



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
MESTRADO EM SOCIOLOGIA**

JÉSSICA SOARES SILVA

**“ENTRE TOADAS, LEIS E CACHÊS”: AS PRÁTICAS DAS BANDAS
CABAÇAIS DO CARIRI CEARENSE E AS RESSIGNIFICAÇÕES DO
CONCEITO DE CULTURAS POPULARES**

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Departamento de Ciências Sociais da Universidade
Federal do Ceará, sob orientação da Professora
Doutora Isabelle Braz Peixoto da Silva.

**FORTALEZA
Agosto de 2011**

JÉSSICA SOARES SILVA

**“ENTRE TOADAS, LEIS E CACHÊS”: AS PRÁTICAS DAS BANDAS CABAÇAIS
DO CARIRI CEARENSE E AS RESSIGNIFICAÇÕES DO CONCEITO DE
CULTURAS POPULARES**

Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do Grau de Mestre em Sociologia do Programa de Pós-Graduação do Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal do Ceará e aprovada, em sua forma final.

Aprovada em 29 / 08 / 2011.

Apresentada à comissão examinadora composta pelos professores:

Profa. Dra. Isabelle Braz Peixoto da Silva (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará

Prof. Dr. Raimundo Oswald Cavalcante Barroso
Universidade Estadual do Ceará

Profa. Dra. Jânia Perla Diógenes de Aquino
Universidade Federal do Ceará

*Aos que me ensinaram a persistir e a
respeitar as diferenças.*

AGRADECIMENTOS

Poucas pessoas entendem a dificuldade e a arte do trabalho científico, C. Wright Mills percebeu esse obstáculo e cunhou a expressão “imaginação sociológica” que nada mais é do que o desenvolvimento da capacidade do indivíduo se conectar com a realidade do outro, livre das próprias amarras e valores, para enfim, *compreender* no sentido mais amplo da palavra.

O meu agradecimento à Maria José, amiga, companheira e a melhor mãe do mundo.

A Manoel, meu pai.

Aos meus irmãos Jefferson, Jackson, Maria Clara, Victor Hugo e minha irmã-postiça, Iara Vitória.

A Felipe José Andrade Sales, meu querido, meu bem-querer.

As minhas irmãs por escolha própria, Priscilla Rodrigues Martins e Aline Alice Abreu de Oliveira.

Aos protagonistas dessa turma de Mestrado – 2009, Jennifer Dantas, Monalisa Soares, Adriano Caetano, Raulino Chaves, Marcos Paulo, Márcia Paula e também Vinícius Limaverde, Tiago Fragoso, Germana Pereira, Natália Maia, Pedro Gustavo, Daniel Gonçalves, Roberto Santos, Aquiles Melo, Maria Alda, Artur e Mário Sérgio.

Meu apreço enorme pela torcida enorme de Cezanne Autran, Lia Sousa, Ana “Aninha” Elias, Dayanne “Dady” Nunes, Rebeca “Bruxinha” Magda, Karine Sousa, Roberto Félix, João “Pompa” Paulo, Cíntia Oliveira, Marcelo “Piroco” Cavalcante, Thiago “Fofó” Nunes, Alex Rannyer, Fellipe “Fifi” Nunes, Leila Alcântara, Ellen “Lôra” Garcia, José “Zé” Ferreira, Teana “Tetê” Fátima, Henrique “Sobrinho” Bezerra, Alana Caetano, César “Cézão” Weyne, Ana “Paulinha” Borges, Ana “Tininha” Borges, Pedro Claesen, Diego “Dieguim” Medeiros, Max Maranhão, Camila Vieira, Paulo “Paulinho” Roberto, Ana “Lulu” Carla Abreu, Rennan Mota, Sarah Luiza, Elitiel Guedes, Bruna Karoline, Thaynara “Thay” Martins, Daniela “Dani” Andrade, Rafaela “Rafa” Andrade, Iracema “Iraceminha” Mauriz, Thaís “Tatá” Frantz, Daniel “Dedel” Vasconcelos, José Maria “Jr.” Santiago, Daniel Valentim, Rafael Saldanha e aos que da minha mente fugiu o nome.

Aos que sempre me fizeram crer que eu sou motivo de orgulho, principalmente os mais entusiastas, Dudu, tia Cecília, Márcia, Fátima e Elízio Cartaxo.

A Isabelle Braz, por acreditar e me acompanhar até o fim desse ciclo.

A Léa Carvalho, pela primeira orientação e acolhimento.

Aos professores com os quais tive a satisfação de conhecer, Alba Maria, Alexandre Fleming, Domingos Sávio, Linda Maria, Peregrina Campelo, Maria Auxiliadora.

A Coordenação de Aperfeiçoamento do Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo fomento financeiro.

Por último, mas de modo algum, menos importante, ao Seu Raimundo Aniceto, Seu Chico, Seu Miguel (in memoriam) e a todos com quem tive a oportunidade de estabelecer e compartilhar momentos frutíferos para o desenrolar dessa pesquisa.

*“Uma das principais tarefas da arte sempre foi criar um interesse
que ainda não conseguiu satisfazer totalmente.”*
(Walter Benjamin)

RESUMO

A região do Cariri cearense há muito tempo é considerada como palco de inúmeras manifestações, sejam de cunho religioso, político, econômico ou cultural. Tal efervescência regional desencadeia circuitos culturais que englobam várias formas e práticas populares. O Cariri é o foco deste estudo, portanto, por ser o local de origem da grande maioria das bandas cabaçais do Estado do Ceará. O principal objetivo deste trabalho é o de compreender como se desenvolvem as relações entre as bandas cabaçais do Cariri cearense e uma série de interlocutores do circuito cultural. Por interlocutores tomo agentes deste circuito, que engloba o Centro Cultural do Banco do Nordeste (CCBNB), os setores culturais do Serviço Social do Comércio (SESC) e as Secretarias Municipais de Cultura (Secults), sendo essa a principal fonte de diálogo para a construção deste trabalho. Entender como esses sujeitos ressignificam o conceito de culturas populares e como essas ressignificações influenciam na reelaboração da presente prática cultural tradicional é o mote desse trabalho. A contribuição aqui construída pretende abranger-se em um debate sobre as práticas das bandas cabaçais e sobre o conceito de culturas populares para além de qualquer tipo de classificação e/ou restrição. O viés aqui adotado considera que as culturas, tradições e manifestações são permeadas pela hibridez e pela mutabilidade inerente do mundo globalizado.

PALAVRAS-CHAVE: Banda Cabaçal, Culturas populares, Tradição, Ressignificação.

ABSTRACT

The *Cariri* of Ceara has long been regarded as the scene of numerous manifestations, are a religious, political, economic or cultural. This circuit triggers regional cultural effervescence that include various forms and common practices. The *Cariri* is the focus of this study, therefore, as the site of origin of most *Cabaçais* bands of the State of Ceara. The main objective of this study is to understand how to develop relationships between *Cabaçais* bands of the *Cariri* of Ceara and a series of cultural contacts of the circuit. For agents interlocutors take this circuit, which includes the *Centro Cultural Banco do Nordeste* (CCBNB), the cultural sectors of the *Social Service of Commerce* (SESC) and the *Municipal Culture* (Secults), which is the main source of dialogue for construction of this work. Understanding how these people resignify the concept of popular culture and how these people influence on the resignifications reworking of this traditional cultural practice is the motto of this work. The contribution here is intended to cover built into a debate about the practices of the *Cabaçais* bands on the concept of popular culture beyond any kind of classification and / or restriction. The way adopted here considers cultures, traditions and expressions are permeated by the inherent mutability and hybridity of the globalized world.

KEY-WORDS: Popular culture, Cabaçal band, Tradition, Resignification.

SUMÁRIO

Introdução	10
Capítulo 1	
Mergulhando no Cariri cearense, mergulhando nas práticas da cultura popular.....	18
1.1 Percursos para a delimitação do objeto	18
1.2 Contextualizando culturas populares, entre o habitus e campo das práticas populares.....	27
1.3 Uma breve discussão teórica dos conceitos de Bourdieu	30
1.4 Passando do habitus e do campo às bandas cabaçais.....	33
1.5 Entre jogos de facas e soares de pífanos: a pesquisa de campo.....	38
Capítulo 2	
Desenhos de uma trajetória entre a Arte e o Mercado: Processos de mercantilização das práticas da cultura popular	41
2.1 Os processos de mercantilização e as Bandas Cabaçais do Cariri cearense	41
Capítulo 3	
Cotidianos modernos nas práticas culturais populares	49
3.1 A roça adentra o asfalto e o asfalto adentra a roça	49
3.2 Espaços, tempo, fronteiras e hibridações em construção nas cidades	50
3.3. Portões abertos, grades soltas	60
Capítulo 4	
As Políticas culturais no Ceará e as ressignificações do conceito de culturas populares.62	
4.1 O início das políticas culturais, do âmbito nacional para o Ceará	62
4.2 Da década de 1980 pra cá, a Era Jereissati e a proposta de modernização do Ceará.....	65
4.3 As leis da Secretaria de Cultura do Estado do Ceará e a Lei dos Mestres da Cultura Tradicional Popular.....	67
4.4 Do ponto de vista do Centro Cultural BNB.....	71
4.5 Do ponto de vista do Setor Cultural do SESC.....	74
4.6 A cultura popular do ponto de vista das Secretarias de Cultura das cidades de Juazeiro do Norte e do Crato	80
Considerações Finais	88
Referências Bibliográficas	91

INTRODUÇÃO

O objetivo deste trabalho é compreender como as bandas cabaçais¹ ressignificam o conceito de culturas populares por intermédio das relações que esses grupos estabelecem, fomentam e reproduzem com um conjunto de agentes vinculados ao circuito cultural da região e como essas ressignificações influenciam na produção da prática desta manifestação cultural. Decidi fazer um recorte empírico dividido entre as cidades de Juazeiro do Norte e do Crato, para uma visualização ampliada destas relações. Em Juazeiro do Norte, dialogo com os integrantes da Banda Cabaçal Santo Antônio e com integrantes da Banda Cabaçal Padre Cícero, com funcionários da unidade do Serviço Social de Comércio (SESC) da cidade, do Centro Cultural Banco do Nordeste (CCBNB) e da Secretaria de Cultura do município. No Crato, dialogo com os integrantes da Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto, com funcionários da unidade do SESC da cidade e da Secretaria de Cultura do município.

Parto do pressuposto que as bandas cabaçais ressignificam suas práticas devido a minha pesquisa anterior – monografia de graduação em Ciências Sociais pela Universidade Estadual do Ceará (2008) – na qual pude perceber como se constrói o circuito cultural na região do Cariri. Tal circuito cultural mostrou a existência de vários significados para as práticas das bandas cabaçais, sendo essa multiplicidade de significados e as ressignificações dadas à prática desta manifestação cultural o objeto da presente pesquisa.

Historicamente, as bandas cabaçais, como manifestações culturais, fazem parte do contexto sócio-cultural e histórico da população cearense e brasileira – tanto que, tal manifestação cultural é praticada em vários outros estados como Paraíba, Pernambuco, Bahia e Alagoas. No Ceará elas se apresentam principalmente na região do Cariri. (FIGUEIREIDO FILHO, 1983).

Uma banda cabaçal é, caracteristicamente, uma formação musical de cinco ou seis pessoas que se constitui de conjunto de instrumentos musicais fabricados com matéria prima oriundos da fauna e flora regional, geralmente, produzidos pelos próprios integrantes da

¹ Bandas cabaçais são também conhecidas em outras cidades do nordeste como *banda-de-pífano*, *banda-de-couro* e *banda-de-esquenta-mulher* (FIGUEIREIDO FILHO, 1983), no entanto, para fins do meu trabalho irei utilizar-me apenas da denominação “banda cabaçal”, por ser a forma corrente de como essa manifestação cultural se apresenta no Ceará.

banda. Dois pífanos (também denominado como pife ou pífaro, que é um tipo de flauta reta com seis furos, confeccionado geralmente do mesmo vegetal, conhecido como taboca, bambu, ou taquara), uma zabumba (também chamada de bombo, é um tambor cilíndrico grande de percussão, é tocado com uma baqueta grande e uma vareta de repique/resposta), um tarol (também conhecido como caixa ou caixinha, é um tipo de tambor cilíndrico médio de percussão, é tocado com duas baquetas finas) e um par de pratos acústicos – único instrumento que não é produzido pelos integrantes das bandas (LIMA, 2003).

As bandas cabaçais são comumente classificadas como *folgedos*² e/ou *brincadeiras* por possuírem encenações com certa estruturação que envolve música, dança, performance e dramatização. No Ceará, temos um quantitativo considerável de folgedos. Como exemplos mais evidentes e conhecidos têm-se: banda cabaçal, bumba-meu-boi, reisado, lapinha, maneiro-pau, etc. As bandas cabaçais surgiram como elemento importante para a vida em sociedade contribuindo como parte de uma cultura e como elemento constitutivo para a formação da identidade regional e nacional.

As primeiras bandas cabaçais eram tidas como manifestações de homens, em grande maioria agricultores, que buscavam, por intermédio da música e das danças inspiradas na vida rural, expressar sua cultura. As apresentações eram feitas geralmente em cortejos, a bandinha saía dos seus sítios em apresentação pelas ruas e a população acompanhava, não existia “cachê”, mas os integrantes ganhavam algum dinheiro das pessoas que assistiam (FIGUEREIDO FILHO, 1960).

Atualmente não é comum as bandas cabaçais realizarem cortejos por conta própria. As bandas, geralmente, se apresentam mediante o pagamento de cachê. No que concerne às apresentações sem a contrapartida financeira, a única exceção que as bandas, normalmente, fazem é para as suas paróquias religiosas.

A maior parte dos integrantes das bandas tem forte relação com a Igreja Católica, sendo essa uma característica comum entre as primeiras e as atuais bandas cabaçais. Estas são sempre convidadas pelas paróquias locais para tocarem em romarias ou nos festejos de celebração dos santos. No entanto, é mais comum ver apresentação de uma banda cabaçal em

² Para folgedos, atribui-se atividades lúdicas e festejos que desenvolvem o folgar e o brincar, que promovem o divertimento entre as pessoas e por perpassarem de geração em geração, por advento da oralidade. Os folgedos, geralmente, são executados por um grupo de brincantes, liderados por um mestre, obedecendo a uma hierarquia e organizados segundo uma estrutura de personagens, trajando indumentárias. Em suas apresentações organizam-se como cortejos e encenam seus espetáculos em plena rua, em praças ou terreiros, por ocasião de festejos populares públicos ou familiares, como festas de padroeira, festas natalinas ou juninas, aniversários, casamentos, batizados, renovações etc.

algum evento público ou de alguma instituição do circuito cultural, o que pode ser considerado, uma mudança na forma como a manifestação da banda cabaçal se desenvolve e no significado de tal prática cultural popular.

A pesquisa pretendeu explorar de que modo a mediação das instituições do circuito cultural do Cariri cearense influencia na prática cultural da banda cabaçal, tendo em vista as diversas concepções que estas instituições possuem sobre o que vem a ser uma manifestação de cultura popular. Ressalto que tomo o contexto da região do Cariri cearense, tendo como foco duas cidades, Juazeiro do Norte e Crato. Delimito como sujeitos da pesquisa, os integrantes de três bandas cabaçais (Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto, da cidade do Crato, e as bandas Padre Cícero e a Santo Antônio, de Juazeiro do Norte); os funcionários das Secretarias de Cultura municipais das cidades de Juazeiro do Norte e Crato; e os funcionários dos setores/centros culturais de duas instituições, o SESC e o CCBNB.

Pensar sobre as práticas das bandas cabaçais do Crato e de Juazeiro do Norte não se restringe mais a enfocá-las sob o prisma de como elas se originaram. As bandas cabaçais com as quais trabalho não se situam mais na dita zona rural, tanto o município de Crato como o de Juazeiro do Norte, vivem na ótica do mundo globalizado e imersas nas práticas capitalistas e comerciais.

Antes de adentrar na discussão, cabe um breve parêntese sobre o que entendo por banda cabaçal. Aliando músicas a danças encenadas, constitui-se uma apresentação de uma banda cabaçal. Os interlocutores com os quais trabalho estão situados nas cidades de Juazeiro do Norte e do Crato, no cariri cearense. Dialogo essencialmente com uma série de pessoas ligadas a instituições de caráter público e privado que trabalham diretamente com essas bandas.

Juazeiro do Norte é considerada um dos pólos econômicos e culturais do Estado, juntamente com Sobral e Crato. A taxa de urbanização da cidade de Juazeiro é de 95,33% (2000)³, de acordo com o site do Governo do Ceará. A urbanização do município do Crato também vem se desenvolvendo rapidamente, a taxa de urbanização é de 80,19% (2000)⁴. Apesar dos dados serem do ano 2000, é possível visualizar que há quase dez anos atrás essas

³ Fonte: <http://www.ceara.gov.br/municipios-cearenses/796-municipios-com-a-letra-j#munic-pio-juazeiro-do-norte> – Acesso em agosto de 2011.

⁴ Fonte: <http://www.ceara.gov.br/municipios-cearenses/782-municipios-com-a-letra-c#munic-pio-crato> – Acesso em agosto de 2011.

dois municípios já vem se apresentando como profundamente urbanas, o que só se aprofunda com o passar dos anos se pensarmos o contexto social dentro das redes de globalização. Para corroborar nossas afirmações, em junho do presente ano, o Governo do Estado do Ceará criou a Região Metropolitana do Cariri⁵, que já foi sancionada pelo Governador Cid Gomes.

Para a construção desta dissertação optei por duas estratégias metodológicas, a partir das quais organizei os quatro capítulos. Primeiro, a pesquisa documental sobre a bibliografia especializada, que se norteou por meio de livros e artigos diversos que tem como tema as bandas cabaçais e estudos teóricos voltados para o desenvolvimento do conceito de cultura popular, assim como estudos relacionados às políticas culturais, a mercantilização das práticas culturais além de estudos sobre o desenvolvimento urbano e sobre a cidade. Já como segunda estratégia, utilizei-me da pesquisa de campo se realizou por meio de visitas a região do Cariri, nas quais re-estabeleci contato com os sujeitos da pesquisa, momentos em que desenvolvi diálogos com os funcionários das Secretarias de Cultura municipais das cidades de Juazeiro do Norte e Crato; e os funcionários dos setores/centros culturais de duas instituições, o SESC e o BNB. Em campo desenvolvi diários descritivos nos quais coloquei o que foi discutido com os interlocutores da pesquisa. Infortunadamente, não me foi permitido gravar as entrevistas por parte dos interlocutores, o que empobreceu de certa forma a colocação das opiniões e pontos de vistas destes últimos.

O uso de fotografias, como proposta de ferramenta metodológica aqui utilizada para além da ilustração desse trabalho, buscou trazer imagens escolhidas como documentos impregnados de factualidade e do imaginário social. Acredito, tal como os sociólogos adeptos às teorias da Sociologia da Imagem, que existe um afloramento das emoções pelas imagens, uma sensibilização por intermédio da imagem e uma narrativa oriunda da imagem.

Tal como o que é falado em uma entrevista é considerado de fundamental importância, o que não é dito também o é. Tal constatação pode ser extrapolada para a utilização da imagem, que “funciona como sociograma vernacular, que documenta as relações e as posições sociais, como descrição visual de proximidades e distâncias sociais, de presença ou ausência” (MARTINS, 2008, 17). O que pode ser visualizado na fotografia, como o caso

⁵ A Região Metropolitana do Cariri é formada por nove municípios: Juazeiro do Norte, Crato, Barbalha, Missão Velha, Caririáçu, Farias Brito, Nova Olinda, Santana do Cariri e Jardim.

deste trabalho, é de pertinente importância, assim como o que os sujeitos das imagens buscarem não mostrar. Saliento que a,

imagem fotográfica põe-se o fato adicional de que a fotografia não é apenas documento para ilustrar nem apenas dado para confirmar. Não é nem mesmo e tão-somente instrumento para pesquisar. Ela é constitutiva da realidade contemporânea, e nesse sentido, é, de certo modo, objeto e também sujeito. (MARTINS, 2008, 23).

É interessante como é possível construir e produzir dados pelas imagens, porque tal qual como os textos, as imagens podem ser consideradas como artefatos culturais passíveis de uma reconstituição histórica. Pela análise fotográfica, posso alcançar um conhecimento ampliado dos processos de mudança social. Arquivos de imagens e imagens contemporâneas são imprescindíveis à pesquisa pelo fato de mostrarem outras dimensões e possibilidades de interpretação, o que proporciona uma compreensão aprofundada das características simbólicas que compõem as identidades sociais. A utilização da imagem capta e transmite o que não é imediatamente transmissível no plano linguístico. É senso-comum que *uma imagem fala mais do que mil palavras*, no entanto, a imagem não “fala” por si só, ela expressa e dialoga constantemente com os modos de vida, típicos da sociedade e dos indivíduos que as produzem. A imagem pode e deve ser lida por ser fruto da criação interpretativa de um imaginário social.

A imagem, pela especificidade de sua linguagem, é mais flexível do que o texto, no sentido de acomodar, em sua estrutura narrativa, múltiplos significados, e é, portanto elemento essencial para que se possa analisar como esses significados são construídos, inculcados e veiculados no meio social (NOVAES, 2005, 111)

A proposta colocada foi a de criar um texto de olhar etnográfico, tendo em vista a impossibilidade de construir uma etnografia nos moldes clássicos do termo. Como Geertz (1989), entendo que a tarefa do etnógrafo, nada mais é do que, transpor as estradas de interferências superficiais e “descobrir” o que o sujeito da pesquisa está comunicando. Esta tarefa deve ser trabalhada de maneira incessante, para que a prática da escrita etnográfica seja compreendida a luz da sua textualidade própria imanente e inerente à realidade cultural. Já que a escolha do viés etnográfico se configura em uma busca entre,

uma multiplicidade de estruturas conceituais complexas, muitas delas sobrepostas ou amarradas umas às outras, que são simultaneamente estranhas, irregulares e implícitas, e que ele tem que, de alguma forma, primeiro apreender e depois apresentar. E isso é verdade em todos os níveis de atividade do [seu] trabalho de campo, mesmo o mais rotineiro: entrevistar informantes, observar rituais, deduzir os termos de parentesco, traçar linhas de propriedade, fazer o censo doméstico... escrever seu diário. Fazer etnografia é como tentar ler (no sentido de “construir uma leitura de”) um manuscrito estranho, desbotado, cheio de elipses, incoerências, emendas suspeitas e comentários tendenciosos, escrito não com os sinais convencionais do som, mas com exemplos transitórios de comportamento modelado. (GEERTZ, 1989, 20).

Foi procurado realizar uma escrita interpretativa que desvendasse o fluxo do discurso social e que buscasse vocabularizar os atos simbólicos sobre eles mesmos, seguindo a proposta da ciência antropológica de alargamento do universo do discurso humano. (GEERTZ, 1989).

A escolha do tema com o Cariri como pano de fundo e contexto sócio-político e econômico dessa pesquisa sempre me é questionada. Parece existir uma espécie de marca ou uma distinção que delimita e demarca que apenas as pessoas que se interessam pela região sul do Ceará e pelas múltiplas manifestações culturais que lá se desenvolvem é que nasceram ou têm parentes na região citada. Infelizmente, talvez pela distância entre a capital Fortaleza e o Cariri, que é de cerca de 600 quilômetros, a bibliografia sobre a região não é muito extensa, principalmente dentro da área das Ciências Sociais. Sendo esse um dos fatores que me levou a voltar meus olhos e sede de conhecimento para a região. A priori, considero que havia um forte sentimento de idealização, principalmente, quando me questionava sobre as práticas de culturas populares e tradicionais da região, o que me levou a buscar o conhecimento de como era e é a realidade dos praticantes. Assim, guiada, primeiramente, pela curiosidade de entender como era o cotidiano daqueles homens que encenavam enquanto tocavam toadas, bem como entender por que as presenças das práticas culturais populares eram tão coevas, vivas e dinâmicas no Cariri. Interessava também ter algum discernimento de como aquela forma de cultura se construía e permanecia em cena na realidade contemporânea.

A aproximação com os sujeitos da pesquisa aconteceu pela primeira vez em 2008, em motivo da monografia de graduação em Ciências Sociais. No entanto, que estar e entrar em campo é sempre uma experiência única e renovada. Já para a presente pesquisa, voltei no

“meu velho pau-de-arara” ao Cariri de diferente maneira. Para a pesquisa monográfica, dialoguei mais intensamente com os tocadores de banda cabaçal. Os diálogos com funcionários das Secretarias de Culturas, do SESC e do CCBNB foram apenas pano de fundo que apareceram mais para uma contextualização. Tanto que encontrei e criei laços com os mesmos já em campo.

