais, recebendo apoio das prefeituras municipais através das secretarias e departamentos, principalmente os pertencentes à cultura, turismo, ação social e educação.

As parcerias garantiam espaços, equipamentos e recursos humanos que ajudaram na divulgação, mobilização e articulação das demandas necessárias para a execução do Projeto Cultura em Movimento, bem como ações correlatas que acompanharam a passagem da Secult-Ce pela região.

Outra ação que contemplou os mestres e mestras se relacionou ao eixo Mapeamento e Cadastramento Cultural (Figura 26), que identificou e registrou cerca de dez mil bens imateriais e dois mil bens materiais, cadastrando aproximadamente 60 mil profissionais e equipamentos culturais, além de realizar 458 entrevistas e acumular um acervo de 8.000 fotografias e 159 horas de gravação audiovisual.

Figura 26 – Cadastramento dos Mestres e Mestras da Cultura de Icó



Fonte: Anexos do Livro Cultura em Movimento³¹³

³¹² LEITÃO; GUILHERME, 2014, p. 199

³¹³ Ibid.

O eixo Capacitação ofertou 150 cursos e oficinas, atendeu a 2.954 pessoas e colaborou para a elaboração de 50 Planos Municipais de Cultura. O grupo de Dramas de Tucuns, zona rural do município de Tianguá, foi um dos contemplados com oficina específica para a cultura dramista e mestra Ana Noberto relatou:

Eu sei meu filho de Deus que esse pessoal chegou aqui muito sabido, para dar esse curso pra nós. Elas começaram a explicar as coisas pra nós e as meninas [dramistas] já começaram a torcer a cara. Queriam ensinar nós até a entrar no palco. Acredita?! Se a gente entrasse no palco do jeito que eles queria, aí não era nós. Era uma coisa muito bonita, mas não era nós. Nós sabe pegar no microfone do nosso jeito e sempre deu certo. Eles queriam que fosse de um jeito só, que era pra voz ficar igual. Como é que nós vamos ter a voz igual filho de Deus. [Risos] Só se nós nascesse de novo. E nem assim nosso senhor ia dar uma voz igual. [Risos]. Pois bem, eu e as meninas não gostamos desse curso não. Era umas coisas que nós não sabia e daí aprender essas coisas depois de velha não dá mais não. Vamos deixar para as mais nova. Vamos continuar fazendo é do jeito que a gente sabe. Como Deus ensinou para cada uma. Porque é assim que nós sabe, e vem dando certo.³¹⁴

A narrativa apontou que nem sempre as ações propostas pela Secult-Ce conseguiram atingir seus objetivos, levando em conta que, em muitos casos, foram de encontro às expectativas dos participantes, como foi o caso do grupo citado, em que a oficina ministrada não apresentou resultados positivos para as praticantes da cultura dramista, sendo que elas não estavam preparadas para aquele momento, nem dispostas a mudar sua maneira de interagir entre si e com o público.

Acreditamos que o desconforto do grupo de dramistas tenha sido também o de outros grupos que recepcionaram cursos e oficinas ofertadas na ação que, em algum momento, se distanciaram dos objetivos dos participantes.

Edlisa Peixoto, coordenadora das capacitações do projeto, descreveu:

A Ação de Capacitação representou um dos pilares estratégicos do Projeto SECULT Itinerante, levando em conta que a premissa básica desta gestão consistia em favorecer o acesso democrático por parte da população à cultura. E quando falo em processo de formação democrático, me remeto a uma ação abrangente e inclusiva que atendia a todos os segmentos da cadeia produtiva das artes e da cultura (criação, produção, difusão e gestão), favorecendo inclusive a capacidade auto gestionária do artista, capaz de realizar, produzir e difundir sua arte. Falo também do desafio de estabelecer estratégias de formação coerentes com as necessidades e a realidade de nossos artistas e gestores, com suas potencialidades e limitações.³¹⁵

³¹⁴ CONCEIÇÃO, 2005, Entrevista.

³¹⁵ LEITÃO; GUILHERME, 2014, p. 203

Os cursos e oficinas não foram direcionados exclusivamente aos tesouros vivos, mas diluídos entre os diversos segmentos culturais considerando as necessidades e potencialidades de cada região e grupo beneficiado.

Teresa Cristina Carlos Martins, secretária de cultura e turismo de Brejo Santo, localizado na macrorregião do Cariri, destacou:

No nosso Município não havia Secretaria e sim um Departamento, ligado a Secretaria de Educação. Na Gestão, a qual estava como Secretária, foi criada a Secretaria Municipal de Cultura e Turismo e daí todo o Sistema de Cultura, pautado no exemplo e apoio do trabalho realizado pela Secretária Cláudia Leitão na época, Secretária de Cultura do Estado, que com suas visitas às Câmaras Municipais consolidaram toda a necessidade de firmar Secretária de Cultura enquanto órgão de gestão autônoma e descentralizada. [...] O Plano Municipal de Cultura, veio confirmar todas as nossas expectativas de se fazer uma gestão partilhada com toda a comunidade com a sociedade, artistas, gestores, produtores, professores e apreciadores da arte, vivenciando todas as propostas com apoio técnico da Secretaria de Cultura do Estado, para êxito do Plano no âmbito do município.³¹⁶

Outros municípios seguiram o mesmo percurso e criaram a Secretaria Municipal de Cultura. Essa ação impulsionou avanços culturais no campo político e norteou a atuação dos artistas locais que poderiam se apoiar nas secretarias para a partir de então começar a lutar pela inclusão de leis municipais de apoio e fomento a ações culturais.

Os mestres e mestras da cultura cearense foram contemplados com as ações referenciadas nos três primeiros eixos, ressaltando a preocupação da equipe da Secult-Ce em registrar tudo em relatórios, livros, DVDs, entre outros meios disponíveis ao público, com destaque para a Coleção Nossa Cultura que seguiu duas linhas editoriais, a Série Documenta, que publicou relatórios e documentos de gestão que focaram em legislações e informes sobre as políticas públicas culturais e a Série Pensamento, que oportunizou pesquisadores culturais a publicarem suas produções científicas.³¹⁷

Destacamos o último eixo, Promoção e Difusão Cultural, para compreendemos as possibilidades de participação dos Tesouros Vivos da Cultura Cearense. As ações pertencentes a esse eixo tiveram como objetivo formar espectadores, que ao participarem das programações propostas ampliaram sua relação de consumo as práticas culturais.

O Circo Cultura em Movimento (Figura 27) foi uma das ferramentas do eixo que mais se destacou na difusão das ações culturais ligadas ao Projeto Cultura em Movimento: Secult Itinerante. As ações relacionadas ao circo foram compostas de programações diversificadas, contando com duas tendas que circularam por aproximadamente um ano.

³¹⁶ LEITÃO; GUILHERME, 2014, p. 203

³¹⁷ Cf. Ibid., 2014, p. 186

Figura 27 – Tenda do Circo Cultura em Movimento



Fonte: Relatório de Gestão (2005-2006)

As tendas ficavam armadas durante aproximadamente três dias, preferencialmente aos finais de semana. A programação de cada montagem foi feita com a participação de artistas locais e de artistas convidados, sendo também local para exibições audiovisuais, exposições e eventualmente de atendimento diurno da equipe da Secult-Ce.

Caracterizaram-se como espaços de programação aberta para as mais variadas práticas culturais, inclusive para os mestres e mestras da cultura que podiam se apresentar livremente nessas tendas, assim como, outros grupos e artistas locais.

Foram contemplados 38 municípios cearenses, escolhidos estrategicamente nas macrorregiões, e 25 bairros de Fortaleza. Em 185 dias de programação, foram 1.346 apresentações, envolvendo aproximadamente 10 mil artistas e mais de 115 mil espectadores.

Na proposta de interiorização da cultura, as tendas abriram espaço para mostras com montagens diversas, que iam desde a exibição de fotografias, livros, vídeos, cordéis, performances, até apresentação de peças teatrais, grupos musicais e manifestações culturais que se destacavam em cada localidade.

As apresentações protagonizadas nas tendas do Circo Cultura em Movimento serviram de base para identificar atrações culturais para compor a programação dos eventos estruturantes de cada macrorregião.

A coordenadora do projeto, Suzete Nunes, descreveu:

O Circo Cultura em Movimento marcou presença em pequenas cidades do interior do Ceará e bairros da periferia de Fortaleza desprovidos de equipamentos culturais. A cada chegada, o Circo era apropriado pela comunidade como espaço de convergência entre gerações de artistas veteranos e jovens talentos, reunindo no mesmo palco bandas de rock e de forró, cantores de rap e de repente, cordelistas,

grupos de reisados, e de hip-hop, palhaços e humoristas, grupos de teatro de rua de bonecos e de dança contemporânea, enfim, uma diversidade de expressões da cultura cearense. [...] Nessa dinâmica, o circo alimentou um espaço de encontros, de afetos, de pertencimento, de reconhecimento e, sobretudo, de fruição e cidadania cultural.³¹⁸

A coordenadora destacou que as tendas armadas serviram de palco para as mais variadas práticas culturais, inclusive gerando encontro de gerações que se misturaram no mesmo espaço, alimentando afetos e apresentando a identidade cultural dos municípios pertencentes ao entorno do local onde a tenda se encontrava armada.

Outro elemento importante foi o Ônibus Cultura em Movimento (Figura 28), utilizado com o objetivo principal de cadastrar artistas, produtores, grupos e agentes culturais.

Figura 28 – Ônibus Cultura em Movimento e a Equipe da Secult-Ce



Fonte: Anexos do Livro Cultura em Movimento³¹⁹

Recepcionado por um cortejo, com participação dos artistas locais, e iniciando suas atividades logo após o evento de abertura, realizado pela equipe da Secult-Ce e as autoridades locais, o ônibus cumpriu a função de mobilizador cultural, promovendo em seu entorno espaços para apresentações artísticas em municípios que não receberam o Circo.

O Ônibus Cultura em Movimento visitou 182 municípios e três bairros de Fortaleza, mobilizou 1.247 apresentações artísticas, que envolveram cerca de seis mil artistas, com público estimado em mais de 113 mil pessoas e a realização de mais de 20 mil cadastros, o que resultou em um mapeamento cultural, que ganhou força e hoje é possível encontrar os artistas, grupos e produtores cearenses cadastrados no Mapa Cultural do Ceará, acessível por meio digital.³²⁰

³¹⁸ LEITÃO; GUILHERME, 2014, p. 210

³¹⁹ Ibid.

³²⁰ Cf. Mapa Cultural do Ceará. Disponível em: <<https://mapacultural.secult.ce.gov.br>> Acesso em: 05 jul. 2023.

No Mapa Cultural é possível identificar o cadastro dos tesouros vivos, encontrando fotografias, vídeos de apresentações e até entrevistas realizadas. Cada pessoa cadastrada, assim como os grupos e coletivos, tem a liberdade de atualizar suas informações a qualquer momento, divulgando trabalhos e eventos.

Não menos importantes foram organizadas exposições coletivas de artes visuais em que o objetivo foi promover a valorização da identidade local, através da ação Memórias dos Bairros, que registrou narrativas de pessoas acima dos 60 anos, considerados como guardiões da memória de seus bairros.

Foram ainda realizadas visitas guiadas a equipamentos culturais, dirigidas por bolsistas do Projeto Talentos da Cultura, em que agentes culturais da periferia contribuíram para a democratização da utilização dos equipamentos culturais de referência.

Intervenções artístico-culturais em espaços públicos, como ruas, praças, escolas e espaços culturais de Fortaleza também receberam apoio, assim como a ação Cinema nos Bairros que, em parceria com a Companhia Elétrica do Ceará (Coelce), a Casa Amarela (Escola de Audiovisual da UFC) e Sesc, percorreu 14 bairros de Fortaleza, exibindo 30 filmes e com público estimado em duas mil pessoas.

Na ação Memória dos Bairros, destacamos o protagonismo dos jovens que desenvolveram atividades de escuta e registros escritos e/ou audiovisuais dentro de seu bairro, organizando espaços de exposições fotográficas e de objetos, destacando que, além de promover o encontro de gerações e a transmissão de saberes, gerou fortalecimento do sentimento de pertencimento ao local, valorizando a memória e a vivência dos residentes mais antigos do bairro e suas histórias.

Quanto aos mestres e mestras da cultura cearense, as ações do Projeto Cultura em Movimento: Secult Itinerante geraram a publicação de livros, videodocumentários, fotografias, exposições, confecção de CDs e DVDs, entre outros produtos que, de forma direta ou indireta, os contemplaram.

À frente da Secretaria Estadual da Cultura, Cláudia Leitão e sua equipe, conquistaram, com o Projeto Cultura em Movimento: Secult Itinerante, o primeiro lugar no Prêmio Cultura Viva, na categoria Gestão Pública, promovido pelo MinC e realizado pelo Centro de Estudos e Pesquisas em Educação e Cultura (Cenpec), com patrocínio da Petrobras. A conquista do prêmio veio em 2006, quando a Secult-Ce completou quarenta anos.

No que se relaciona à interiorização da cultura, os bens e serviços culturais ofertados foram encontrando espaço nas ações desenvolvidas com foco no turismo e no lazer. A

parceria entre as secretarias da cultura e do turismo, junto às prefeituras municipais de cada macrorregião, foi fundamental para a execução dos eventos estruturantes.

O governo do Ceará não dispunha de orçamento para cobrir as despesas das ações desenvolvidas no Projeto Cultura em Movimento: Secult Itinerante, mas a Secretária Estadual da Cultura, Cláudia Leitão submeteu o projeto elaborado por ela e sua equipe à Lei Federal de Incentivo à Cultura³²¹, e sendo aprovado, o colocou em baixo do braço e foi atrás de recurso nas estatais brasileiras (Petrobras, Correios, Banco do Brasil, Caixa Econômica, Chesf, Transpetro, entre outras) através de incentivos fiscais e fechou parceria com as prefeituras no que se refere à infraestrutura.

Conseguiu ainda argumentos que deram acesso a recursos financeiros do Fundo Estadual de Combate à Pobreza (Fecop) que, no primeiro artigo, definia que seus recursos “serão aplicados exclusivamente em ações suplementares de nutrição, habitação, educação, saúde, saneamento básico, reforço de renda familiar e outros programas de relevante interesse social, voltados para a melhoria da qualidade de vida.”³²²

Para ter acesso aos recursos do Fecop, a Secult-Ce elaborou o Projeto Agentes de Leitura e Talentos da Cultura em locais com baixo Índice de Desenvolvimento Humano (IDH), que mede três dimensões básicas do desenvolvimento humano: a renda, a educação e a saúde.

