



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

ANA AMÉLIA RODRIGUES DE OLIVEIRA

**EM BUSCA DO CEARÁ: A CONVENIÊNCIA DA CULTURA POPULAR NA
FIGURAÇÃO DA CULTURA CEARENSE (1948-1983)**

FORTALEZA
2015

ANA AMÉLIA RODRIGUES DE OLIVEIRA

EM BUSCA DO CEARÁ: A CONVENIÊNCIA DA CULTURA POPULAR NA
FIGURAÇÃO DA CULTURA CEARENSE (1948-1983)

Tese apresentada ao programa de Pós-Graduação em História Social, do Centro de Humanidades, da Universidade Federal do Ceará (UFC), como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em História.

Orientador: Prof. Dr. Francisco Régis Lopes Ramos.

FORTALEZA

2015

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca de Ciências Humanas

O45e Oliveira, Ana Amélia Rodrigues de.
Em busca do Ceará : a conveniência da cultura popular na figuração da cultura cearense (1948-1983) / Ana Amélia Rodrigues de Oliveira. – 2015.
296 f. : il. color., enc. ; 30 cm.

Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Departamento de História, Programa de Pós-Graduação em História Social, Fortaleza, 2015.

Área de Concentração: História social.

Orientação: Prof. Dr. Francisco Régis Lopes Ramos.

1.Literatura e folclore – Ceará – 1948-1983. 2.Cultura e turismo – Ceará – 1948-1983. 3.Cultura na arte – Ceará – 1948-1983. 4.Ceará – Política cultural – 1948-1983. I. Título.

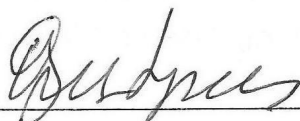
ANA AMÉLIA RODRIGUES DE OLIVEIRA

EM BUSCA DO CEARÁ: A CONVENIÊNCIA DA CULTURA POPULAR NA
FIGURAÇÃO DA CULTURA CEARENSE (1948-1983)

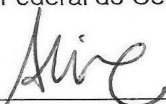
Tese apresentada ao programa de Pós-Graduação em História Social, do Centro de Humanidades, da Universidade Federal do Ceará (UFC), como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em História.

Aprovada em: 01/06/2015

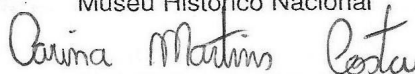
BANCA EXAMINADORA



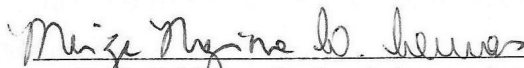
Prof. Dr. Francisco Régis Lopes Ramos (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)



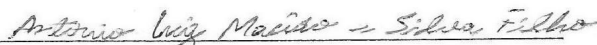
Prof^a. Dr^a. Aline Montenegro Magalhães (MHN)
Museu Histórico Nacional



Prof^a. Dr^a. Carina Martins Costa (UERJ)
Universidade do Estado do Rio de Janeiro



Prof^a. Dr^a Meize Regina de Lucena Lucas
Universidade Federal do Ceará (UFC)



Prof. Dr. Antônio Luiz Macêdo e Silva Filho
Universidade Federal do Ceará (UFC)

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que, de alguma forma, contribuíram para a realização desse trabalho.

À FUNCAP (Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico), por financiar a pesquisa e permitir que durante quatro anos eu pudesse me dedicar exclusivamente a ela.