Para a realização desta pesquisa, o primeiro contato estabelecido com os interlocutores foi via virtual, por e-mail. Tendo em vista a passagem do tempo, entre as duas pesquisas, foi necessário recriar os laços construídos de maneira superficial na primeira pesquisa. Entrei em contato com as pessoas com as quais já havia tido contato e algumas delas não estavam mais trabalhando nos setores anteriores, no entanto, gentilmente, me encaminharam para meus novos interlocutores. Com exceção ao SESC-Juazeiro do Norte, os entrevistados se renovaram, além do mais, nem todos os contatos se deram por meio virtual, alguns foram conseguidos na base da retórica e da conversação em campo, tanto o funcionário da Secretaria de Cultura do município de Juazeiro, como o funcionário do município do Crato. Em campo, eles mostraram “sua identidade” já que não obtive respostas aos e-mails das pessoas que estabeleci contato anterior. Acredito que o aparecimento de novos sujeitos para a pesquisa somente enriqueceu a discussão, pela grande contribuição e disponibilidade propiciadas.

O que não significa dizer que não houve certas dificuldades. Como não me foi permitido gravar as entrevistas, de certo modo me prendi aos apontamentos escritos e não consegui maximizar as contribuições que os interlocutores me proporcionaram. Outra situação que dificultou uma realização mais ampliada dessa pesquisa foi falta de tempo dos interlocutores. A maioria tem muitas atividades cotidianas e de trabalho e não podia dispendiar muito tempo para a realização das entrevistas.

Mas também houve facilidades. Considero a disponibilidade e a boa vontade em contribuir com a pesquisa dois elementos-chave em todos os contatos que estabeleci, principalmente, com os tocadores das bandas cabaçais. A amabilidade e receptividade são próprias desses homens, sempre bem dispostos a ajudar e contribuir. Considero essas duas características marcantes tanto para os integrantes das bandas, como para os interlocutores do circuito cultural, bem como para a população, de forma geral, das cidades de Juazeiro do Norte e do Crato. Do cobrador de transporte alternativo aos funcionários das Prefeituras que

mantive contato, todos me receberam de forma hospitaleira e fizeram sentir-me em casa, apesar de não possuir vínculos de parentesco com a região.

Para tanto, dividi em quatro capítulos, que buscaram dar continuidade à proposta pensada aqui. De que maneira a presença dessas instituições, no caso, representadas pelos interlocutores dessa pesquisa, influenciam e continuam a influenciar as práticas das bandas cabaçais do Cariri cearense, o que ocasiona uma série de ressignificações das práticas culturais populares deste folgado.

O primeiro capítulo buscou analisar como o conceito de culturas populares lançando mão, do arcabouço teórico de Pierre Bourdieu. Propondo um mergulho tanto nas conceituações de habitus, campo e culturas populares, a fim de entender como as relações entre as bandas e os interlocutores se constroem e se ressignificam.

O segundo capítulo concentrou seu foco na compreensão dos processos de mercantilização e de monetarização pelos quais as bandas cabaçais passam e, conseqüentemente, também acabam por promover uma série de ressignificações à prática do folgado. Autores como os clássicos Karl Marx e Guy Debord fomentaram a discussão proposta.

O terceiro capítulo centrou-se nas relações que as bandas fomentam com o entorno, a cidade e com o circuito cultural em questão. Temas como espaço, tempo, hibridações e fronteiras pelos quais as práticas de culturas populares perpassam foram discutidos a luz das teorias de Canclini, Hannerz e outros.

O quarto capítulo é permeado pela pesquisa de campo propriamente dita, o que foi dialogado está presente mais estruturado nos tópicos que coloco o ponto de vista de cada interlocutor. Realizo ainda uma discussão sobre as políticas culturais implementadas no Estado do Ceará, principalmente, as que tiveram foco a demanda dos grupos de culturas populares. Além de fazer uma breve contextualização histórica sobre atuação e a trajetória da Secretaria de Cultura no estado citado.

CAPÍTULO 1

MERGULHANDO NO CARIRI CEARENSE, MERGULHANDO NA PRÁTICA DA CULTURA POPULAR.

1.1 Percursos para a delimitação do objeto

Pretendi tomar o Cariri por intermédio de Juazeiro do Norte e do Crato, sendo cada cidade representada por uma banda cabaçal. Realizo esse recorte pelo fato da região do Cariri ser de grande extensão, de forma que seria ambicioso realizar uma pesquisa em todas as cidades da região, bem como realizar trabalho de campo com todas as bandas cabaçais e com todos agentes existentes. Por tal razão, usei alguns critérios para justificar minhas escolhas. Além do pouco tempo para a realização do trabalho de campo, acredito que ao dialogar com uma banda de cada cidade e com agentes em cada cidade terei uma boa visualização e compreensão da dinâmica que envolve meu objeto de estudo. Juazeiro do Norte e Crato são reconhecidamente, junto com Barbalha, as cidades que se sobressaem na região do Cariri. A cidade de Juazeiro do Norte é a segunda maior cidade do estado do Ceará e a cidade do Crato, segue acompanhando da companheira vizinha em crescimento e desenvolvimento urbano. Somado a isso, ambas as cidades tem grande efervescência sócio-política, cultural e econômica.

Juazeiro é considerada um reduto de religiosidade popular, mas o desenvolvimento da cidade ultrapassa o turismo religioso. Juazeiro possui um pólo de comércio formal e informal incontestável. Apesar de sua pequena extensão territorial, a taxa de urbanização cresce paulatinamente, os setores primários, secundários e terciários se desenvolvem freneticamente. Além desses dois fortes pilares que constituem Juazeiro como segunda maior cidade do Ceará, a terra de Padre Cícero é local de turismo arqueológico, tendo a Chapada do Araripe aos seus pés, Juazeiro é fonte de belezas naturais e abrigo de fósseis. Crato, a “princesa do Cariri” é a cidade do Cariri que possui o maior pólo industrial da região, com uma economia dinâmica, Crato é conhecida pela prática da agricultura e sua comercialização (ARAÚJO, Iara, 2006). Crato também é fonte de sítios arqueológicos, tal qual Juazeiro. Ambas as cidades tem a forte presença de várias manifestações culturais, tais

como reisado, banda cabaçal, maneiro-pau, lapinha, etc. É difícil enumerar quantas manifestações culturais existem no Ceará, mas, de acordo com a obra⁶ de Gilmar de Carvalho publicada em 2006 e com pesquisa no *site* da Secretaria de Cultura do Estado do Ceará (que possui o portal denominado: o Sistema de Informações Culturais da Secretaria de Cultura do Estado do Ceará⁷). Além disso, dentre os mestres diplomados pela lei dos Mestres da Cultura Tradicional Popular do Estado do Ceará, entre os 69 contemplados, temos 25 da região do Cariri, sendo que 19 de Juazeiro e do Crato⁸, evidenciando assim a massiva presença e influência destas duas cidades como produtoras e fomentadoras de manifestações culturais.

Como conjunto de agentes selecionados para a construção deste projeto de pesquisa, foi escolhido cinco “grupos” de agentes que atuam na região do Cariri e influenciam direta e indiretamente nas significações que o conceito de culturas populares vem tomando. Dentre os vários agentes que atuam nas cidades do Crato e Juazeiro do Norte, selecionamos as Secretarias de Culturas – denominaremos a partir deste ponto as Secretarias de Culturas no texto como Secult – destas duas cidades, os setores culturais do SESC que também tem sede nas duas cidades, o Centro Cultural do BNB de Juazeiro do Norte. Escolhi privilegiar esses agentes, em detrimento de alguns outros, como a Fundação do Folclore Mestre Elói (Crato) e a Associação dos Artistas da Terra da Mãe de Deus (Juazeiro do Norte), que podem ser consideradas como Organizações não-governamentais devido à questão do tempo para a realização do trabalho de campo e também por considerar que a atuação das Secretarias, do SESC e do CCBNB são bastante evidentes e reconhecidas pela população local e pelos próprios integrantes das bandas cabaçais.

O intuito da pesquisa foi, portanto, analisar as construções e embates simbólicos que os agentes do circuito cultural da região vêm construindo em torno ao conceito de culturas populares, seus usos e suas interpretações. Entender de que maneira o conceito é politizado, legitimado, reconhecido e de que modo o mesmo influencia na criação de “rótulos” – como, por exemplo, o de grupos de folclore, grupos de tradição e afins dentro do

⁶ CARVALHO, Gilmar. *Mestres da Cultura Tradicional Popular do Ceará*. Fortaleza: SECULT, 2006.

⁷ O Sistema de Informações Culturais do Estado do Ceará (SINF) é um portal dentro do site da Secretaria de Cultura do Estado do Ceará que disponibiliza informações que foram coletadas em um mapeamento dos bens materiais e imateriais nos 184 municípios do Estado do Ceará. De acordo com a página inicial do SINF, o mesmo é alimentado e atualizado periodicamente, com o intuito de democratizar o acesso a informações do campo cultural sobre as cidades do Estado do Ceará, além de poder subsidiar gestores, técnicos, artistas, pesquisadores, estudantes e demais pessoas que atuam no campo cultural. Endereço eletrônico do SINF: http://www.sinf.secult.ce.gov.br/SINF_WEB/index.asp

⁸ Fonte: <http://www.secult.ce.gov.br/patrimonio-cultural/patrimonio-imaterial/patrimonio-cultural/patrimonio-imaterial/mestres-da-cultura/tesouros-vivos-da-cultura> - Acesso em 15 de agosto de 2011

universo social da região caririense. Para tanto, fazer conexões e compreender os diálogos existentes das bandas com as outras práticas sociais, políticas, religiosas e econômicas do seu entorno é necessário para se compreender o contexto em que a manifestação cultural da banda cabaçal se constitui. Para enfim entendermos também como o que é dito como cultura popular renega o que não se encaixa nos modelos estabelecidos por esse mesmo conjunto de agentes, fazendo com que os grupos fora dos padrões estabelecidos sejam marginalizados por esse circuito cultural.

Dentre estes agentes, cabe destacar que as distinções que os estruturam se correlacionam essencialmente e principalmente às esferas de poder com as quais estes estão vinculados. As Secults dos municípios de Juazeiro do Norte e do Crato atuam em caráter público, o Centro Cultural do Banco do Nordeste atua sob a competência de um banco público ligado ao governo federal, o SESC é uma instituição social, de caráter privado e sem fins lucrativos, mantida por empresários do comércio de bens e serviços. A escolha por esse corpo de agentes específicos tem razão de ser. A atuação das Secults nos municípios em questão se faz necessária para que se possa compreender como se dão as relações entre as bandas cabaçais e o Estado. Já a interlocução com o SESC se demonstra interessante pelo fato do mesmo estar presente e atuando com as manifestações culturais da região há pelo menos dez anos. No que concerne à escolha do CCBNB, a mesma se deu pelo fato do seu estabelecimento na região ter promovido certa “competição” entre as instituições junto às manifestações culturais. Antes da chegada do CCBNB, somente o SESC e as Secults interagiam com as manifestações culturais. Com a inserção de outra instituição no circuito cultural, houve uma dinamização no que concerne a qual instituição os grupos vão preferir se apresentar. Tal dinamização é observada nas falas dos integrantes das bandas cabaçais, que justificam para quem preferem se apresentar e o porquê (SILVA, 2008).

O SESC tem unidades espalhadas por todo o Brasil. Atualmente, no estado do Ceará existem seis unidades (2 na capital – Fortaleza e 4 no interior – Crato, Juazeiro do Norte, Iguatu e Sobral). Nas unidades de Juazeiro do Norte e de Crato existem os setores culturais que teoricamente deveriam trabalhar conjuntamente, o que não ocorre em todos os eventos de cunho cultural que o SESC promove durante o ano. De acordo com a entrevista realizada com um funcionário do SESC do setor cultural, os dois setores (o da cidade do Crato e de Juazeiro) pouco trabalham conjuntamente, sendo na *Mostra Sesc Cariri de*

*Cultura*⁹, o maior evento que o Sesc promove direcionado às manifestações culturais o momento no qual não somente os dois setores mais se articulam entre si, como os outros setores das outras cidades, inclusive o de Fortaleza.

Quanto à história da existência do SESC, fazendo uma pequena retrospectiva, desde 13 de setembro de 1946, quando foi criado, o SESC tem como função ser uma instituição social de caráter privado e sem fins lucrativos, criada e mantida por empresários do comércio de bens e serviços. Segundo pesquisa realizada no site do SESC, o mesmo se caracteriza como agente facilitador da transformação da sociedade por estimular o desenvolvimento da cidadania e contribuir para a melhoria da qualidade de vida dos comerciários e comunidade em geral, através de ações nas áreas de Educação, Cultura, Lazer, Saúde e Assistência. Depois de dois anos de sua fundação, o SESC se instalou no Ceará (20 de maio de 1948) e desde então várias de suas unidades de atuação foram se instalando pelas cidades do interior. Atualmente o SESC conta com seis unidades de trabalho no Ceará, duas na capital e quatro nas cidades: Crato, Juazeiro do Norte, Iguatu e Sobral. Além dessas seis unidades de referência, o SESC mantém em Caucaia, a Colônia Ecológica de Iparana, que oferece hospedagem e várias opções de lazer, além de desenvolver ações de proteção ao meio-ambiente. Também no interior do estado, a instituição conta com seis centros educacionais, onde é desenvolvido o Programa SESC Ler: Aracati, Crateús, Ibiapina, Itapipoca, Quixeramobim e São Gonçalo do Amarante, apesar destas cidades não contarem com unidades do SESC propriamente ditas.

O SESC é um agente cultural com atuação permanente na região do Cariri além dos projetos e eventos que são fixos no calendário das duas cidades em questão – Juazeiro e Crato. Desde o início de 2009 a instituição vem construindo novos eventos e “espaços” para atuação das bandas cabaçais e outros grupos e manifestações culturais. Como exemplo, podemos citar as *Terreiradas da Tradição*, o novo projeto do SESC que começou a ser realizado em 2008 e já vem se mantendo neste ano, como uma tentativa de incentivar a

9 Criada em 1999, a Mostra SESC Cariri de Cultura contempla as áreas de Artes Cênicas, Música, Artes Plásticas, Literatura e Audiovisual. Um de seus pilares mais fortes é a valorização da cultura popular de tradição oral, fomentando o diálogo entre esta e as produções artísticas contemporâneas de todas as regiões do País e do exterior. Sua extensa programação inclui apresentações artísticas, oficinas, debates, exposições, palestras, convivências, encontros, intercâmbios, visitas guiadas, cortejos e intervenções urbanas. As apresentações acontecem nas unidades do SESC, nos teatros, praças e ruas de todos os municípios da região do Cariri. Período: Novembro. Local: Região do Cariri. Fonte: <http://www.mostracariri.333interativa.com.br/> e http://www.fecomercio-ce.org.br/content/aplicacao/SESC-CE/2007-principal/gerados/2007_sesc_cultura.asp - Acesso em agosto de 2011.

interação entre as variadas formas de manifestações culturais da região nos seus próprios bairros e “comunidades”. Além das terreiradas, o SESC mantém o *Ao Gosto Popular* – Sendo agosto o mês do folclore e é neste mês em particular, que a instituição realiza comemorações com atividades múltiplas em todas as suas unidades, promovendo e valorizando as peculiaridades de cada região, como: o Encontro de Mateus e Catirinas, o Festival de Violeiros e Repentistas, o Encontro de Tradição Popular do Vale do Acaraú, o Encontro de Cordelistas / Rede Internacional de Acervos, Produção e Pesquisa em Oralidade e Renovação. O *Sesc Cordel* – é o momento onde o SESC faz lançamento e a distribuição de livretos de cordelistas, ocorrendo durante todo o ano, ao estilo de feira livre, nas unidades de Juazeiro, Crato e Iguatu . O *Sesc na Feira* é atividade realizada mensalmente na unidade de Iguatu, onde acontecem apresentações de violeiros e repentistas, recitais – e a já citada *Mostra Cariri de Cultura*.

Ainda sobre a forma como o SESC atua, certa polêmica foi citada nas entrevistas realizadas no decorrer da pesquisa de monografia, sendo esse um dos incentivos à continuidade da pesquisa nessa área de estudo. A chegada do Centro Cultural do Banco do Nordeste promoveu uma série de competições para se designar qual instituição pagaria financeiramente melhor pelas apresentações dos grupos e manifestações culturais da região. De acordo com os funcionários do SESC, a instituição visa e promove uma atuação na sociedade que se preocupa com as formas tradicionais de práticas culturais. Considerando que suas atividades sejam pautadas para que essas manifestações e esses grupos continuem e perpetuem suas práticas e seus saberes, independentemente do valor econômico que é atribuído às apresentações dos mesmos. O SESC, distintamente do CCBNB, funciona com alguns critérios, sem estabelecimento por edital de licitação, para selecionar os grupos para se apresentarem em seus eventos.

Segundo entrevistas, para um grupo se apresentar em um evento do SESC é necessário que este se configure de acordo com a definição de “grupo de tradição”. O SESC tem uma definição do que ele compreende como “grupo de tradição”, no entanto, tal definição não está explicitada no site¹⁰ da instituição, nem foi encontrada fonte bibliográfica acerca da temática. Para o SESC, um grupo é considerado “de tradição” se este possuir uma “bagagem histórica” como manifestação cultural, como folgado e tiver uma vivência no circuito cultural da região. Há ainda a referência a ser de tradição como algo que existe não apenas

¹⁰ Fonte: <http://www.sesc-ce.com.br> – Acesso em 15 de agosto de 2011.

como modismo, porque, segundo ele, vem aparecendo muitos grupos e manifestações novas na região, que mesclam novos elementos nessas manifestações e grupos, modificando-os. Essas modificações, esses novos elementos nas práticas das manifestações e dos grupos, para o interlocutor, constroem novas formas de manifestar uma prática cultural diferente do que era considerado e estabelecido como um grupo e uma manifestação de cunho cultural popular, ou seja, para ele, tais grupos novos não são considerados como grupos de tradição. O SESC atua por intermédio de “convites”, segundo o interlocutor. A instituição tem conhecimento dos grupos que existem e conforme a necessidade do evento promovido os convida. Tanto é que existe um setor específico – o setor cultural – que realiza a intermediação. Na maior parte dos eventos, o SESC realiza uma seleção dos grupos pelo conhecimento e contato preexistente entre os grupos e o SESC.

A única exceção quanto à forma de atuação do SESC, diz ele, é na Mostra SESC Cariri de Cultura, na qual existe o lançamento de um edital. Para poder se apresentar na Mostra, os grupos têm que se inscrever em alguma das áreas gerais das atividades do evento, que são: Artes Cênicas, Artes Plásticas, Audiovisual, Música e Literatura, ou seja, para tal evento, existe uma série de critérios a serem respeitados por um edital público. De acordo com a pesquisa, as propostas dos grupos são selecionadas por uma Comissão de avaliação, composta por profissionais de comprovada experiência e ligados à área artístico-cultural. As manifestações de cunho cultural popular, entre elas as bandas cabaçais, são selecionadas entre vários tipos de grupos musicais, dentre eles incluem aqueles considerados “de tradição” ou não.

O Centro Cultural do BNB é o agenciador cultural que se insere como sujeito de estudo mais recente. O centro cultural na região se estabeleceu desde 04 de abril de 2006, atuando assim apenas há três anos. O Centro Cultural Banco do Nordeste - CCBNB é ligado a uma esfera governamental, de cunho público. Tendo sido projetado para o desenvolvimento do Nordeste, o centro cultural buscar proporcionar acesso democrático a todos que fazem parte da cadeia produtiva da cultura, com igualdade de possibilidades, sendo esse o intuito de funcionar sob o regime de editais. Tal regime garante transparência no processo de seleção, oferecendo a todos as informações acerca dos critérios de seleção e da metodologia de análise, e finalmente, acompanhamento que permita o cumprimento dos objetivos de cada ação e do programa como um todo¹¹. O centro cultural apresenta-se como uma instituição onde é

¹¹ Fonte: Informações do site do Centro Cultural do BNB:

permitido experimentar a diversidade de conceitos, estilos e suportes oferecidos em sua programação.

Toda a programação ofertada no CCBNB é gratuita ao público. Cada programa e cada atividade busca se relacionar a um contexto mais amplo, estabelecendo pontes entre saberes e práticas culturais, configurando-se como um lugar de encontro dos vários públicos para usufruir e refletir sobre arte e cultura. Os editais da programação anual são lançados no começo do segundo semestre de cada ano. A montagem da programação do ano seguinte é construída ainda no ano anterior, o que mostra uma organização de todas as atividades como um largo período de antecedência. Toda a programação passa por um processo avaliativo, existindo uma série de atividades nas quais os grupos e manifestações podem se inserir caso sejam selecionadas e para tal devem estar de acordo com os padrões pedidos pela instituição.

As Secretarias de Cultura dos municípios de Juazeiro do Norte e do Crato atuam conjuntamente com as Secretarias de Esporte e de Juventude. No caso da Secult de Juazeiro, as três secretarias se localizam no mesmo edifício, na parte térrea do Ginásio Poliesportivo da cidade. As duas Secults têm suas atuações nas suas respectivas cidades de formas diferenciadas. Enquanto que a Secult de Crato possui *site* próprio contendo e possibilitando o acesso as informações do que vem sendo realizado pela Prefeitura do município, a Secult de Juazeiro mantém um *site* em construção, ou seja, sem informações até o fechamento deste texto. Outra diferença é que, segundo os integrantes da Fundação do Folclore Mestre Elói, a Secult do Crato e eles atuam conjuntamente nas atividades e eventos da cidade.

Quanto ao funcionamento, sabe-se que a Secult de Juazeiro está em atividade concomitante ao expediente da sua respectiva Prefeitura. No que concerne às relações diretas entre os membros da Secult com as bandas cabaçais – conforme se constatou na pesquisa anterior (SILVA, 2008) – cerca de duas pessoas ficam encarregadas de fazer contato com as bandas cabaçais e com os demais grupos de manifestações artísticas culturais populares dos municípios. Uma pessoa é encarregada da logística entre Prefeitura-banda-apresentação, ficando a cargo de fazer o contato direto com o representante da banda e realizar o transporte da banda para o local do evento do município, já a segunda pessoa fica responsável por fazer o pagamento do cachê à banda.

A atuação da Prefeitura com as bandas é um tanto restrita, tendo em vista que

apenas algumas pessoas mantêm diálogo com os grupos. A lógica de funcionamento entre Secult e grupos é de certa forma livre e aberta à população. Para o caso das bandas cabaçais, bem como dos outros grupos, existe um cadastro, no qual se tem uma lista de bandas e grupos existentes no município. Por intermédio desta lista, segundo uma funcionária da Secult de Juazeiro, é realizado sorteio para definir qual será a ordem das bandas a se apresentarem em eventos ligados a Prefeitura. Por exemplo, se existem oito bandas cabaçais registradas e residentes no município de Juazeiro do Norte¹² a cada início de ano realiza-se um sorteio para definir a ordem das apresentações das bandas. Caso o número de eventos seja superior ao número de bandas, realizam-se novos sorteios para a redefinição da ordem das bandas a se apresentarem. Geralmente, existe uma série de eventos anuais, nos quais tanto as bandas cabaçais como os outros grupos comumente se inserem, sendo prioritariamente desta maneira que as bandas e a Secult estão em interação. Dentre os eventos estão os festejos dos aniversários de emancipação dos municípios, a semana do município, seminários promovidos pela Prefeitura e na chegada de autoridades das cidades da região.

Sobre a Secult do Crato, as informações são um pouco limitadas, os diálogos se deram com os membros propriamente ditos da Secult. No entanto, foi possível um amplo contato com dois membros da Fundação do Folclore Mestre Elói e assim, aliado as entrevistas com os integrantes das bandas cabaçais, foi possível fazer um primeiro delineamento da atuação da Secult do Crato. De acordo com os integrantes das bandas cabaçais de Juazeiro, a atuação da Secult do Crato é muito mais intensa e presente, comparada a Secult de Juazeiro.

No próprio *site* da Prefeitura do Crato é possível visualizar-se uma maior preocupação em manter atualizadas e disponibilizadas as ações e atividades das secretarias e com isso da própria Prefeitura. O que mostra que a instituição tem uma preocupação com a circulação de suas atividades para com o público geral. No endereço eletrônico da Secult do Crato, as informações são bem objetivas, as notícias com os eventos são atualizadas com frequência. No entanto, não existem informações sobre o modo como a mesma realiza suas atividades. Alguns links para informações estão também inativos, o que dificulta obter mais conhecimento da forma como esta Secult atua diretamente. Apesar dessas limitações, os dados de pesquisa existentes proporcionaram perspectivas de como a Secult do Crato vem atuando. De acordo com os dois membros da Fundação, a Secult e eles trabalham em parceria, sendo

¹² Conforme averiguado na pesquisa anterior, na cidade de Juazeiro, as bandas cadastradas são: Santo Antônio; Frei Damião; Santo Expedito; Bom Jesus do Horto; São João Batista; Padre Cícero e São Francisco (SILVA, 2008).

de responsabilidade da Fundação fazer a parte logística e de contato com as bandas cabaçais, bem como com os outros grupos, tal qual os dois funcionários da Secult de Juazeiro. No entanto, no caso da cidade do Crato, existe uma Fundação propriamente dita que intermedia as relações entre as bandas cabaçais, outros grupos e o governo municipal. A Fundação também atua como segmento executor do *Conselho de Mestres do Saber Popular*, ou seja, a partir das reuniões e das decisões tiradas do Conselho, a Fundação implementa as decisões. O Conselho reúne os mestres da região do Cariri com o intuito de organizar atividades com os grupos dos mestres a fim de manter as práticas e saberes de cada manifestação.