A Secult-Ce reuniu um conjunto de projetos e ações para colocar em prática o que havia sido planejado dentro da proposta de interiorização da cultura, que consistiu no

³²¹ A Lei 8.313/1991, conhecida por Lei Rouanet, é o normativo federal que institucionalizou o incentivo à cultura, por meio da criação do Programa Nacional de Apoio à Cultura – Pronac, de responsabilidade do Ministério da Cultura – MinC. [...] O incentivo a projetos culturais, também chamado de incentivo fiscal ou mecenato, é uma forma de estimular o apoio da iniciativa privada ao setor cultural e se tornou, ao longo do tempo, o principal mecanismo fomentador da produção cultural. Cf. GOVERNO FEDERAL. Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991. Restabelece princípios da Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1986, institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) e dá outras providências. *Diário Oficial da União (DOU)* de 24 dez. 1991, pág. Nº 30 261

³²² O Fundo Estadual de Combate à Pobreza – Fecop, criado através da Lei Complementar nº 37, de 26/11/2003 (DOE de 27/11/2003), e regulamentado pelo Decreto nº 29.910, de 29/09/2009 (DOE de 30/09/2009), trata-se de um Fundo Especial de Gestão, de natureza contábil. [...] É constituído por uma reserva de receitas, cujos produtos se vinculam à realização da aludida finalidade, composta com os seguintes recursos: parcela do produto da arrecadação, correspondente ao adicional de dois pontos percentuais, na alíquota do Imposto sobre Operações Relativas à Circulação de Mercadorias e sobre Prestações de Serviços de Transportes Interestadual e Intermunicipal e de Comunicação – ICMS, ou do imposto que vier a substituí-lo, incidente sobre produtos e serviços especificados na Lei Complementar nº 37/2003, [bebidas alcoólicas, armas e munições, fumos, cigarros e demais artigos de tabacaria, energia elétrica, gasolina, entre outros.] Disponível em: <<https://www.fecop.seplag.ce.gov.br/institucional/o-que-e-o-fecop/>> Acesso em: 16/08/2023. Cf. GOVERNO ESTADUAL. Lei complementar nº 37, de 26 de novembro 2003. Institui o Fundo Estadual de Combate à Pobreza – Fecop, nos termos da emenda constitucional federal nº 31, de 14 de dezembro de 2000, cria o Conselho Consultivo de Políticas de Inclusão Social, extingue os fundos que indica e dá outras providências. *Diário Oficial do Estado (DOE)*, Poder Executivo, Fortaleza, CE, de 27 nov. 2003, Série 2, Ano VI, nº 228.

deslocamento de sua equipe para o interior do Ceará com o objetivo de oferecer bens e serviços e organizar eventos estruturantes a serem consumidos pelo turismo.

Para alguns mestres e mestras, as ações empreendidas pela administração pública estadual modificaram suas rotinas, destacando que, em alguns casos suas práticas deixaram de estar presente na comunidade que residem, para fazer parte de programações culturais externas.

Manoel Messias, praticante de Reisado no sítio Tucuns, localizado na zona rural do município de Tianguá, destacou um desses momentos:

Nossa festa de reisado nós fizemos no Tianguá, e a comunidade aqui ficou descoberta porque nós fomos convidados pra lá. O pessoal da prefeitura chamou e a gente foi. Justo no dia 06 de janeiro que é o Dia de Reis. O reisado na praça da cidade ou no palco é diferente do reisado que nós faz na nossa comunidade. Não tem nem comparação. Aqui na comunidade nós brinca a noite inteira, lá é só uma horinha. Tem que escolher o que vai mostrar lá porque não dá para mostrar tudo porque ainda tem os outros grupos. Então a gente faz o que? Escolhe o que vai mostrar né. E o povo acha é bonito, mas não sabe como a brincadeira é de verdade. Para saber como é de verdade tem que vim na comunidade. Aí sim, você vai ver um reisado de verdade.³²³

A observação reforçou a ideia de mudança e entrou em uma outra discussão que é o fato de a prática da manifestação ter que se adequar a outras propostas de apresentação para satisfazer um novo público que tem interesse em ver a manifestação enquanto espetáculo e não em sua forma primária, como acontece na comunidade.

São práticas que demandam dos mestres e mestras um esforço extra, em adequar suas ações para atender demandas institucionais que, muitas vezes, deslocam seus fazeres de seu modo habitual de execução.

A interiorização da cultura provocou esse vai e vem em que há um deslocamento do público até os tesouros vivos da cultura e o inverso também acontece, sendo que essas práticas, a longo prazo, podem gerar mudanças significativas no modo como os mestres e mestras se relacionam com seus fazeres na comunidade à qual pertencem, devido principalmente às adaptações que são feitas para atender o público externo.

Nesse sentido, a cultura local, que se desenvolveu em meio às tradições, crenças, valores e negociações com os residentes da comunidade, vai perdendo motivações que possivelmente podem levar à perda de valores, podendo ser, conforme mencionado como exemplo, um caso ocorrido no município de Tianguá, em que no dia da Folia de Reis, dois grupos de reisado foram deslocados de comunidades rurais para um cortejo realizado na sede

³²³ SILVA, Manoel, 2015. Entrevista.

do município, a convite da secretaria municipal de cultura, que providenciou transporte e alimentação para os grupos.

Esse fato gera inúmeras reflexões, entre elas, o fato de a comunidade de origem dos grupos ficar sem a Folia de Reis, porque seus brincantes se encontravam em outro espaço, atendendo a uma demanda da administração pública, sendo que é possível que em outros municípios, e com outras manifestações culturais, aconteça a mesma coisa.

A interação do público com os fazeres dos tesouros vivos é benéfica e o diálogo intercultural é importante para se pensar uma sociedade mais inclusiva, porém, se faz necessário respeitar os limites que essa relação impõe.

Se a interiorização da cultura, como foi pensada pela Secult-Ce, foi importante para a valorização e difusão das práticas culturais do Ceará, temos que pensar também nas implicações que o processo impôs aos mestres e mestras da cultura, levando em conta que ele provocou mudanças e desafios que precisam ser pensados, no que se refere à valorização dos fazeres culturais, sem perder de vista a diversidade e os mecanismos que tornam essas manifestações únicas em suas comunidades.

Por fim, a interiorização da cultura cearense foi um processo bastante complexo que envolveu múltiplos fatores, como a migração de artistas para a cidade, o avanço da tecnologia e da influência da mídia, entre outros. Os tesouros vivos têm um papel importante, atuando como guardiões da tradição e, de certo modo, como mediadores no intercâmbio entre os fazeres culturais do universo rural e urbano.

Atualmente o papel desempenhado pelo mestre e mestra da cultura não é fácil, pois enfrentam muitos desafios para manter suas tradições, entre eles o preconceito e falta de conhecimento dos mais jovens no que se refere à identidade cultural do local em que residem.

A dificuldade em atrair o público jovem, seja como público, seja como participante ativo, é um dos pontos mais abordados pelos tesouros vivos, destacando que não há muito interesse dos jovens em dar continuidade às manifestações culturais de sua comunidade.

Os mestres e mestras seguem de forma resistente, se adequando às condições que lhes são possíveis e ressignificando suas práticas, para que assim possam atualizar seus fazeres, de modo que continuem tendo um significado para eles.

Vejamos agora como os tesouros vivos transitam entre a prática da tradição e a preparação para o espetáculo, observando os ganhos e perdas que cada contexto apresenta para compreender os espaços e temporalidades que fazem com que uma mesma manifestação cultural possua formas distintas de se mostrar ao público.

4.2. A espetacularização das tradições culturais

A espetacularização das tradições culturais nos remete à festa, mas no caso, uma festa diferente em que as manifestações são deslocadas de suas práticas para atender demandas provenientes de políticas públicas culturais, que tem interesse muito mais no espetáculo em si do que na forma com que a manifestação cultural se aproxima ou se distancia de seus fazeres.

Não compreendemos a espetacularização das práticas culturais como algo negativo, nem como uma temática tratada de maneira pessimista ou desviante dos seus fazeres, mas como processos inventivos dos próprios mestres e mestras, com o objetivo de manter suas tradições pulsantes no tempo presente, diante da autonomia de cada um, no que se refere ao que será preservado e ao que será modificado para atender à demanda do espetáculo, compreendido como um contexto diferente, e que leva seus fazeres a locais não praticados.

A palavra espetáculo etimologicamente deriva do latim *spectaculu* e significa algo para se observar através do sentido da visão, aquilo que provoca atração por meio do olhar, feito para despertar a atenção.

Os mestres e mestras da cultura cearense, em suas comunidades de origem, não manifestam preocupação com o espetáculo, somente quando recebem convites externos é que se preocupam em como serão vistos fora da comunidade e como representarão sua localidade.

Mestra Ana Noberto, descreveu sua vivência:

Aqui a gente se prepara para uma apresentação fora quando a gente recebe o convite. Aí eu falo com as outras pra ver se elas também vão aceitar aquele convite. Vejo como é que vai ficar o transporte. Porque aqui a gente não tem transporte, quem quiser uma apresentação tem que buscar e deixar nós de volta. E é assim... aqui na comunidade quando a gente se apresenta é mais livre, a gente não tem hora pra parar, mas lá fora não, tem que saber o que é aquele convite e o que é pra nos fazer lá. As vezes eles querem só umas três musiquinhas e pronto. Aí nós se organiza do jeito que é pedido no convite. É assim que funciona o nosso grupo, todo mundo unido e sabendo que se tiver merenda, é pra todo mundo, se tiver cachê, todo mundo resolve o que vai fazer com aquele recurso. Se for pra apresentar uma música a gente vai, se for duas, três, quatro ou mais, a gente vai do mesmo jeito e apresenta com o mesmo amor, porque a gente gosta daquilo que faz e fica feliz em receber convite pra se apresentar fora. Sabendo que lá é diferente do que a gente faz aqui na comunidade, mas as meninas já estão acostumadas com essas apresentações fora daqui e sabe como é que funciona pra gente ir.³²⁴

Essa foi uma fala recorrente entre outros mestres e mestras, sendo que o diálogo realizado no ato do convite é que vai determinar como se organizarão para atender à demanda proposta, sendo que a maioria dos convites tem como objetivo o espetáculo.

³²⁴ CONCEIÇÃO, 2015, Entrevista.

Mestra Ana Noberto deixou claro que existem diferenças entre as apresentações realizadas dentro e fora da comunidade. Fora da comunidade, as dramistas (Figura 29), precisam decidir o que será lembrado e o que será deixado de lado por conta do tempo.

Figura 29 – Grupo de Dramistas de Mestra da Comunidade de Tucuns – Tianguá



Fonte: Acervo Márcio Pontes [fotografada em 2007]

Os tesouros vivos preocupam-se muito mais com o entretenimento dos residentes das comunidades que residem, com a festa como lembrança deixada pelos antepassados, algo que faz parte dos costumes, dos valores e das tradições locais, do que com a ideia de espetáculo.

As festividades e o modo de lidar com as manifestações culturais foi herdado em grande parte dos colonizadores portugueses que, ao aportar no Brasil, trouxeram consigo a tradição de festejar seus santos e acontecimentos políticos importantes.

Em relação às festas populares destacamos que a igreja, no Brasil Colônia, promovia festas para aproximar seus fiéis e catequizar os indígenas e o Estado para afirmar-se politicamente e comunicar que havia uma hierarquia em que detinha poder sobre seus subordinados.

Os mestres e mestras da cultura apresentam em suas práticas resquícios desses períodos longínquos que perpassaram festividades que compreendiam procissões, peças teatrais, músicas e celebrações religiosas, que a princípio aproximou os colonizadores dos colonizados e possibilitou a comunicação entre os jesuítas e os nativos que, por sua vez, tinham suas festas e se utilizavam de elementos simbólicos que se diferenciavam de um povo para outro.

Quando chegaram os africanos, outros elementos festivos foram incorporados, assim como os demais imigrantes, observando que cada grupo contribuiu de alguma forma para

montar as bases em que se firmaram as práticas das manifestações culturais em território brasileiro.

O processo de miscigenação foi fundamental para que as práticas culturais chegassem aos mestres e mestras da cultura cearense, para que estes dessem continuidade à difusão dos seus fazeres que se misturaram entre o sagrado e o profano, transitando por meio da tradição oral e se adequando a cada época, gerando uma diversidade de práticas que ganharam e perderam elementos.

Compreendemos a festa como espaço de socialização e interação que incorpora elementos diversos, sendo que a festa aproxima pessoas de classes sociais e etnias diferentes e possibilita tomadas de decisões que se constroem ao longo do tempo, sobre o que deve ser mantido e o que deve ser esquecido.

Natalie Zemon Davis³²⁵ 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. O cômico e o grotesco, presentes 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.

A atuação dos mestres e mestras nas manifestações culturais que representam faz parte dos momentos festivos de suas comunidades, ressaltando que nem todos os tesouros vivos se enquadram nessa discussão, como é o caso dos artesãos, das rezadeiras, Caciques e cordelistas, que podem ser listados como exemplos.

As manifestações que faziam parte da programação dos eventos estruturantes eram escolhidas de acordo com os objetivos traçados pelas secretarias estaduais da cultura e do turismo, com foco no entretenimento.

A ideia de apresentar uma manifestação cultural em um evento exige dos tesouros vivos da cultura a tomada de uma série de decisões, que incluem mudanças no modo de apresentar seus fazeres. O que se vê nos eventos é apenas uma mostra das práticas dos mestres e mestras da cultura, que fazem escolhas sobre o que vão ou não apresentar. Na comunidade, as manifestações seguem outro roteiro de apresentação e demandam um tempo superior.

Presenciamos uma mostra competitiva de Reisado, na região da Ibiapaba, em que cada grupo teve o limite de meia hora para a apresentação, sendo um tempo curto para mostrar as práticas de cada grupo o que, na comunidade, geralmente dura a noite toda.

³²⁵ Cf. DAVIS, 1990.

Manoel Messias, mestre de Reisado não diplomado, descreveu suas percepções em relação à participação de seu grupo na referida mostra:

É uma vergonha, ir na cidade e passar meia hora apresentando um reisado que na nossa comunidade dura quase a noite toda. Só a parte de matar o boi vai pra mais de duas horas. Você que é mais estudado que nós, diga aí como é que faz. Num faz né. [risos]. Você viu o que fizeram com o grupo que veio do Caruataí? desligaram o microfone deles que era pra eles pararem. E eu achei foi bonito que mesmo sem microfone eles continuaram, até o povo da secretaria de cultura praticamente empurrar eles pra fora do palco. Era pra ser uma noite cada grupo pra pelo menos o povo entender a brincadeira. Nós apresentamos só o finzinho da matança do boi e era o povo fazendo sinal pra nós parar. Aí matamos o bicho antes do tempo, e o povo todo batendo palma. Mas pode perguntar por que foi que o boi morreu que ninguém sabe. E quem foi o grupo que ganhou? O que tava mais colorido e que o povo sabia usar mais o microfone. Só ganharam por isso. O mais original mesmo, de raiz era o do São José, mais eram velhos, não tinha as roupas bonitas, nem sabiam pegar no microfone pra se apresentar no público. Tiraram o último lugar. A mascarada da velha deles é de cabaça e tem pra mais de 30 anos e sempre foi usada pela mesma pessoa. O reisado que ganhou tem um boi todo brilhoso comprado um dia desses no maranhão. Nem o boi eles fizeram, mas passaram os outros pra trás. Nós não ganhamos, porque não fizemos o espetáculo que eles queriam ver, mas o nosso boi foi feito na comunidade pelas nossas mãos e as roupas costuradas tudo lá.³²⁶

Ilustrou bem o processo de adaptações que se fizeram necessárias para que os grupos se tornassem apresentáveis ao público, a ponto de participar de uma mostra competitiva, destacando que a ideia de competição levou cada grupo a buscar sua melhor performance e estética, forçando a tomarem decisões que talvez em outras situações não fossem cabíveis.

O grupo que tinha mais idosos e um deles se apresentou com a mesma máscara por mais de 30 anos, pode não ter recebido o reconhecimento esperado, ficando em último lugar, e certamente isso gerou frustração a seus participantes. Esse é o lado negativo da competição.

Por outro lado, a inspiração no grupo vencedor pode ser benéfica e pode ajudar os demais grupos a tomar decisões para melhorar suas práticas, como descreveu mestre Messias: “uma coisa eu aprendi com eles, e vou levar para o nosso grupo. A armação do nosso boi é de pau e se quebra fácil. Eu vi que a deles é de ferro. Aí não se desmancha com facilidade. É só trocar o tecido e todo ano o boi tá no ponto. Vamos fazer um de ferro pra nós.”³²⁷

Mesmo diante de uma mostra competitiva, foi possível extrair ideias inspiradoras, como foi o caso do mestre Messias, em que a observação contribuiu para repensar a estrutura do boi de seu grupo, trazendo inovações que ajudarão a manter essa estrutura por mais tempo.

³²⁶ SILVA, Manoel, 2015. Entrevista.

³²⁷ Ibid., 2015. Entrevista.