Às inúmeras pessoas que possibilitaram o acesso à documentação aqui utilizada, que na maioria das vezes não esteve facilmente disponível para consulta. A Alisson Barros, funcionário do Banco do Nordeste que permitiu meu acesso ao Centro Administrativo da instituição em Fortaleza. A Roussiane Virgulino, funcionária da biblioteca do Escritório Técnico de Estudos Econômicos do Nordeste-ETENE, que foi muito solícita nos dias em que estive pesquisando no local. A Maria de Fátima de Almeida Bessa Costa e Francisco de Assis Martins de Sousa funcionários do Memorial Martins Filho, da Universidade Federal do Ceará, que permitiram a consulta aos boletins da Universidade. A Graciele Siqueira e Pedro Eymar, museóloga e diretor do Museu de Arte da UFC, que me receberam gentilmente no Museu e me deram total acesso ao acervo de/sobre xilogravuras da instituição. A Antônio Galeno, presidente da Casa de Juvenal Galeno, que permitiu a digitalização das atas da Comissão Cearense de Folclore; a Gilmar de Carvalho, pela conversa sobre xilogravuras; e a Lourdes Macena, que numa única conversa esclareceu inúmeras dúvidas sobre a criação da Comissão Cearense de Folclore.

Gostaria de fazer um agradecimento especial à professora Ana Carla Sabino, que generosamente me emprestou os relatórios da Secretaria de Cultura e as Mensagens à Assembleia; e ao colega Roberto Sabino, que me cedeu os projetos do CERES que ele havia digitalizado. Sem esse material o quarto capítulo dessa tese teria sido inviável.

Às colegas de doutorado, Paula Virgínia, Ana Sara, Ana Isabel e Aline, com quem compartilhei momentos de angústia, desânimo, mas também de alegria. O apoio de vocês está representado de várias formas ao longo desse trabalho. Ao colega Paulo César, o Cesinha, que além de colega, por muitas vezes, foi também

meu orientador e terapeuta, dando sugestões de leitura e de estruturação para o trabalho e conforto psicológico a mim, sempre ansiosa e nervosa.

Aos professores do Departamento de História Frederico de Castro Neves, Eurípedes Funes e Ivone Cordeiro, que direta ou indiretamente contribuíram para o amadurecimento da pesquisa, em especial às professoras Kênia Rios e Meize Lucas. As discussões realizadas por elas nas disciplinas que ministraram no doutorado foram tão férteis que influenciaram a escrita do primeiro capítulo da tese.

Ao professor Antônio Luiz Macêdo e Silva Filho, que além de ter aceitado o convite para participar das bancas de qualificação e defesa, fez sugestões bastante significativas que se converteram em alguns tópicos desse trabalho.

Às professoras Aline Montenegro Magalhães e Carina Martins Costa, por terem aceitado o convite para a banca de defesa.

Ao professor Régis Lopes, minha principal referência de professor e pesquisador nesses dezesseis anos dedicados aos estudos históricos. Além do seu enorme brilhantismo e competência, sua tranquilidade e paciência foram fundamentais para a realização desse trabalho por me darem estabilidade emocional em momentos difíceis de uma trajetória de quatro anos. Sem dúvida alguma devo a ele a formação como pesquisadora e a paixão pela História.

Aos amigos de toda uma vida Marcus, Dhafine, Ana Léa, Allyson, Elizângela, Janaína, Igor, Aline que há dezesseis anos compartilham comigo os bons e maus momentos, e se mostram sempre fiéis à amizade que dedicamos uns aos outros.

À minha família, que mesmo não compreendendo as razões de minhas escolhas profissionais, sempre esteve a meu lado.

E a Natália, por seu amor incondicional.

RESUMO

A partir do século XIX os intelectuais que se dedicaram aos estudos sobre o folclore idealizaram a produção popular imobilizando-a numa temporalidade e espacialidade que a deixaram deslocada do mundo no qual estava inserida, sempre associada ao aspecto da tradição. No entanto, algumas transformações ocorridas em meados do século XX modificaram os sentidos atribuídos à cultura popular, que passou a ser significada não apenas a partir da perspectiva simbólica, mas também política e material, associando a ela novas temporalidades. O objetivo desse trabalho é analisar como a definição de “cultura cearense” se inseriu nessa nova estrutura de entendimento sobre a cultura popular, que deslocou e absorveu outros conceitos a ela conferidos, incluindo o de conveniência. É investigar como Estado, intelectuais, instituições culturais e outros grupos ajudaram a mobilizar certas práticas simbólicas como recurso para diversos setores, demarcando novos lugares e funções do popular no período analisado (1948-1983).