A Fundação surgiu a partir do Conselho de mestres que prescindia de um grupo executor para as deliberações das assembléias dos mestres. Os mestres têm poder decisório e deliberativo sobre as ações da Fundação, sendo que tudo por eles demandado e proposto é realizado pela Fundação. Por exemplo, se vai acontecer algum festejo no qual os mestres propõem que alguns dos grupos do Conselho estejam presentes é a Fundação que vai articular a logística dessa festividade, proporcionando assim a propagação e trocas entre as várias práticas e saberes dos grupos e manifestações.

Quanto à infraestrutura, a Fundação ainda não tem sede própria, até o presente momento da pesquisa, a mesma funciona na casa dos dois interlocutores. Todo um acervo de material audiovisual referente aos grupos e manifestações que a Fundação vem mantendo, se encontra na casa destes interlocutores, bem como uma série de obras, textos e livros que foram direcionados ou realizados sobre os grupos. Atualmente as duas pessoas que se encontram a frente da Fundação têm formação profissional em Comunicação Social. Na agenda fixa da Fundação, existe uma série de datas, nas quais as bandas cabaçais e os outros grupos se inserem anualmente, por exemplo: 1º de janeiro, Dia de Reis (6 de janeiro), Dia do índio e do Nascimento de Mestre Elói (19 de março), Dia do trabalho (1º de maio), as semanas de 23 a 28 de junho e 11 a 18 de julho, a semana do Folclore (19 a 22 de agosto), 17 de outubro, Natal (24 de dezembro) e Ano novo (31 de dezembro). Essas semanas e datas que não discriminei são comemorações que não foram explicadas objetivamente, mas que constam no calendário de festividades da Fundação.

1.2 Contextualizando culturas populares, entre o *habitus* e campo das práticas populares

O Cariri é uma região muito característica e peculiar dentro do contexto do território cearense. Palco de muitas estórias que perpassam por confrontos religiosos, políticos e culturais, o Cariri recentemente foi designado por lei como Região Metropolitana do estado do Ceará. A Região Metropolitana do Cariri (RMC) foi criada por uma Lei Complementar Estadual nº 78¹³ sancionada em 29 de junho de 2009. A ideia surgiu a partir da conurbação entre os municípios de Juazeiro do Norte, Crato e Barbalha, conhecida como *Crajobar*. Somando-se a eles foram incluídas as cidades limítrofes de Caririaçu, Farias Brito, Jardim, Missão Velha, Nova Olinda e Santana do Cariri.

É evidente o crescente desenvolvimento da região ao longo dos anos. Juazeiro do Norte e Crato são consideradas a segunda e a terceira maiores cidades do Ceará, o que denota um dos motivos de minha escolha por pesquisar uma banda cabaçal em cada uma dessas cidades. Outra motivação que me levou a buscar realizar a pesquisa com uma banda em cada cidade foram as divergências e confluências entre elas, sem contar a rixa histórica existente entre as duas cidades. Acredito ser mais enriquecedora para a pesquisa a busca de uma perspectiva de cada uma dessas cidades por intermédio de uma banda e seus respectivos agentes.

Os conceitos de “culturas populares” e de “folclore” passam por discussões incessantes na Antropologia. De tempos em tempos, essas duas categorias voltam à tona no debate acadêmico, por deixarem arestas a serem aparadas ou a serem refeitas. A primeira categoria se configura no plural, por concordarmos com Canclini (1983), que visualiza que as manifestações, práticas culturas populares são várias, portanto, não podem ser postas de maneira singular e una. Quando colocamos a categoria folclore em debate percebo que a mesma é carregada de uma perspectiva enviesada, por ter sido construída no pensamento brasileiro de forma romantizada.

Autores como Ortiz (1992) e Chauí (1986) adentraram na discussão da categoria

¹³ Lei Complementar Estadual nº 78 tem como o objetivo de constituir uma circunstância cultural e socioeconômica capaz de compartilhar com Fortaleza a atração de população, equipamentos, serviços e investimentos públicos e privados principalmente nos setores do turismo, indústria, segurança, agricultura e saúde.

folclore, bem como na discussão da categoria de culturas populares, porém, tal como Ayala (1987) nos diz, não havia um consenso quanto ao conceito; os textos ora usavam o termo folclore, ora se referiam a culturas populares, não existindo uma diferenciação clara entre as duas categorias, o que poderia dificultar a construção do meu objeto de pesquisa.

No entanto, não irei me aprofundar na discussão sobre o que pode ser considerado folclore por comungar com Canclini (1987), que admite que aquilo que consideramos e entendemos por folclore já se engloba na categoria de culturas populares, sendo mais pertinente utilizar a categoria culturas populares para compreender e estudar as práticas e manifestações artísticas do objeto de pesquisa.

Entendemos como Segato (1988) que o mundo contemporâneo trouxe consigo incertezas inerentes ao seu próprio tempo, o que levou os intelectuais dessa época de desencanto a voltarem seus olhares para o passado. Não é à toa que quando se questiona a respeito do conceito de culturas populares pensa-se em tradição e folclore. Foi um período de necessidade, de autoafirmação das nossas identidades, principalmente enquanto nação. Cabe ressaltar, conforme a história da sociedade brasileira nos conta, que nas primeiras décadas do século XX tal necessidade de construir uma identidade nacional do povo brasileiro levou os intelectuais da época a recorrerem a uma afirmação dos costumes, hábitos e práticas culturais existentes

Aceito que uma das ideias fundadoras para o conceito de culturas populares se engendrou nas noções de folclore, de nação e de tradição, no entanto a categoria hoje assume uma perspectiva mais ampla, que ultrapassa os limites de folclore, de nação e de tradição. O conceito adquiriu com a contemporaneidade o viés da dinâmica social, que nos permitiu vislumbrá-lo com a noção de multiplicidade e de hibridação social. Como bem disse Canclini (1983):

As culturas populares (...) se constituem por um processo de apropriação desigual dos bens econômicos e culturais de uma nação ou etnia por parte dos seus setores subalternos, e pela compreensão, reprodução e transformação, real e simbólica, das condições gerais e específicas do trabalho e da vida.

A noção de culturas populares se basearia na heterogeneidade do social, tanto no momento da apropriação, quanto no da produção e no da transformação das culturas. Aliado a

tal perspectiva, ao visualizarmos as tradições como “inventadas” (Hobsbawn, 1984) é possível que cotidianamente as práticas culturais populares sejam reinventadas e reelaboradas.

Nesse sentido, existe um processo contínuo de reelaboração do patrimônio cultural dos grupos sociais, a partir dos valores próprios. Em decorrência, os mecanismos de diferenciação cultural são mais complexos do que se supõe à primeira vista. As fronteiras culturais que separam as identidades são moveis, porosas, às vezes permeadas por hibridismos e mestiçagens. Devem, portanto, ser compreendidas preferencialmente no campo das representações, dos símbolos e significados postos nos contextos particulares de cada grupo – a sua totalidade –, do que buscadas nos sinais exteriores da cultura, embora não se possa dizer que não haja uma relação entre esses sinais e as construções das identidades. (SILVA, Isabelle B. P., 2003, 02).

Já Stuart Hall (2003) aponta três eixos para pensarmos o conceito de culturas populares. Primeiramente, diz o autor, se faz necessário desmistificar a idéia de que o povo é agente passivo da história, ou apenas uma classe subalterna a uma classe dominante. As culturas populares, segundo ele, remetem a algo que é intrínseco e imprescindível ao povo e também, elas são passíveis a novidades, a mudanças e a inserções. As pessoas, as comunidades, os grupos, os povos estão em constante mudança, embora imperceptivelmente, e de maneira indireta e direta isso atinge as práticas e manifestações culturais. As culturas populares devem ser compreendidas dentro do seu espaço-tempo, afinal, se formos designar tudo o que é próprio ao povo acabaria em uma imensidão de valores, hábitos, pensamentos, normas, práticas, manifestações, como bem disse Hall:

O que importa então não é o mero inventário descritivo – que pode ter o efeito negativo de congelar a cultura popular em um molde descritivo atemporal, mas as relações de poder que constantemente pontuam e dividem o domínio da cultura em suas categorias preferenciais e residuais.

Além de perceber com cuidado quem é o interlocutor e se ele tem propriedade para dizer o que é ou não considerado como prática de culturas populares, isso que deve ser levado em consideração, não uma coletânea de artesanatos e produtos folclóricos. Como Ortiz lembra, “Em última instância, são os intelectuais que definem a legitimidade do que seria, ou não, popular” (ORTIZ, 1992; p. 6), os praticantes de uma dada manifestação raramente se visualizam e identificam como integrantes de uma “cultura” designada como “popular”, sendo os estudos sobre culturas populares um campo permeado de tensões.

Hall diz que para se desvendar o que são culturas populares é indispensável pensar a mesma sob o prisma oposto ao da cultura dita dominante. O conceito de cultura popular somente pode ser apreendido, em seu campo social de atuação e pelas suas relações de poder, sendo estas relações entre quem produz manifestações de culturas populares e quem designa e inscreve tal prática como tal para a história. É nessa perspectiva que a compreensão das práticas das culturas populares deve ser pensada pela percepção do praticante desta cultura como agente e ator do cenário social no qual vai se construir a sua própria cultura, permeada pelas relações e tensões com a cultura que não é considerada popular, e além, identificando seu tempo de constituição.

A temática voltada para as culturas populares é muito atual, por isso irei estudar o contexto interacional das bandas cabaçais do Cariri com um conjunto de agentes do circuito cultural em disputa simbólica para definir o conceito de culturas populares. Concordando com uma perspectiva contemporânea, acredito que o conceito de culturas populares alcançou uma dimensão maior. A imprevisibilidade do cotidiano acaba por estabelecê-las como caracteristicamente dinâmicas e vivas, com uma capacidade incessante de re-elaboração proveniente dos contextos históricos e socioculturais do entorno. Por ser objeto de construção do social, as culturas populares devem ser estudadas no seu panorama de totalidade, a fim de abranger seu percurso social e conjecturando sobre seus processos de produção, de circulação e de recepção, como Canclini (1983) disse “A análise de uma cultura não pode concentrar-se nos objetos ou nos bens culturais; deve ocupar-se do processo de produção e circulação social dos objetos e dos significados que os receptores diferentes lhes atribuem”.

O que faz ver que se torna indispensável um mergulho profundo no dia-a-dia de quem elabora, pratica, organiza e recebe qualquer tipo de manifestação cultural para poder apreender o conceito de culturas populares em suas práticas.

1.3 Uma breve discussão teórica dos conceitos de Bourdieu

Pensar a categoria de *habitus* de acordo com a teoria de Pierre Bourdieu é antes de qualquer outra coisa, uma tarefa que prescinde de uma postura auto-reflexiva e de vigilância epistemológica. Principalmente, se o pesquisador for buscar fazer uso de suas aplicabilidades

em seu objeto de estudo. Desse modo, para compreender como se constrói os habitus dos praticantes das bandas cabaçais de Juazeiro do Norte e do Crato, é fundamental que consigamos ter uma clara movimentação de como essa categoria se produz na teoria bourdieusiana. Para tanto, uma breve discussão teórica da categoria habitus para Bourdieu se faz fundamental e além de traçar análises de como se produzem os habitus em nossos sujeitos de pesquisa.

A categoria habitus não foi fundada por Bourdieu, no entanto, com sua discussão teórica, a mesma voltou à tona nos debates sociológicos contemporâneos (WACQUANT, 2007). A principal preocupação de Bourdieu sempre foi voltada para o comum, para o que é regular socialmente, logo, os agentes e suas relações, trocas e intercâmbios se mostram como núcleo de discussões. Os agentes se encontram em estruturas objetivadas, independentemente e involuntariamente às suas próprias vontades. Essas estruturas objetivadas são detectáveis pelas estatísticas e pelas regras sociais. A Bourdieu interessa a explicação das estruturas por intermédio de suas leis e regras internas, cada estrutura é única e se encontra em constante modificação, é nesse tocante que suas obras se aproximam de um caráter estruturalista. No entanto, para Bourdieu, as realidades históricas não podem ser descoladas das estruturas, ou simplesmente colocadas em estruturas pré-existentes, a realidade é sempre distinta e circunstancial, mas também é passível de similitudes para com as estruturas nas quais se encontram. O que é pertinente, para Bourdieu, é quais são as verdades que cada sociedade produziu em seus momentos históricos.

Sucintamente habitus é a introjeção de uma estrutura objetiva, uma inculcação das estruturas, uma interiorização do mundo objetivo nos agentes, uma segunda natureza caracteristicamente social dada e produzida pela sociedade. O primeiro habitus é construído pela família, que é o primeiro local de socialização dos agentes, o segundo, geralmente, é formulado pela escola. A interiorização nos agentes – construção de habitus – advém das práticas sociais e do mundo exterior – objetivo e fragmentado – que por sua vez é produzido pelo o que é interiorizado pelos agentes. A vida social seria um sistema circular, uma dialética entre habitus e campos, entre as estruturas estruturantes e suas interações. Antes de aprofundarmos na constituição dos habitus, cabe uma parada para compreendermos o que seriam os campos. Para Bourdieu, *campo* é o local onde se formam as atitudes e as interações dos agentes, sendo assim, lugar de excelência dos conflitos sociais. O campo prescinde do habitus, para que o primeiro se forme é necessário que existam agentes em disputas, que

exista uma motivação para a existência deste local de conflitos e que os agentes queiram estar neste campo e 'lutar' por ele e nele. O habitus proporciona o reconhecimento do campo, sem que exista este reconhecimento por parte dos agentes, este campo não é dotado de nenhum valor para a reprodução social, sendo indiferente a realidade em que estes estão inseridos.

Os campos se apresentam à apreensão sincrônica como espaços estruturados de posições (ou de postos) cujas propriedades dependem das posições nestes espaços, podendo ser analisadas independentemente das características de seus ocupantes (em parte determinadas por elas). [...] descobre-se propriedades específicas, próprias a um campo particular, ao mesmo tempo que se faz avançar o conhecimento dos mecanismos universais dos campos que se especificam em função de variáveis secundárias. [...] Um campo, e também o campo científico, se define entre outras coisas através da definição dos objetos de disputas e dos interesses específicos que são irredutíveis aos objetos de disputas e aos interesses próprios de outros campos (não se poderia motivar um filósofo com questões próprias dos geógrafos) e que não são percebidos por quem não foi formado para entrar neste campo (cada categoria de interesses implica na indiferença em relação a outros interesses, a outros investimentos, destinados assim a serem percebidos como absurdos, insensatos, ou nobres, desinteressados). Para que um campo funcione, é preciso que haja objetos de disputas e pessoas prontas para disputar o jogo, dotadas de habitus que impliquem no conhecimento e no reconhecimento das leis imanentes do jogo, dos objetos de disputas, etc. (BOURDIEU, 1983; P. 89)

Existe uma cumplicidade dos agentes para com a existência do campo, os agentes deste habitus tem interesses fundamentais em comum, que proporcionam a própria existência deste campo. Por mais que os vários agentes que formam um campo encontrem-se em conflito, eles não de concordar, impreterivelmente, com a necessidade subjacente da existência deste determinado campo. O habitus não é nem totalmente consciente, nem totalmente inconsciente, o que o faz ser despercebido em certas circunstâncias. Toda exteriorização de um habitus, possibilita uma nova interiorização do habitus, logo a compreensão de um habitus se demonstra útil para a compreensão das reproduções sociais. Cabe ainda ressaltar, que o habitus é uma categoria de entendimento, uma mediação, uma disposição durável que possibilita um melhor entendimento das realidades sociais, por este podemos compreender como funcionam os mecanismos de interações entre os agentes e seu entorno, mas não podemos predizer como as coisas deveriam ser. Pelas categorias do habitus e de campos, é possível, segundo a teoria de Bourdieu, que se expliquemos as ações dos agentes.

O habitus é uma noção mediadora que ajuda a romper com a dualidade do senso comum, entre indivíduo e sociedade ao captar a “interiorização da exterioridade e exteriorização da interioridade”, ou seja, o modo como a sociedade se torna depositada nas pessoas sob a forma de disposições duráveis, ou capacidades treinadas e propensões estruturadas para pensar, sentir e agir de modos determinados, que então as guiam nas suas respostas criativas aos constrangimentos e solicitações do seu meio social existente. (WACQUANT, 2007; P. 2)

Dizer quais são as verdades que estão em voga e não qual 'verdade' é legítima ou qual possui razão moralmente, desenvolver uma discussão sociológica que permita entender os interstícios da realidade, é a proposta de Bourdieu. Por intermédio das noções de habitus e campos, podemos adentrar na discussão do poder simbólico, capital simbólico e de dominação simbólica. O habitus como conhecimento adquirido é uma forma de capital simbólico de um determinado campo, que se reconhece e funciona neste dado campo simbólico. O capital simbólico seria uma forma de reconhecimento invisível deste habitus neste campo em questão. Para Bourdieu, poder simbólico é quando fazemos aquilo que se espera que façamos com excelência, é que fazemos ver e que fazemos crer, o que confirma ou transforma a visão do mundo, e as ações sobre o mundo, logo é algo que transforma o mundo. Sendo através dele que se dão as interações entre os habitus e os campos.

1.4 Passando do habitus e do campo às bandas cabaçais

Pensando sobre o habitus e suas relações com o campo, conjuntamente com os integrantes das bandas cabaçais de Juazeiro do Norte e do Crato (as bandas com as quais estabelecemos contato foram: Banda Cabaçal Padre Cícero e Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto). Movimentando a categoria de habitus dentro da ótica do nosso objeto de estudo, podemos inferir que as práticas das bandas cabaçais como prática sociocultural criada dentro de um habitus de âmbito familiar. A prática sociocultural da banda cabaçal, entre esses dois casos específicos, tem seus saberes e socializações mantidas e perpetuadas dentro do âmbito das famílias de seus integrantes. No caso da banda Padre Cícero, seu Miguel – mestre da banda e atual patriarca da família – é filho do fundador da banda, desde criança teve arraigado em seu cotidiano o hábito e o costume de tocar em uma banda cabaçal. Tal como seu pai e tios, quando nasceram seus filhos e netos, seu Miguel se manteve ensinando e transmitindo os

saberes e práticas de uma banda cabaçal. Na banda dos Irmãos Aniceto, seu Raimundo – mestre da banda – e seu Antônio são ambos filhos do fundador da sua banda. Neste caso, ambos procuraram transmitir para os sobrinhos e netos as práticas e saberes de uma banda cabaçal. Tal preocupação na perpetuação da prática da banda cabaçal sempre se mantém dentro da esfera familiar.



(Banda Cabaçal Padre Cícero – Bairro João Cabral – Juazeiro do Norte – 2008 –
Arquivo da autora)

Podemos compreender que entre as bandas cabaçais – pelo menos nestes dois casos específicos – existe um *habitus* inerente a um campo cultural local que permite a perpetuação de um *habitus* cultural, entre agentes e que este é continuamente renovado, por manter o interesse que dá continuidade a existência desses campos e *habitus*. Os casos dos Irmãos Aniceto e da Banda Padre Cícero são centrais, por demonstrarem que o primeiro *habitus* – o familiar – é o mesmo e o meio no qual produz e se transmite outro *habitus* – que aqui denominamos, a título de diferenciação, de *habitus* cultural – foi produzido e onde é reproduzido. O *habitus cultural* fomentado pelas práticas das bandas cabaçais se construíram

historicamente no seio familiar e vem sendo transmitido de geração em geração. A partir desse habitus cultural, formado desde a infância nos novos filhos, netos, sobrinhos das novas gerações dos integrantes destas bandas cabaçais, uma matriz de compreensão é construída e orienta as ações desde muito cedo as ações e atitudes desses novos agentes, que acabam por adentrar involuntariamente – basta ter nascido na família de um integrante de uma banda cabaçal – nesse campo cultural oriundo deste habitus.



(Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto – Crato – 2005 – Arquivo: Cacá Araújo)

Ainda pensando sobre nossos sujeitos de pesquisa, vem à tona, com a discussão de habitus e campo, sob o viés de Bourdieu, outras realidades encontradas no decorrer da estadia na região do Cariri cearense. Geralmente, as bandas cabaçais são formadas por adultos ou idosos. No entanto, em visitas a região, foi constatado a existência recente de bandas cabaçais mirins (a título de detalhamento, citamos duas com as quais tivemos contato, a Banda Cabaçal mirim Beata Maria de Araújo e a Banda Cabaçal mirim dos Irmãos Aniceto), é interessante vislumbrar como vem se dando a construção do habitus cultural nessas duas bandas.

Ambas as bandas cabaçais mirins são formadas por crianças ou pré-adolescentes. A banda mirim dos Aniceto é constituída por sobrinhos e netos dos integrantes da banda “original”. Já a banda mirim Beata M^a de Araújo é formada por jovens de um bairro de Juazeiro do Norte, que participam da União dos Artistas da Terra da Mãe de Deus¹⁴. Diferentemente da banda mirim do Aniceto que tem, de alguma forma, sua produção de habitus cultural ligado diretamente ao seu habitus familiar, é interessante notar que para a formação da banda mirim Beata M^a de Araújo, a construção de seu habitus cultural, se produz diferente dos habitus culturais das bandas cabaçais adultas e da outra banda mirim citada. O que demonstra que um campo – como o campo cultural em questão – pode e se autonomiza e gera outras formas de produção de habitus culturais, que se reproduzem de acordo com as realidades sociais.



(Banda Cabaçal Mirim Beata Maria de Araújo – Praça Padre Cícero – Juazeiro do Norte – 2008 – Arquivo da autora)

14 União dos Artistas da Terra da Mãe de Deus é uma associação sem fins lucrativos, que tem como objetivo principal fortalecer o patrimônio imaterial local da região do cariri. A iniciativa visa unir os artistas populares locais, incentivar e valorizar as práticas sócio-culturais, realizar aulas, oficinas, eventos, organizar multirões para a melhoria da comunidade na qual estão localizados. Formado por jovens, adultos e crianças, a União se estabeleceu há alguns anos no bairro João Cabral – Juazeiro do Norte, por iniciativa da Companhia da Carroça de Mamulengos, grupo familiar de artistas de teatro popular.

A diversidade que uma prática cultural pode assumir é fruto das relações sociais do entorno e também de acordo com seu contexto histórico. A título de informação, conforme os diálogos com a outra banda cabaçal com a qual manteve contato, a banda cabaçal Santo Antônio, a formação do seu habitus cultural iniciou-se como habitus familiar, mas desenvolveu-se mais fortemente com a criação de novos laços sociais. Laços esses que se formaram de certo modo ao acaso, porque a formação da citada banda proveio de relações de parentesco e re-concretizaram com relações de amigos que decidiram realizar aquela prática cultural por que lhe apeteçiam e inspiravam como algo próprio da formação de cada um deles. A banda tornou-se um elo entre pessoas que não tinham relações propriamente familiares, mas tornou-os um habitus cultural imprescindível no cotidiano daqueles homens.



(Banda Cabaçal Santo Antônio – Centro Cultural Dragão do Mar – Fortaleza – 2008 –
Arquivo da autora)

1.5 Entre jogos de facas e soares de pífanos: a pesquisa de campo

É de interesse e foco científico a compreensão de como se dá a participação e atuação desses diferentes agentes culturais e como estes interagem e atuam nas práticas das bandas cabaçais do Cariri cearense. Além de que, é interessante perceber de que forma a presença e participação desse conjunto de agentes influenciam nos processos de ressignificação das práticas das bandas.

Na primeira viagem de campo re-estabeleci contato com os interlocutores, tanto das duas bandas cabaçais escolhidas, como com integrantes das Secults das duas cidades, das unidades do SESC e do BNB. Já na segunda viagem de campo, pude ter um contato mais apurado e conversas roteirizadas em temas pertinentes ao objeto de estudo.

A inserção em campo se mostrou promissora, pois todos os interlocutores se mostraram disponíveis para o diálogo, além de demonstrarem interesse na produção dessa pesquisa – um dos interlocutores já pediu de antemão o retorno deste trabalho, e eu prontamente me comprometi a fazê-lo. O contato com os agentes rendeu conversas produtivas, tanto sobre a dinâmica da realidade que engloba as bandas cabaçais e suas ações, como sobre de que forma vem se desenvolvendo a atuação desses agentes. A primeira inserção ao campo foi norteada por um roteiro temático bem amplo, o mesmo foi aplicado e melhorado para o segundo momento em campo. As conversas não foram gravadas, nem na primeira viagem de campo, nem no segundo momento a pedido dos interlocutores, mas produzi diário de campo de todos os dias em que estive em pesquisa, o que já proporcionou certo material relativo ao período de trabalho de campo. De maneira geral, todos os contatos com os interlocutores se mostraram disponíveis para as conversas e demonstraram interesse em ter conhecimento do material que resultaria aquelas “entrevistas” / conversas.