De fato, ao preparar um grupo para um espetáculo, que se diferencia da festa apresentada na comunidade, os mestres e mestras têm que fazer escolhas e adequar suas práticas de acordo com o tempo e o espaço que lhe são ofertados.

Mesmo fazendo parte de uma mesma manifestação, cada grupo é único, assim como as decisões tomadas por seus praticantes e as inovações que vão mantendo cada um ativo em seu tempo. Essa unicidade faz com que cada manifestação se pluralize no seu modo de existir.

Pode-se dizer que, dentro dos objetivos da Secult-Ce, de interiorização da cultura por meio dos eventos estruturantes, as culturas populares foram recriadas e apropriadas como espetáculos, que na prática sofreram mudanças na sua formação, padronização, tempo de apresentação, entre outras adequações que buscaram atender a demanda proposta.

A longo prazo, essa espetacularização das tradições vai fortalecendo processos de distanciamento dos vínculos entre as manifestações e suas comunidades, pois elas passam por uma espécie de ressignificação e transição que as leva dos terreiros para os palcos e do rural ao urbano, criando novas relações e identificações.

Mestre Antônio Luiz, do Reisado de Caretas, descreveu as mudanças em suas práticas depois que foi diplomado e passou a se apresentar fora do município:

O traje que a gente brinca hoje, a gente não tinha... Quem podia comprar, comprava. Quem não podia, brincava lá de qualquer jeito. O importante era usar a máscara. Quem brinca esse reisado que eu brinco, se a gente fazia uma promessa para os Santos Reis do Oriente, se fosse válido, aí enquanto fosse vivo, tinha de manter aquela cultura viva. Fazer o reisado. Aí tirava as esmolas! No último dia, que é dia que é dia 6 de janeiro, tinha levantamento da bandeira, fazia a festa dos caretas, fazia forró! [...] Mas, depois que eu passei a ser reconhecido Mestre da Cultura, eu deixei de tirar esmola e fiquei brincando só uma vez: todo dia 6 de janeiro. Eu tiro do salário que eu ganho pra fazer a festa, porque eu ganho um salário. E deixei de tirar esmola, porque as pessoas chamavam a gente de vagabundo.³²⁸

Os fazeres do Reisado de mestre Antônio Luiz ganhou outro sentido depois do seu reconhecimento como tesouro vivo da cultura, sendo que o título lhe rendeu um salário mensal vitalício, além dos possíveis cachês que passou a receber.

Na prática, o Reisado que atendia a uma demanda daqueles que realizavam suas promessas aos Santos Reis do Oriente e em forma de penitência saiam desde o Natal até o Dia de Reis, pedindo esmolas para realizar a festa, passou a se destacar com apresentações mais breves e que atendem a outras demandas.

Mestre Aldenir, também praticante de Reisado, destacou:

³²⁸ FREITAS; FURTADO, 2017, p. 67-70.

O reisado mudou muito. Mudou para melhor. O reisado, até o ano de 1960, neste intervalo de 1960 pra 1970, era uma coisa. A gente só brincava naquelas festas que tinha nos sítios, nas fazendas, na casa que fazia renovação, que fazia aniversário. Aí, a gente ia. Depois de 1970, mudou, porque o pessoal da cidade começou a levar os grupos dos sítios para as cidades. Pra fazer apresentação nas igrejas, apresentação nos aniversários, os prefeitos quando iam inaugurar uma rua. Aí, foi pegando esse conhecimento na rua [cidade] e hoje a gente só tá brincando mais é na cidade. A gente vai pra lá, brinca 15 minutos, 20 minutos... Pronto! Tá feito o reisado. Antes o reisado começava 8 horas da noite e o dia amanhecia.³²⁹

A narrativa do mestre reforçou a ideia de espetacularização das tradições, em que uma manifestação que se estendia por horas, sintetizou seus fazeres em 20 minutos. Para Aldenir, as mudanças ocorridas foram benéficas porque o tempo de apresentação foi reduzido e os grupos rurais alcançaram espaços urbanos.

Os praticantes (Figura 30) apresentam uma manifestação fragmentada, que se enquadra em uma funcionalidade e acaba se tornando um bem a ser consumido por outro grupo, provocando deslocamento das práticas culturais da comunidade e do próprio mestre, que transformou seus fazeres para atender demandas.

Figura 30 – Mestre Aldenir e seu Grupo de Reisado em Apresentação



Fonte: Disponível em: <https://mapacultural.secult.ce.gov.br/agente/19005/>

Mestre Aldenir revelou como se adapta a cada situação:

As peças que eu digo são os cantos do reisado. Cada apresentação a gente faz uma peça pra ter uma coisa nova lá no recinto. [...] Tem peça de Padre Cícero, tem peça de Nossa Senhora das Dores, tem peça de Governador, tem peça de prefeito, tem peça de quem já morreu. [...] Tem peça também com qualquer evento que a gente vai fazer... E ali já vai passando para os outros mestres, para os outros companheiros.³³⁰

³²⁹ Ibid., p. 224.

³³⁰ FREITAS; FURTADO, 2017, p. 228.

Ele vai criando e recriando as letras dos cantos de acordo com o momento, sempre se adequando aos espaços praticados e às expectativas do público, fazendo com que sua apresentação agrade aqueles que o convidaram.

Essa dinâmica é também utilizada pela mestra dramista Ana Noberto, que utiliza sua criatividade para produzir letras que se adaptam aos eventos dos quais participa: “aqui nós tem música pra tudo. E o que a gente não tem, nós inventa, que é pra casar com as apresentações. Coma bem, se vamos se apresentar para o prefeito, faz música para o prefeito, se é outra coisa, a gente faz também. Assim vai inventando de acordo com o que der certo.”³³¹

Não só as manifestações culturais praticadas em grupo seguem essas inovações, mas também os mestres e mestras do artesanato, da culinária, das cantorias de viola, dos cordéis, entre outros, que vão se adequando às novas lógicas de consumo local e regional.

O processo de construção mostra o quanto as tradições culturais são dinâmicas nos seus fazeres. Mesmo diante dos desafios, os tesouros vivos se reinventam para se adequar as demandas, se apropriando de novas relações com o tempo e o espaço.

Mestre Cirilo, do distrito de Bela Vista, cidade do Crato, na região do Cariri, que pratica o Maneiro-pau, descreveu sua manifestação e a relação com o grupo:

É com muito orgulho que eu me sinto quando eu estou no meio da multidão e vou fazer minha apresentação com meu grupo. A turma toda satisfeita, tudo alegre, tudo contente e, quando a gente começa, eles começam com garra, e com mais garra eu começo... e quando a gente termina aquela apresentação, somos muito bem aplaudidos. [...] Maneiro-pau tem que ter repente, criado na hora, tipo uma embolada. Tem músicas criadas por mim e tem músicas antigas que todos os maneiros-pau cantam. Eu tiro a música e o grupo resposta. A roda resposta. Eu fico de fora, no microfone cantando e balançando o ganzá, eles respondendo a música e eu fazendo o verso. E quando eu vou parar a música, tem que fazer o apito. Eles obedecem ao apito. Eles podem estar por onde tiverem, espalhados, na hora que eu açulero no apito, nos dias das apresentações, por onde eles estiverem, pelo terreiro, eles correm pra onde eu estou... quando eu açulero, eles tão sabendo que eu estou chamando eles.³³²

A comunicação com os brincantes era feita através de um apito. Foi a forma que encontrou para reunir seu grupo, quando estava disperso, além de servir como guia para apontar a finalização das músicas. Ele também procura adequar suas apresentações ao tempo que lhe é concedido, fazendo versos de improviso e cantando de acordo com momento. Pelos relatos, parece ser uma tendência das manifestações culturais de grupos que trabalham

³³¹ CONCEIÇÃO, 2005, Entrevista.

³³² FREITAS; FURTADO, 2017, p. 241.

canções de improviso para agradar pessoas e o público. A espontaneidade é o que os tornam diferentes de outros artistas. Os tesouros vivos, em sua maioria, não ficam presos a cachês, sempre que possível, se dispõem a participar dos eventos para os quais são convidados.

Como colocou mestra Ana Noberto: “com dinheiro ou sem dinheiro, se vier me buscar e me deixar aqui em casa, eu vou pra onde quiserem. Desde que me avisem antes que é pra mim me organizar, e organizar o grupo, se eu precisar levar ele. Porque eu só, é uma coisa, agora pra levar o grupo é outra.”³³³

O fato de os tesouros vivos serem diplomados gera para eles muitos convites, inclusive para apresentações fora do país como relatou mestre Zé Pedro, do Reisado de Couro de Barbalha, “outro dia, vieram buscar mode eu levar os meninos pro Canadá. Mas disseram que o frio estava abaixo de zero. O que eu ia ver lá? Eu ia morrer lá? Não! Eu se morrer é em casa. Porque a minha família está toda em redor de mim.”³³⁴

Essa passagem ilustrou a percepção do sujeito cauteloso e atento às informações que lhe são repassadas, ao mesmo tempo que aflorou pensamentos que deixaram à mostra um ser temeroso pelo fato de ter que enfrentar temperaturas com as quais não estava acostumado. O medo de morrer de frio fez com que o mestre não aceitasse o convite. Em outra passagem, ele acrescentou: “daqui pra frente, ficaram chamando pra fora, pra aqui, pra acolá, aqui no Brasil. Porque nós somos brasileiros... É daqui mesmo. Fiquei percorrendo Crato, Barbalha, Juazeiro. [...] Paraíba, Russas, Mato Grosso do Sul, Limoeiro do Norte.”³³⁵

Enfatizou o fato de ser brasileiro e ter que apresentar seu Reisado no Brasil, sem ter demonstrado interesse em conhecer o Canadá. Essa forma simples e espontânea dos mestres e mestras é o que faz com que sejam únicos em seus fazeres e suas escolhas.

Mestra Mazé das Quadrilhas, que pratica tradições juninas no município de Caucaia, região Metropolitana de Fortaleza, revelou pontos que diferenciam suas práticas das demais:

A tradição mesmo, da época que eu comecei tá se acabando. Acabando porque as pessoas não querem mais seguir a cultura. Não querem mais usar uma roupa de chitão. Eu ensino meus meninos a dançar com o pé no chão. E tá se perdendo a tradição porque a gente não vê mais chitão, não vê mais um chapéu de palha, não vê mais uma fogueira – como eu faço aqui. Ninguém vê mais um casamento caipira, aquelas músicas tradicionais. [...] Eu também nunca mais ouvi as chamadas Anavantu e Anarriê. Quadrilha tem que ter. Então a quadrilha, eu acho, está perdendo a tradição. É uma coisa que me deixa muito triste. Muito triste mesmo... Tá certo, se a pessoa quer um vestido bonito... Fica muito lindo um vestido bonito, mas que tenha uma tradição! E a minha quadrilha é tradição perfeita.³³⁶

³³³ CONCEIÇÃO, 2015, Entrevista.

³³⁴ FREITAS; FURTADO, 2017, p. 261.

³³⁵ Ibid., 2017, p. 260.

³³⁶ Ibid., 2017, p. 360.

Suas inquietações referiram-se à espetacularização das tradições juninas cearenses que deixaram de lado os elementos fundamentais o que, em sua opinião, descaracteriza a tradição: “eles podem fazer do jeito que eles quiserem. Eu não sou contra. Mas eu acho que nós temos que mostrar o nosso Ceará. Eu não vou trazer uma cultura de São Paulo. Eu não posso comparar também o carnaval com quadrilha.”³³⁷

Deixou seu posicionamento quanto às intervenções e inovações buscadas pelos grupos juninos cearenses que, no seu modo de interpretar, se aproximam mais de manifestações carnavalescas que de manifestações juninas, tendo em vista o colorido das vestimentas e uma preocupação refinada com cenografia e coreografia, além dos artefatos pirotécnicos, que transformaram a tradição em um verdadeiro espetáculo competitivo.

A espetacularização vai gerando disputas por espaços e poderes, em que alguns grupos conseguem se firmar e outros vão ficando à margem do processo, pois os mestres e mestras, assim como seus grupos, passam a ter suas práticas julgadas como mais, ou menos apresentáveis, gerando as mais diversas reações.

Uma série de elementos simbólicos começam a ser tratados de forma diferenciada e os grupos passam a ficar mais atentos ao figurino, à estética, às adaptações de palco, enfim, começam a pensar seus fazeres enquanto espetáculo, não mais como uma prática de entretenimento restrita à sua comunidade.

Os eventos estruturantes abrem espaço para práticas mais voltadas ao espetáculo. O grande desafio seria criar políticas públicas culturais que possibilitassem o reconhecimento e valorização dos grupos para além dos interesses econômicos e mercadológicos, o que é bastante difícil dentro do contexto em que essa interação entre os tesouros vivos e as políticas públicas acontece.

Os mestres e mestras recebem convites de instituições privadas, empresas, escolas, entre outros que, de algum modo, proporcionam reconhecimento e valorização, mas reforçam a ideia de o grupo olhar para si e buscar mecanismos de adaptações o tempo todo, para que possam se adequar às situações.

O espetáculo segue articulando a fragmentação das manifestações culturais e contribuindo para que as adaptações aconteçam. Os tesouros vivos têm liberdade para escolher o que poderá ou não ser apresentado como espetáculo.

³³⁷ FREITAS; FURTADO, 2017, p. 360.

Alguns grupos passaram se preocupam mais com as apresentações externas do que com os fazeres realizados na própria comunidade o que, a longo prazo, pode gerar uma perda identitária da manifestação, com todos os seus valores, crenças e sentidos.

A espetacularização das tradições pode ser vista como um processo de transição entre as práticas culturais de terreiro e as de palco, o cotidiano e os eventos, o rural e o urbano, em que essas mudanças acarretam incorporações e escolhas que irão manter ou não os grupos nesses novos espaços praticados. Seria o que Certeau³³⁸ chamou de táticas. Essas táticas fazem com que os grupos se organizem de acordo com as necessidades de seu tempo.

José Jorge de Carvalho³³⁹ trata a espetacularização como um processo que consiste na apropriação de um evento com características próprias em que os grupos que se apresentam passam a ser consumidos pelo público presente, havendo uma troca de relações que reorganizam o pensar sobre as culturas tradicionais e suas práticas.

O caráter ritual mistura-se com o fazer artístico do espetáculo e as escolhas feitas pelos mestres e mestras da cultura geram ressignificações de suas práticas que se adaptam a essa transição entre o fazer cotidiano e o fazer artístico.

Na compreensão de Osvaldo Trigueiro³⁴⁰, a espetacularização já existia nas práticas culturais há muito tempo e era visível principalmente naquelas ligadas a rituais festivos, em que também o artesanato, a culinária e as formas de apresentar cordéis e cantorias de viola foram envolvidos por um processo de negociações e articulações para continuarem fazendo sentido.

Com a globalização e as novas percepções aplicadas às culturas populares, como algo a ser consumido, esse processo sofreu uma aceleração para atender a um público ligado a práticas turísticas de entretenimento.

Anna Beatriz Zanini Koslinski³⁴¹ estudou percursos dos maracatus pernambucanos, em que a espetacularização das tradições, além de acelerar as mudanças que já eram comuns, diluiu o caráter ritual dos grupos e gerou uma disputa por espaços e atenção. Destaca que o caráter competitivo expôs uma série de conflitos entre os praticantes de maracatu e transformaram os espaços utilizados pela manifestação em campos de batalha, onde cada grupo quer garantir sua permanência.

³³⁸ Cf. CERTEAU, 2013.

³³⁹ CARVALHO, José Jorge de. 'Espectacularização' e 'canibalização' das culturas populares na América Latina. *Revista ANTHROPOLOGICAS*, Recife, v.21, p.39-76, 2010.

³⁴⁰ TRIGUEIRO, Osvaldo. A espetacularização das culturas populares ou produtos culturais folkmediáticos. *Revista Internacional de Folkcomunicação*, Ponta Grossa, v.3, n.5, p. 1-9, 2005.