Palavras-Chave: Cultura popular. Memória. Turismo. Temporalidade. Cultura Escrita.

RÉSUMÉ

À partir du XIX^e siècle les intellectuels qui se sont consacrés aux études sur le folklore ont idéalisé la production populaire. Cette idéalisation a figé la production populaire dans une temporalité et une spatialité qui l'extrayait de l'univers où elle s'insérait, en la réduisant à une tradition. Pendant la seconde moitié du XX^e siècle, il y a eu des modifications qui ont rédefini le sens de la culture populaire, désormais pas seulement compris à partir d'une perspective symbolique mais également à partir d'une perspective politique et matérielle – l'inscrivant par là dans de nouvelles temporalités. Cette thèse porte sur l'analyse de la définition de « culture cearense », particulièrement comment elle s'est insérée à des nouvelles structures de compréhension qui comprenaient le changement des concepts qu'on y attribuait comme par exemple celui de convenance. Il s'agit d'interroger comment l'État, les intellectuels, les institutions culturelles et d'autres groupes ont participé à la mobilisation de certaines pratiques symboliques pour avoir des ressources en même temps qu'ils démarquaient de nouveaux lieux et de nouvelles fonctions du populaire pendant la période analysée (1948-1983).

Mots-Clés: Culture populaire. Mémoire. Tourisme. Temporalité. Culture écrite.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Capa da edição especial do Guia Quatro Rodas de 1971.	96
Figura 2 - Imagem da Avenida Santos Dumont, à época uma das	110
Figura 3 - Foto da obra do IV anel viário que interligava as principais rodovias.....	111
Figura 4 - Cidades apontadas pelo guia de Fortaleza de 1961	138
Figura 5 - Cidades apontadas pelo guia de Fortaleza de 1976	139
Figura 6 - Vista parcial do Centro de Turismo.	158
Figura 7 - Ângulo do Museu de Arte e Cultura Populares.	159
Figura 8 - Fotografia de alguns dos objetos presentes na Sala do Sertão.....	164
Figura 9 - Sala do Vaqueiro (Acervo do Museu do Ceará, 1978).....	170
Figura 10 - Iracema (1965). Autor: Corbiniano Lins.....	182
Figura 11 - Monumento ao Vaqueiro (1965). Autor: Corbiniano Lins.	187
Figura 12 - Execução das obras do Conjunto Arquitetônico Palácio da Abolição. ...	191
Figura 13 - Mulher ao pilão (1971). Autor: Zenon Barreto.	192
Figura 14 - Rendeira (1971). Autor: Zenon Barreto.....	193
Figura 15 - Louceira de Cascavel.....	195
Figura 16 - Rendeiras do Aracati.....	196
Figura 17 - Tubos utilizados na obra do Palácio que lembram os troncos	197
Figura 18 - Mausoléu Presidente Castelo Branco, uma das quatro edificações	198
Figura 19 - Renato Almeida em frente à exposição	207
Figura 20 - Reorganização das exposições do MAUC	208
Figura 21 - Lâmina de apresentação do álbum <i>A vida de Lanpião</i> [sic] de Mestre Noza,	209
Figura 22 - Cartaz de divulgação da exposição de xilogravuras	220
Figura 23 - Página nº 15 da <i>Antologia do folclore cearense</i> . Nela é possível perceber que o	250

Figura 24 - Parte superior da página 11 do Caderno de Cultura de 1979, que destaca, no título de um dos seus textos, o nome do artesão Toinho das Areias.....	251
Figura 25 - Página 14 do volume 2 da <i>Antologia da literatura de cordel</i> ,	254
Figura 26 - Uma das páginas do livro <i>O reinado da lua</i> ,	256
Figura 27 - O bonequeiro Pedro Boca Rica em destaque no Caderno de Cultura de 1989.	257
Figura 28 - Página do Anuário do Ceará de 1979/1980,	258
Figura 29 – Página 302 da 2ª edição da <i>Antologia do folclore cearense</i> ,	267