É pertinente dizer que a forma como os agentes desenvolvem suas ações é delineado por todo um contexto sócio-político inerente aos próprios agentes. O modo como as Secretarias de Cultura atuam é distinta do modo como o SESC e o BNB atuam. No entanto, ambos os agentes estão carregados de interesses explícitos ou não, e criam processos de lutas simbólicas entre si e uns com os outros, a fim de determinar e legitimar o que é considerado cultura popular ou não, tanto para eles mesmos – agentes – como para as bandas cabaçais e para a população circundante.

De acordo com as entrevistas e por intermédio da pesquisa anterior (SILVA, 2008) foi possível ver que cada agente atua de acordo com sua perspectiva e busca tornar “autêntica” uma série de padrões, além de conceber “modelos pré-estabelecidos” para os grupos artísticos, construindo-os e definindo-os como “representantes da cultura popular”.

As bandas cabaçais têm uma concepção do que seja *cultura popular*, bem como o SESC, o CCBNB e as Secults. Cada sujeito do circuito cultural, e, por conseguinte desta pesquisa, concebe um “modelo” e por intermédio destes vou entender como a prática desse folguedo se constrói atualmente. No entanto, ao se construir uma definição do que é aceito como “grupo de cultura popular”, privilegiando uma parcela, acaba-se por excluir todos os outros grupos artísticos que não se encaixam na definição estabelecida, bem como os outros possíveis significados que o conceito de culturas populares possa assumir. Esquece-se, porém, que a mera inserção de outras pessoas à prática das bandas cabaçais, como a substituição dos membros que vem a falecer por novas pessoas, já produz outra dinâmica à prática da banda cabaçal. Essas novas pessoas têm outra visão de mundo, arraigada na época em que nascerem deste modo, produzem novas relações, que por sua vez, acarretam em novas ressignificações para a prática cultural da banda cabaçal.

Os novos comportamentos mediados pelas novas relações que essas novas pessoas estabelecem, produzem outras formas de construir a prática cultural. Elas acrescentam elementos à prática cultural, o que a renova. Isso não significa dizer que esses novos indivíduos não constituam um sentimento de pertencimento e de identificação com a prática cultural. Essas novas relações podem ser visualizadas por várias situações que presenciei em campo. Um integrante de banda cabaçal, certa vez, ia adentrar ao palco com um telefone celular no bolso e foi criticado por um agente (no caso, a pessoa que o contratou). O tocador da banda não via problemas em manter-se com o celular, mesmo que fosse realizar uma apresentação. Para o mesmo, o objeto em questão faz parte do seu cotidiano e conseqüentemente, poderia continuar em seu bolso, fazendo, assim, parte de sua vestimenta e da manifestação. Enquanto isso, para o agente seria um absurdo e até um desrespeito para com a prática da banda cabaçal realizar a apresentação com um objeto que, provavelmente, poderia interromper e descaracterizar a manifestação da prática da banda cabaçal.

A segunda viagem de campo mostrou um intrincado modo de desenvolver relações entre os agentes da pesquisa, já anunciado em outros contatos realizados. Dentre idas e vindas, as entrevistas foram entendidas como discussões pertinentes sempre sobre o que se

entende pelo conceito “cultura popular”, sobre como a prática cultural da banda cabaçal se desenvolve atualmente e como são mantidas e estabelecidas as relações entre essas bandas e essas instituições. As entrevistas com os interlocutores do CCBNB, SESC e Secult podem ser bem visualizadas na escrita do diário de campo. Tanto que me farei uso do mesmo como recurso metodológico válido. Segue o material citado, desenvolvido com um olhar etnográfico, já que o mesmo seria dificilmente aceito como trabalho dito nos moldes delimitados da etnografia da disciplina antropológica, tendo em vista que o mesmo não pode ser desenvolvido com uma duração pertinente a etnografia clássica.

CAPÍTULO 2

DESENHOS DE UMA TRAJETÓRIA ENTRE A ARTE E O MERCADO: PROCESSOS DE MERCANTILIZAÇÃO DAS PRÁTICAS CULTURAIS POPULARES

2.1 Os Processos de Mercantilização e as Bandas Cabaçais do Cariri Cearense.

A região do Cariri cearense há muito tempo é considerada como arena de inúmeras manifestações, sejam de cunho religioso, político, econômico ou cultural. Tal ebulição regional desencadeia circuitos culturais que englobam várias formas e práticas populares. Penso o Cariri por intermédio das práticas culturais das bandas cabaçais.

Como ambiente de intensas relações sociais, o Cariri do Ceará a cada dia vem demonstrando espaço de conflitos entre as relações sociais, políticas, culturais e econômicas. Caracteristicamente inserida no sistema de produção capitalista, a região passa pelas mesmas relações sociais e capitalistas que qualquer outro lugar do mundo, o que implica na existência das mesmas relações sociais capitalistas que prescindem do mercado.

Como sabemos, independente de qual for o local em que se instale, é no mercado que se fomenta o “valor” das forças de trabalho dos indivíduos. O trabalhador no capitalismo vende sua força de trabalho como uma mercadoria, tal qual as que estão materialmente expostas nas prateleiras das lojas, no entanto, tal mercadoria possui características distintas dessas outras mercadorias. A força de trabalho é peculiar por ser capaz de produzir valor e ela depende de vários determinantes, variando em econômica, social, tecnológica, biológicas e etc., e toda mercadoria possui valor de uso e valor de troca, seja pela necessidade de estômago, seja pela da fantasia (MARX, 1988).

O valor de uso da mercadoria se expressa na sua consumação e na sua utilidade, já o valor de troca de uma mercadoria se demonstra por uma característica distinguível da própria mercadoria, o que indica a existência de algo intrinsecamente comum entre várias mercadorias diferentes, o que possibilita a permuta entre estas e a abstração dos valores de uso destas mercadorias, apesar de suas naturezas distintas.

O valor de uso realiza-se somente no uso ou no consumo. Os valores de uso constituem o conteúdo material de riqueza, qualquer que seja a forma social desta. Na forma de sociedade a ser por nós examinada, eles constituem, ao mesmo tempo, os portadores materiais do – valor de troca. O valor de troca aparece, de início, com a relação quantitativa, a proporção na qual valores de uso de uma espécie se trocam contra valores de uso outra espécie, uma relação que muda constantemente no tempo e no espaço. O valor de troca parece, portanto, algo casual e puramente relativo; um valor de troca imanente, intrínseco à mercadoria. (MARX, 1988; P. 46).

A teoria do valor maxiana¹⁵ transforma em mercadoria qualquer bem seja este material ou imaterial nas sociedades. Os bens simbólicos de cada prática cultural são transformados em mercadorias, uma dança de origem indígena, uma peça de barro, uma apresentação de uma banda cabaçal paulatinamente vão se transformando em mercadorias. Pensamos bem simbólico como algo que exerce significações e consegue impor-se como legítimo, à luz do pensamento de Bourdieu (BOURDIEU, 2003). As significações anteriores desses bens simbólicos estariam ligadas a sua existência como prática cultural de um povo, de uma região, transmutam-se em um *espetáculo*, não no sentido de uma encenação com o mero intuito de entreter e prender a atenção de uma plateia, mas com as restritas determinações do sistema capitalista com cumprimento de horário, pagamento de salário e designação de espaço. Uma apresentação de uma banda cabaçal que nos primeiros anos do século XX se realizava de acordo com a vontade dos tocadores e sua plateia, atualmente é uma mercadoria de valor com todas as referências constituintes do mercado.

Uma apresentação de uma cabaçal não mais se configura como cortejo de *tiração de esmolas*, *festejo de algum santo católico* ou *comemoração da Renovação do Coração de Jesus*¹⁶, mas sim, antes de tudo, como uma manifestação de uma prática cultural de uma região, de um povo, de uma tradição. O que se modificou com o passar dos anos, com o desenvolvimento e impregnação do sistema capitalista de produção nas relações sociais atuais é o fato de agora uma apresentação de uma banda cabaçal para além de uma manifestação

¹⁵ Uso a terminologia maxiana em vez de marxista, para me referir a teoria produzida por Karl Marx (1818-1883), intelectual e revolucionário alemão de larga influência nas disciplinas das Ciências Sociais. Tendo em vista a larga quantidade de vertentes existentes derivadas da produção do referido teórico.

¹⁶ Tiração de esmola, festejo de santos católicos, Renovação do coração de Jesus são alguns tipos de eventos nos quais as bandas cabaçais têm tido presença marcante desde o início do século, segundo Cascudo (1959), Figueredo Filho (1960), Gardner (1975) e Koster (2002).

cultural popular de um grupo de pessoas que se reuniu em torno de uma prática cultural específica, é também uma mercadoria passível de monetarização.

No entanto, cabe um parênteses, não considero coincidência a louvação ao Coração de Jesus entre as bandas cabaçais. Pois, de acordo com a bibliografia especializada as bandas cabaçais mais antigas possuem uma relação bem próxima com a Igreja Católica e com o catolicismo popular, é lugar-comum (COSTA, 1999; FIGUEIREDO FILHO, 1960). A prática da Renovação do Coração de Jesus ainda pode ser considerada como uma prática remanescente entre as bandas cabaçais mais antigas,

A Renovação do Coração Sagrado de Jesus é ritual sagrado para a própria família dos Silva. É todo dia quinze de junho, na casa de Raimundo Aniceto. O ritual consiste em comprar uma nova imagem, ou estampa, do coração de Jesus, levar à missa e dar para a benção do padre, à qual eles chamam de Batismo. No dia que foi batizado o santo, fica como o dia da Renovação para os anos seguintes. No caso, todo o dia quinze de junho, os Aniceto fazem o que eles chamam de “entronização”. A imagem é posta num altar, enfeitado com flores e tudo mais que eles achem necessário. Rezam a novena para o Coração de Jesus, ou “reza a renovação”, como dizem. Uma pessoa que souber ler, de preferência um padre, lê algumas passagens da bíblia e depois é hora de louvar a imagem, “se ajoelha três vezes”, e começa a festa propriamente dita, com fogos de artifícios e comidas regionais. E, claro, a sinfonia matuta de “pifes” e couros de zabumba rasgando o céu: é a louvação final ao Coração de Jesus. [...] entronização, oração, celebração com música e fogos de artifício. É uma forma que esses músicos têm de exercitar sua religiosidade dentro dos seus lares, espaço que se sacraliza: na medida que reatualizam a história do Cristo, são capazes de repetir o que este fez em vida, de aproximar-se dele, estando os próprios homens santificados ao final da cerimônia. (COSTA, 1999, 77-78)

Outra evidência dessa relação pode ser constatada nos nomes que são dados as bandas cabaçais. Com exceção a banda dos Irmãos Aniceto, todas as bandas citadas neste trabalho fazem referência a sujeitos ligados ao catolicismo.

Uma apresentação-mercadoria que tem duração e valor monetarizado para os integrantes das bandas e para quem os contrata. Uma apresentação de uma banda cabaçal se constitui em uma representação de parte de uma cultura, transformada em uma mercadoria. A apresentação da cabaçal, o espetáculo é agora vislumbrado pelo viés da mercadoria, tornando um equivalente abstrato¹⁷. A apresentação é uma mercadoria da fantasia, da gula do olhar, somente, sua totalidade de uso é permutada pela totalidade da representação abstrata,

¹⁷ O equivalente abstrato aqui citado condiz com a teoria de Marx na qual o trabalho abstrato é o responsável

O espetáculo é a outra face do dinheiro: o equivalente geral abstrato de todas as mercadorias. Mas se o dinheiro dominou a sociedade enquanto representação da equivalência central, isto é, do caráter permutável dos bens múltiplos cujo uso permanecia incomparável, o espetáculo e o seu complemento moderno desenvolvido, onde a totalidade do mundo mercantil aparece em bloco como uma equivalência geral ao que o conjunto da sociedade pode ser e fazer. O espetáculo é o dinheiro que se olha somente, pois nele é já a totalidade do uso que se trocou com a totalidade da representação abstrata. O espetáculo não é somente o servidor do pseudo-uso. É já, em si próprio, o pseudo-uso da vida. (DEBORD, 1997).

As bandas cabaçais atualmente vivem em uma realidade inerente do sistema do capital, existe um clima de competição entre as bandas e entre as instituições que fomentam um circuito cultural de apresentações na região do cariri cearense. A competição se demonstra pela preferência de algumas bandas em se apresentarem para determinadas entidades e por algumas entidades em preferirem dadas bandas em detrimento de outras. Outra peculiaridade que mostra a força com a qual o sistema capitalista vem atuando nas relações entre bandas e instituições se caracterizam pela construção de determinados salários para cada tipo de apresentação de cada tipo de grupo de culturas populares. Mencionamos isso, com apoio na nossa primeira pesquisa de campo (SILVA, J. S., 2008), na qual podemos perceber fortes tensões e relações de conflitos entre as instituições entre si e entre as bandas cabaçais entre si e entre as instituições.

No momento da pesquisa de campo, tive a oportunidade de vislumbrar como as instituições vêm tratando os vários grupos de culturas populares da região, estabelecendo *cachê x* para uma *apresentação y*, de acordo com cada prática cultural. Tal situação também foi mote para a continuação de minha pesquisa nessa área. Essas concorrências e diferenciações entre o valor que é estabelecido para cada apresentação de cada grupo de cultura popular, desvendou uma série de relações simbólicas e econômicas que ficam nos bastidores da atuação dos grupos. Não afirmo aqui, contudo, que o sistema capitalista engoliu as práticas culturais como um todo. Mas é possível ver que tanto o desenvolvimento do sistema capitalista como a presença dessas instituições geraram e continuam a gerar um processo de mercantilização da banda cabaçal, acarretando uma ressignificação da prática cultural. Nas falas do interlocutor da Secult-Juazeiro, o referido senhor se lamenta pela ausência de apresentações de bandas cabaçais sem o pagamento do cachê, situação que

ocorria anteriormente. Nos primeiros anos do século XX, era possível se deparar com apresentações inusitadas, ao voltar para casa do trabalho ou em outras ocasiões corriqueiras (FIGUEIREDO FILHO, 1960).

Para Marx, as mercadorias são produtos de trabalho, originados no trabalho humano abstrato. Sem a propriedade da utilidade em tais produtos, nas mercadorias, desaparece-se a própria característica do trabalho humano abstrato neles representados, reduzindo às várias maneiras concretas de trabalho em um estrato comum à toda forma de trabalho humano abstrato, o valor.

Ao desaparecer o caráter útil dos produtos do trabalho, desaparece o caráter útil dos trabalhos neles representados, e desaparecem também, portanto, as diferentes formas concretas desses trabalhos, que deixam de diferenciar-se um do outro para reduzir-se em sua totalidade a igual trabalho humano, a trabalho humano abstrato [...] O que essas coisas ainda representam é apenas que em sua produção foi dispendida força de trabalho humano, foi acumulado trabalho humano. Como cristalizações dessa substância social comum a todas elas, são elas valores – valores mercantis. Na própria relação de troca das mercadorias, seu valor de troca apareceu-nos como algo totalmente independente de seu valor de uso. Abstraindo-se agora, realmente, o valor de uso dos produtos do trabalho, obtém-se seu valor total como há pouco ele foi definido. O que há de comum, que se revela na relação de troca ou valor de troca da mercadoria, é, portanto, seu valor. (MARX, 1988; P. 47).

Para a teoria marxiana, o valor como abstração objetiva e real não é visível aos olhos nus e destreinados, ele prescinde, antes de tudo, de um raciocínio que perceba as nuances sociais nele escondidas. Tal valor somente pode ser materialmente posto porque o mesmo é possuidor de trabalho humano abstrato, ele é a objetivação do trabalho humano abstrato e quantum de trabalho. O quantum de trabalho é constituído como tempo socialmente necessário da quantidade de cada trabalho.

Tempo de trabalho socialmente necessário é aquele requerido para produzir um valor de uso qualquer, nas condições dadas de produção socialmente normais, e com o grau médio de habilidade e intensidade de trabalho [...] É, portanto, apenas o quantum de trabalho socialmente necessário para produção de um valor de uso o que determina a grandeza de seu valor [...] Mercadorias que contêm as mesmas quantidades de trabalho ou que podem ser produzidas no mesmo tempo de trabalho, têm, portanto, a mesma grandeza de valor. O valor de uma mercadoria está para o valor de cada uma das outras mercadorias assim como o tempo de trabalho necessário para a produção de uma está para o tempo de trabalho necessário para a produção de outra (MARX, 1988; P. 48).

Uma apresentação de uma banda cabaçal adquire certo valor de troca porque a mesma foi produzida e teve o investimento de um quantum de trabalho para que esta pudesse ser assim considerada como apresentação de uma banda cabaçal. Para além da constituição do corpo instrumental da banda, das coreografias, das músicas, das danças e das encenações, o que faz com que uma banda cabaçal seja reconhecida como tal é, também, a sua trajetória em dada localidade. Involuntariamente, é necessário que exista alguma forma de reconhecimento simbólico do entorno, de que aquela banda cabaçal representa parte da cultura, ela é uma prática cultural na qual tal entorno, plateia se reconhece e identifica. Não seria suficiente juntar cinco, seis pessoas dar-lhes os instrumentos musicais e fazerem tocar para que tal apresentação seja dita como apresentação de banda cabaçal. Como prática cultural reconhecida e intrínseca à sociedade cearense/nordestina, o quesito da temporalidade é um dos caracteres fundantes que fazem da manifestação banda cabaçal ser considerada parte de uma “cultura maior”.

Então, o trabalho dessas bandas não se referenda apenas no seu valor de troca, mas sobretudo no seu valor de uso para os próprios integrantes das bandas, não é apenas no seu trabalho produtivo, que gera valor direto para o capital, mas sobretudo no seu trabalho designado como improdutivo, que a priori não gera valor direto para o capital. Pensar o que seria o trabalho produtivo e o trabalho improdutivo para Marx não se reduz a esfera econômica, mas se engloba nas esferas do social e da política também,

Quanto mais se desenvolve a produção em geral como produção de mercadorias, tanto mais cada qual quer e tem que converter-se em vendedor de mercadorias, fazer dinheiro quer com o seu produto, quer com seus serviços – quando o seu produto, devido à sua natureza, só existe sob a forma de serviço – e esse fazer dinheiro aparece como objetivo último de todo o gênero de atividade (MARX, 1985; P. 112).

Ao contrário de muitos que interpretam a teoria marxiana, Marx correlaciona o trabalho produtivo e o trabalho improdutivo não apenas à questão da produção de valor para o capital e à questão do salário, à própria questão econômica. Marx argumenta que toda uma lógica capitalista não se restringe apenas aos processos econômicos de uma sociedade. Tanto o trabalho produtivo quanto o trabalho dito como improdutivo seriam para o sistema do

capital passíveis de não desenvolverem mais capital, não denotando a partir disso que eles não se configurem como trabalhos constituidores de valor.

No interior do modo de produção capitalista há certas partes dos trabalhos que produzem mercadorias que continuam a ser executados de um modo que é próprio dos modos de produção precedentes, em que a relação entre o capital e o trabalho assalariado ainda não existe de fato, de modo que não lhes são de maneira nenhuma aplicáveis as categorias de trabalho produtivo e do trabalho improdutivo, características do ponto de vista capitalista (MARX, 1985; P. 113).

Para falar do dinheiro temos que vislumbra-lo como finalidade definidora do capital, como meio e média do sistema capitalista e como expressão máxima do fetiche. No sistema capitalista as relações têm que imperativamente assumir a forma objetiva de intercâmbio entre as coisas, o fetiche nada mais é do que o caráter objetivo em um sistema baseado na produção do valor, não se reduzindo a uma mera ilusão da consciência dos homens. O fetiche do valor transforma a atividade humana em algo abstrato e puramente quantitativo, tal qual a troca encarnada na mercadoria e no dinheiro. Sendo tal fetiche originado do caráter social peculiar do trabalho que produz mercadorias. O fetiche das mercadorias dá a percepção do poderio totalizante do capital e do seu modo de produção, sua potencialidade e sua auto-realização. O fetiche transmuta em mercadoria, manifestações culturais antes visualizadas somente pelo viés da ludicidade e do entretenimento. Uma apresentação de uma banda cabaçal é uma mercadoria fetichizada pelo mercado, podendo ser exposta em festas das entidades e designada como representação de uma cultura, a plateia consome àquela manifestação que os tocadores das bandas cabaçais “vendem”.

A forma mercadoria e a relação de valor dos produtos de trabalho, na qual ele se representa, não têm que ver absolutamente nada com sua natureza física e com as relações materiais que daí se originam. Não é mais nada que determinada relação social entre os próprios homens que para eles aqui assume a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas [...] Isso eu chamo o fetichismo que adere aos produtos do trabalho, tão logo são produzidos como mercadorias, e que, por isso, é inseparável da produção do mercadorias (MARX, 1988; P. 71).

A mercadoria se reflete nos homens em seus próprios trabalhos, no caso, dos integrantes das bandas cabaçais, suas relações se dão entre si. Então podemos vislumbrar por

intermédio das relações que as bandas cabaçais mantêm com as entidades, uma clara relação própria do sistema capitalista de produção. As bandas cabaçais tornam mercadoria suas apresentações, que são mercantilizadas pelas entidades. No entanto essas relações ficam escondidas, tanto o caráter social dos trabalhos das bandas como as relações sociais entre as entidades que fomentam essa produção.

Pensar que se pode denominar a pretensa existência de uma profissionalização das bandas cabaçais, demandaria em um aprofundamento numa outra pesquisa, mas, inegavelmente, é possível se pensar que estas redes de relações entre grupos de culturas populares e instituições dentro do prisma da sociedade capitalista. Principalmente com a intensa ação e com o estabelecimento de setores e centros designados como “culturais” nas instituições privadas na região do Cariri, a exemplo do BNB e do SESC que já estão no circuito cultural, além das Secretarias de Culturas municipais já vigentes.

As novas formas de atuação dos tocadores de bandas cabaçais, paulatinamente vão reinventando o modo de praticar a música cabaçal. Certas exigências demandadas por alguns integrantes das bandas podem ser caracterizadas com uma correlação forte e até certa necessidade de ter um reconhecimento que apenas a profissionalização, aos moldes do sistema capitalista de produção poderia oferecer.

CAPÍTULO 3

COTIDIANOS MODERNOS NAS PRÁTICAS CULTURAIS POPULARES

A proposta do presente capítulo é de vislumbrar as permanências e as ausências de traços rurais e urbanísticos no contexto cotidiano das bandas cabaçais caririenses. Por intermédio das práticas sócio-culturais das bandas cabaçais me proponho a compreender como se constroem as relações entre os domínios do rural e do urbano e como os mesmos influenciam e se entremeiam na constituição dos integrantes das bandas e nas suas relações com seu entorno.

Para tal, utilizar-me-ei do material de pesquisa de jornais com publicação eletrônica e da internet, articulando com a reflexão teórica e realizando um diálogo com autores fundantes da antropologia urbana, como Michel de Certeau, Néstor Garcia Canclini, Ulf Hannerz e David Harvey. Os temas ligados a *cidade* serão movimentados neste capítulo com o intuito de compreender como as proposições dos autores escolhidos podem suscitar um desvendamento dos interstícios entre as práticas das bandas cabaçais nas cidades em que vivem.

3.1 A roça adentra o asfalto e o asfalto adentra a roça

Perceber as mudanças e as permanências pelas quais os municípios passam e passaram – no nosso caso, nas cidades de Juazeiro do Norte e do Crato – é uma das formas de entender como se dão as sociabilidades entre os indivíduos – no nosso caso, os integrantes das bandas cabaçais – para com a cidade. A memória da cidade e dos indivíduos funciona como formas de trazer lembranças a tona no próprio meio social, trazendo também de volta aquilo que foi esquecido socialmente. A memória é seletiva, tanto ela recorda como ela esquece fatos que são mais considerados ou supérfluos. Entender as relações que permeiam entre a cidade, os indivíduos e a memória, pode proporcionar uma apurada contextualização do nosso objeto de estudo. Acredito que posso falar de um cotidiano urbano para as cidades de Juazeiro e do Crato, a partir das mudanças e transformações que as mesmas vêm passando.

3.2 Espaços, tempo, fronteiras e hibridações em construção nas cidades

Para pensar as conjunturas urbanas em que as práticas das bandas cabaçais estão imersas irei me apropriar de uma literatura que remete a temática e aos contextos urbanos. Para tal, me proponho a realizar uma revisão de alguns conceitos e categorias próprios da antropologia urbana. Para o presente capítulo, vou ater-me a dialogar com Michel de Certeau (2008), David Harvey (1993), Néstor Garcia Canclini (2003), Ulf Hannerz (1997). Como o espaço das cidades dialogam com as bandas e como as bandas dialogam com o espaço da cidade?

As bandas cabaçais, conforme historicamente foi verificado, são conhecidas por terem suas origens ligadas às cidades consideradas rurais. As obras de Kevin Koster (2002) e George Gardner (1975) trazem relatos das primeiras formações musicais de bandas cabaçais tocando entre festejos rurais e de cunho religioso em cidades do interior dos estados do Ceará, Pernambuco, Paraíba e Alagoas – que denominarei aqui de zona caririense nordestina.