³⁴¹ KOSLINSKI, Anna Beatriz Zanine. Estratégias e ressignificações na espetacularização dos maracatus-nação pernambucanos. In: GUILLEN, Isabel Cristina Martins (Org.). *Inventário cultural dos maracatus nação*. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2013.

Se lançarmos o olhar para o maracatu cearense, descobriremos semelhanças ao que foi estudado por Anna Beatriz, porém não é só no maracatu que conseguimos observar essas mudanças.

O espetáculo possibilita o ganho de cachê e esse é um dos pontos que promovem conflitos entre os grupos, como narrou mestra Ana Noberto:

O ponto mais importante é a festa, mas alguns grupos só pensam é no cachê. Ficam brigando por causa do dinheiro da apresentação daquela festa. Aqui nós não é assim. Graças a Deus aqui é todo mundo unido, mas tem grupo que só se apresenta se tiver cachê. Aí eu considero que estão indo só pelo dinheiro e não tem o entendimento de saber valorizar a cultura como ela deve ser valorizada. Aqui se tem cachê nós vamos, se não tem, nós vamos do mesmo jeito. Assim, se todo mundo concordar em atender aquele convite, porque é tudo combinado. Pra nós a festa é mais importante que o cachê. Mas quando tem, a gente não acha ruim não. [risos].³⁴²

A festa realizada na comunidade, ou fora dela, tem uma função importante socialmente e pode revelar muito daqueles que festejam. Ela permite uma quebra de rotina, sendo que aqueles que dela 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.”³⁴³

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

A prática de alguns mestres e mestras da cultura se enquadram no calendário festivo, como é o caso das manifestações natalinas e juninas, dentre outras que obedecem a datas específicas.

Schipanski, defendeu que “a festa 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.”³⁴⁴

A arena, como espaço de realização da festa, possui características bastante particulares que podem ser observadas em diversos aspectos, sendo que é no local de encontro que evidenciamos a prática dos mestres e mestras e percebemos os indivíduos em suas ações hierarquizadas ou não.

³⁴² CONCEIÇÃO, 2015, Entrevista.

³⁴³ SCHIPANSKI, 2009, p. 89.

³⁴⁴ Ibid., 2009, p. 90.

A festa contém uma infinidade de comunicações que podem ser percebidas sob variados pontos de vista, destacando que 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 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 em que as pessoas se reúnem hoje e a esquecem amanhã.

É possível diferenciarmos a festa do espetáculo, estabelecendo que a festa está ligada diretamente à comunidade e aos sentidos que lhe são atribuídos, tendo um direcionamento mais repetitivo e sendo executada principalmente em datas fixadas, respeitando os limites e o modo de interação entre os mestres e mestras da cultura e os residentes, enquanto o espetáculo é algo realizado fora do contexto cotidiano dos tesouros vivos e, caso não seja mantido com frequência, pode ser levado facilmente ao esquecimento.

Em concordância, mestra Ana Noberto relatou: “festa é a que a gente faz na comunidade, meu filho, e que a gente se diverte. Lá fora nem se aproxima ao que a gente faz aqui. Um reisado aqui dura é a noite toda, lá fora, [risos] é só pra enganar os bestas que não sabem nem o que é um reisado de verdade.”³⁴⁵

Deixou claro em sua narrativa que a festa se relaciona às práticas realizadas para entretenimento da comunidade, e que fora dela, os fazeres são diferentes e não têm o mesmo significado. As apresentações externas mostram apenas um fragmento da festa.

Na tentativa de evitar o esquecimento dos eventos estruturantes, a gestão cultural propôs a criação de mecanismos para que eles fossem assegurados de forma contínua, sendo cobrados pelos próprios residentes.

Uma das ferramentas utilizadas foi o *Guia Turístico e Cultural do Ceará*,³⁴⁶ publicado em capa dura, com mais de 450 páginas, que descreve os 184 municípios cearenses a partir de suas vocações e potencialidades culturais.

Impresso em formato de livreto (11 x 21cm), o guia apontou os principais atrativos locais, além de ter indicado pessoas, instituições ou projetos culturais apresentados em boxes chamados de Cultura Viva. O guia buscou firmar os eventos estruturantes dentro de um calendário anual e das propostas empreendidas pela equipe da Secult-Ce (2003-2006).

As ações de governo que estruturaram os equipamentos culturais cearenses foram impulsionadas no final da década de 1980, quando o governador Tasso Jereissati nomeou

³⁴⁵ CONCEIÇÃO, 2005, Entrevista.

³⁴⁶ GUIA Turístico Cultural do Ceará. Fortaleza: Terra da Luz, 2006.

Violeta Arraes secretária da cultura, com o objetivo de recuperar espaços físicos, promover eventos e instalar um polo de cinema.³⁴⁷

Os objetivos foram alcançados fazendo uso das leis de incentivos fiscais, tendo como foco o apoio dos empresários cearenses. Essa prática continuou durante a década de 1990 e estruturou a capital cearense com equipamentos entregues à gestão cultural do governo Lúcio Alcântara, entre eles, o Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura (CDMAC), importante referência enquanto equipamento cultural da capital cearense.

Quando Cláudia Leitão assumiu como secretária da cultura, no governo de Lúcio Alcântara, fortaleceu essa estrutura consolidada em gestões anteriores e trouxe novas contribuições relacionadas à interiorização da cultura, mapeamento cultural, criação de fóruns regionais e outras que tinham por objetivo descentralizar os recursos culturais como forma de melhor distribuí-los pelo território cearense.

Os tesouros vivos da cultura cearense também se utilizam dos espaços para mostrar suas práticas, passando a serem evidenciados como patrimônio imaterial cearense e assumindo papéis importantes nos eventos estruturantes, principalmente no *Encontro Mestres do Mundo*, que atrai os mais diversos olhares.

Os mestres e mestras são atravessados pela interiorização e espetacularização das tradições culturais, sendo que nas fases de implantação e manutenção, suas práticas vão se adequando para se manterem ativas.

O governo do Ceará implementou políticas de incentivo e apoio aos mestres e mestras. Os eventos realizados no território cearense evidenciaram a circulação das manifestações culturais por eles praticadas, permitindo que moradores de municípios com dificuldades de acesso às manifestações pudessem conhecê-las.

Foram desenvolvidos programas, projetos e ações conjuntas visando aproximar as secretarias estaduais de cultura e turismo, para que ambas fossem fortalecidas, possibilitando que novos espaços fossem ocupados pelos mestres e mestras da cultura, que se beneficiaram com as práticas geradas através da parceria.

³⁴⁷ Cf. BARBALHO, Alexandre. Espetacularização da Cultura nos “Governos das Mudanças”. In: *O público e o privado*. Fortaleza, n.2, jul./dez., 2003.

CONSIDERAÇÕES FINAIS.

O tempo não é mesmo linear. Se fosse seria tudo muito fácil. Existe uma inquietude nos olhares que viaja para o passado e para o futuro. O deslocamento é contínuo, no entanto não aponta sempre para o novo. As tradições se movem, invadem cotidianos que se mostram inimigos das mudanças.

Antônio Paulo Rezende³⁴⁸

Fizemos uma incursão pelo “mundo” da cultura popular do Ceará, através das narrativas dos seus tesouros vivos e com base em suas práticas e memórias experimentadas e herdadas, destacando que, por vezes, as lembranças dos mestres e mestras sobre suas vivências se ajustam e outras vezes se contrapõem. Ditos e não ditos ocuparam lugares por onde pisaram os mestres e mestras da cultura cearense.

Suas lembranças ajudaram a discutir e compreender as subjetividades que incluem ou excluem elementos em suas práticas, refletindo também sobre o papel das políticas públicas culturais nesse processo.

Ao nos aproximamos do fazer artístico e cultural, percebemos que ele não é somente aquele apreciado por elites, ou que transitam em espaços apropriados para esse fim, como cinemas, teatros, museus, casas de shows, salões de exposições, entre outros.

Aquele que é retratado nesta tese é um fazer pulsante, vivo e em constante transformação. Os mestres e mestras da cultura testemunharam isso ao longo de suas narrativas, logo a cultura está longe de ser ameaçada de extinção e seus produtos seguem uma dinâmica que os transformam e criam outros significados.

Não cremos na morte da cultura popular, “Se [esta tese] quer exorcizar a presença de um morto, se quer desvesti-lo da roupa de gala com que o travestiram, se quer tirar do pedestal a sua efígie empoadada, se quer fechar de vez o ataúde em que o encerraram, o faz em nome da vida, da afirmação do direito à existência...”³⁴⁹ e do direito a se fazer presente nas narrativas, tempos, memórias e práticas dos mestres e mestras da cultura.

Os fazeres dos tesouros vivos estão sempre dialogando com o tempo presente, da mesma forma que aconteceu com seus antepassados, destacando que inevitavelmente algumas

³⁴⁸ REZENDE, Antônio Paulo. A História de Deus não se conta. In: X Encontro Nacional de História Oral, 2010, Recife. História Oral-X encontro nacional, 2010.

³⁴⁹ ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2023, p. 9.

práticas caem em desuso, quando não conseguem manter um significado para o grupo que as realizam. Nesse caso, ou se ressignificam ou adormecem até que lhe deem um novo sentido.

O acesso a novos objetos, tecnologias, espaços e a proximidade com as políticas culturais empreendidas pelo governo do Ceará podem acelerar o processo de mudanças das práticas culturais dos tesouros vivos, como de outros personagens dedicados aos fazeres culturais, porém, o fomento à cultura não diminui a qualidade dos serviços prestados nem funciona como inibidor da criatividade.

A diplomação mudou a rotina dos tesouros vivos contemplados e lançou outros olhares sobre o ofício de cada um deles, fazendo com que se sentissem valorizados por toda dedicação, o que fez e ainda faz parte das suas vivências.

Com apoio ou sem apoio do Estado, as mudanças nos produtos e serviços culturais são inevitáveis, e mais cedo ou mais tarde, chegarão aos praticantes culturais, considerando a cultura como produto a ser apreciado e comercializado.

A visibilidade dada aos mestres e mestras da cultura cearense não só tornam suas práticas mais conhecidas e comercializáveis, como também fortalece o fazer cultural de outros sujeitos não diplomados.

As ações empreendidas pelo governo do Ceará, e executadas através das secretarias estaduais da cultura e do turismo, cumpriram seus objetivos naquele momento, juntando esforços para contribuir para a melhoria econômica das macrorregiões do Estado, atestando a eficácia do planejamento da secretária da cultura Cláudia Leitão e sua equipe.

Alguns eventos estruturantes planejados entre 2003 e 2006 permanecem, outros sofreram alterações ou deixaram de existir, pois do mesmo modo que os fazeres culturais, os eventos precisam fazer sentido e ter significado para os participantes.

Muitas vivências e lembranças encontram-se fixadas na memória dos mestres e mestras da cultura, sendo reescritas e reinventadas, por meio da tradição oral, que funciona como ferramenta para a transmissão de informações.

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.

Sobre essa questão, Dalva Silva 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.”³⁵⁰

³⁵⁰ 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

Ao trabalhar com os registros dos Tesouros Vivos da Cultura Cearense, utilizando livros como suporte, fomos desafiados a compreender a subjetividade dos autores dos livros que guardam os registros, pois eles tiveram o poder de decidir o que iriam ou não publicar, diante do material que possuíam.

Por outro lado, as pessoas que se permitiram ser indagadas para os registros, também tiveram o poder de decidir sobre o que iriam ou não apresentar para os autores, que se colocavam como estranhos à sua frente, destacando que cada um ocupava naquele momento um lugar social, portanto, defendendo interesses próprios ou do grupo ao qual pertenciam, tendo cada um deles o poder de controle da memória individual ou coletiva que estava sendo exercida.

O trabalho buscou captar os sentimentos que circulavam e ainda circulam entre os praticantes da cultura tradicional cearense, com o objetivo de nos aproximarmos da subjetividade das entrevistas e dos autores dos livros, revistas e jornais, para compreendermos os mecanismos utilizados por cada um dos envolvidos no processo.

Utilizando os métodos disponíveis em seu tempo, o historiador segue contando e recontando histórias experimentadas pelos mais diversos sujeitos, entre eles, os Mestres e Mestras da Cultura Tradicional Popular Cearense, destacando que eles são anteriores a essas titulações e, antes de tudo, são pessoas comuns que dedicaram parte da vida a fazeres relacionados a práticas culturais e que, assim como tantos outros, guardam memórias e narram histórias de acordo com suas necessidades.

Percebemos, como elucida 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.”³⁵¹

Ao final deste trabalho, nos permitimos indagar o tempo que se passou, ou será que fomos nós que passamos pelo tempo? A resposta não sabemos, mas a certeza de que somos constantemente ultrapassados pelo tempo está presente em nosso imaginário.

Muitos chegam, muitos vão embora, aquilo que passamos a conhecer desde agora se movimenta a cada instante, e o tempo permanece ali, parafraseando a cantora Cássia Eller, “devagar e sempre”, onde as mudanças existem e são pulsantes em nossa existência.

Diante da missão de pesquisadores escritores, nos encontramos imersos em nossa própria solidão de tessitura das nossas teses, dissertações e artigos. Solidão esta que nos afasta das pessoas que amamos para mergulharmos em nossas fontes de pesquisa e construirmos

³⁵¹ SILVA, Dalva, 2004, p. 192

uma caminhada acadêmica que gera títulos e mais títulos, que nos fazem perceber que estamos ficando mais velhos na idade e mais jovens nos conhecimentos que conquistamos.

Em cada tempo uma história, em cada história uma narrativa, em cada narrativa uma nova história, que é transmitida, inventada e reinventada, não só pelos mestres e mestras da cultura cearense, mas por todos aqueles que dividem com eles o mesmo tempo histórico.

Histórias, memórias, tempos e narrativas são palavras que movimentam o nosso dia a dia, como pesquisadores que, imersos em sua solidão, documentam o seu tempo a partir de percepções que se entrecruzam em tempos os mais diversos possíveis.

No percurso, o tempo nos mostrou que aprendemos muito, mas nunca o suficiente para parar. Deixamos possibilidades de ampliação da nossa pesquisa que, inacabadas, seguem instigando outros pesquisadores a reafirmarem ou contestarem o que escrevemos.

Se o trabalho foi lido na íntegra, até o presente parágrafo, só nos resta agradecer sua leitura, na esperança de que tenhamos contribuído para a aquisição de novos conhecimentos e ampliar seu leque de reflexões.

FONTES E BIBLIOGRAFIA:

1 – DOCUMENTOS INSTITUCIONAIS

ALAGOAS. Lei nº 6.513, de 22 de setembro de 2004. Institui, no âmbito da administração pública estadual, o registro do patrimônio vivo do Estado de Alagoas – rpv-al e dá outras providências. Assembleia legislativa de Alagoas. 2004.

BAHIA. Lei nº 8.899, de 18 de dezembro de 2003. Institui o registro dos mestres dos saberes e fazeres do Estado da Bahia e dá outras providências. Assembleia legislativa de Alagoas. 2003.

BRASIL. Constituição (1988). *Constituição da República Federativa do Brasil*. Brasília, DF: Senado Federal: Centro Gráfico, 1988.

_____. Ministério da Cultura. *Conselho Federal de Cultura*. Aspectos da política cultural brasileira. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1975.

CEARÁ. Secretaria da Cultura do Estado do Ceará. *Plano Estadual de Cultura (2003-2006)*: Valorizando a diversidade e promovendo a cidadania cultural. 2003.

_____. Secretaria da Cultura do Estado do Ceará. *Relatório de Gestão (2005-2006)*: Caminhos trilhados. Henrique Barbosa Silva, Suzete Nunes, Selma Santiago, Lia Parente (Org.). Fortaleza: SECULT, 2006, 280p. (Coleção Nossa Cultura – Série Documenta).