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Valores de empréstimos pelo BNB aos estados da região Nordeste em 1972..	109
Tabela 2 - Recursos financeiros investidos pelo governo do estado do Ceará.....	117
Tabela 3 - Investimentos no setor hoteleiro e similares no Ceará.	120
Tabela 4 - Turistas, segundo o estado onde residem e o meio de transporte utilizado.	142
Tabela 5 - Estatística de comercialização de alguns dos produtos artesanais	151
Tabela 6 - Passageiros embarcados nos aeroportos das capitais nordestinas de 1970 a 1975 (Fonte: Diretoria de Aviação Civil – Ministério da Aeronáutica).	189
Tabela 7 - Primeiros museus de arte universitários brasileiros.....	204
Tabela 8 - Projetos realizados pela Secretaria de Cultura na segunda metade da década de 1970.	235
Tabela 9 - Produção de livros no Brasil após a criação da GEIPAG.	259

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ANPUH – Associação Nacional de História
BANDECE – Banco de Desenvolvimento do Estado do Ceará
BEC – Banco do Estado do Ceará
BNB – Banco do Nordeste do Brasil
DAC – Departamento de Assuntos Culturais
CDFB – Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro
CEC – Conselho Estadual de Cultura
CERES – Centro de Referência Cultural
CETUR – Centro de Turismo
CFC – Conselho Federal de Cultura
CNBB – Confederação Nacional dos Bispos do Brasil
CNFL – Comissão Nacional do Folclore
CNRC – Centro Nacional de Referência Cultural
CTG – Centro de Tradições Gaúchas
DNER – Departamento Nacional de Estradas de Rodagem
DNOCS – Departamento Nacional de Obras Contra as Secas
EMBRATUR – Empresa Brasileira de Turismo
EMCETUR – Empresa Cearense de Turismo
ETENE – Escritório Técnico de Estudos Econômicos do Nordeste
EXANOR – Exposição de Artesanato Nordestino
FUNARTE – Fundação Nacional de Artes
GEIPAG – Grupo Executivo das Indústrias do Papel e das Artes Gráficas
IBECC – Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura
ICC – Instituto Cultura do Cariri
INIDEF – Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore
IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
MAUC – Museu de Arte da Universidade do Ceará
MEC – Ministério da Educação e Cultura
MFB – Movimento Folclórico Brasileiro
MTG – Movimento Tradicionalista Gaúcho

OEA – Organização dos Estados Americanos
PAEG - Plano de Ação Econômica do Governo
PLANDECE – Plano de Desenvolvimento do Estado do Ceará
PNC – Política Nacional de Cultura
PNDA – Plano Nacional de Desenvolvimento do Artesanato
RBF – Revista Brasileira de Folclore
SENAC – Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial
SESI – Serviço Social da Indústria
SPHAN – Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
SUDENE – Superintendência para o Desenvolvimento do Nordeste
UNESCO – Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO 1 - A ESCRITA E O “POPULAR”	23
1.1 O ENQUADRAMENTO DISCIPLINAR DO FOLCLORE	23
1.2 AS PARTICIPAÇÕES DA UNIVERSIDADE DO CEARÁ E DO BNB	36
1.3 OS VIVOS E A BELEZA DO MORTO.....	48
1.4 O PODER DA ANTOLOGIA.....	59
1.5 A FIGURAÇÃO DO AUTOR.....	65
1.6 COMO SE TORNAR FOLCLORISTA	75
CAPÍTULO 2 - A CULTURA ENTRE A ECONOMIA E O TURISMO	88
2.1. CULTURA, TURISMO E ECONOMIA	88
2.2 ECONOMIA, CULTURA E TURISMO	115
2.3 TURISMO, ECONOMIA E CULTURA	134
CAPÍTULO 3 - A CULTURA EXIBIDA NA EXIBIÇÃO DO “POPULAR”	154
3.1 A VITRINE E A MEMÓRIA	154
3.2 O PALCO E A ENCENAÇÃO	172
3.3 A ARTE PÚBLICA: TEMAS E TIPOS REGIONAIS	179
3.4 O CASO DA XILOGRAVURA: DA CAPA AO QUADRO.....	199
CAPÍTULO 4 - O “POPULAR” NAS POLÍTICAS CULTURAIS.....	225
4.1 A FORMAÇÃO DE UM ACERVO	225
4.2 O PROJETO DE DIFUSÃO DA LITERATURA DE CORDEL.....	230
4.3 O PNC, O CNRC, O PNDA E O CERES.....	236
4.4 NOVAS PUBLICAÇÕES.....	246
4.5 A SEGUNDA EDIÇÃO DA ANTOLOGIA: MUDANÇA E PERMANÊNCIA.....	262
4.6 NOVOS AUTORES.....	268
CONSIDERAÇÕES FINAIS	279
FONTES.....	282
BIBLIOGRAFIA	289