Ademais, as bandas cabaçais, teriam sido formadas por uma mistura de vários povos (quando falo em povos que habitaram a região, falo dos imigrantes e nativos sejam eles de origem africana, indígena e portuguesa) das várias cidades ditas interioranas dos estados citados. Concordamos com a proposição de Costa (1999) que as práticas das bandas cabaçais não são frutos de apenas um único povo que tenha vivido na zona caririense.

A hipótese da origem dessa banda estar nas tribos indígenas, que teriam tocado, há séculos atrás, seus tons com tambores feitos a partir da cabaça moringo, cobertos com couro de cabra. Esta última explicação é a defendida pelos Irmãos Aniceto, provavelmente a mais tradicional banda cabaçal do Ceará. Em seu *Folclore no Cariri*, Figueiredo Filho diz, [...] não haver a menor dúvida de que as Zabumbas teriam sua origem entre os escravos africanos. Segundo o autor, apesar da pouca contribuição do negro na formação do Cariri, seus costumes lá perduram muito mais do que os do ameríndio [...] teriam sido trazidas ao Brasil através dos portugueses, integrando as primeiras bandas marciais criadas durante o período colonial, assumimos que a adaptação foi conseguida através do índio, ou mestiço dele. [...] o caboclo soube adaptar o instrumental de procedência estrangeira de acordo com o material que lhe estava a disposição, dando-lhe o equilíbrio de registros sonoros e a formação típica com a qual se tradicionalizou [...] Portanto, concluímos que tal como a conhecemos hoje, a Banda de Couro do Nordeste agrega, provavelmente,

tradições indígenas com influências afro-brasileiras e europeias. (COSTA, 1999, 62-63)

As evidências sobre as origens das bandas cabaçais não demonstraram a sua existência nos Estados Unidos. Contudo, existe uma bibliografia que remete às referidas bandas a descendência de países africanos. Cabe salientar que não encontrei fontes que mostrem a presença e a existência dessa prática cultural atualmente nos locais citados.

Compartilho da tese de Costa, de que uma banda cabaçal, como se conhece atualmente, ou seja, enquanto uma prática sociocultural foi resultado de uma mistura entre as relações entre esses povos e suas respectivas culturas. Logo, além da banda cabaçal ser uma prática cultural fruto de uma mescla de culturas, ela também tem suas origens relacionadas as cidades consideradas como rurais por um longo período de tempo.

Somado a isso, existe também uma forte relação entre as pessoas que integram as bandas cabaçais às práticas e cultivos de plantas. Tendo sido relatado tais relações dos integrantes das bandas com a agricultura, em minha primeira pesquisa de campo (SILVA, J. S., 2008). Podendo, tal constatação, ser inferida também das análises e dos depoimentos dos nossos interlocutores. A prática da agricultura foi responsável pelo sustento familiar, da grande maioria dos integrantes das bandas cabaçais, sendo a natureza, o campo, a fauna, a flora, fontes para a criação de muitas danças e músicas. A partir destas constatações que trago, posso visualizar que as bandas estão ligadas a um imaginário dito como tipicamente rural.

Esclareço essas questões, pois as mesmas fazem parte da história que constitui as bandas cabaçais, duas das bandas – Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto e Banda Cabaçal Santo Antônio – com as quais realizo diálogo existem desde o início da década de 1900 (o ano ao certo não foi possível descobrir ainda) logo, é possível entender que as mesmas passaram em suas respectivas cidades de moradia uma transição do cotidiano tipicamente ligado ao rural para o urbano. As bandas que antes se localizavam no espaço rural, com o advento e com o passar dos anos, se inserem cada dia mais no espaço urbano.

Conforme Costa (1999), o aspecto ligado à agricultura, ao rural é mais presente nas falas com integrantes da Banda dos Irmãos Aniceto. Tanto que até hoje, alguns integrantes da citada banda mantêm a prática da plantação de alguns produtos leguminosos e realizam também a venda desses artigos na feira local da cidade do Crato.

A agricultura não é escolha fácil [...] sem recursos ou incentivos, como qualquer agricultor não-latifundiário, recorrem ao método de plantar em parceria com os donos da terra. “Agricultor parceiro”. Mas sem reclamações: “Planta no terreno dos outros, que a gente pobre não tem terreno; mas cada qual tem um pedacinho de roça. Uma planta pra cá, outra pra lá. Aí o patrão cede umas duas tarefas de roça, né, de mato, aí a gente vai e roça a terra, queima, e no inverno a gente planta.. ai se o inverno for bom, a gente paga uma quarta de legume por tarefa, paga um saco de legume por tarefa. Uma tarefa é vinte e cinco braça ao quadrado. Cada braça tem dez palmo, aí você mede vinte e cinco braça em cada lado e dá uma tarefa. A gente paga aquela rendinha e o resto tudo é da gente, dando aquele saco dele, pronto. É bom, é ótimo aqui num tem exigência na roça, não” (Raimundo). E seguem buscando um sustento, por amor à terra e suas magias. (Costa, 1999, 74)

É tanto que não é comum encontrarmos bandas cabaçais na capital do estado do Ceará. De acordo com pesquisa realizada no site da Secretaria de Cultura do estado do Ceará (Secult) ¹⁸ no portal do Setor de Informações Culturais (SINF)¹⁹, observei que a grande maioria das bandas cabaçais registradas e dos integrantes das mesmas pela Secult se localizam na região do cariri cearense. Duas das bandas²⁰ com as quais realizo diálogo existem desde o início do século XX (o ano ao certo não foi possível descobrir ainda) logo, é possível entender que as mesmas passaram em suas respectivas cidades de moradia uma transição do cotidiano tipicamente ligado ao rural para o urbano. As bandas que antes de localizavam no espaço rural, com o advento e com o passar dos anos, se inserem cada dia mais no espaço urbano. A tese de Brito (2008) mostra por dados censitários que durante as décadas de 1950 a 2000 houve um processo de intensa migração populacional, dos habitantes da zona rural para os centros urbanos, no Brasil. Sendo que os municípios da região do Cariri acompanharam essa tendência migratória,

Ao comparar os dados do Censo Demográfico Urbano e Rural do município do Crato, temos que em 1950 a população contava um total de 16.776 habitantes, e a rural 29.632; em 2000, a população urbana contabilizava 83.917 e a rural 20.729. Em termos percentuais, a população rural do município do Crato em 1950 equivalia a 63,65% do seu total; em 2000, não alcança 20% do seu total. Esta tendência de diminuição da população rural no município do Crato se aproxima do que ocorreu no Brasil, no Nordeste e no Ceará, no mesmo período (BRITO, 2008, P.33).

¹⁸ O endereço eletrônico do site da Secult é <http://www.secult.ce.gov.br/>

¹⁹ O endereço eletrônico do site da SINF é <http://www.sinf.secult.ce.gov.br/>

²⁰ Banda cabaçal dos Irmãos Aniceto (Crato) e Banda cabaçal Padre Cícero (Juazeiro do Norte).

Partindo para uma reflexão sobre o espaço urbano, visualizo que Certeau (2008) faz várias indicações para pensar o espaço propriamente dito. O espaço, na sua concepção, é o local do vivido enquanto um lugar praticado, a experiência do espaço posta como uma experiência narrativa onde “o espaço é um lugar praticado. Assim a rua geometricamente definida por um urbanismo é transformada em espaço pelos pedestres. Do mesmo modo, a leitura é o espaço produzido pela prática do lugar constituído por um sistema de signos – um escrito”. (CERTEAU, 2008; P. 202). As experiências e vivências de uma cidade atingem de forma gritante e às vezes subliminar às práticas culturais dos indivíduos. Como podemos apreender tais transições é o objetivo para a construção desta pesquisa.

As cidades podem ser lidas, mas cabe antes de tudo, um olhar minucioso perante as constantes mudanças das/nas cidades e, em decorrência disso, me parece imprescindível ter a percepção de que o olhar do pesquisador vive sob o prisma condicionante das mudanças do meio onde se encontram tal qual o olhar de qualquer indivíduo. O que se mostra essencial, cada dia mais, é a vigilância epistemológica de como o pesquisador busca visualizar e constituir sua própria forma de enxergar a realidade que se propugna a estudar.

A cidade se produz e se reproduz de acordo com as condições do sistema econômico, social e político, o que acarreta em novos e variantes direcionamentos para os olhares antropológicos. A inquietude do meio social é posto pelos processos de modernidade, nas quais as experiências entre o espaço e tempo se tornam cambiantes. Admito a modernidade aqui, pelo mesmo viés que David Harvey (1993), isto é, dentre outras coisas, atualmente, o moderno é caracterizado em suas múltiplas formas de se experienciar o tempo e o espaço. O tempo, bem como o espaço pode assumir distintas formas e involuntariamente se entrecruzarem. No mesmo instante de *tempo* e em inúmeros locais de *espaços*, os processos sociais, econômicos, políticos se desenrolam e se confluem, “O horizonte temporal implicado numa decisão afeta materialmente o tipo de decisão que tomamos. Se queremos deixar alguma coisa no mundo ou construir um futuro melhor para os nossos filhos, fazemos coisas bem distintas do que faríamos se nos preocupássemos apenas com os nossos próprios prazeres aqui e agora” (HARVEY, 1993; P. 188), e isso acontece de forma muito mais visível na cidade. A vida em sociedade, principalmente nas cidades, é construída por intermédio de práticas de processos materiais, pela perspectiva materialista do tempo e do espaço. Quando falo em materialismo, remeto-me novamente a David Harvey, por compartilhar com o autor que o materialismo histórico é um conceito histórico-geográfico, no qual nenhuma

modificação de qualquer ordem ou tipo nos meios de reprodução social pode ser completamente entendida sem também ser articulada com as representações do capitalismo.

o capitalismo foi (e continua a ser) um modo de produção revolucionário em que as práticas e processos materiais de reprodução social se encontram em permanente mudança, segue-se que tanto as qualidades objetivas como os significados do tempo e do espaço também se modificam. Por outro lado, se o avanço do conhecimento (científico, técnico, administrativo, burocrático e racional) é vital para o progresso da produção e do consumo capitalistas, as mudanças do nosso aparato conceitual (incluindo representações do espaço e do tempo) podem ter consequências materiais para a organização da vida diária. (HARVEY, 1993; P. 189 – 190).

Mas, que fique explícito que a compreensão das cidades deve ser compartilhada pelo materialismo histórico, mas ir além do mesmo. A organização material da sociedade na qual se inserem as bandas cabaçais é elemento constituinte do contexto no qual se inserem e atuam. Só compreenderemos a cidade, ou uma prática sociocultural, ou uma rede de atores se mantiver nessa vigilância auto-reflexiva sobre como se vislumbrar própria realidade contextual e situacionalmente. Para tanto, o aparato do espaço e do tempo se demonstram como instrumentos fundamentais para qualquer tipo de análise.

O espaço é um cruzamento de móveis. É de certo modo animado pelo conjunto dos movimentos que aí se desdobram. Espaço é o efeito produzido pelas operações que o orientam, o circunstanciam, o temporalizam e o levam a funcionar em unidade polivalente de programas conflituais ou de proximidades contratuais. O espaço estaria para o lugar como a palavra quando falada, isto é, quando é percebida na ambiguidade de uma efetuação, mudada em um termo que depende de múltiplas convenções, colocada como o ato de um presente (ou de um tempo), e modificado pelas transformações devidas a proximidades sucessivas. (CERTEAU, 2008; P. 202)

De Certeau e Harvey tem posicionamentos confluentes no que concerne ao espaço. Para ambos os autores, a dimensão social tem que ser considerada para que exista uma compreensão do espaço. Tanto o tempo, como o espaço não são desvinculados da ação social que os rodeia. Daí a as variações das significações de tempo e espaço seguirem o mesmo ritmo de acordo com as variações individuais e dos processos sociais.

O modo de vida urbano vem adentrando a região e os espaços do cariri de forma cada vez mais intensa. O estabelecimento de instituições públicas e privadas, grandes setores do comércio, e mesmo ações políticas por parte do governo do estado tendem a paulatinamente transformar o cenário rural da região em zona do Ceará cada vez mais urbanizada. A lei que implementa a região metropolitana do Cariri, citada acima, nada mais é do que o reconhecimento governamental do crescimento das dinâmicas urbanas. Grandes empresas comerciais cada vez mais visualizam nas cidades de Juazeiro e do Crato como fortes polos de empreendimento e público consumidor, o que involuntariamente acarreta em transformações no cenário caririense. Um exemplo de como o meio tipicamente urbano vai adentrando Juazeiro do Norte e do Crato pode ser claramente visualizado na configuração urbana da cidade, uma grande loja de departamentos²¹ de renome nacional recentemente estabeleceu filial no centro de Juazeiro – a mesma loja também estabeleceu filial na cidade do Crato, além de outra filial no Cariri Shopping Center –, trazendo consigo, além das tendências tecnológicas em nível de varejo lançadas concomitantemente com as grandes metrópoles, um cenário urbano à paisagem em torno da praça na qual se instalou.

Toda uma dinâmica, típicas dos espaços urbanos das grandes metrópoles, vem se instalando na região do cariri e involuntariamente promove uma série de mudanças nos cotidianos locais. Canclini (2003) nos mostra como a dinâmica do cotidiano urbano se movimenta rapidamente. Pensar como isso se dá na dinâmica das práticas das bandas cabaçais concomitante com seu entorno – suas cidades – é o desafio ao qual me lanço aqui.

Todas essas transformações impreterivelmente, consciente ou inconscientemente, acarretam mudanças no cenário cotidiano dessas duas cidades e com isso uma nova configuração vai se sobrepondo ao cenário antes conhecido e imaginado estritamente como rural. Com isso as redes de atores e os próprios atores encontram-se em meios nem totalmente rurais, nem totalmente urbanos, os contextos tornam cada vez mais hibridizados, fluidos e transitórios. As fronteiras entre o urbano e o rural de Juazeiro e do Crato podem ser consideradas zonas permutáveis, nas quais as práticas culturais são manejáveis. Em vez de caracteristicamente vislumbrada como práticas socioculturais de meios rurais, oriundos estritamente de meios rurais, é possível se verificar uma forte influência dos contextos

21 A loja de departamentos a qual nos referimos são as Lojas Americanas. Conhecida empresa varejista de renome nacional estabeleceu filial na região desde e encontra-se localizada no coração da cidade, na praça Padre Cícero.

urbanos nas próprias práticas, bem como lugar de permanência e de continuidades destas dadas práticas. É nas cidades que as práticas se dão atualmente, em eventos para instituições públicas e privadas, como eventos de cunho religioso. Aparentada com as nuances do urbano, as apresentações das bandas cabaçais se apropriam dos meios tecnológicos, usam microfones, além de não mais se apresentarem, comumente, em cortejos, as apresentações são realizadas em salões fechados e em palcos.

Cada vez mais é possível ver inserções do cotidiano urbanos nas práticas culturais das bandas cabaçais, isso não significa dizer que tais práticas culturais estejam se desvinculando de seus conteúdos oriundos dos meios rurais. O que ocorre é um entrelaçamento, uma hibridização entre esses dois meios na constituição dessas práticas, não somente devido ao processo de globalização, mas também a paulatina transformação dos meios rurais em urbanos. Por híbrido, tomo a perspectiva de Canclini (2003), na qual, as culturas e ou os lugares onde se produzem e reproduzem as relações sociais são entrecruzados e fluidos. O tempo nostálgico e o lugar da infância e o presente atual no qual vivem os indivíduos são marcadamente hibridizados, por não possuírem mais tão fortemente arraigados as ditas tradições, nem por manterem tão afixados os elementos constituintes das culturas que os formam. O considerado híbrido tem a característica fundante de ser diversamente mesclado entre as variáveis formas de interculturalidades.

Canclini compreende que a modernidade não tem o poder de eliminar quaisquer que sejam as práticas culturais que tenha existido e os processos de hibridização que ocorrem nas cidades não impedem, nem mascaram as diferenças entre as práticas culturais existentes. Uma visão esquematizante das formas como se estruturam as práticas socioculturais nas cidades prescinde de um olhar que perscrute as várias formas dessas práticas, redesenhando os planos em que atuam e se comunicam. É possível visualizar como cada prática sociocultural é interpretada socialmente, sendo o meio urbano o espaço onde todas as formas dessas práticas habitam, “a reorganização dos cenários culturais e os cruzamentos constantes das identidades exigem investigar de outro modo as ordens que sistematizam as relações materiais e simbólicas entre os grupos” (CANCLINI, 2003; P. 309), ou seja, podemos pensar que o cotidiano urbano mesclado ao rural da região do cariri proporciona um reordenamento das próprias práticas culturais como elas eram e como elas agora se estabelecem.

Ademais, para pensar as cidades é imprescindível que não esqueçamos de pensar os seus limites e fronteiras. Canclini vislumbra as mesmas como móveis e instáveis, mas concomitantemente, que produz, inova e amplia os horizontes das cidades e dos indivíduos.

Onde as fronteiras se movem, podem estar rígidas ou caídas, onde os edifícios são evocados em um lugar diferente do que aquele que representam, todos os dias se renova e amplia a invenção espetacular da própria cidade. O simulacro passa a ser uma categoria central da cultura. Não apenas se relativiza o “autêntico”. A ilusão evidente, ostensiva, como as zebras que todos sabem que são falsas ou os jogos de ocultamentos de migrantes ilegais “tolerados” pela polícia norte-americana, torna-se um recurso para definir a identidade e comunicar-se com os outros. (CANCLINI, 2003; P. 321-322).

As fronteiras e os limites são voláteis e partes descontínuas que imbricam as várias práticas culturais existentes nas cidades. Tal como citado por Canclini, Ulf Hannerz (1997) diz que os limites e as fronteiras podem ser visíveis ou não, eles estão em constante movimentação. As várias fases e processos de modernização proporcionaram a expansão dos elementos e das características urbanas em todo o planeta, o que por conseguinte intensificou os processos de hibridização cultural em todos os espaços, sejam eles considerados enquanto rurais ou citadinos. Os fluxos, os limites e as fronteiras podem ser visualizados como linhas pontilhadas ou a forma do zig-zague – para usar-me da metáfora de Hannerz – as práticas culturais, em qualquer local do planeta podem se inter-relacionar e produzir “novas” práticas. Os processos de fluxos e de hibridização tornam as práticas culturais capazes de assumir as mais diversificadas formas, “todas as culturas são de fronteira. Todas as artes se desenvolvem em relação com outras artes [...] as culturas perdem a relação exclusiva com seu território, mas ganham em comunicação e conhecimento” (CANCLINI, 2003; P. 348).

Ao falar nas práticas socioculturais das bandas cabaçais, acredito vislumbrar alguma forma de diálogo, de troca, de fluxo entre elas e as várias outras práticas socioculturais do entorno em que vive. Como já foi posto, é inegável que existe uma forte influência do domínio do rural sob as práticas das bandas cabaçais, no entanto, o domínio do urbano vem paulatinamente exercendo influência também sobre estes. Como forma de explicitar, que os fluxos entre as duas partes, vem aparecendo desde algum tempo, e, não apenas com os adventos dos processos de urbanização dos locais onde essas bandas residem. Quando falo em fluxo, me remeto a concepção de Hannerz (1997), que trabalha algumas

categorias próprias dos domínios da antropologia urbana, que demandam esclarecimento quando utilizada. Entendo tal como Hannerz, que toda a dinâmica na qual se desenrolam, sejam práticas das bandas cabaçais ou, sejam os contextos sociais, políticos, econômicos da região do cariri cearense prescindem que o aparato conceitual esteja delineado para a melhor construção de uma compreensão desta tal realidade. Ao pensar as práticas culturais em *fluxo* e processo posso compreender que os indivíduos e as pessoas se mantêm em permanente movimento, tal como as dinâmicas urbanas nas quais estão inseridas “para manter a cultura em movimento, as pessoas, enquanto atores e redes de atores têm de inventar a cultura, refletir sobre ela, fazer experiências com ela, recordá-la (ou armazená-la de alguma forma) discuti-la e transmiti-la” (HANNERZ, 1997; P.12). Nas cidades tem-se o ambiente mais propício para a constante reinvenção das práticas culturais.

Os fluxos pelos quais as práticas culturais passam devem estar em perene problematização, tal qual são as próprias práticas, para compreendê-las e apreende-las em sua complexidade se prescinde de categorias de análises voláteis. Aliando isso aos contextos sociais, políticos e econômicos nos quais essas práticas estão inseridas. Considero que a inserção do par de pratos acústicos na composição instrumental de uma banda cabaçal, pode ser considerada como a primeira grande influência do meio urbano dentro dessa prática cultural. Antes, a formação instrumental se restringia a instrumentos cunhados somente de plantas – pífanos, tarol e zabumba são todos produzidos com plantas da fauna e da flora locais – com a inclusão do par de pratos acústicos de metal, as bandas cabaçais “modernizaram” a sonoridade as apresentações e as composições musicais.

Outro exemplo que vislumbro como uma prática moderna das bandas cabaçais é sua inserção direta nos espaços das cidades. Atualmente é muito corriqueiro e comum assistir uma apresentação de uma banda em um evento de alguma instituição, seja ela de cunho privado ou público, do que entre as ruas e vielas em cortejos, como era de praxe quando essas manifestações culturais emergiram nas cidades. Parece-me que a relação entre as bandas e as instituições imbricadas no sistema capitalista de produção vem caracterizando as apresentações das bandas como mercadoria a ser vendida, que pode e deve ser livremente comercializada. Falo isso, baseada nos materiais de pesquisa que possuo e nas apresentações que tive a oportunidade de presenciar.

Uma apresentação de uma banda cabaçal que nos primeiros anos do século XX se realizava de acordo com a vontade dos tocadores e sua plateia, atualmente é uma mercadoria de valor com todas as referências constituintes do mercado. As apresentações se condicionam como parte representante da cultura do povo e como tal devem ser mantidas e publicizadas. Quando falo em publicização, quero dizer que, as apresentações teriam se ressignificado, em vez de ser um cortejo direcionado para o povo e realizado entre o povo, as bandas cabaçais sobem os palcos e se identificam como detentores de parte de uma cultura e a reproduzem.

Cabe ressaltar que, as bandas cabaçais fazerem uso dos palcos não é uma atividade recente, data pelo menos da década de 1970. Contudo, a exacerbação, a intensidade deste uso, bem como a disposição de saberem que podem contar com este elemento – e com outros, como o microfone, caixas-de-som e todo um suporte de infraestrutura de logística – para construírem a apresentação da sua manifestação cultural, faz com que a inserção do palco possa ser considerada como um elemento de ressignificação.

Canclini já anunciava que a reestruturação simbólica e econômica próprias da modernidade e do racionalismo imanente a ela ocasiona um remanejamento dos espaços e uma redefinição dos lugares para as práticas de culturas populares tradicionais (CANCLINI, 1980). Vejo, como Brito (2007) já anunciava, a subida ao palco por parte dos grupos de culturas populares como uma ressignificação e outro *modos operandi* das bandas cabaçais.

O modelo da representação no palco é atualmente a forma mais evidente disso: as tradições de culturas populares que outrora brincavam nas ruas da cidade estão atualmente também nos palcos, conformadas às imposições de um modo dado de fora, como condição para existirem: “com palmos medidos”, é o espaço, o palco; duração do espetáculo, um tempo pré-estabelecido para terminar a apresentação, não importando se seria suficiente ao espetáculo, acabar. (BRITO, 2007, 47).

A necessidade de estar no palco, acima da plateia, tende a produzir o efeito de importância daquilo que está sendo exposto, como algo que deve ser assistido, prestigiado e aplaudido.

3.3 Portões abertos, grades soltas

As amarras que anteriormente faziam da cidade o local do anonimato parecem estar se transmutando. As fronteiras são transpassáveis pelos indivíduos e por suas práticas culturais com o mesmo bem- prazer que os ventos ventilam as árvores e os transeuntes. As culturas na era moderna se desencadeiam assim, nas zonas liminares, em processo. As misturas sincréticas, as hibridizações, as transculturações são as fontes que possibilitam a renovação cultural. A cidade se encaixa como grande espaço onde essas relações se desenvolvem. Este capítulo buscou esboçar os voos na direção de apreender como o contexto das cidades de Juazeiro do Norte e do Crato estão intimamente vinculadas a constituição, produção e reprodução das práticas das bandas cabaçais, enquanto prática social e cultural.

Cabe salientar que, paulatinamente, os processos de ressignificações vêm acontecendo, no entanto, nem sempre os mesmos são tão perceptíveis. O desenrolar das mudanças se deu e se dá de forma natural, como consequência das novas relações estabelecidas e das relações deixadas de lado. Brito já relatava situações que analisadas em comparação ao contexto social e histórico anterior podem ser considerados como ressignificações das práticas das bandas cabaçais – pelo menos, para fins do presente trabalho. A tese desenvolvida por Brito buscou empreender um desvendamento dos sentidos que as brincadeiras/folguedos assumiam para os brincantes/produtores das práticas culturais populares no contexto das relações campo-cidade. Considero a “aceitação” das práticas dos grupos de culturas populares dentro do contexto da cidade outra forma de ressignificar as práticas aqui trabalhadas.