_____. Secretaria da Cultura do Estado do Ceará. *Plano Estadual da Cultura (2003-2006)*: valorizando a diversidade e promovendo a cidadania cultural. Secult, Ce. 2003.

_____. 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 (DOE)*, Poder Executivo, Fortaleza, CE, 13 nov. 2012. Série 3, Ano IV, nº 216.

_____. Secretaria da Cultura do Estado do Ceará. Edital para cadastro de propostas artísticas para atividades eletivas nas escolas de ensino médio em tempo integral (EEMTI) da rede estadual de ensino. *Diário Oficial do Estado (DOE)*, Poder Executivo, Fortaleza, CE, 09 jul. 2018. Série 3, Ano X, nº 126.

_____. Secretaria da Cultura do Estado do Ceará. Resultado final do Edital, Artista, Presente!. *Diário Oficial do Estado*, Poder Executivo Fortaleza, CE, 31 jul. 2018. Série 3, Ano X, nº 142. p.14

_____. 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 (DOE)*, 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 (DOE)*, Poder Executivo Fortaleza, CE, 30 nov. 2006. Série 2, Ano IX, nº 227.

_____. 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 (DOE)*, 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 (DOE)*, Poder Executivo, Fortaleza, CE, 25 ago. 2003. Série 2, Ano VI, nº 161.

_____. Secretaria da Cultura do Estado do Ceará. Lei Complementar nº 82, de 20 de outubro de 2009. Dispõe sobre a composição das macrorregiões do Estado do Ceará, para efeito de planejamento. *Diário Oficial do Estado (DOE)*, Poder Executivo Fortaleza, CE, 16 nov. 2009. Série 3, Ano I, nº 213.

GOVERNO ESTADUAL. Lei Complementar nº 37, de 26 de novembro 2003. Institui o Fundo Estadual de Combate à Pobreza – Fecop, nos termos da emenda constitucional federal nº 31, de 14 de dezembro de 2000, cria o Conselho Consultivo de Políticas de Inclusão Social, extingue os fundos que indica e dá outras providências. *Diário Oficial do Estado (DOE)*, Poder Executivo, Fortaleza, CE, de 27 nov. 2003, Série 2, Ano VI, nº 228.

GOVERNO FEDERAL. Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991. Restabelece princípios da Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1986, institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) e dá outras providências. *Diário Oficial da União (DOU)* de 24 dez. 1991, pág. Nº 30 261

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. Recomendação Paris. 1989. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Recomendacao%20Paris%201989.pdf>> Acesso em: 01 jun. 2021.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. Carta de Fortaleza. 1997. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20de%20Fortaleza%201997.pdf>> Acesso em: 01 jun. 2021

MINAS GERAIS. Decreto nº 42.505, de 15 de abril de 2002. Institui as formas de Registros de Bens Culturais de Natureza Imaterial ou Intangível que constituem patrimônio cultural de Minas Gerais. Assembleia Legislativa de Minas Gerais. 2002.

PERNAMBUCO. Lei nº 12.196, de 02 de maio de 2002. Institui, no âmbito da Administração Pública Estadual, o Registro do Patrimônio Vivo do Estado de Pernambuco - RPV-PE, e dá outras providências. Assembleia Legislativa de Pernambuco. 2002.

PLANO DE GOVERNO 2015-2018 – Os 7 Cearás. Disponível em: <<https://www.ceara.gov.br/wp-content/uploads/2019/06/2014-Os7Cearas.pdf>> Acesso em: 21/02/2023.

PLANO ESTADUAL DE CULTURA do Ceará LEI 16.026, de 01/06/2016. Disponível em: <<https://www.secult.ce.gov.br/wp-content/uploads/sites/43/2018/10/planoestadual-de-cultura-secult-ce.pdf>> Acesso em 08/07/2023

2 – FONTES DE JORNAIS E REVISTAS

AÇÃO Griô: uma política pública referência de gestão compartilhada em rede no Brasil. Disponível em: <<http://graosdeluzegrio.org.br/acao-grio-nacional/>> Acesso em: 20 jul. 2023.

ALVES, Samylla. Primeira escola de reisado do Ceará será findada no Crato. *Diário do Nordeste*, Fortaleza, 23 dez. 2013. Caderno Região.

BARBOSA, Diego. Quem são, o que fazem e qual a importância dos mestres da cultura para o Ceará. *Diário do Nordeste*, Fortaleza, 15 jul. 2022. Caderno Verso.

BARROS, Luana. Projeto pretende levar artistas e Mestres da Cultura para escolas. *O POVO*, Fortaleza, 04 jul. 2018. Publicidade.

BARROSO, Oswald. Tradição popular: afinal, o que é 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.

CARVALHO, José Jorge de. ‘Espetacularização’ e ‘canibalização’ das culturas populares na América Latina. *Revista ANTHROPOLOGICAS*, Recife, v.21, p.39-76, 2010.

COSTA, Rodrigo Vieira. *Análise jurídica das leis sobre "tesouros vivos" no Brasil e no mundo: a experiência do Ceará*. PIDCC, Aracaju, Ano IV, Edição nº 08/2015, p. 25 a 39 Fev/2015 |. ISSN ELETRÔNICO 2316-8080.

FÓRUM, integra turismo e cultura no Cariri. *Diário do Nordeste*, Fortaleza, 27 mar. 2004. Caderno Região.

FREIRE, Fábio. Tradições: patrimônio vivo. *Diário do Nordeste*, Fortaleza, 08 out. 2008. Caderno 3.

GUIA Turístico Cultural do Ceará. Fortaleza: Terra da Luz, 2006.

HERCULANO, Daniel. *Governadora Izolda Cela sanciona lei que amplia número de mestres e mestras da Cultura no Ceará*. Disponível em: <<https://www.ceara.gov.br/2022/06/14/governadora-izolda-cela-sanciona-lei-queamplia-numero-de-mestres-e-mestras-da-cultura-no-ceara>> Acesso em: 13 jun. 2023

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.

MATOS, Heloísa Reis Curvelo. Estudo etnolinguístico das práticas supersticiosas referentes à mulher grávida na cultura popular do Maranhã. *Revista Estudos Linguísticos e Literários*, Salvador, v. NÚM. ESP., n. 63, pp. 194-215, 2019.

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 e Mestras da Cultura do Estado são diplomados e Secult lança Edital com novas vagas. Governo do Estado do Ceará, 2018. Disponível em: <<https://www.ceara.gov.br/2018/06/26/mestres-e-mestras-da-cultura-do-estadosaodiplomados-e-secult-lanca-edital-com-novas-vagas/>>. Acesso em: 18 de jun. de 2023.

MOURAS, Dalwton. Mestres do mundo: pelo registro do reisado. *Diário do Nordeste*, Fortaleza, 08 dez. 2008. Caderno 3.

TRIGUEIRO, Osvaldo. A espetacularização das culturas populares ou produtos culturais folkmidiáticos. *Revista Internacional de Folkcomunicação*, Ponta Grossa, v.3, n.5, 2005.

3 – FONTES AUDIOVISUAIS

INSTITUTO BRINCANTE. Danças brasileiras – Irmãos Aniceto. YouTube, 28 mar. 2020. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=GNWCfpDTwZY>>. Acesso em 12 fev. 2023

ROMANCES de terre et d'eau. Direção Jean-Pierre Duret e Andréa Santana. França: Dérives Productions / Polyson / Radio Télévision Belge Francophone (RTBF), 2002. (78min.).

EVANGELISTA, João Lucas. Fom fonrom Fonfom. Intérprete: Dedé de Mossoró. In: CALANGO Aceso. Fortaleza: SomZoom Studio, 1996. CD-ROM, faixa 1 (3'45).

4 – FONTES ORAIS

CONCEIÇÃO, Ana Maria da. (Mestra Ana Noberto) Entrevista concedida a Márcio de Araújo Pontes. Tianguá, 15 de jan. 2005. Entrevista.

CONCEIÇÃO, Ana Maria da. (Mestra Ana Noberto) Entrevista concedida a Márcio de Araújo Pontes. Tianguá, 20 de mar. 2015. Entrevista.

LIMA, Thiago Menezes de. Entrevista concedida a Márcio de Araújo Pontes. Fortaleza, 25 de nov. 2018. Entrevista.

PEREIRA, Geraldo Amâncio. (Mestre Geraldo Amâncio) Entrevista concedida a Márcio de Araújo Pontes. Fortaleza, 25 de mai. 2019. Entrevista.

QUEIROZ, Débora do Nascimento. Entrevista concedida a Márcio de Araújo Pontes. Fortaleza, 25 de nov. 2018. Entrevista.

ROCHA, José Francisco. (Mestre Zé Pio) Entrevista concedida a Márcio de Araújo Pontes. Fortaleza, 25 de nov. 2018. Entrevista.

SANTOS, Expedita Moreira. (Mestra Expedita Moreira) Entrevista concedida a Márcio de Araújo Pontes. Tianguá, 21 de mar. 2015. Entrevista.

SILVA, Manoel Messias da. (Mestre Messias) Entrevista concedida a Márcio de Araújo Pontes. Tianguá, 15 de jan. 2015. Entrevista.

SOUZA, Mauro Alves de. Entrevista concedida a Márcio de Araújo Pontes. Fortaleza, 25 de nov. 2018. Entrevista.

VASCONCELOS, Bruna Kelly Ferreira. Entrevista concedida a Márcio de Araújo Pontes. Fortaleza, 25 de nov. 2018. Entrevista.

5 – BIBLIOGRAFIA

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.

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.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *O morto vestido para um ato inaugural: procedimentos e práticas dos estudos de folclore e de cultura popular*. São Paulo: Intermeios, 2023.

_____. Gestão ou gestação pública da cultura: algumas reflexões sobre o papel do Estado na produção cultural contemporânea. In: RUBIM, Antônio Albino Canelas; BARBALHO, Alexandre. (Org.). *Políticas culturais no Brasil*. Salvador: edufba, 2007.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rebelaís*. São Paulo: HUCITEC, 1987.

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

_____. Espetacularização da Cultura nos “Governos das Mudanças”. In. *O público e o privado*. Fortaleza, n.2, jul./dez., 2003.

_____. *Relações entre Estado e Cultura no Brasil*. Ijuí: Ed.UNIJUÍ, 1998.

BARBOSA, Ana Mae; CUNHA, Fernanda Pereira da. *Abordagem Triangular no Ensino das Artes e Culturas Visuais*. São Paulo: Cortez, 2010

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.

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.

CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

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.

CERTEAU, Michel de. A beleza do morto. In: _____. *A cultura no plural*. 7ª ed. Campinas, SP: Papirus, 2012.

CERTEAU, Michel de. *A cultura no plural*. 7ª ed. Campinas, SP: Papirus, 2012.

_____. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. Tradução: Ephraim Ferreira Alves. 20. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.

CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Trad. Maria Manuela Galhardo. São Paulo: Difel, 1988.

_____. *Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico*. In: Revista Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 8, n.16, 1995.

CUNHA, Paula Silveira. *Mestres da cultura cearense: a tradução das tradições*. Fortaleza: Instituto União, de Arte Educação e Culturas Populares, 2017,

DARNTON, Robert. *O grande massacre de gatos, e outros episódios da história cultural francesa*. 4. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2001.

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

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.

FREITAS, Dora; FURTADO, Sílvia. *Livro dos mestres – o legado dos mestres: cultura e tradição popular no Ceará*. Fortaleza: Fundação Waldemar Alcântara, 2017.

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

FRENK, Margit. “Lectores y odores”. 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.

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

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

GIL, Gilberto. Experimentação, memória e invenção. Discurso do Ministro Gilberto Gil na solenidade de transmissão do cargo, em Brasília, a 2 de janeiro de 2003. *Caderno Cultura Viva*. 3. ed. Brasília: MinC, 2004, p. 40-43.

GIRÃO, Raimundo; MARTINS FILHO, Antônio. *O Ceará*. Instituto do Ceará, Fortaleza, 1966.

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.

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

KOSLINSKI, Anna Beatriz Zanine. Estratégias e ressignificações na espetacularização dos maracatus-nação pernambucanos. In: GUILLEN, Isabel Cristina Martins (Org.). *Inventário cultural dos maracatus nação*. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2013.

LEITÃO, Cláudia Sousa; GUILHERME, Luciana Lima . *Cultura em movimento: memórias e reflexões sobre políticas e práticas de gestão*. 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.

MEIHY, José Carlos Sabe Bom. *História Oral: como fazer, como pensar*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2011.

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.

ORWELL, George. *Um pouco de ar, por favor*. São Paulo: Camelot Editora, 2021.

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.

REZENDE, Antonio Paulo. A História de Deus não se conta. In: X Encontro Nacional de História Oral, 2010, Recife. História Oral-X encontro nacional, 2010.

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

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

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.

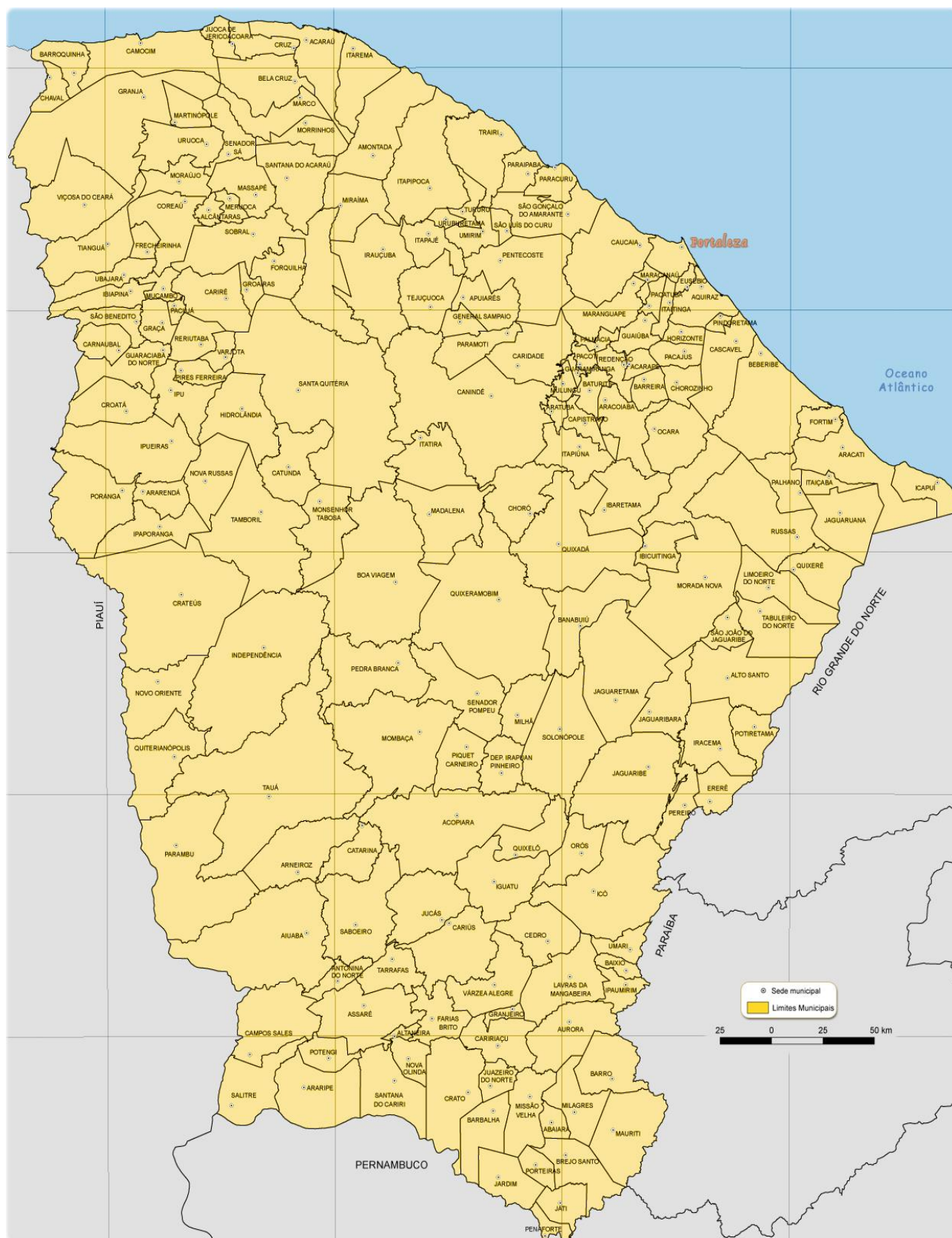
TURINO, Célio. *Ponto de Cultura: o Brasil de baixo para cima*. São Paulo: Anita Garibaldi, 2009.