INTRODUÇÃO

No dia 23 de outubro de 1951, o presidente Getúlio Vargas enviou ao Congresso Nacional um projeto de lei que autorizava a criação do Banco do Nordeste do Brasil, cujo texto dava importância significativa à atividade artesanal, objeto de atenção do Governo:

Não se pode desprezar, em uma região subdesenvolvida, com população abundante, e com longa tradição de indústrias locais e domésticas, o amparo financeiro aos pequenos produtores a elas ligados. A organização dêsse esparso recurso econômico tem importância não desprezível para ampliar as oportunidades de emprego, sobretudo das mulheres, de que é legendária a indústria de rendas do Nordeste, mas também dos homens nas épocas de paradeiro e crise e no tempo de lazer, propiciando assim um meio, frequentemente despercebido das estatísticas, de elevação dos níveis de vida.¹

O trecho do projeto de lei destacado acima está citado no documento *Aspectos Econômicos do Artesanato Nordestino*, publicado pelo BNB em 1958. O trabalho é resultado de pesquisas realizadas em pontos de concentração do artesanato, a fim de estudar os aspectos econômicos dessa atividade, avaliar sua importância em termos de renda e de emprego, examinar problemas de mercado, de matérias primas e estudar as possibilidades de desenvolvimento.² O que prevalece aqui é a viabilidade de aproveitamento econômico do artesanato, e não suas características culturais.

¹ BANCO DO NORDESTE DO BRASIL. *Aspectos econômicos do artesanato nordestino*. Fortaleza: ETENE/BNB, 1958, p. 7.

² *Ibid.*, p. 8.

Em 1973, uma edição do Anuário do Ceará apresentou, pela primeira vez, uma seção específica para tratar do artesanato cearense, sendo um dos itens intitulado *Artesanato e Moral*:

Há vários modos de se encarar o artesanato, no contexto da sociedade cearense. Observa-se no ponto de vista moral e se encontrará função. Ainda hoje perdura o conceito no meio do povo de que o desocupado, o ocioso está mais frequentemente tentado ao mau. Sobremaneira as mulheres, dispendo de um lazer maior, estavam expostas à tentação do demônio. Há que ver também o aspecto sócio-econômico, de crucial importância, não somente no Estado do Ceará, não apenas no Nordeste e no Brasil, mas abrangendo populações de toda a América Latina.³

Nos dois documentos citados, é possível identificar pelo menos três finalidades designadas ao artesanato: desenvolver a economia, gerar emprego e moralizar a sociedade. Isso sugere que, em meados do século XX, aquilo que se convencionou chamar de cultura popular era pensado também sob uma perspectiva econômica. Acredito que o surgimento da UNESCO em 1946 pode ter sido um ponto de partida para o processo de valorização econômica da cultura popular, resultante de uma nova ordem internacional que se estabelece em torno dessa “categoria cultural”.