A partir das participações dos folguedos em eventos da cidade em que eram convidados pelos folcloristas, essas manifestações e seus brincantes passam a estabelecer novas relações com a cidade, demarcando assim um momento de mudanças no modo de se objetivarem. A presença dos folguedos na cidade [...] se dá em função de apresentações em eventos e festivais de folclore. O palco surge, então, como um espaço de possibilidade para a inserção dos folguedos na dinâmica cultural urbana. (BRITO, 2007, 136).



(Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto e outros grupos de culturas populares – Comemoração do dia do Folclore – Praça da Sé – Crato – 2008 – Arquivo da autora)

As primeiras participações, tanto de bandas cabaçais como de outros folguedos, em eventos urbanos, à convite dos moradores da cidade, marca uma inserção dessa forma cultural tradicional popular dentro da cidade, dentro do mundo moderno e globalizado. Considerando que o processo de globalização se iniciou junto aos processos capitalistas de produção.

CAPÍTULO 4

AS POLÍTICAS CULTURAIS NO CEARÁ E AS RESSIGNIFICAÇÕES DO CONCEITO DE CULTURAS POPULARES

Para compreender como as práticas culturais das bandas cabaçais se ressignificam irei ver qual o lugar que as políticas públicas de cultura vêm ocupando nos discursos de valorização da cultura popular do Estado. Aliados à implementação de leis direcionadas a essa demanda específica e dos grupos de cultura popular, bem como quais são as conseqüências que a implantação destas leis proporcionam para os beneficiados e para dinâmica social na qual eles estão inseridos. Seguidamente, o capítulo irá abordar a discussão e diálogo com os interlocutores de campo, no intuito de mostrar como se produzem, além das relações com as políticas culturais, as relações e as ressignificações da prática cultural da banda cabaçal.

No entanto, devido à legislação de políticas públicas de cultura ter se expandido com o passar dos anos, irei focar na atuação da Secretaria de Cultura do Ceará a partir de 1966 à 2006, com um foco particular para a lei estadual, nº 13.351, a lei dos Mestres da Cultura Tradicional Popular²². Tomo essa lei em questão pela mesma ser a primeira lei estadual criada especificamente para a demanda das manifestações culturais ditas tradicionais e populares. Além de que a instituição dessa lei configura um reconhecimento simbólico e econômico à atuação de pessoas envolvidas com manifestações culturais.

4.1 O início das políticas culturais, do âmbito nacional para o Ceará

As políticas culturais no estado do Ceará começaram a se desenvolver de forma mais presente a partir da década de 1960. O ano de 1966 é emblemático para o território nacional com a busca do Estado militar pela integração do país pela cultura e promoção da arte, mas o que realmente faz deste ano um marco para a cultura é a criação da primeira

²² A lei estadual, nº 13.351, dos Mestres da Cultura Tradicional Popular foi instituída em 22 de agosto de 2003, na gestão do governador Lúcio Alcântara. A lei tem a competência de instituir o Registro dos Mestres da Cultura Tradicional Popular do Estado do Ceará (RMCTP-CE). Os mestres diplomados representam Tesouros Vivos do Estado do Ceará, recebem o Título de Mestre e um auxílio financeiro mensal no valor de um salário mínimo. A lei dos Mestres tem o intuito de apoiar e preservar a memória cultural do povo, promovendo a transmissão às gerações futuras o saber e a arte das manifestações culturais. Fonte: <http://www.secult.ce.gov.br/legislacao/leis-estaduais-da-cultura>

Secretaria de Cultura no estado do Ceará.

No entanto, como Barbalho (1998) primorosamente nos conta apesar do ineditismo do estado cearense, a luta maior da Secretaria de Cultura foi a de continuar existindo enquanto segmento público importante aos olhos da sociedade. A existência de uma secretaria estadual específica para a demanda da cultura era vista como desperdício, mesmo sendo estimulada pelo governo federal. As relações entre o poder federal e estadual não eram tão concomitantes, no sentido de não serem relações em consonância de ações. Entretanto, o Estado federal militar pós-64 tinha como pauta um discurso de valorização da cultura e da identidade nacional. O que não impedia atuações de valorização da cultura e identidade regional. Até por que as próprias especificidades e interesses de cada estado dificultavam uma atuação generalizada e direta para as várias práticas culturais locais. O que ocasionou a priori uma Secretaria Estadual de Cultura do Ceará como um órgão público legítimo para o desenvolvimento do que era considerado cultura na época.

Faço essa breve contextualização sobre a Secretaria de Cultura no Ceará, para poder mostrar que a atuação do Ceará no segmento cultural é de certo modo pioneira. E que, apesar de timidamente, desde o início do seu estabelecimento houveram ações que envolveram as bandas cabaçais e demais grupos de cultura popular, como exemplo representativo posso citar a participação dos mesmos no I Festival Folclórico do Ceará, promovido pelo Estado, pela Universidade do Ceará e a Prefeitura, em 1965. (BARBALHO, 1998; BRITO, 2007).

É pertinente notar que desde o princípio existiu uma preocupação no discurso tanto do Estado como da academia de uma valorização das práticas culturais. Tanto para a promoção do turismo regional, como para o fortalecimento da identidade nacional. O que ainda pode ser visualizado até hoje nas políticas públicas de cultura, apesar de alguns avanços.

Para compreendermos os usos do conceito de cultura popular pela Secretaria de Cultura do Estado do Ceará, busquei contextualizar os iniciais e principais projetos que este órgão desenvolveu, a fim de perceber qual seria a vinculação dos projetos da Secretaria com as práticas culturais populares. Com um breve histórico da trajetória da referida Secretaria e as diferentes concepções e fomentos demandados ao setor cultural, acredito poder ensaiar qual é a postura deste órgão para com as manifestações da cultura popular no Ceará.

A Secretaria de Cultura do Estado do Ceará (Secult) passou por várias fases até se legitimar enquanto parte essencial da sociedade cearense. Desde sua criação na década de 70 até a atual gestão com o secretário Francisco José Pinheiro (empossado em 2010), é possível se observar as várias perspectivas de trabalho e posturas assumidas pela Secult, que variaram de acordo com os governos, os governadores e as escolhas para o cargo de secretário da cultura. Concordo com Barbalho (1998) que a secretaria de cultura e seus secretários enfrentaram momentos difíceis até se afirmarem como uma pasta legítima, demonstrando que existiam e existem demandas no setor cultural provenientes da população do estado.

A secretaria de cultura exercia a função de patronato, interferindo com recursos públicos no setor em questão. Então, quem está à frente da secretaria tem o poder de decisão sobre o que será feito na área de cultura. No entanto, nem tudo são flores, até se firmar como secretaria, a mesma sofreu muitas críticas e tentativas de extinção. Dentre as críticas estava o posicionamento que a secretaria assumia sobre o que devia ser trabalhado na cultura. O primeiro secretário foi Raimundo Girão, que era considerado elitista, logo, trazia imbuído em suas pautas, projetos e práticas de interesses elitistas da época.

Segundo Barbalho, dentre as várias atividades e programas implementados pela secretaria no decorrer de sua existência, as Jornadas Culturais adquirem destaque por popularizarem a secretaria, fazendo uma interiorização da cultura. Desde sua criação, o projeto das Jornadas Culturais teve uma boa aceitação por parte da população. A priori com Raimundo Girão, as Jornadas eram feitas dentro da própria capital. A partir de Ernando Uchoa (2º secretário da cultura) houve uma amplificação do projeto; estas – as Jornadas – eram feitas da capital para as cidades do interior do estado.

A Jornada Cultural é, na realidade, o programa com o qual a Secretaria de Cultura alcança sua legitimação perante a sociedade cearense. Bastante criticada no seu início, vista como desnecessária ou luxo em um Estado marcado pela pobreza, a Secretaria corre constante risco de extinção (...) Com as jornadas, alcançado o público de todo o Estado, a instituição consegue mobilizar a população, respaldando e legitimando sua atuação (BARBALHO, 1998; 149).

Tal prática de deslocar o pólo cultural – da capital para o interior – além de levar uma série de manifestações artísticas a localidades que, no contexto geral, não tinham

oportunidade de ter acesso à cultura, acarretava também em transmitir a concepção da secretaria do que era considerado e aceito como cultura, de acordo com o secretário e sua gestão.

Apesar do sucesso o projeto das jornadas sofreu várias críticas por parte dos intelectuais da época. Dentre algumas, podemos citar que as jornadas da Secult ao se utilizarem do discurso de conservar e estimular à cultura através do transporte da cultura ao povo do interior esquecia-se de proporcionar um diálogo entre a cultura “trazida da capital” com a cultura da “localidade” em questão. Não existia uma troca entre as variáveis formas de cultura (a da capital e a do interior), as jornadas eram um espetáculo, uma chance da população interiorana poder ter idéia do que representava as práticas culturais da capital. Muitas vezes a cultura da capital era interpretada como arte erudita, enquanto que a cultura do interior era vista folclorizadamente. As jornadas eram momentos de espetacularização das formas de arte da capital, para o público do interior estigmatizado como incultos e populares.

Propondo um evento de “vitrine”, onde o público local apenas consome aquilo que já vem pronto, sem qualquer interferência, as jornadas reforçavam a visão reificada de cultura. A base da cultura reificante é o desconhecimento, causando reverência. A produção artística torna-se segundo Alfredo Bosi (1987), um objeto fora do espectador, criando o sentimento de fetiche. Uma cultura para ser vista, sem relação direta com a vida das pessoas (BARBALHO, 1998; 152-153).

4.2 Da década de 1980 pra cá, da Era Jereissati e a proposta de modernização do Ceará

Barbalho (2003) também relata a postura que a secretaria de cultura tem tomado a partir dos governos de Tasso Jereissati (1987-1990; 1995-1998; 1999-2002) e Ciro Gomes (1991-1994) no Ceará, chamados de “Geração das Mudanças”. É interessante ver como se comportaram os governantes com relação ao setor cultural. Tanto os governos de Tasso como o de Ciro adotaram uma perspectiva de se utilizar da secretaria de cultura como instrumento de promoção publicitária de seus feitos governamentais, entendendo a pasta cultural como ferramenta de produção simbólica, sendo espaço de destaque no corpo administrativo.

A escolha dos secretários se direcionava para uma escolha para os profissionais que mais eficientemente pudessem incorporar nas ações culturais elementos que proporcionassem uma visibilidade e uma publicização das atividades dos respectivos governos. Violeta Arraes e Paulo Linhares foram dois secretários que tiveram êxito em suas estadas na Secult, ambos utilizaram-se das ferramentas midiáticas e publicitárias em seus projetos, o que agradava os governadores, que se viam representados perante a população.

Diante dessa trajetória, observo que em seus primeiros anos a Secretaria de Cultura ainda não implantava políticas direcionadas para a cultura popular. A gestão de Raimundo Girão compreendia cultura como um bem erudito, enquanto as gestões de Ernando Uchoa buscaram diversificar as políticas culturais, promovendo jornadas nas cidades do interior e provocando, ainda que incipientemente, interação entre as práticas culturais da capital com as do interior. No entanto, ambas não realizavam políticas orientadas as práticas da cultura popular. Os secretários dos governos de Tasso Jereissati e Ciro Gomes se utilizaram das políticas culturais enquanto instrumentos publicitários e pouco realizaram projetos voltados para as práticas da cultura popular.

Apenas a partir do governo de Lúcio Alcântara que mais claramente as demandas das práticas culturais populares vão começar a ter um projeto direcionado. Com o advento desse projeto há a constituição da lei dos Mestres da Cultura Tradicional Popular do Ceará. A Secretaria passa a demandar uma parte de suas finanças para a manutenção desta lei.

No entanto, apesar da criação desta lei, pode-se perceber a partir das ações da Secretaria que a concepção de cultura popular desta ainda está muito relacionada à idéia de tradição, na qual as práticas culturais populares têm que se caracterizar vinculadas a algo conservador e puro no decorrer do tempo, impassível a inserções e a hibridações com outras práticas culturais do entorno. As práticas de cultura popular para a Secretaria são, geralmente, vislumbradas em referência a uma manifestação cultural de grupos desfavorecidos economicamente, e muitas vezes, a um pequeno agrupamento de pessoas que mantém uma prática cultural há um longo tempo.

Diferentemente da percepção da Secretaria, entendo a partir das contribuições de Stuart Hall (2003), que a tradição cultural em vez de caracterizada como uma prática que deve permanecer estática e intocável com o desenrolar dos anos, a tradição cultural se desenvolve e

se renova a partir das transformações cotidianas, do contexto social e das relações entre os indivíduos das mais variáveis classes da sociedade. Tradição se configura, portanto, como o que se mantém e o que se modifica, conjuntamente, em uma cultura.

4.3 As leis da Secretaria de Cultura do Estado do Ceará e a Lei dos Mestres da Cultura Tradicional Popular

É notável como o setor cultural nos últimos anos vem preocupando tanto setor privado, quanto os governos federal, estadual e municipal, estes últimos por sua vez vêm acarretando uma série de políticas públicas direcionadas para o ramo da cultura. Tanto em nível federal como em nível estadual e municipal, os governantes têm demandado atenção ao campo em questão. As atuais gestões da secretaria de cultura do estado do Ceará vêm se diversificando em sua busca a atender as demandas da população. Como foi citado anteriormente, o Ceará foi o primeiro estado a destinar e implantar uma secretaria como objetivo de cuidar da demanda do setor cultural.

No que concerne à legislação, os últimos anos vem mostrando uma série de implementações oficiais para a área da cultura, tanto na esfera federal, como na esfera estadual. Os governos estaduais vêm atuando tanto com o estabelecimento de leis e decretos, tanto em projetos nos mais variados níveis das práticas culturais. Em 2000, houve a disposição de lei para a instituição da criação do Conselho Estadual de Preservação do Patrimônio Cultural do Estado do Ceará (COEPA-CE), no qual a figura do presidente se designa no secretário da cultura do estado. Já em 2003, durante a gestão de Lúcio Alcântara, são criadas as leis: os Mestres da Cultura Tradicional Popular (lei nº. 13.351), o dia do patrimônio cultural do estado do Ceará (lei nº. 13.398), a de proteção e preservação do patrimônio imaterial (lei nº. 13.427). Em 2004, amplifica-se a lei de proteção ao patrimônio histórico e artístico do Ceará, acrescentando a proteção ao entorno do bem tombado.

Dentre as leis citadas, a que intervém de maneira mais direta no cotidiano não somente das bandas cabaçais, mas de todos os grupos artísticos de cultura popular do estado é a lei dos Mestres da Cultura Tradicional Popular. De acordo com a lei a partir de então, fica a

cargo da Administração Pública Estadual, o Registro dos Mestres da Cultura Tradicional Popular do Estado do Ceará. Para tal será lançado o edital para estabelecer e averiguar os inscritos que atendam aos requisitos propostos pela lei. Por intermédio da referida lei, o estado proporciona um reconhecimento simbólico à atuação de integrantes de grupos de cultura popular que se inscrevam no edital, com a titulação de mestre da cultura e a inscrição no livro de registros do Núcleo de Patrimônio Imaterial (NUPIM). A referente lei foi implantada no governo de Lúcio Alcântara. Já em 2006, a lei foi ampliada, possibilitando que grupos e coletividades também pudessem ser agraciados e reconhecidos enquanto Tesouros Vivos da Cultura (lei nº. 13.842).

A lei dos Mestres da Cultura Tradicional Popular, a partir de então (o ano de 2004), institui a cada ano, no mínimo doze mestres das variáveis manifestações sócio-culturais existentes. Segundo a lei podem ser agraciados como “mestres”, pessoas naturais que disponham de técnicas ou conhecimentos necessários para a produção e para a preservação de uma prática da cultura tradicional popular de qualquer comunidade estabelecida no estado do Ceará. Como requisito para o registro de mestre, necessita-se ser natural do Brasil, estar residindo no Ceará por mais de 20 anos, comprovar a participação em atividades culturais por mais de 20 anos, estar apto a transmitir os conhecimentos e técnicas a alunos e aprendizes.

Como critérios para o registro, serão levados em consideração, à relevância de vida e obra direcionadas para as práticas culturais tradicionais do Ceará, o reconhecimento público das práticas tradicionais culturais desenvolvidas, a permanência em atividades e a capacidade de transmissão dos conhecimentos e técnicas referentes à prática cultural tradicional, a experiência e a vivência das tradições culturais, e por fim, a situação de carência econômica e social. A COEPA fica a cargo de aferir, avaliar e julgar as inscrições nos pedidos de registro e ao secretário cabe, anualmente, a publicação da lista homologada dos Mestres. Entre os direitos que um mestre titulado adquire, estão o diploma de Mestre da Cultura Tradicional Popular do Estado do Ceará e um auxílio financeiro mensal pago pelo governo do estado, no valor correspondente a um salário mínimo.

Entendo que a lei dos Mestres pode ser interpretada como um novo projeto de “interiorização” da Secretaria da Cultura pelo fato da lei atingir e reconhecer simbolicamente representantes em sua grande maioria situados em cidades do interior do estado do Ceará.

Deslocando efetivamente, mesmo que de modo breve, um projeto da Secretaria para outras áreas de atuação. Isso não significa dizer que não existem mestres na capital cearense, mas, em sua maior parte, os mestres e as práticas tradicionais culturais se mantêm com mais vigor nas cidades do interior.

Grande parte dos mestres se encontra fora da região metropolitana, nos seis primeiros anos da lei, deste total, de 2004 a 2009, observa-se que cerca de 31 mestres são provenientes do Cariri cearense, outros 28 se encontram em várias cidades do sertão central, 5 são das cidades litorâneas e apenas 4 são residentes em Fortaleza. As tradições culturais reconhecidas dos mestres agraciados são muitas: reisado; maneiro-pau; artesanato; congala; penitente; maracatu; cerâmica em barro; banda cabaçal; boi-bumbá; xilogravura; rabequeiro; cerâmica; vaqueiro e aboiador; rede de travessa; lambedor; arte em cerâmica; dança da cana verde; dramas; reisado de couro; dança do coco; dança de São Gonçalo; boi de reisado; bumba-meu-boi; teatro de bonecos; artesanato em couro; jangadas; mestre santeiro; artesanato em madeira; lapinha; artesanato com trançado de cipó de imbé; cordel; luthier de violino; sineiro; violeiro; bordado; bendito; medicina popular e luthier de rabeca. Dentre os mestres agraciados, apenas dois são provenientes das práticas das bandas cabaçais, o já falecido seu Miguel e seu Raimundo, ambos consagrados no primeiro ano da lei, em 2004. Seu Miguel era da cidade de Juazeiro do Norte e seu Raimundo é da cidade do Crato.

Cabe o adendo de que somente em 2008 e em 2009, grupos/coletividades foram contemplados com a lei revisada “dos mestres”. Em cada ano citado, um grupo de reisado, ambos da cidade de Juazeiro do Norte receberam o diploma de “Tesouros Vivos”.

A concepção que a Secretaria atribui para cultura, segundo o próprio site da mesma, acompanha a concepção de cultura estabelecida pela constituição federal, que por sua vez, define cultura como conjunto de bens de natureza material e imaterial. Entendendo por imaterial as manifestações, expressões, práticas, conhecimentos e técnicas – que aliados a indumentárias, objetos, instrumentos musicais – que grupos, ou comunidades, ou até mesmo indivíduos reconhecem como parte fundamental de seu patrimônio cultural.

A gestão de Claudia Leitão com o Projeto Secult Itinerante houve sim uma tentativa de implantação do Sistema Estadual de Cultura. Bem como nas primeiras gestões dos secretários de cultura, buscou com ações práticas fomentar a interiorização da cultura por intermédio da atuação da Secretaria de Cultura do Estado do Ceará. O que demonstra uma

preocupação por parte dessa gestora em salvaguardar a cultura tradicional e popular, aos moldes da Recomendação da Conferência Geral da UNESCO.

A cultura tradicional e popular é o conjunto de criações que emanam de uma comunidade cultural fundadas na tradição, expressas por um grupo ou por indivíduos e que reconhecidamente respondem à expectativas da comunidade enquanto expressão de sua identidade cultural e social; as normas e os valores se transmitem oralmente, por imitação ou de outras maneiras. Suas formas compreendem, entre outras, a língua, a literatura, a música, a dança, os jogos, a mitologia, os rituais, os costumes, o artesanato, a arquitetura e outras artes. (Conferência Geral da UNESCO – 25ª Reunião; 2).

Apesar de se desenvolver à passos poucos visíveis a grande mídia, é possível ver uma preocupação dos gestores mais recentes em estar a par do que é entendido como diversidade cultural, para assim, colocar em prática por medidas legislativas.

A cultura adquire formas diversas através do tempo e do espaço. Essa diversidade se manifesta na originalidade e na pluralidade das identidades que caracterizam os grupos e as sociedades que compõem a humanidade. Fonte de intercâmbios, de inovação e de criatividade, a diversidade cultural é tão necessária para o gênero humano como a diversidade biológica para os organismos vivos [...], constitui o patrimônio comum da humanidade e deve ser reconhecida e consolidada em benefício das gerações presentes e futuras. (Artigo 1 da Declaração Universal sobre Diversidade Cultural, 2001; 1).

A lei dos mestres é um grande passo nesse sentido. Tanto pela inquietação em manter como em promover o reconhecimento das práticas e manifestações das culturas populares, de acordo com o entendimento da Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural de 2001.

4.4 A cultura popular do ponto de vista do Centro Cultural BNB

Ao chegar ao CCBNB, fui diretamente para o 4º andar, onde funciona a gerência do Centro Cultural. Ao me apresentar para a secretária da sala, ela pediu que eu aguardasse para falar com interlocutor A²³. Depois de alguns momentos, interlocutor A veio falar comigo, perguntou se eu era a Jéssica. Surpresa, disse que sim, ele falou que já iria responder meu e-mail (eu havia entrado em contato inicial com outro funcionário do CCBNB, na primeira viagem, mas o mesmo não está mais encarregado pelo setor cultural do CCBNB do Cariri, e um supervisor do setor havia encaminhado para ele, o e-mail e a tarefa de respondê-lo, pelo fato, dele ser o encarregado pelo projeto “Tradição Cultural”). Feliz em saber que havia despertado interesse em meu interlocutor, perguntei se o supervisor também poderia conversar comigo, no entanto, o mesmo entraria de férias. O interlocutor A, ao contrário, disse que poderia conversar comigo na mesma hora. Sentamos um pouco mais afastados da sala comum de trabalho (na ante-sala) e ele perguntou no que ele poderia ajudar.

Eu expliquei meu propósito ao procurar o CCBNB, falei do meu objeto de estudo, das minhas viagens anteriores. A priori, ele perguntou se eu queria os contatos das bandas, disse que não seria necessário, porque eu já tenho esse material em mãos, o meu intuito ali era o de conhecer um pouco mais da atuação do CCBNB na região do Cariri, mais especificamente, com relação as bandas cabaçais. O interlocutor A é coordenador do projeto “Tradição Cultural” do CCBNB Cariri.

Ele conta que apesar de recente a atuação do CCBNB tem aumentado gradativamente na região. O centro cultural funciona no Cariri desde 20 de maio de 2006 (ano de inauguração) e que eles vêm trabalhando com as bandas cabaçais (bem como, com as outras várias manifestações de cultura popular da região, como, por exemplo, reisado, lapinha, maneiro-pau, etc.) desde a inauguração.

O primeiro projeto do CCBNB na região voltado para os grupos de cultura popular, que o interlocutor sempre denomina grupos de “tradição” foi o projeto “De lábios a ouvidos” que começou a ser desenvolvido no ano de 2007 pelo centro cultural. O projeto em questão promovia apresentações dos grupos de “tradição” nos espaços do Centro cultural,

²³ Por interlocutor A designo o interlocutor referente ao Centro Cultural do BNB – CCBNB.

concomitantemente, havia a gravação em vídeo das apresentações dos grupos e era realizado um breve estudo contando um pouco da história dos grupos (interlocutor do CCBNB, inclusive disse que esse material está disponível no acervo da biblioteca do CCBNB, para quem quisesse assistir, no entanto, não se é possível alugar).