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.

ANEXOS

MAPA DO ESTADO DO CEARÁ



FONTE: Instituto de Pesquisa e Estratégia Econômica do Ceará (IPECE)

LOCALIZAÇÃO DOS TESOUREOS VIVOS DA CULTURA CEARENSE



FONTE: Livro dos Mestres – o legado dos mestres: cultura e tradição popular no Ceará

TESOUROS VIVOS REFERENCIADOS NO MAPA

OS MESTRES E MESTRAS SÃO REFERENCIADOS POR NÚMEROS

MESTRES – VIVOS

44 Mestre Aécio de Zaira	242 Mestre João Paulo
50 Mestra Ana Noberto	248 Mestre João Pedro do Juazeiro
58 Mestre Antônio	256 Mestre Joaquim Roseno
66 Mestre Totonho	262 Mestre Palhaço Pimenta
72 Mestre Antônio Luiz	270 Mestre Aldenir
80 Mestre Antônio Pinto	278 Mestre Zé Carneiro
88 Mestre Antônio Rafael	286 Mestre Cirilo
96 Mestra Dina	294 Mestre Macaúba
104 Mestra Dona Edite do Coco	300 Mestre Zé Pio
112 Mestre Espedito Seleiro	306 Mestre Rainha Almeida
120 Mestra Expedita Moreira	314 Mestre Cacique Sotero
126 Mestre Expedito Caboco	320 Mestre Zé Pedro
134 Mestra Francisca Pires	328 Mestre Deca Pinheiro
140 Mestra Fransquinha Félix	336 Mestre Stênio Diniz
146 Mestra Dona Fransquinha	344 Mestra Lúcia Pequeno
152 Mestra Dona Zenilda	352 Mestre Pajé Luís Caboclo
158 Mestre Chico Belo	360 Mestra Dona Branca
164 Mestre Chico	368 Mestra Maria da Ló
170 Mestre Françuli	376 Mestra Mazé das Quadrilhas
178 Mestre Chico Bento Calungueiro	384 Mestra Maria do Horto
184 Mestre Gil Chagas	390 Mestra Maria de Tiê
192 Mestre Cacique João Venâncio	398 Mestra Cacique Pequena
200 Mestre Geraldo Amâncio	404 Mestra Margarida Guerreira
206 Mestre Geraldo Freire	410 Mestra Odete Uchoa
212 Mestre Gilberto Calungueiro	416 Mestra Dona Tarina
220 Mestre Hugo	424 Mestre Moisés
226 Mestre Seu Jaime	430 Mestre Paulão Ceará
234 Mestre Lucas Evangelista	438 Mestre Pedro Aboiador

446 Mestra Raimunda Lúcia
 454 Mestra Pajé Raimunda Tapeba
 460 Mestre Doca Zacarias
 466 Mestra Dona Rita
 472 Mestra Terezinha Lino

478 Mestre Vicente Chagas
 486 Mestra Zilda
 492 Mestra Mãe Zimá
 502 Mestra Zulene Galdino
 508 Mestre Cabaceiro Siará

MESTRES – MORTOS

516 Mestre Piauí
 520 Mestre Antônio Hortêncio
 524 Mestre Bibi
 528 Mestre Zé Matias
 530 Mestre Tico
 534 Mestre Chico Paes
 538 Mestre Panteca
 540 Mestre Netinho Victor
 544 Mestre Geraldo Gonçalves
 546 Mestra Dona Gerta
 548 Mestre Getúlio Colares
 552 Mestre João Mocó
 556 Mestre Maurício
 560 Mestre Joaquim Mulato
 562 Mestre Joaquim de Cota
 564 Mestre Juca do Balaio
 566 Mestre Seu Oliveira
 568 Mestre José Renato
 572 Mestra Zefnha
 576 Mestre Joviniano

578 Mestre Luciano Carneiro
 584 Mestre Bigode
 588 Mestre Manoel Graciano
 590 Mestra Assunção Gonçalves
 592 Mestra Dona Maria do Carmo
 594 Mestra Dona Nice
 596 Mestra Dona Deusa
 598 Mestra Dona Edite
 602 Mestra Maria Cândido
 606 Mestra Dona Tatai
 608 Mestre Miguel
 610 Mestre Pedro Balaieiro
 614 Mestre Pedro Bandeira
 620 Mestre Seu Mundô
 622 Mestre Raimundo Aniceto
 626 Mestre Sebastião Chicute
 628 Mestre Sebastião Cosmo
 630 Mestre Severino
 632 Mestre Vino
 634 Mestre Walderêdo

MESTRES E MESTRAS DA CULTURA TRADICIONAL POPULAR DO ESTADO DO CEARÁ

TESOUROS VIVOS DA CULTURA CEARENSE

Relação Atualizada (2004 – 2022)

Fotografias: Jarbas Oliveira



MESTRE AÉCIO DE ZAIRA

Nome: Aécio Rodrigues de Oliveira

Ofício: Mestre em Luthieria

Publicação no Diário Oficial do Estado: 26 de fevereiro de 2019

Cidade-residência: Crato – Região do Cariri

Nascimento: 30 de outubro de 1956



MESTRA ANA NOBERTO

Nome: Ana Maria da Conceição

Ofício: Mestre em Drama

Publicação no Diário Oficial do Estado: 22 de outubro de 2008

Cidade-residência: Tianguá – Região Norte

Nascimento: 26 de julho de 1956



MESTRE ANTÔNIO

Nome: Antônio Ferreira Evangelista

Ofício: Mestre em Reisado

Publicação no Diário Oficial do Estado: 26 de fevereiro de 2019

Cidade-residência: Juazeiro do Norte – Região do Cariri

Nascimento: 2 de janeiro de 1962



MESTRE TOTONHO

Nome: Antônio Gomes da Silva

Ofício: Mestre em Luthieria

Publicação no Diário Oficial do Estado: 24 de setembro de 2007

Cidade-residência: Mauriti – Região do Cariri

Nascimento: 13 de fevereiro de 1960



MESTRE ANTÔNIO LUIZ

Nome: Antônio Luiz de Souza

Ofício: Mestre em Reisado de Caretas

Publicação no Diário Oficial do Estado: 4 de março de 2010

Cidade-residência: Potengi – Região do Cariri

Nascimento: 21 de setembro de 1957



ANTÔNIO PINTO

Nome: Antônio Pinto Fernandes

Ofício: Mestre em Luthieria de Rabecas

Publicação no Diário Oficial do Estado: 30 de maio de 2006

Cidade-residência: Aurora – Região do Cariri

Nascimento: 18 de outubro de 1922



MESTRE ANTÔNIO RAFAEL

Nome: Antônio Rafael Sobrinho

Ofício: Mestre em Poesia Popular

Publicação no Diário Oficial do Estado: 15 de maio de 2018

Cidade-residência: Tarrafas – Região do Cariri

Nascimento: 4 de fevereiro de 1950



MESTRA DINA

Nome: Dina Maria Martins Lima

Ofício: Mestra Vaqueira e Aboiadora

Publicação no Diário Oficial do Estado: 16 de maio de 2005

Cidade-residência: Canindé – Região do Sertão do Canindé

Nascimento: 21 de agosto de 1954



MESTRA DONA EDITE DO COCO

Nome: Edite Dias de Oliveira Silva

Ofício: Mestra em Dança do Coco

Publicação no Diário Oficial do Estado: 26 de fevereiro de 2019

Cidade-residência: Crato – Região do Cariri

Nascimento: 6 de agosto de 1940



MESTRE ESPEDITO SELEIRO

Nome: Espedito Veloso de Carvalho

Ofício: Mestre em Artesanato em Couro

Publicação no Diário Oficial do Estado: 22 de outubro de 2008

Cidade-residência: Nova Olinda – Região do Cariri

Nascimento: 29 de outubro de 1939



MESTRA EXPEDITA MOREIRA

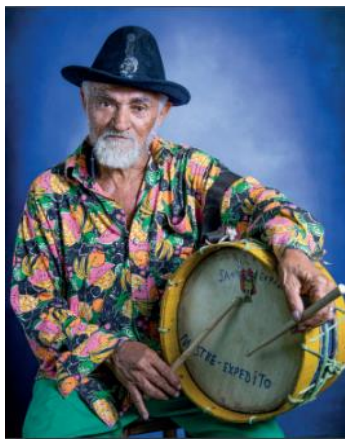
Nome: Expedita Moreira dos Santos

Ofício: Mestra da Dança de São Gonçalo

Publicação no Diário Oficial do Estado: 4 de março de 2010

Cidade-residência: Tianguá – Região da Ibiapaba

Nascimento: 9 de outubro de 1939



MESTRE EXPEDITO CABOCO

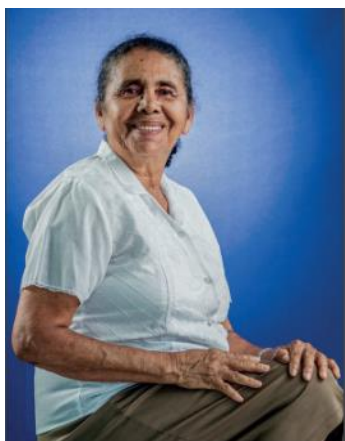
Nome: Expedito Antônio do Nascimento

Ofício: Mestre em Banda Cabaçal

Publicação no Diário Oficial do Estado: 26 de fevereiro de 2019

Cidade-residência: Juazeiro do Norte – Região do Cariri

Nascimento: 24 de novembro de 1949



MESTRA FRANCISCA PIRES

Nome: Francisca Ferreira Pires

Ofício: Mestra em Renda de Bilros

Publicação no Diário Oficial do Estado: 4 de março de 2010

Cidade-residência: Cascavel – Região do Litoral Leste

Nascimento: 15 de dezembro de 1943



MESTRA FRANSQUINHA FÉLIX

Nome: Francisca Galdino de Oliveira

Ofício: Mestra Rezadeira

Publicação no Diário Oficial do Estado: 22 de outubro de 2008

Cidade-residência: Alto Santo – Região do Vale do Jaguaribe

Nascimento: 12 de setembro de 1941



MESTRA DONA FRANSQUINHA

Nome: Francisca Rodrigues Ramos do Nascimento

Ofício: Mestra em Cerâmica

Publicação no Diário Oficial do Estado: 16 de maio de 2005

Cidade-residência: Viçosa – Região da Ibiapaba

Nascimento: 3 de janeiro de 1939



MESTRA DONA ZENILDA

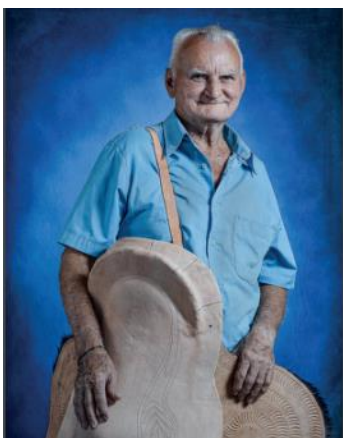
Nome: Francisca Zenilda soares Ferreira

Ofício: Mestre em Culinária Regional
(fabricação artesanal de linguça)

Publicação no Diário Oficial do Estado: 15 de maio de 2018

Cidade-residência: Assaré – Região do Cariri

Nascimento: 4 de fevereiro de 1933



MESTRE CHICO BELO

Nome: Francisco Alves de Freitas

Ofício: Mestre em Artesanato em Couro

Publicação no Diário Oficial do Estado: 26 de fevereiro de 2019

Cidade-residência: Caridade – Região Sertão de Canindé

Nascimento: 7 de novembro de 1948



MESTRE CHICO

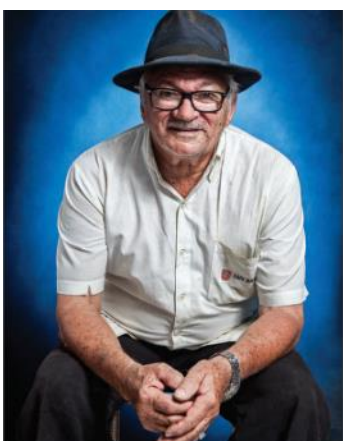
Nome: Francisco das Chagas da Costa

Ofício: Mestre em Bumba Meu Boi

Publicação no Diário Oficial do Estado: 16 de maio de 2005

Cidade-residência: Limoeiro do Norte – Região Vale do Jaguaribe

Nascimento: 20 de maio de 1959



MESTRE FRANÇULI

Nome: Francisco Dias de Oliveira

Ofício: Mestre em Artesanato em Flandres

Publicação no Diário Oficial do Estado: 23 de outubro de 2015

Cidade-residência: Potengi – Região do Cariri

Nascimento: 20 de janeiro de 1942



MESTRE CHICO BENTO CALUNGUEIRO

Nome: Francisco Furtado Sobrinho

Ofício: Mestre em Teatro de Bonecos (mamulengo)

Publicação no Diário Oficial do Estado: 15 de maio de 2018

Cidade-residência: Trairi – Região do Litoral Oeste

Nascimento: 6 de maio de 1957



MESTRE GIL CHAGAS OU GIL D'AURORA

Nome: Francisco Gildamir de Sousa Chagas

Ofício: Mestre Escultor e Luthier

Publicação no Diário Oficial do Estado: 26 de fevereiro de 2019

Cidade-residência: Aurora – Região do Cariri

Nascimento: 18 de março de 1958



MESTRE CACIQUE JOÃO VENÂNCIO

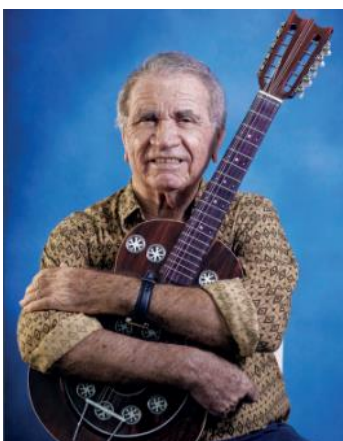
Nome: Francisco Marques do Nascimento

Ofício: Mestre em Cultura Indígena (Povo Tremembé)

Publicação no Diário Oficial do Estado: 22 de outubro de 2008

Cidade-residência: Itarema – Região do Litoral Oeste

Nascimento: 30 de janeiro de 1955



MESTRE GERALDO AMÂNCIO

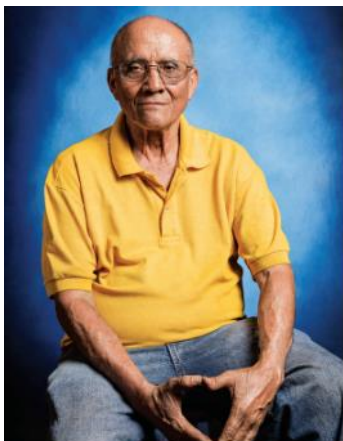
Nome: Geraldo Amâncio Pereira

Ofício: Mestre em Cantoria de Viola

Publicação no Diário Oficial do Estado: 15 de maio de 2018

Cidade-residência: Fortaleza

Nascimento: 29 de abril de 1946



MESTRE GERALDO FREIRE

Nome: Geraldo Ramos Freire

Ofício: Mestre Artesão de Relojoaria de Torre

Publicação no Diário Oficial do Estado: 23 de outubro de 2015

Cidade-residência: Juazeiro do Norte – Região do Cariri

Nascimento: 13 de agosto de 1938



MESTRE GILBERTO CALUNGUEIRO

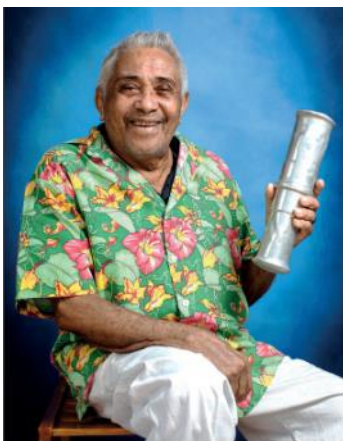
Nome: Gilberto Ferreira de Araújo

Ofício: Mestre em Teatro de Bonecos

Publicação no Diário Oficial do Estado: 30 de maio de 2006

Cidade-residência: Icapuí – Região do Litoral Leste

Nascimento: 6 de outubro de 1942



MESTRE HUGO

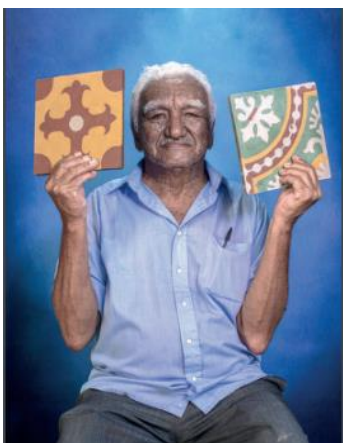
Nome: Hugo Pereira de Andrade

Ofício: Mestre em Dança do Coco

Publicação no Diário Oficial do Estado: 15 de maio de 2018

Cidade-residência: Aracati – Região do Litoral Leste

Nascimento: 29 de abril de 1944



MESTRE SEU JAIME

Nome: Jaime Arnaldo Rodrigues

Ofício: Mestre em Artesanato de Mosaicos
(ladrilhos hidráulicos)

Publicação no Diário Oficial do Estado: 15 de maio de 2018

Cidade-residência: Barbalha – Região do Cariri

Nascimento: 17 de agosto de 1942



MESTRE LUCAS EVANGELISTA

Nome: João Lucas Evangelista

Ofício: Mestre Cordelista e Violeiro

Publicação no Diário Oficial do Estado: 24 de setembro de 2007

Cidade-residência: Crateús – Região dos Inhamuns

Nascimento: 6 de maio de 1937



MESTRE JOÃO PAULO

Nome: João Paulo Vieira

Ofício: Mestre em Reisado de Caretas

Publicação no Diário Oficial do Estado: 15 de maio de 2018

Cidade-residência: Meruoca – Região do Sertão de Sobral

Nascimento: 6 de novembro de 192



MESTRE JOÃO PEDRO DO JUAZEIRO

Nome: João Pedro de Carvalho Neto

Ofício: Mestre em Xilogravura e Literatura de Cordel

Publicação no Diário Oficial do Estado: 26 de fevereiro de 2019

Cidade-residência: Fortaleza

Nascimento: 11 de junho de 1964



MESTRE JOAQUIM ROSENO

Nome: Joaquim Ferreira da Silva

Ofício: Mestre da Dança de São Gonçalo

Publicação no Diário Oficial do Estado: 4 de março de 2010

Cidade-residência: Quixadá – Região do Sertão Central

Nascimento: 19 de fevereiro de 1939



MESTRE PALHAÇO PIMENTA

Nome: José de Abreu Brasil

Ofício: Mestre em Arte Circense

Publicação no Diário Oficial do Estado: 18 de novembro de 2013

Cidade-residência: Circo Teatro Pimenta – Região Metropolitana de Fortaleza

Nascimento: 19 de março de 1945



MESTRE ALDENIR

Nome: José Aldenir Aguiar

Ofício: Mestre em Reisado

Publicação no Diário Oficial do Estado: 4 de maio de 2004

Cidade-residência: Crato (Distrito de Bela Vista) – Região do Cariri

Nascimento: 20 de agosto de 1933



MESTRE ZÉ CARNEIRO

Nome: José Alves Carneiro

Ofício: Mestre Mateiro

Publicação no Diário Oficial do Estado: 15 de maio de 2018

Cidade-residência: Pacoti – Região do Maciço de Baturité

Nascimento: 1 de novembro de 1963



MESTRE CIRILO

Nome: José Demétrio de Araújo

Ofício: Mestre em Maneiro-pau

Publicação no Diário Oficial do Estado: 16 de maio de 2005

Cidade-residência: Crato (Distrito de Bela Vista) – Região do Cariri

Nascimento: 13 de agosto de 1953



MESTRE MACAÚBA

Nome: José Felipe da Silva

Ofício: Mestre em Música (chorinho)

Publicação no Diário Oficial do Estado: 15 de maio de 2018

Cidade-residência: Caucaia – Região Metropolitana de Fortaleza

Nascimento: 30 de julho de 1943



MESTRE ZÉ PIO

Nome: José Francisco Rocha

Ofício: Mestre em Bumba Meu Boi

Publicação no Diário Oficial do Estado: 16 de maio de 2005

Cidade-residência: Fortaleza

Nascimento: 4 de dezembro de 1946



MESTRE RAINHA ALMEIDA

Nome: José Maria de Paula Almeida

Ofício: Mestre em Maracatu

Publicação no Diário Oficial do Estado: 15 de maio de 2018

Cidade-residência: Maracanaú – Região Metropolitana de Fortaleza

Nascimento: 8 de novembro de 1953



MESTRE CACIQUE SOTERO

Nome: José Maria Pereira dos Santos

Ofício: Mestre em Cultura Indígena (Povo Kanindé)

Publicação no Diário Oficial do Estado: 26 de fevereiro de 2019

Cidade-residência: Aratuba – Região do Maciço de Baturité

Nascimento: 15 de novembro de 1943



MESTRE ZÉ PEDRO OU ZÉ GONÇALO

Nome: José Pedro de Oliveira

Ofício: Mestre em Reisado de Couro

Publicação no Diário Oficial do Estado: 16 de maio de 2005

Cidade-residência: Barbalha – Região do Cariri

Nascimento: 13 de junho de 192



MESTRE DECA PINHEIRO

Nome: José Pinheiro de Moraes

Ofício: Mestre Penitente

Publicação no Diário Oficial do Estado: 23 de outubro de 2015

Cidade-residência: Assaré – Região do Cariri

Nascimento: 2 de maio de 1935



MESTRE STÊNIO DINIZ

Nome: José Stênio Silva Diniz

Ofício: Mestre em Xilogravura

Publicação no Diário Oficial do Estado: 22 de outubro de 2008

Cidade-residência: Juazeiro do Norte – Região do Cariri

Nascimento: 26 de dezembro de 195



MESTRA LÚCIA PEQUENO

Nome: Lúcia Rodrigues da Silva

Ofício: Mestre em Artesanato em Cerâmica

Publicação no Diário Oficial do Estado: 4 de maio de 2004

Cidade-residência: Limoeiro do Norte – Região do Vale do Jaguaribe

Nascimento: 24 de dezembro de 1959



MESTRE PAJÉ LUÍS CABOCLO

Nome: Luís Manuel do Nascimento

Ofício: Mestre em Cultura Indígena (Povo Tremembé)

Publicação no Diário Oficial do Estado: 22 de outubro de 2008

Cidade-residência: Itarema – Região do Litoral Oeste

Nascimento: 13 de setembro de 1951



MESTRA DONA BRANCA

Nome: Maria Alves de Paiva

Ofício: Mestra em Cerâmica

Publicação no Diário Oficial do Estado: 16 de maio de 2005

Cidade-residência: Ipu – Região da Ibiapaba

Nascimento: 17 de julho de 194



MESTRA MARIA DA LÓ

Nome: Maria do Carmo Menezes Moraes

Ofício: Mestra em Pastoril

Publicação no Diário Oficial do Estado: 22 de outubro de 2008

Cidade-residência: Paracuru – Região do Litoral Oeste

Nascimento: 11 de março de 1939



MESTRA MAZÉ DAS QUADRILHAS

Nome: Maria José Costa Carvalho

Ofício: Mestra em Tradição Junina

Publicação no Diário Oficial do Estado: 23 de outubro de 2015

Cidade-residência: Caucaia – Região Metropolitana de Fortaleza

Nascimento: 14 de outubro de 1939



MESTRA MARIA DO HORTO

Nome: Maria José Ignácio

Ofício: Mestra em Benditos

Publicação no Diário Oficial do Estado: 24 de setembro de 2007

Cidade-residência: Juazeiro do Norte – Região do Cariri

Nascimento: 14 de junho de 1944



MESTRA MARIA DE TIÊ

Nome: Maria Josefa da Conceição

Ofício: Mestra em Dança do Coco e Maneiro-pau

Publicação no Diário Oficial do Estado: 26 de fevereiro de 2019

Cidade-residência: Porteiras – Região do Cariri

Nascimento: 18 de setembro de 1958



MESTRA CACIQUE PEQUENA

Nome: Maria de Lourdes da Conceição Alves

Ofício: Mestra em Cultura Indígena (Povo Jenipapo-Kanindé)

Publicação no Diário Oficial do Estado: 23 de outubro de 2015

Cidade-residência: Aquiraz – Região do Litoral Leste

Nascimento: 25 de março de 1945



MESTRA MARGARIDA GUERREIRA

Nome: Maria Margarida da Conceição

Ofício: Mestra em Guerreiro

Publicação no Diário Oficial do Estado: 4 de maio de 2004

Cidade-residência: Juazeiro do Norte – Região do Cariri

Nascimento: 21 de junho de 1935



MESTRA ODETE UCHOA

Nome: Maria Odete Martins Uchoa

Ofício: Mestra em Medicina Popular

Publicação no Diário Oficial do Estado: 24 de setembro de 2007

Cidade-residência: Canindé – Região do Sertão do Canindé

Nascimento: 6 de janeiro de 1946



MESTRA DONA TARINA

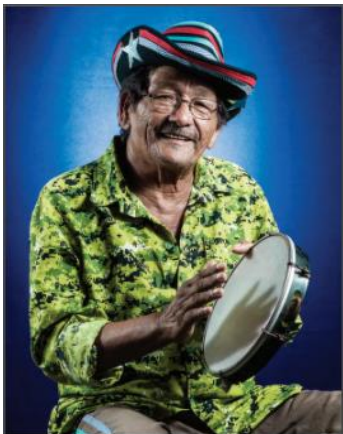
Nome: Maria Quirino da Silva

Ofício: Mestra em Cerâmica

Publicação no Diário Oficial do Estado: 23 de outubro de 2015

Cidade-residência: Cascavel – Região do Litoral Leste

Nascimento: 3 de julho de 1939



MESTRE MOISÉS

Nome: Moisés Cardoso dos Santos

Ofício: Mestre em Dança do Coco de Lagoa

Publicação no Diário Oficial do Estado: 24 de setembro de 2007

Cidade-residência: Trairi – Região do Litoral Oeste

Nascimento: 26 de março de 1945



MESTRE PAULÃO CEARÁ

Nome: Paulo Sales Neto

Ofício: Mestre de Capoeira

Publicação no Diário Oficial do Estado: 15 de maio de 2018

Cidade-residência: Fortaleza e Budapeste

Nascimento: 14 de janeiro de 1961



MESTRE PEDRO ABOIADOR

Nome: Pedro Coelho da Silva

Ofício: Mestre Vaqueiro Aboiador

Publicação no Diário Oficial do Estado: 23 de outubro de 2015

Cidade-residência: Acopiara – Região Centro-Sul

Nascimento: 12 de abril de 1943



MESTRA RAIMUNDA LÚCIA

Nome: Raimunda Lúcia Lopes

Ofício: Mestra em Renda de Bilro

Publicação no Diário Oficial do Estado: 26 de janeiro de 2012

Cidade-residência: Trairi – Região do Litoral Oeste

Nascimento: 31 de maio de 1949



MESTRA PAJÉ RAIMUNDA TAPEBA

Nome: Raimunda Rodrigues Teixeira

Ofício: Mestra em Cultura Indígena (Povo Tapeba)

Publicação no Diário Oficial do Estado: 26 de fevereiro de 2019

Cidade-residência: Caucaia

Nascimento: 24 de novembro de 1945



MESTRE DOCA ZACARIAS

Nome: Raimundo Zacarias

Ofício: Mestre em Reisado de Congo

Publicação no Diário Oficial do Estado: 4 de maio de 2004

Cidade-residência: Milagres – Região do Cariri

Nascimento: 19 de setembro de 1929



MESTRA DONA RITA

Nome: Rita de Cássia da Cunha

Ofício: Mestra Doceira (fartes)

Publicação no Diário Oficial do Estado: 15 de maio de 2018

Cidade-residência: Sobral – Região do Sertão de Sobral

Nascimento: 4 de dezembro de 1933



MESTRA TEREZINHA LINO

Nome: Terezinha Lima dos Santos

Ofício: Mestra em Drama

Publicação no Diário Oficial do Estado: 24 de setembro de 2007

Cidade-residência: Beberibe – Região do Litoral Leste

Nascimento: 7 de junho de 1941



MESTRE VICENTE CHAGAS

Nome: Vicente Chagas Gondim

Ofício: Mestre em Reisado de Caretas e Bumba Meu Boi

Publicação no Diário Oficial do Estado: 24 de setembro de 2007

Cidade-residência: Guaramiranga – Região do Maciço de Baturité

Nascimento: 2 de julho de 1937



MESTRA ZILDA

Nome: Zilda Eduardo do Nascimento

Ofício: Mestra em Drama

Publicação no Diário Oficial do Estado: 16 de maio de 2005

Cidade-residência: Guaramiranga – Região do Maciço de Baturité

Nascimento: 2 de abril de 1927



MESTRA MÃE ZIMÁ

Nome: Zimá Ferreira da Silva

Ofício: Mestre de Umbanda (medicina tradicional de terreiro)

Publicação no Diário Oficial do Estado: 15 de maio de 20018

Cidade-residência: Fortaleza

Nascimento: 3 de abril de 1947



MESTRA ZULENE GALDINO

Nome: Zulene Galdino Sousa

Ofício: Mestre em Pastoril, Dança do Coco e Maneiro-pau

Publicação no Diário Oficial do Estado: 30 de maio de 2006

Cidade-residência: Crato – Região do Cariri

Nascimento: 2 de março de 1949



MESTRE CABACEIRO SIARÁ

Nome: Adrião Sisnando de Araújo

Ofício: Mestre Cabaceiro

Publicação no Diário Oficial do Estado: 26 de fevereiro de 2019

Cidade-residência: Juazeiro do Norte – Região do Cariri

Nascimento: 29 de setembro de 1966

Fotografia: Fabiane de Paula



MESTRE PIAUÍ

Nome: Antônio Batista da Silva

Ofício: Mestre em Boi de Reisado

Publicação no Diário Oficial do Estado: 16 de maio de 2005

Cidade-residência: Quixeramobim – Região do Sertão Central

Nascimento: 15 de setembro de 1939

Falecimento: 18 de março de 2019



MESTRE ANTÔNIO HORTÊNCIO

Nome: Antônio Rodrigues Trajano

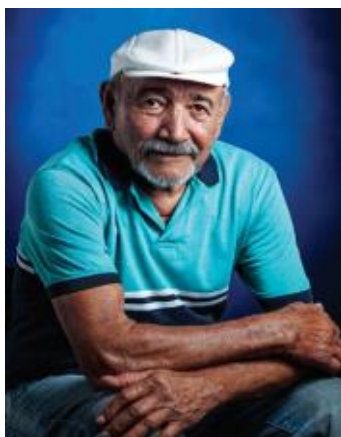
Ofício: Mestre Rabequeiro

Publicação no Diário Oficial do Estado: 16 de maio de 2005

Cidade-residência: Varjota – Região Norte

Nascimento: 4 de julho de 1928

Falecimento: 28 de maio de 2019



MESTRE BIBI

Nome: Deoclécio Soares Diniz

Ofício: Mestre Escultor

Publicação no Diário Oficial do Estado: 26 de janeiro de 2012

Cidade-residência: Canindé – Região do Sertão do Canindé

Nascimento: 26 de dezembro de 1936

Falecimento: 29 de maio de 2022



MESTRE ZÉ MATIAS

Nome: José Matias da Silva

Ofício: Mestre em Reisado

Publicação no Diário Oficial do Estado: 30 de maio de 2006

Cidade-residência: Caririaçu – Região do Cariri

Nascimento: 15 de setembro de 1925

Falecimento: 16 de julho de 2016



MESTRE TICO

Nome: Francisco Felipe Marques

Ofício: Mestre em Reisado

Publicação no Diário Oficial do Estado: 23 de outubro de 2015

Cidade-residência: Juazeiro do Norte – Região do Cariri

Nascimento: 16 de janeiro de 1922

Falecimento: 20 de janeiro de 2021



MESTRE CHICO PAES

Nome: Francisco Paes de Castro

Ofício: Mestre Instrumentista (sanfona de oito baixos – “pé de bode”)