Atualmente, ele conta que o CCBNB está com o projeto “Tradição Cultural”, desde 2008 (informação sem precisão de data) que é similar ao projeto “De lábios a ouvidos”, mas que é mais direcionado aos grupos de “tradição”. Além desse projeto citado, o interlocutor A conta que de certa forma as bandas cabaçais se inserem em mais três projetos anuais da programação cultural do centro cultural, são eles: Cultura Musical; Artes Cênicas; Rock-cordel. Quanto às diferenças entre o projeto “Tradição Cultural” para o anterior, ele disse que esse projeto atua pelo sistema de editais e sim por intermédio de “convites” (os grupos de “tradição” seriam convidados a participar e realizar apresentações tanto no CCBNB como nos próprios bairros de origem dos grupos. Além disso, ele conta que atualmente eles vêm realizando atividades de “trocas” entre os centros culturais do BNB, o que ele comenta que vêm sendo bem interessante, porque, por exemplo, em vez de um grupo de Juazeiro do Norte somente se apresentar no município de Juazeiro, ele é “levado” pelo CCBNB para o CCBNB de Souza (na Paraíba) e um grupo de lá é “trazido” para se apresentar aqui). Quanto a esse “sistema” de convites, ele disse que estão trabalhando assim porque é muito mais complicado para os grupos de “tradição” terem como se inscreverem nos sistemas de editais, como muitos não são alfabetizados, nem sempre compreendem a parte burocrática que é inerente ao centro cultural, que é vinculado ao Banco do Nordeste (BNB). Perguntei como se dá essa relação, ele disse que eles contratam um produtor freelance que realiza a intermediação entre as práticas burocráticas do CCBNB e os grupos. Esse freelance sempre muda, nunca é o mesmo, segundo o interlocutor, não tive como conseguir o contato de nenhum. Mas, ele disse que apesar de ter essa pessoa contratada especificamente para realizar essas transações (como de fazer o contrato, seja o grupo “pessoa física”, seja o grupo “pessoa jurídica”, por que existem certas especificações burocráticas) ele como coordenador do projeto acompanha todo o processo e faz questão que tudo seja realizado de maneira que os integrantes dos grupos compreendam tudo que está sendo feito. Quanto ao valor do cachê, o interlocutor A conta que o mesmo é igual para qualquer grupo de “tradição”, ou seja, de R\$ 750,00 (Setecentos e cinquenta reais), mas ele também disse que o valor pode variar e chegar a R\$1.000,00 (Hum mil reais) que é quando eles geralmente incluem um valor adicional para

ajuda de custo (seja para transporte ou lanche), esse valor adicional é dado, principalmente, quando os grupos vão se apresentar em outros municípios.

No que diz respeito às apresentações das bandas, o interlocutor A conta que é pedido um repertório do que será apresentado e com esse material eles fazem o folder de apresentação do evento. Outra coisa que é cobrada é a pontualidade para as apresentações, que os integrantes cheguem no horário programado para realizar a apresentação. Ele diz que geralmente eles não têm problemas com esses dois quesitos, que os grupos sempre são pontuais, somente quando acontece algo extraordinário (como quando um grupo que vinha de outra cidade teve um atraso por causa do transporte) é que ocorre algum atraso. Os grupos também geralmente seguem e realizam a apresentação conforme o combinado com eles se foi pedido 40 minutos de apresentação, assim é feito (no entanto, ele disse que também ocorrem exceções, certa vez, um grupo de cirandeiros não apresentou o quanto de tempo que havia sido combinado, mas que também isso é muito raro de acontecer).

O interlocutor A conta que por ano são realizados doze apresentações do projeto, no entanto, isso não significa que ocorra uma a cada mês, existe uma flexibilidade, podendo ocorrer duas em um mesmo mês. Ele também conta que o centro cultural promove atividades em cerca de treze municípios do Cariri e atualmente, como ele repete, estão realizando essas trocas com o centro cultural de Souza.

Ele conta também que o CCBNB trabalha muito em parceria com o SESC e com as Secult, mas que geralmente eles funcionam como apoio, ou seja, entram mais como uma contribuição e não como patrocínio do evento. Por exemplo, ele cita um evento que ocorreu no início do ano passado (Janeiro, 2009), denominado de “Folia de Reis”, na qual tanto SESC, como Prefeitura e uma Associação de artistas de Juazeiro realizaram em conjunto. Cada instituição entra com algo, seja com a parte da logística/estrutura, seja com o cachê, enfim, ele afirma que o CCBNB busca sempre estar realizando eventos e ações públicas que fomentem as apresentações em locais públicos dos grupos de “tradição”. Por vezes, é possível gravar em vídeo esses eventos o que ele disse que é bom para “eternizar aquelas tradições”. Sobre essa Associação de artistas, ele falou que seria interessante conhecer um pouco do trabalho deles, indicou que eu procurasse Dôra, no bairro João Cabral (o nome da associação é Artistas da terra do Padre Cícero), que eles trabalham com o Reisado “dos Irmãos”. Eu perguntei se era a mesma associação (do pessoal da Carroça de Mamulengos), que eu conheci

na minha primeira pesquisa, ele disse que não, que antigamente era um grupo só, mas que eles brigaram e cada um criou uma associação, mas que trabalham no mesmo bairro.

Ainda sobre a atuação do CCBNB na região, ele conta que alguns empresários locais têm o hábito de trabalhar conjuntamente com o CCBNB. Nos eventos regionais, geralmente o CCBNB entra na organização e apoio das atividades, por ser de conhecimento público, a atuação da instituição junto aos grupos de “tradição” da região. Como exemplo, citou o Expoafi, a Feira de Agropecuária do Crato e a Fetrace (organizada pelo sindicato de agricultores do Crato), ou seja, o CCBNB entra sempre como apoio, dando o cachê dos grupos, enquanto que o evento entra com a estrutura. O interlocutor A conta que sempre são procurados por alguns eventos e que são conhecidos por realizarem um trabalho cooperativo e dando apoio às atividades e grupos culturais da região.

O posicionamento do interlocutor A demonstra que a ótica de trabalho da instituição visualiza que as práticas de cultura popular são caracteristicamente práticas tradicionais de arte popular. Particularmente na região do Cariri cearense, para o interlocutor é bem claro o que pode ser considerado como prática tradicional de arte popular (reisados, bandas cabaçais, cirandeiros, etc.) do que se configuram como outras formas de arte (cinema, teatro, dança, etc.). A linha que delimita uma prática de arte dita popular é bem delineada, pela expressiva quantidade de grupos de cultura popular e pelo seu contexto histórico. Tanto que, para o interlocutor, as práticas de cultura popular são definidas pela sua “tradição cultural”, tradição essa que somente pode ser concretizada pela perenidade no tempo. A prática cultural deriva de tradição cultural quando ultrapassa anos e se instala no cenário e no imaginário da população que o criou.

4.5 A cultura popular do ponto de vista do Setor Cultural do SESC

Cheguei ao SESC e depois de alguns momentos, o interlocutor B²⁴ pode me atender. Explicitei minha presença ali e o porquê de ter vindo procurá-lo. O interlocutor B começou a falar de forma geral da atuação do SESC em relação aos grupos de “tradição”. Ele fala que o SESC usa-se dessa terminologia para denominar os grupos de folguedos populares

²⁴ Por interlocutor B designo o interlocutor referente ao SESC da cidade de Juazeiro do Norte.

da região (que inclui, reisado, lapinha, banda cabaçal, maneiro-pau, etc.), ressalta que se utiliza dessa denominação também por considerarem os grupos de “tradição” como grupos com características distintivas e diferenciadoras dos outros grupos que trabalham com música e artes cênicas. Para o interlocutor B os grupos de “tradição” construíram particularmente seu elemento distintivo, o que os torna peculiares em relação ao restante dos grupos locais. Como exemplo dessa diferenciação, ele comenta que existe muita diferença no SESC contratar um grupo de forró, do que contratar uma banda cabaçal, por que, a maneira como cada grupo se formou e como cada grupo lida com suas manifestações é bastante distinta.

O interlocutor B fala, com certo tom de conhecimento, que trabalha a frente do SESC há sete anos e que as propostas que norteiam as diretrizes do SESC são de um trabalho de parceria entre a instituição e os grupos de “tradição”. Ele também conta que a forma como o SESC de Juazeiro atua quanto aos grupos é a mesma forma como as outras filiais do SESC procuram atuar, no entanto, se adaptando a realidade do entorno das localidades e das cidades em que estão inseridos. Ele fala que não é dever do SESC atuar de forma assistencialista e que procuram dar apoio sem serem paternalistas, ou seja, procuram atuar de maneira a abrir espaços para os grupos, mas de modo que a parceria construída ultrapasse e não se restrinja a produtividade cultural desses grupos. Não é intuito do SESC tratar esses grupos somente como produtores de um bem comercial a ser vendido, mas antes de qualquer coisa, promover uma relação “humanizada” com essas pessoas, tanto que quando indagado sobre como são realizadas as atividades nas quais os grupos se inserem, ele conta que eles nunca trabalharam sob o regime de editais, mas sim, com o sistema de “convites”, nos quais os grupos são convidados a participar.

Existe certa regulamentação nesse processo, mas o interlocutor B conta que o sistema acontece por indicações dos grupos por outros. Ele diz que o sistema de editais para a linguagem dos grupos de “tradição” é um tanto quanto complicada, por que em muitos casos os grupos não têm alguém que entenda da dinâmica burocrática desse processo, o que acaba por trazer para a relação do grupo com a instituição fomentadora do edital uma terceira pessoa, que são os “produtores culturais” que nem sempre são pessoas idôneas e diversas vezes acabam por se aproveitarem dos grupos.

O interlocutor B expõe que a relação entre o SESC e os grupos é tão de parceria, de cooperação que quando algum grupo precisa de algum apoio extra, eles sabem que o SESC

estará apto a auxiliar. Como exemplo, ele cita um caso que já aconteceu, certa vez, um grupo recebeu cachê do CCBNB para se apresentar no centro Cultural em Fortaleza, no entanto, o valor em questão não era suficiente para cobrir os gastos de transporte e ajuda de custo, o grupo então recorreu ao SESC para conseguir custear o que faltava, e em troca o grupo realizou uma apresentação também em um dos espaços do SESC. Ou seja, a relação entre SESC e grupos é de trocas, o SESC auxilia em algo e o grupo apresenta-se para a instituição, como forma de retribuição. Ele diz que inúmeras vezes ocorreu de um grupo precisar de um apoio e o SESC sempre “chega junto” proporcionando que a dinâmica dos grupos não parem. A relação do SESC na região do Cariri é antiga e que existe uma boa dinâmica entre as filiais do Crato e Juazeiro do Norte.

Quanto aos projetos que as bandas se inserem, ele falou que elas se inserem principalmente no projeto da *Mostra Cariri de Artes*, no projeto “Terreiros dos Mestres”, no projeto *Mostra SESC da Cultura Cearense* e em outros eventos esporádicos do próprio SESC. Esses projetos tem se voltado também nessa diretriz de uma relação que perpassa ao caráter comercializante que por vezes vêm se estabelecendo na região. A “Mostra Cariri de Artes” e o evento “Terreiros dos Mestres” vêm sendo realizados nos bairros de origem dos grupos, saindo daquela construção do palco que é própria dos eventos nas instituições, buscando fomentar uma boa relação entre o grupo e seu bairro e seus moradores. Ele disse que é um retorno ao que existia antes, as apresentações dos grupos para quem quisesse ver, e também, buscando realizar trocas de saberes entre as várias “tradições”. Além de realizarem uma relação que tem inerentemente seu próprio caráter econômico, tais projetos fomentam que as relações entre os grupos e o SESC e as “comunidades” sejam mais aprofundadas.

Ele fala que o apoio que o SESC vem dando aos grupos muitas vezes parece ser mais efetiva que o Estado, apesar de não ser essa a diretriz do próprio SESC. No entanto, pelas relações entre os grupos e o SESC ser tão fecunda e de parceria, os grupos vêm no SESC um porto seguro com o qual eles podem contar. No que concerne a quando esses projetos são realizados, a “Mostra Cariri de Artes” acontece durante uma semana no mês de novembro e já vai para a 13ª edição nesse ano de 2011. Já o projeto “Terreiros dos Mestres” é um projeto um pouco mais recente, acontecendo desde 2008 e tem a proposta de ser realizado mensalmente, no entanto, nem sempre, devido a grande quantidade de atividades do SESC, o mesmo está acontecendo todos os meses do ano. O interlocutor B indicou que eu conversasse com outro funcionário do SESC em Fortaleza, que ela também tem um grande conhecimento

da atuação do SESC Juazeiro e que ela poderia fornecer o material escrito que foi produzido no projeto “Terreiro dos Mestres”. Ele também indicou que conversasse com Difreitas, luthier²⁵ e líder da Associação do reisado “dos Irmãos”, que os mesmos desenvolvem um trabalho que também envolvem as bandas cabaçais.

Percebe-se que tanto para o interlocutor A, como para o interlocutor B, a conceituação do que é considerado como prática de cultura popular está intimamente ligado à “tradição cultural”. Ambos demonstram ter um arcabouço que vislumbra que para ser caracterizado como um grupo de cultura popular existe a necessidade de existir o desenvolvimento dessa prática com o decorrer dos anos.

Já quando conversei com a interlocutora C²⁶, ela veio a contar que o SESC vem atuando no Crato e na região do Cariri há bastante tempo e que eles sempre buscam trabalhar com os grupos de “tradição”. O diálogo se desenvolveu com a citação de muitos eventos e projetos culturais, tanto os já ocorreram e não acontecem mais e novos eventos. Dentre os projetos desenvolvidos pelo SESC que tem objetivo direto o fomento as atividades e práticas dos grupos de “tradição”, ela falou sobre cinco projetos.

O principal dentre estes é o “Ao Gosto Popular” que se iniciou em 2001/2002 (ela não soube precisar o ano de início). O projeto tem esse nome em menção ao mês de Agosto, mês onde é comemorado o dia do folclore. O projeto realiza cortejos/desfiles e apresentações dos grupos de “tradição”. Costumeiramente o cortejo do grupo vem do bairro onde a maioria dos participantes do folguedo mora e se finaliza na Praça da Sé (praça da igreja matriz da cidade do Crato). Ela conta que esse e o “Terreirada da Tradição” são os projetos mais significantes do SESC no que concerne aos grupos de “tradição”. A “Terreirada da Tradição” consiste em apresentações permanentes dos grupos da tradição popular nas unidades do SESC e nos ditos “terreiros” dos mestres, o que proporciona um intercâmbio entre estes artistas, grupos e a comunidade e promove um diálogo entre “tradição” e “contemporaneidade”. Nesses eventos a proposta é diversificação e o encontro entre os mais variados tipos de grupos de “tradição, reisado com maneiro-pau, banda cabaçal com lapinha e etc. E a idéia do evento

²⁵ Luthier é um profissional especializado na construção e no reparo de instrumentos de corda com caixa de ressonância, mas não daqueles dotados de teclado. Isto inclui violinos, violas, violoncelos, contrabaixos, e todo tipo de guitarras (acústica, elétrica, clássica), alaúdes, tiorbas, e bandolins. O termo luteraria designa a arte da construção de instrumentos de cordas ou, por metonímia, o ateliê ou loja desses instrumentos.

²⁶ Por interlocutora C designo a interlocutora referente ao SESC da cidade do Crato.

ocorrer fora do SESC tem o intuito de promover uma maior participação e interação da população. As terreiradas acontecem durante todo o ano.

Outro projeto, que no momento não está mais sendo desenvolvido, é o “Encontro com mestres”. Esse projeto aconteceu durante o ano de 2004 e tinha dois objetivos principais, o primeiro era a realização de apresentações artísticas dos grupos de “tradição”, ou seja, divulgação e difusão das práticas e dos folguedos da região e em segundo era o de realizar uma formação sobre as práticas daqueles folguedos. Ela conta que o SESC visualizava uma necessidade imanente de se promover um alargamento no conhecimento para a população sobre as várias práticas de folguedos, de grupos de “tradição”.

Há também o evento “Tradição na Feira” no qual o SESC Lança cordéis e promove apresentações de grupos de “tradição” em feiras na cidade do Crato. Nos meses de junho e julho, na feira do Crato, grupos se encontram com cordelistas, trocam saberes e promovem manifestações para os transeuntes e população próxima da feira. Além dos eventos citados, a interlocutora deu certa ênfase a um dos eventos mais conhecidos do SESC, a “Mostra SESC Cariri de Cultura”, que no corrente ano, irá para a décima terceira edição. A mostra SESC é um evento que agrega vários tipos produções artísticas, tanto regionais e como nacionais. No mês de novembro, na região Cariri, durante uma semana, há uma série de apresentações e manifestações tanto nas filias do SESC da região como em teatros e praças. É um momento de encontro entre vários saberes e de trocas de conhecimentos sobre as várias formas e práticas culturais, sejam elas populares e tradicionais, como contemporâneas.

A interlocutora C conta que a população da cidade do Crato, principalmente, as crianças não tem conhecimento da existência das várias formas de folguedos, muitas vezes, parece consensualmente estabelecido que na cidade do Crato, de grupo de “tradição” somente existem a Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto (aqui, ela comenta que reconhece o trabalho do grupo, mas ressalta que além de existirem outras bandas cabaçais como a banda do falecido mestre Bidu e a banda cabaçal Santo Antônio, existem outras formas de folguedos, como o reisado, a lapinha, o maneiro-pau, etc. e que corriqueiramente apenas os Irmãos Aniceto são colocados como ícones e representantes da cultura popular da cidade, o que, segundo ela, não deveria acontecer, tendo em vista a diversidade e multiplicidade de práticas de folguedos da cidade e da região do Cariri).

Tal como os interlocutores A e B, também na fala da interlocutora C é possível ver que existe uma confluência no que concerne ao discernimento dos três sobre as práticas da cultura popular como algo intrinsecamente correlacionado, e senão, originado de processos de tradição cultural. Apesar da fala da interlocutora C privilegiar a organização, promoção dos eventos – como a criação de festas por parte do SESC que poderiam ser consideradas como festejos de folguedos – e a criação de espaços de fomento às práticas de cultura popular, é possível se compreender que para ela existe uma relação entre as práticas culturais populares e a tradição cultural em si. Tanto que ela transparece certa preocupação para que as práticas de cultura popular não sejam enquadradas em uma única manifestação de cultura popular, no caso da cidade do Crato, a concentração na banda dos Irmãos Aniceto. Tendo em vista a multiplicidade de manifestações existentes, tanto na presente cidade como na região do Cariri.



(Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto e Banda Cabaçal Mirim Irmãos Aniceto – Crato – 2007 –
Arquivo Cacá Araújo)

Outra percepção notada, que demonstra certa diferenciação entre as falas dos interlocutores, foi que enquanto o interlocutor A e o interlocutor B fazem uso mais

generalizado das expressões “tradição cultural” e “grupos de tradição”, a interlocutora C, se utiliza da expressão “folguedos” para construir seu discurso sobre as práticas das bandas cabaçais. O interessante nessa constatação é o fato de que para os integrantes mais antigos das bandas cabaçais – no caso, os homens de idade mais avançada – existe uma identificação de que tocar e pertencer a uma banda cabaçal, é fazer parte do folclore. Seu Raimundo Aniceto, sempre que dialoguei com ele, fala da “bandinha” como o folclore e a tradição deixada por pai. Para seu Chico (Banda Cabaçal Santo Antônio) há também esse discernimento que tocar em banda cabaçal é fazer folclore.

4.6 A cultura popular do ponto de vista das Secretarias de Cultura das cidades de Juazeiro do Norte e do Crato.

O interlocutor D²⁷ chegou e foi logo começando a me indicar pessoas e locais para ir. Ele conta que está na gestão atual da prefeitura (2009-2012) e a frente do departamento de cultura popular desde o início, ele conta que é a pessoa que lida diretamente com as bandas cabaçais e os outros grupos de “tradição”.

Ele conta que a Secult existe há bastante tempo, que anteriormente a mesma era junto com a secretaria de esportes, mas que atualmente ambas são setores separados na gestão. Ele conta que houve uma tentativa de que a Secult fosse unida a Secretaria de Romaria e Turismo, no entanto, devido a uma movimentação dos próprios funcionários isso não aconteceu.

Quanto ao papel de atuação da Secult, o interlocutor D fala com bastante entusiasmo sobre a função da Secult. Diz ser um órgão que visualiza a base da cultura nesses grupos de “tradição” e que é tarefa da Secult fomentar e ajudar esses grupos a continuarem suas práticas. Ele conta que a Secult também vem realizando um papel de sensibilização e politização desses grupos e que isso os torna pessoas atuantes na sociedade. Ele disse que existe a ideia da Secult de tornarem essas pessoas mais presentes perante a população da cidade, que eles façam apresentações para além das romarias (momento no qual a presença das bandas cabaçais é de praxe), procurando fazer as bandas cabaçais mais atuantes e

²⁷ Por interlocutor D designo o interlocutor referente a Secretaria de Cultura da cidade de Juazeiro do Norte.

presentes na cultura local do município. Como exemplo dessa conscientização proporcionada pela Secult, o interlocutor D comenta que certa vez, devido ao atraso nos pagamentos dos cachês, certo Mestre de uma banda cabaçal (Mestre Chico da banda Cabaçal Santo Antônio) foi a televisão local reclamar. Disse que eles têm consciência do valor do trabalho deles e reivindicam pelo mesmo. Ele conta que depois da reclamação na TV, a Secult “deu um jeito” e pagou a banda em questão, mas disse que esses atrasos ocorrem devido à burocracia.

Quando perguntado quais os projetos ou eventos que as bandas se inserem, ele conta que as bandas estão presentes nas romarias (em janeiro, fevereiro, março, julho, setembro, novembro, dezembro) e no *JuáForró* (em junho). Ele fala de um outro evento que a Secult em conjunto com o SESC e com as associações de artistas de Juazeiro vem tentando “revitalizar” é o “Festival de Quilombos Reis do Congo” que acontece no dia de Reis (06/01), no qual vários grupos de “tradição” realizam por conta própria um cortejo pelas ruas de Juazeiro do Norte.

Ele conta que devido a verba restrita, a Secult somente convida para se apresentar bandas cabaçais de Juazeiro e que não julgam um grupo em detrimento de outro. Todas as bandas são convidadas a participar e por ano cada grupo chega a se apresentar para a Secult de 2 a 3 vezes. Perguntei como eram definidos quem era chamado primeiro, ele disse que quem já se apresentou espera pelos outros, como um rodízio. O valor por apresentação varia, em geral é cerca de R\$ 500,00, mas dependendo do evento e dos recursos que o mesmo comporta esse valor pode aumentar para R\$ 700,00 ou chegar até R\$ 1.000,00. No que concerne a ajuda de custo, ele disse que a Secult sempre fornece o transporte para os grupos, indo buscar e deixar. O único problema é que a empresa que tem licitação com a Secult é a São Francisco, que sempre atrasa nesse processo (de buscar e deixar os grupos). Ele conta que os grupos têm liberdade e apresentam o que querem, eles mesmo fazem o repertório, se alguém pede alguma música ou toada, é o próprio público, mas a Secult não restringe ou delimita o que deve ser apresentado. Ele conta também que a única coisa que eles cobram das bandas é o tempo de duração da apresentação, porque a mesma varia de acordo com o evento no qual a banda se insere.

O interlocutor D demonstra ter uma conscientização politizada bem esclarecida. Ele fala que existe uma desconstrução da “tradição” fazendo da mesma um “produto cultural” possível de ser vendido, relações estas que advém da indústria cultural, citada por ele. Para ele

houve e ainda há uma valorização do patrimônio imaterial, mas que muitas vezes o mesmo vem sendo “transformado” em bem cultural vendável. Já tem algum tempo que os grupos não se apresentam mais sem o cachê. A Secult recebe muitos ofícios com pedidos de apresentações nas escolas, no entanto, corriqueiramente não pode arcar com toda a demanda, por que o orçamento já está comprometido com os eventos citados.

Segundo o interlocutor D é lamentável que as bandas somente se apresentem se houver o cachê e o fato não existem mais apresentações “espontâneas”, como era antigamente. As apresentações vêm se tornando produtos culturais, bens de troca, mercadoria. O diferencial das apresentações desses grupos de cultura popular que vem se tornando mercadorias é como essa tal prática cultural popular foi sendo construída, existe todo um arcabouço histórico e contextual diferenciado, além do caráter simbólico que permeou e ainda permeia a sua construção e composição.

A atual gestão da Secult a buscar outras formas de inserir as bandas cabaçais e os outros grupos de cultura popular perante a sociedade da região, promovendo articulações entre setor público e privado, gerando mais oportunidades de apresentações para essas práticas culturais populares. Para isso, a dinâmica de trabalho da Secult vem aumentando. Para depois do evento *JuáForró* está programado o começo do desenvolvimento do projeto “Cultura Popular na Iniciativa Privada”. Este projeto, segundo ele tem duas tarefas, a primeira é de fomentar e criar mais espaços de apresentações para as bandas cabaçais e em segundo lugar dar acesso a classe proletariada ao bem cultural tradicional. Esse projeto tem o intuito também de sensibilizar os empresários para que os mesmos através desse projeto (que será também uma espécie de catálogo dos grupos de “tradição”) proporcionará uma maior atuação dos grupos em locais privados, mas atingirá principalmente a classe trabalhadora que muitas vezes não tem acesso a cultura.

O interlocutor D disse que o trabalho na Secult é bem dinâmico e que sempre surgem idéias novas para inserir os grupos de “tradição” em novas atividades. Como exemplo, ele cita a idéia que surgiu na época do carnaval. O intuito era fazer com que as bandas cabaçais em conjunto com as bandas de marchinhas (eruditas ou “marciais”) tocassem as marchinhas carnavalescas antigas. O projeto não foi realizado devido a falta de verba, mas no ano seguinte (2012), já estará em pauta.

Indagado sobre a política de editais, ele criticou bastante, disse que o formato seletivo dos editais é muito complicado para lidar com os grupos de “tradição”, que geralmente não tem instrução completa para poder compreender e se adequar a série de exigências que o processo exige. Ele falou rapidamente que não concorda com o formato da lei dos mestres da cultura tradicional popular do Ceará, para ele, todos os mestres deveriam ser agraciados e que o valor atribuído a eles é o mínimo que o Estado pode fornecer. Ele chega a dizer que a forma como a lei é realizada é ridícula.

Ele indicou que eu conhecesse a *Associação do Reisado dos Irmãos*, que os mesmos vêm realizando trabalhos com a cultura popular e que inclusive tem grupos de bandas cabaçais mirins.

Fui para a cidade do Crato, na Secretaria de Cultura do citado município, encaminhei-me a procura da pessoa que estabelece e mantém as relações com os grupos de culturas populares da cidade. Depois de alguns desencontros, descobri que o interlocutor E²⁸ estava participando de uma conferência da Prefeitura e não poderia conversar comigo de imediato. No entanto, agendamos encontrarmos após o período do almoço.

O interlocutor E é uma pessoa muito agitada, demonstrou estar em contato com várias atividades sobre vários setores da prefeitura do Crato. A priori, ele perguntou para quê eu queria conversar com ele e rapidamente ele mostrou interesse e disponibilidade em colaborar com a presente pesquisa.

Demonstrando um amplo conhecimento sobre o cotidiano das práticas culturais tradicionais populares, o interlocutor E fez várias considerações sobre o contexto da cultura em geral. Ele falou sobre as políticas públicas de culturas e sobre o avanço que a gestão de Cláudia Leitão promovem frente à Secretaria de Cultura do Estado do Ceará. No entanto, ele também fez certas ressalvas e diz que as práticas culturais populares estão muito afastadas da academia. Em sua opinião, os gestores públicos municipais e estaduais, a Universidade e as instituições de educação de modo generalizado deveriam se posicionar a favor dessas formas de arte e promover meios de ampliar o reconhecimento, e conseqüentemente, o respeito frente à sociedade. Ele assume que existe um reconhecimento por parte das universidades, mas que o mesmo deveria e pode ser bem maior. Ao falar em reconhecimento, o interlocutor E mostra

²⁸ Por interlocutor E designo o interlocutor referente à Secretaria de Cultura da cidade do Crato.

uma postura um tanto conservadora e romântica sobre as práticas culturais populares, tendo em vista que elas – as práticas – devem ser mantidas e preservadas tal qual eram. Ele chega a falar que as práticas não uma coisa “bonitinha” e idealizada. Como exemplo da pouca valorização para com as práticas culturais populares, ele cita a participação da banda cabaçal dos Irmãos Aniceto no evento Teia 2010²⁹. De acordo com ele, não houve uma preocupação em oferecer uma estrutura de qualidade para a acomodação da banda cabaçal, considerando a idade de dois integrantes da banda, acomodaram o grupo no terceiro andar, dentre outras situações. Ele se lamenta do fato de que diante do palco, existe uma grande valorização da prática da banda cabaçal, mas os produtores do evento minimamente se preocuparam em oferecer uma estrutura de qualidade para o grupo. O que houve e há, quando existe o convite desses grupos para apresentações fora da cidade do Crato, é um descaso. E que, corriqueiramente, os grupos são usados apenas para engrandecer os eventos, não é avaliado e promovido o reconhecimento por trás dos bastidores para os mesmos.

Outra reclamação feita pelo interlocutor E é a apropriação feita sobre as práticas das bandas. Ele enumera vários casos de utilização tanto sonora como imagética da banda cabaçal dos Irmãos Aniceto. Indignado, ele considera uma falta de respeito não haver um repasse e mesmo um retorno do material que é usado por produtores culturais de volta para os Aniceto. Ele chega a citar inclusive o ministério da Cultura, além de outros.

O que não acontece, segundo ele, em eventos promovidos na região do Cariri. O reconhecimento e a forma como eles são tratados é bem mais respeitosa e cuidadosa para com as necessidades dos grupos. É interessante notar que, em comparação com as outras bandas cabaçais da região, a banda dos Irmãos Aniceto é a que possui uma relação mais próxima com as instituições públicas. Pelas falas do interlocutor E, que relatou que cada integrante da Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto recebe mensalmente um salário mínimo pago pela Prefeitura do Crato, pode-se notar que os Aniceto continuam a fomentar uma relação bem mais íntima, e posso até designar de apadrinhamento. Seu Raimundo relata saudoso o nome de alguns políticos e alguns folcloristas que ajudaram a divulgar a bandinha pelo Ceará e pelo Brasil afora. Além do mais, existe também uma sala no prédio da Prefeitura em homenagem a

²⁹ A Teia é um evento que promove o encontro de várias expressões artísticas nacionais realizada pela Comissão Nacional dos Pontos de Cultura (CNPC). Fonte: <http://culturadigital.br/teia2010/sobre/comissao-nacional-dos-pontos-de-cultura/> - Acesso em agosto de 2011.

eles, o que se caracteriza como uma forma de valorização e reconhecimento local para com o citado grupo.

De acordo com o interlocutor E, de banda cabaçal, a cidade do Crato conta apenas com os Irmãos Aniceto, a banda mirim dos Irmãos Aniceto e com a banda cabaçal de Mestre Bidu (que continua a existir apesar do falecimento do mestre). No entanto, a banda cabaçal mais requisitada, é, realmente, a dos Irmãos Aniceto, tendo em vista esse vínculo mais estreito construído com a prefeitura municipal. Ele considera esses três casos, como banda cabaçais oriundas da tradição cultural popular. Explicitando a existência recente de uma formação na zona rural do Crato de um senhor chamado Manoel Leandro que, há 8 anos, vem procurando um modo de “manter as tradições”. O citado senhor criou, depois de uma pesquisa e um tempo de estudo, uma quadrilha e uma banda cabaçal com os jovens do bairro em que mora. O interlocutor E, contudo, não considera tal formação como uma prática cultural popular tradicional, tendo em vista o ineditismo e a forma como tal grupo se deu, demonstrando novamente, certo teor folclorizado e conservador das suas concepções de culturas populares. Ele não admite a reinvenção ou mesmo as novas criações, somente algumas bandas cabaçais poderiam ser consideradas como práticas de culturas populares tradicionais, e se apenas as mesmas se manterem nos modelos convencionais com os quais foram criados.

Ainda sobre os eventos, o interlocutor E conta que a agenda cultural do Cariri é muito rica e bem estabelecida. De acordo com ele, os Aniceto se apresentam quase todos os meses do ano em festejos e eventos da região. A presença em romarias e festas religiosas ainda se configura como atividade comum para os Aniceto. No entanto, é possível notar certa diversificação entre os atuais eventos da agenda da banda. Dentre os citados por ele, estão a missa do Vaqueiro (que ocorre em janeiro, na Chapada do Araripe), o dia de reis (que acontece no dia 06 de janeiro, junto com os grupos de reisado da cidade), a queimação do Judas (no período da Páscoa, a banda realiza cortejo), a abertura da Expocrato (evento que ocorre há cerca de sessenta anos no mês de julho e conta com a presença dos Irmãos Aniceto desde a primeira edição), a semana do Folclore (que acontece na semana anterior e vai até o dia 22 de agosto) e no dia de Natal (25 de dezembro). Além de outras datas, que o interlocutor E não especificou o período do ano em que acontecem.

Quanto às apresentações, o interlocutor E conta que as bandas cabaçais possuem total liberdade de escolha do repertório que expõem. Não existe interferência por parte da

prefeitura, nem na escolha das toadas/músicas, nem das peças/danças apresentadas. O que eles decidem encenar e tocar é fruto da criatividade inerente à prática cultural popular dos integrantes.

O interlocutor E conta que existe pouca articulação entre as secretarias de cultura de Crato e Juazeiro do Norte. O que não impede os Irmãos Aniceto de se apresentarem na cidade vizinha, tendo em vista, a forte relação que os integrantes têm com o catolicismo popular e com os vínculos com a própria figura do Padre Cícero.

Ele ainda fala que existe respeito e reconhecimento mútuo entre as bandas cabaçais, no entanto, que os grupos não se unem. Pelo fato da banda dos Irmãos Aniceto terem um reconhecimento maior perante o público, o interlocutor E diz que as outras bandas não dialogam ou buscam realizar atividades em conjunto com eles, pois estes já são muito conhecidos, pelo menos na região do Cariri.

Sobre a construção do Projeto do DVD “Irmãos Aniceto & Orquestra Eleazar de Carvalho”, o interlocutor E demonstrou uma opinião um tanto ambígua. Ao mesmo tempo em que mostrou satisfação pela concretização do DVD, que pode ser considerado como um produto cultural material de valorização e reconhecimento simbólico da banda cabaçal. O mesmo fez algumas ressalvas a forma diferenciada que a banda cabaçal foi tratada em comparação ao tratamento dado à Orquestra Eleazar de Carvalho. Outro comentário feito foi sobre o valor do pagamento feito para cada manifestação, que ele diz acreditar que o valor pago para cada um deve ter tido uma grande diferença de valor. Para ele, a quantidade de cópias que a banda cabaçal recebeu para vender foi muito pouco, considerando a procura existente pelo material de divulgação da banda.

Um parêntese sobre esse assunto se faz pertinente. É interessante como a ideia do DVD foi construída pelo poder público, por intermédio da Secretaria de Cultura do Estado do Ceará. Cabe salientar a, ainda existente, perspectiva classificatória que o governo do estado compôs ao denominar o DVD como a junção entre o “erudito” e “popular”, ambos representados concomitantemente pela Orquestra e pelos Aniceto. E que o espetáculo se realizou no Theatro José de Alencar, local que pode ser considerado como templo da cultura da elite. A demanda pela gravação do DVD surgiu pelos próprios representantes do setor público (secretaria de cultura estadual), pelos produtores culturais do estado – principalmente os da região do Cariri – e por alguns intelectuais.

As entrevistas realizadas deram suporte a várias concepções que os interlocutores do circuito cultural fomentam com relação ao conceito de culturas populares. Enquanto que, os interlocutores A, B, C e D tem uma perspectiva de análise e de discernimento das práticas culturais tradicionais populares – no exemplo específico das bandas cabaçais – como uma forma de cultura e tradição passível a processos de inserção de novos elementos, sem perder os elementos distintivos que os caracterizaram ao longo do contexto histórico. Em oposição a maioria dos interlocutores, o interlocutor E foi o que demonstrou ter um embasamento e um arcabouço romantizado e folclorizado. Para o último interlocutor, existe uma divisão entre as bandas cabaçais que podem ser consideradas como de tradição cultural, das manifestações recentes – que o mesmo diz terem sido construídas com influência e inspiração nas bandas “tradicionais”. Para ele, tradição remete apenas à questão temporal e não tendo a possibilidade de reinvenção.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho teve a intenção de compreender como diferentes agentes, representados pelas instituições, atuam orientados por concepções diferentes do que são consideradas as práticas de culturas populares. Para além de uma reflexão que buscasse uma classificação do que é considerado ou não uma prática cultural de banda cabaçal, foi procurado demonstrar a existência de processos de mudanças e de ressignificações da prática cultural da banda cabaçal do Cariri cearense. O que implica em dizer que a identidade e as práticas culturais populares dos integrantes das bandas cabaçais permanecem, tendo em vista que vivem e compartilham as relações sociais, econômicas e políticas. No entanto, a expressão da prática cultural se modifica, se amplifica, se alarga, tanto com a introdução de novos integrantes nas bandas, como de outras relações com a sociedade que os circunda.

Foi procurado realizar uma compreensão ampliada da prática cultural popular da banda cabaçal aos moldes de Geertz, no intuito de se compreender a normalidade específica sem reduzir a sua particularidade (GEERTZ, 1989). Ciente de que o todo concreto dificilmente poderia ser alcançado devido a imensidão e a multiplicidade da realidade social. Como bem diria Geertz, “não é necessário conhecer tudo para poder entender uma coisa” (Geertz, 1989, 30), essa dissertação realizou uma discussão sobre as determinadas nuances que permeiam a realidade das bandas cabaçais do Cariri cearense, sem a intenção de limitar ou impor qualquer designação para a prática aqui trabalhada.

Por intermédio da pesquisa de campo aliada a discussões teóricas com representantes da Sociologia e da Antropologia, foi procurado englobar várias ramificações da realidade social do objeto proposto.

Quando propus a discussão da inserção das práticas das bandas cabaçais na cidade, quis visualizar que há uma ressignificação se dá pelas novas relações que a vida urbana promete, próprias e imanentes do sistema capitalista de produção e do mundo globalizado. A subida ao palco, o uso do microfone e das caixa-de-som como itens necessários na apresentação da manifestação do folguedo da cabaçal, mostra uma modificação e reinvenção da mesma.

Ao falar dos processos de mercantilização e de monetarização das práticas das bandas cabaçais, quis elucidar que as bandas cabaçais, bem como grande parte dos grupos de culturas populares tradicionais vêm mantendo relações mais prementes e intensas com o

sistema capitalista de produção. O que não implica dizer que as práticas populares tradicionais estão perdendo sua essência, mas que, a expressão do folguedo pode se modificar, se reinventar, acrescentar novos elementos culturais e permanecer com sua identidade.

A fim de entender como as relações entre as bandas e os interlocutores se constroem e, conseqüentemente, se ressignificam, foi preciso ter sempre em perspectiva que diferentes agentes – sejam eles tocadores de bandas cabaçais, funcionários do SESC, funcionários do CCBNB ou funcionários das Secretarias de Cultura municipais – dificilmente irão atuar com a mesma compreensão do conceito de culturas populares. Tal constatação foi visualizada nas variadas formas de cada agente compreender o citado conceito. Enquanto integrantes das bandas cabaçais vêm na produção da sua prática cultural como folclore. Os interlocutores, em sua maioria, entendem as práticas de culturas populares de forma mais ampliada, sob os aspectos da imutabilidade, da hibridez e das multiplicidades inerentes à realidade social.

Outra situação que promove outros processos de ressignificações é a inserção/substituição de novas pessoas às bandas cabaçais. Geralmente, um tocador de banda cabaçal é “iniciado” desde criança na musicalidade da cabaçal. No entanto, com as dinâmicas das diferentes gerações o folguedo sofre influências oriundas de outras gerações, o que ocasiona outras formas de praticar e encenar. As mudanças, no caso, as outras pessoas são fruto de um contexto temporal diferente, logo eles têm visões de mundo diferentes e outros olhos para a produção e reinvenção da prática cultural na qual foram inseridos.

As relações que as bandas fomentam com o entorno, com a cidade e com o circuito cultural aqui colocado, procurou mostrar que mesmo imersos na realidade urbana, as práticas das bandas ainda fomentam relações com práticas rurais e de cunho religioso popular.

A discussão sobre as políticas culturais implementadas no Estado do Ceará, principalmente, as que tiveram foco a demanda dos grupos de culturas populares, buscou mostrar o interesse que esses grupos vêm provocando no âmbito da esfera pública e governamental. Apesar dos avanços mostrados, com a criação de leis específicas para a demanda da cultura popular tradicional, o reconhecimento ainda é muito idealizado e encontra-se no imaginário simbólico da realidade social. Enquanto que a valorização dos mestres da cultura popular tradicional no cotidiano é ínfima.

A divisão em quatro capítulos buscou dar continuidade à proposta pensada. Entender de que maneira a presença e a interferência dessas instituições, no caso, representadas pelos interlocutores dessa pesquisa, influenciam e continuam a influenciar nas práticas das bandas cabaçais do Cariri cearense. Além de entender que, apesar dessas modificações com essa série de ressignificações nas práticas culturais populares, este folguedo não perdeu os elementos distintivos que os caracterizam. As ressignificações que aparecem não descaracterizam a prática cultura em si, mas a amplifica e a contextualiza no cenário atual e globalizado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. *Indústria Cultural e Sociedade*. Seleção de textos Jorge Mattos Brito de Almeida. Tradução Julia Elisabeth Levy. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ANDRADE, Mário de. *Danças dramáticas do Brasil*. 1o tomo. 2. ed. Belo Horizonte: Itatiaia/INL/Pró-memória, 1982.

ARANTES, A. Augusto. *O que é Cultura Popular*. 14ª Edição. São Paulo: Brasiliense, 1990.

ARAÚJO, Iara Maria. *Os novos espaços produtivos – Relações de sociais e vida econômica no cariri cearense*. Tese (Doutorado em Sociologia – Universidade Federal do Ceará – UFC), Fortaleza/CE, 2006.

ARAÚJO, José Edvar Costa. *Memórias da Festa de Santo Antônio e da Festa do Pau da Bandeira, de Barbalha: sobre origens, sentidos, mudanças e constâncias*. IN: VASCONCELOS, José Gerardo (Org.) *Entre Tantos: diversidade na pesquisa educacional*. Fortaleza: Editora UFC, 2006.

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais*. 4ª Edição. São Paulo: Hucitec, 1999.

BARBALHO, Alexandre. *Relações entre estado e cultura no Brasil*. Ijuí, RS: Editora Unijuí, 1998.

BARROSO, Oswald. *Reis de congo*. Ministério da Cultura. Faculdade Latino Americana de Ciências Sociais. Museu da Imagem e do Som. Fortaleza-Ce, 1996.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

_____. *Vidas para Consumo: a transformação das pessoas em mercadoria*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor 2008.

BENJAMIN. W. O Narrador. IN: BENJAMIN. W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. volume 1. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Obras escolhidas).

BHABHA, Homi. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 3. ed. São Paulo: Companhia das letras, 1994.
- BOURDIEU, Pierre. *A Produção da Crença: Contribuição para uma Economia dos Bens Simbólicos*. Tradução Guilherme João de Freitas Teixeira. 2ª Edição. São Paulo: Zouk, 2001.
- _____. *Economia das Trocas Simbólicas*. Org. Sérgio Miceli. 5ª Edição – 1ª Reimpressão. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- _____. *O Poder simbólico*. 12ª Edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.
- BRITO, Lúcia Helena de. *O Espetáculo das Tradições: um estudo sobre as práticas de culturas populares no Cariri cearense*. (Tese de Doutorado em Sociologia) Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2008.
- BURKE, Peter. *Cultura popular na idade moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- CANCLINI, Nestor Garcia. *As Culturas populares no Capitalismo*. Tradução Cláudio Novaes Pinto Coelho. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- _____. *Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da Modernidade*. Tradução Ana Regina Lessa; Heloísa Pezza Cintrão. 4ª Edição. São Paulo: EDUSP, 1989.
- CARDOSO DE OLIVEIRA, R. *O trabalho do antropólogo*. São Paulo: Unesp, 1998.
- CARIRY, Rosemberg; BARROSO, Oswald. *Cultura Insubmissa: estudos e reportagens*. Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto e Nação Cariri Editora, 1982.
- CARVALHO, Gilmar. *Mestres da Cultura Tradicional Popular do Ceará*. Fortaleza: SECULT, 2006.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*, Vol. I e II. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1959.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. *O nativo relativo*. Mana, volume 8, número 1. Rio de Janeiro, 2002.
- CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano: 1. Artes de fazer*. 14ª edição. Petrópolis: Vozes, 2008.

- _____. *A Invenção do Cotidiano – 2. morar, cozinhar*. Petrópolis-Rio de Janeiro: Vozes, 1996
- CHAUÍ, Marilena. *Brasil mito fundador e sociedade autoritária*. 4. ed. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001.
- _____. *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. 5ª Edição. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- COSTA, Pablo Assumpção Barros. *Anicete: Quando os índios dançam*. Fortaleza: UFC – Departamento de Comunicação Social e Biblioteconomia, 1999.
- CUCHE, D. *A noção de cultura nas ciências sociais*. Bauru-SP: EDUSC, 2002.
- DAMATTA, Roberto. *Relativizando: Uma Introdução à Antropologia Social*. Petrópolis: Vozes, 1981.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. 2ª Reimpressão. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.
- DURKHEIM, E; MAUSS, Marcel. Algumas formas primitivas de classificação. IN: Rodrigues, A. José (Org.) *Durkheim – Sociologia*. (Coleção Cientistas Sociais) São Paulo: Ática, 1988.
- ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. *Cartografias dos estudos culturais – Uma versão latino-americana*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- FIGUEIREDO FILHO, J. de. *Bandas Cabaçais do Cariri*. IN: SERAINE, Florival. *Antologia do Folclore Cearense*. 2ª Edição. Fortaleza: Edições UFC, 1983.
- _____. *O Folclore no Cariri*. Fortaleza: Imprensa Universitária, 1960.
- GARDNER, George. *Viagem ao Interior do Brasil: principalmente nas províncias do Norte e nos distritos do ouro e do diamante durante os anos de 1836-1841*. Tradução Milton Amado. Belo Horizonte: Editora Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1975.
- GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

- GOLDMAN, Márcio. *Antropologia Contemporânea, sociedades complexas e outras questões*. IN: *Anuário Antropológico/93*. Rio de Janeiro: TD, 1995.
- GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *A Retórica da perda*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; IPHAN, 1996.
- HALL, Stuart. *Da Diáspora; Identidades e mediações culturais*. Organização Liv Sovik; Tradução Adelaine La Guardia Resende. 1ª Edição. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- HANNERZ, Ulf. *Fluxos, fronteiras, híbridos: palavras-chaves da antropologia transnacional*. Mana, volume 3, número 1. Rio de Janeiro: 1997.
- HARVEY, David. *A condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. 2ª edição. São Paulo: Edições Loyola, 1993.
- HOBBSBAWM, Eric. *A Invenção das Tradições*. 2ª Edição. São Paulo: Paz e Terra, 1997.
- KOSTER, Henry. *Viagens ao Nordeste do Brasil*. Tradução de Luís da Câmara Cascudo. 11ª Edição. Recife: Editora Massangana, 2002.
- LAPLANTINE, François. *A descrição etnográfica*. São Paulo: Terceira Imagem, 2004.
- LIMA, Rossini Tavares de. *A Ciência do Folclore*. 2ª Edição. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- MAGNAMI, José Guilherme Cantor. *De perto e de dentro: Notas para uma etnografia urbana*. Revista Brasileira de Ciências Sociais, volume 17, número 49. São Paulo, 2002.
- MALINOWSKI, Bronislaw. *Argonautas do pacífico ocidental: um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné Melanésia*. São Paulo: Victor Civita, 1978.
- MARTINS, José de Souza. *Sociologia da Fotografia e da Imagem*. São Paulo: Contexto, 2008.
- MARX, Karl. *Capítulo VI Inédito de O Capital: Resultados do Processo de Produção Imediata*. São Paulo: Editora Moraes, 1985.

_____. *Contribuição à Crítica da Economia Política*. Tradução e Introdução de Florestan Fernandes. 2ª Edição. São Paulo: Expressão Popular, 2008.

_____. *O Capital: crítica da economia política*. Tradução de Regis Barbosa e Flávio R. Kothe. Coleção Os Economistas. 3ª edição. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

NOVAES, Sylvia Cauby. *O uso da imagem na Antropologia*. IN: SAMAIN, Etienne. *O Fotográfico*. 2ª Edição. São Paulo: Editora Hucitec / Editora SENAC São Paulo, 2005.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

_____. *Românticos e Folcloristas: Cultura Popular*. São Paulo: Editora Olho d'Água, 1992.

PARENTE, Josênio e ARRUDA, José Maria. *A era Jereissati: modernidade e mito*. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2002.

PEIRANO, Mariza. *A favor da Etnografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1992. Cap.1: Os antropólogos e suas linhagens, p.12-30.

ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. *A cidade: Sede de sentidos*. IN: *Antropologia e Patrimônio cultural: diálogos e desafios contemporâneos*. Organizadores Manuel Ferreira Lima Filho, Jane Felipe Beltrão, Cornelia Eckert. Blumenau: Nova Letra, 2007.

RIBEIRO, Gustavo Lins. *A condição da transnacionalidade*. Série Antropologia. Edição 223. Universidade de Brasília, 1997.

SAHLINS, Marshall. *Ilhas de História*. Tradução Barbara Sette. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987.

SAMAIN, Etienne. *Antropologia Visual e Fotografia no Brasil: vinte anos e muito mais*, IN: *Cadernos de Antropologia e Imagem*. Volume 21, Número 2. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2005.

SEGATO, Rita Laura. *Folclore e Cultura popular – Uma discussão conceitual: A Antropologia e a Crise Taxonômica da Cultura Popular*. IN: *Série Encontros e Estudos 1*:

Seminário Folclore e Cultura Popular: varias faces de um debate. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Funarte, CNFCP, 1988.

SERAINE, Florival. *Introdução ao Atlas Lingüístico e Folclórico do Cariri*.

SHIRLEY, Robert W. *O fim de uma tradição*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

SILVA, Isabelle B. P. *Índios no Ceará: cultura, política e identidade*. IN: CARVALHO, Gilmar. (Org.). *Bonito pra chover: ensaios sobre a cultura cearense*. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2003.

SILVA, Jéssica Soares. *Briga de Onça com Cachorro: as Práticas das Bandas Cabaçais e os Circuitos Culturais do Cariri Cearense (Graduação em Ciências Sociais) – Centro de Humanidades, Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2008.*

SILVA, Vagner Gonçalves. *O antropólogo e sua magia: trabalho de campo e texto etnográfico nas pesquisas antropológicas sobre religiões afro-brasileiras*. 1ª Edição, 1ª reimpressão. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

TEIXEIRA, Francisco José Soares. *Pensando com Marx: uma leitura crítico-comentada de O Capital*. São Paulo: Ensaio, 1995.