Publicação no Diário Oficial do Estado: 4 de março de 2010

Cidade-residência: Assaré – Região do Cariri

Nascimento: 23 de outubro de 1925

Falecimento: 8 de junho de 2018



MESTRE PANTECA

Nome: Francisco Pedrosa de Sousa

Ofício: Mestre em Boi-Bumbá

Publicação no Diário Oficial do Estado: 4 de maio de 2004

Cidade-residência: Sobral – Região Norte

Nascimento: 8 de abril de 1933

Falecimento: 7 de maio de 2006



MESTRE NETINHO VICTOR

Nome: Francisco Victor de Lima

Ofício: Mestre Ferreiro

Publicação no Diário Oficial do Estado: 4 de março de 2010

Cidade-residência: Cedro – Região Centro Sul

Nascimento: 25 de novembro de 1939

Falecimento: 30 de novembro de 2022



MESTRE GERALDO GONÇALVES

Nome: Geraldo Gonçalves de Alencar

Ofício: Mestre em Poesia Popular

Publicação no Diário Oficial do Estado: 15 de maio de 2018

Cidade-residência: Assaré – Região do Cariri

Nascimento: 10 de setembro de 1945

Falecimento: 11 de maio de 2018



MESTRA DONA GERTA

Nome: Gertrudes Ferreira dos Santos
Ofício: Mestre da Dança da Cana Verde
Publicação no Diário Oficial do Estado: 16 de maio de 2005
Cidade-residência: Fortaleza
Nascimento: 3 de setembro de 1927
Falecimento: 15 de agosto de 2014



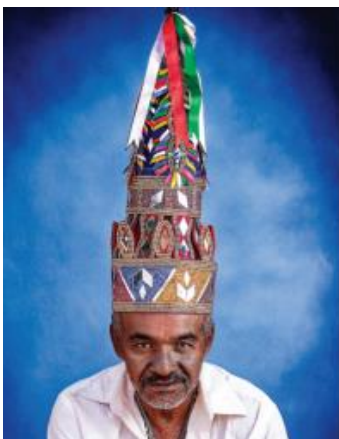
MESTRE GETÚLIO COLARES

Nome: Getúlio Colares Pereira
Ofício: Mestre Sineiro
Publicação no Diário Oficial do Estado: 24 de setembro de 2007
Cidade-residência: Canindé – Região do Sertão de Canindé
Nascimento: 23 de março de 1929
Falecimento: 18 de março de 2021



MESTRE JOÃO MOCÓ

Nome: João Evangelista dos Santos
Ofício: Mestre em Bumba Meu Boi
Publicação no Diário Oficial do Estado: 30 de maio de 2006
Cidade-residência: Granja – Região Norte
Nascimento: 27 de dezembro de 1931
Falecimento: 17 de abril de 2017



MESTRE MAURÍCIO

Nome: José Maurício dos Santos
Ofício: Mestre em Artesanato em Flandres
Publicação no Diário Oficial do Estado: 4 de março de 2010
Cidade-residência: Juazeiro do Norte – Região do Cariri
Nascimento: 20 de setembro de 1951
Falecimento: 17 de abril de 2018



MESTRE JOAQUIM MULATO

Nome: Joaquim Mulato de Sousa

Ofício: Mestre Penitente

Publicação no Diário Oficial do Estado: 4 de maio de 2004

Cidade-residência: Barbalha – Região do Cariri

Nascimento: 3 de março de 1920

Falecimento: 23 de fevereiro de 2009



MESTRE JOAQUIM DE COTA

Nome: Joaquim Pereira Lima

Ofício: Mestre em Artesanato em Couro

Publicação no Diário Oficial do Estado: 30 de maio de 2006

Cidade-residência: Assaré – Região do Cariri

Nascimento: 8 de julho de 1917

Falecimento: 20 de fevereiro de 2012



MESTRE JUCA DO BALAIO

Nome: Joaquim Pessoa de Araújo

Ofício: Mestre em Maracatu

Publicação no Diário Oficial do Estado: 4 de maio de 2004

Cidade-residência: Fortaleza

Nascimento: 30 de janeiro de 1923

Falecimento: 5 de abril de 2006



MESTRE SEU OLIVEIRA

Nome: José Pereira de Oliveira

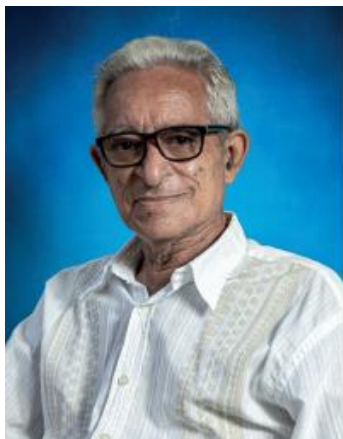
Ofício: Mestre Miniaturista em Jangadas

Publicação no Diário Oficial do Estado: 30 de maio de 2006

Cidade-residência: Aquiraz (Prainha) – Região do Litoral Leste

Nascimento: 25 de setembro de 1925

Falecimento: 11 de dezembro de 2013



MESTRE JOSÉ RENATO

Nome: José Renato Vasconcelos de Carvalho

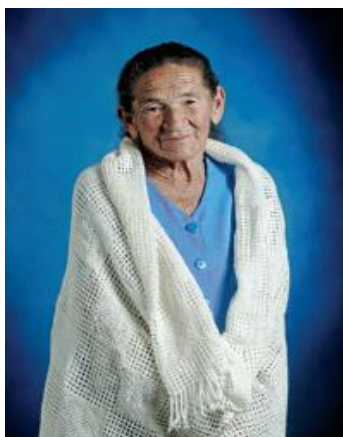
Ofício: Mestre de Capoeira

Publicação no Diário Oficial do Estado: 15 de maio de 2018

Cidade-residência: Fortaleza

Nascimento: 24 de maio de 1951

Falecimento: 31 de março de 2021



MESTRA ZEFINHA

Nome: Josefa Pereira de Araújo

Ofício: Mestre em Rede de Dormir em Renda de Bilros

Publicação no Diário Oficial do Estado: 18 de novembro de 2013

Cidade-residência: Potengi – Região do Cariri

Nascimento: 15 de setembro de 1943

Falecimento: 2 de agosto de 2020



MESTRE JOVINIANO

Nome: Joviniano Alves Feitosa

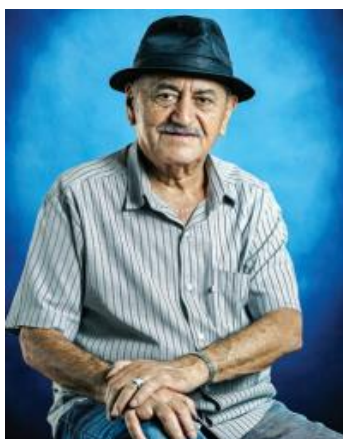
Ofício: Mestre Santeiro

Publicação no Diário Oficial do Estado: 30 de maio de 2006

Cidade-residência: Crateús – Região dos Inhamuns

Nascimento: 5 de fevereiro de 1913

Falecimento: 21 de dezembro de 2006



MESTRE LUCIANO CARNEIRO

Nome: Luciano Carneiro de Lima

Ofício: Mestre Cordelista e Tipógrafo

Publicação no Diário Oficial do Estado: 22 de outubro de 2008

Cidade-residência: Crato – Região do Cariri

Nascimento: 7 de janeiro de 1942

Falecimento: 23 de julho de 2020



MESTRE BIGODE

Nome: Manoel Antônio da Silva

Ofício: Mestre em Maneiro-pau e Bacamarte

Publicação no Diário Oficial do Estado: 4 de maio de 2004

Cidade-residência: Juazeiro do Norte – Região do Cariri

Nascimento: 4 de julho de 1923

Falecimento: 12 de agosto de 2017



MESTRE MANOEL GRACIANO

Nome: Manoel Graciano Cardoso dos Santos

Ofício: Mestre em Escultura em Madeira

Publicação no Diário Oficial do Estado: 30 de maio de 2006

Cidade-residência: Juazeiro do Norte – Região do Cariri

Nascimento: 18 de julho de 1926

Falecimento: 9 de julho de 2014



MESTRA ASSUNÇÃO GONÇALVES

Nome: Maria Assunção Gonçalves

Ofício: Mestra em Pintura, Culinária e Renda

Publicação no Diário Oficial do Estado: 24 de setembro de 2007

Cidade-residência: Juazeiro do Norte – Região do Cariri

Nascimento: 1 de junho de 1916

Falecimento: 19 de maio de 2013



MESTRA DONA MARIA DO CARMO

Nome: Maria do Carmo dos Reis Felício

Ofício: Mestra em Remédios Caseiros

Publicação no Diário Oficial do Estado: 4 de março de 2010

Cidade-residência: Alto Santo – Região do Vale do Jaguaribe

Nascimento: 18 de julho de 1928

Falecimento: 19 de abril de 2012



MESTRA DONA NICE

Nome: Maria de Castro Firmeza

Ofício: Mestre em Bordado e Culinária

Publicação no Diário Oficial do Estado: 24 de setembro de 2007

Cidade-residência: Fortaleza

Nascimento: 18 de julho de 1921

Falecimento: 13 de abril de 2013



MESTRA DONA DEUSA

Nome: Maria Deusa e Silva Almeida

Ofício: Mestre em Lapinha, Coroação de Nossa Senhora

Publicação no Diário Oficial do Estado: 23 de outubro de 2015

Cidade-residência: Assaré – Região do Cariri

Nascimento: 8 de março de 1926

Falecimento: 7 de março de 2016



MESTRA DONA EDITE

Nome: Maria Edite Ferreira Meneses

Ofício: Mestre em Rede de Travessa

Publicação no Diário Oficial do Estado: 16 de maio de 2005

Cidade-residência: São Luís do Curu – Região do Vale do Curu

Nascimento: 19 de março de 1952

Falecimento: 6 de setembro de 2022



MESTRA MARIA CÂNDIDO

Nome: Maria de Lourdes Cândido Monteiro

Ofício: Mestre em Artesanato em Cerâmica

Publicação no Diário Oficial do Estado: 4 de maio de 2004

Cidade-residência: Juazeiro do Norte – Região do Cariri

Nascimento: 11 de fevereiro de 1939

Falecimento: 11 de março de 2021



MESTRA DONA TATAI

Nome: Maria Pereira da Silva

Ofício: Mestre em Lapinha

Publicação no Diário Oficial do Estado: 30 de maio de 2006

Cidade-residência: Juazeiro do Norte – Região do Cariri

Nascimento: 8 de junho de 1927

Falecimento: 11 de dezembro de 2009



MESTRE MIGUEL

Nome: Miguel Francisco da Rocha

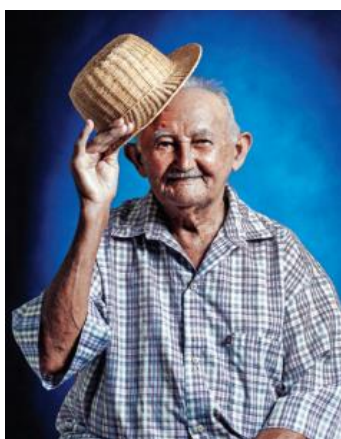
Ofício: Mestre Tocador de Pífano de Banda Cabaçal

Publicação no Diário Oficial do Estado: 4 de maio de 2004

Cidade-residência: Juazeiro do Norte – Região do Cariri

Nascimento: 14 de setembro de 1942

Falecimento: 2 de maio de 2009



MESTRE PEDRO BALAIEIRO

Nome: Pedro Alves da Silva

Ofício: Mestre em Artesanato em Cipó Imbé

Publicação no Diário Oficial do Estado: 30 de maio de 2006

Cidade-residência: Guaramiranga – Região do Maciço de Baturité

Nascimento: 26 de dezembro de 1926

Falecimento: 7 de julho de 2022



MESTRE PEDRO BANDEIRA

Nome: Pedro Bandeira Pereira de Caldas

Ofício: Mestre em Cantoria, Repente e Literatura de Cordel

Publicação no Diário Oficial do Estado: 15 de maio de 2018

Cidade-residência: Juazeiro do Norte – Região do Cariri

Nascimento: 1 de maio de 1938

Falecimento: 24 de agosto de 2020



MESTRE SEU MUNDÔ

Nome: Raimundo de Brito Silva

Ofício: Mestre Mateiro

Publicação no Diário Oficial do Estado: 22 de outubro de 2008

Cidade-residência: Juazeiro do Norte – Região do Cariri

Nascimento: 14 de abril de 1931

Falecimento: 22 de abril de 2015



MESTRE RAIMUNDO ANICETO

Nome: Raimundo José da Silva

Ofício: Mestre em Banda Cabaçal

Publicação no Diário Oficial do Estado: 4 de maio de 2004

Cidade-residência: Crato – Região do Cariri

Nascimento: 14 de fevereiro de 1936

Falecimento: 15 de outubro de 2020



MESTRE SEBASTIÃO CHICUTE

Nome: Sebastião Alves Lourenço

Ofício: Mestre em Reisado e Cordel

Publicação no Diário Oficial do Estado: 30 de maio de 2006

Cidade-residência: Capistrano – Região do Maciço de Baturité

Nascimento: 24 de abril de 1934

Falecimento: 1 de fevereiro de 2015



MESTRE SEBASTIÃO COSMO

Nome: Sebastião Cosmo

Ofício: Mestre em Reisado

Publicação no Diário Oficial do Estado: 24 de setembro de 2007

Cidade-residência: Juazeiro do Norte – Região do Cariri

Nascimento: 8 de dezembro de 1940

Falecimento: 3 de outubro de 2010



MESTRE SEVERINO

Nome: Severino Antônio da Rocha

Ofício: Mestre Penitente

Publicação no Diário Oficial do Estado: 4 de março de 2010

Cidade-residência: Barbalha – Região do Cariri

Nascimento: 5 de agosto de 1925

Falecimento: 6 de outubro de 2013



MESTRE VINO

Nome: Silvino Veras D'ávila

Ofício: Mestre em Luthieria de Rabecas

Publicação no Diário Oficial do Estado: 24 de setembro de 2007

Cidade-residência: Irauçuba – Região Norte

Nascimento: 5 de setembro de 1917

Falecimento: 20 de agosto de 2013



MESTRE WALDERÊDO

Nome: Walderêdo Gonçalves de Oliveira

Ofício: Mestre em Xilogravura

Publicação no Diário Oficial do Estado: 4 de maio de 2004

Cidade-residência: Crato – Região do Cariri

Nascimento: 19 de abril de 1920

Falecimento: 16 de agosto de 2005