Desde a sua criação, a UNESCO vinha recomendando aos países membros a criação de comissões ou organizações que pudessem salvaguardar o folclore, entendido como parte integrante do legado cultural de uma nação. O Brasil foi o primeiro país a atender ao pedido, criando o Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura (IBECC), vinculado ao Ministério das Relações Exteriores e que teve como primeiro diretor Renato Almeida, principal articulador da criação da Comissão Nacional do Folclore (CNFL), uma das comissões temáticas do Instituto.

Em 1947, a UNESCO apoiou a criação do *International Folk Music Council*, em Londres; e do *Centre International des Arts et Traditions Populaires*, em Paris. Ambas as instituições procuraram articular uma associação internacional de folcloristas a fim de estabelecer relações de compreensão entre as diferentes

³ SAMPAIO, Dorian; COSTA, Lustosa da. *Anuário do Ceará*. Fortaleza: Stylus, 1973, p. 58.

culturas. Esses esforços permitiram que Renato Almeida tivesse trânsito no circuito internacional de estudos do folclore.⁴

É possível que a criação da CNFL em 1947 tenha representado o início do processo de ressignificação dos sentidos conferidos às tradições populares, alinhado, é claro, aos debates que se davam a nível internacional. Se antes o popular era pensado apenas sob a perspectiva simbólica, a partir desse momento, ele ganha dimensões múltiplas e passa a ser valorizado também por seu aspecto político e material.

É claro que não foram apenas as recomendações da UNESCO que contribuíram para a atribuição de novos significados à cultura popular. O desenvolvimento da indústria cultural de massa, o advento do turismo e a ampliação das políticas de patrimônio – que, a partir da Reunião da OEA em 1967, passaram a discutir as possibilidades de conciliação entre desenvolvimento econômico e preservação patrimonial – também podem ter alterado a concepção que se tinha de cultura popular até aquele momento, atribuindo a ela várias utilidades.

O objetivo do meu trabalho é analisar como a “cultura cearense” se inseriu nessa nova estrutura de entendimento da “cultura popular” que deslocou e absorveu outros conceitos a ela conferidos. É investigar como Estado, intelectuais, instituições culturais e outros grupos ajudaram a mobilizar certas práticas simbólicas como recurso para diversos setores, demarcando novos lugares e funções do popular no período analisado.

O recorte da pesquisa se inicia em 1948, ano de criação da Subcomissão Cearense de Folclore, um braço da Comissão Nacional no Ceará. E se encerra no ano de 1983, quando o Governo do Estado do Ceará discute a possibilidade de extinção da Secretaria de Cultura. Mesmo não tendo sido extinta, o fato de o assunto vir à tona me faz pensar que, naquele momento, o interesse do poder público pela cultura começava a diminuir, pelo menos no Ceará. A impressão que tenho é de que nem mesmo o potencial econômico da cultura foi o bastante para evitar que ela fosse catapultada pelo Governo Estadual a uma esfera de menor importância.

⁴ VILHENA, Luís Rodolfo. *Projeto e missão. O movimento folclórico brasileiro (1947-1964)*. Rio de Janeiro: Funarte/FGV, 1997, p. 95.

Gostaria de ressaltar que, apesar de definido, esse recorte não é estático, o que me fará vez ou outra retomar discussões anteriores ou fazer referências a momentos posteriores ao período aqui pesquisado.

No decorrer da tese, tentarei mostrar como a cultura popular foi-se tornando uma espécie de ferramenta para a melhoria sociopolítica e econômica do Brasil. É como se, a partir de um determinado momento, ela servisse, ao mesmo tempo, para moralizar a sociedade, fortalecer os vínculos identitários, controlar migrações, desenvolver a economia, ocupar mão de obra, promover o patrimônio e reduzir o desemprego.

É interessante pensar sobre a historicidade de algo que foi visto sempre como expressão da tradição (como resíduo do passado, relacionado a uma temporalidade pré-moderna), mas que, em certo ponto de sua trajetória, tece novas relações com o capitalismo, um sistema econômico que tem por característica a aceleração do tempo e, conseqüentemente, um distanciamento com o passado.

Como um objeto construído predominantemente na ideia de passado (de imobilidade e permanência) pôde se integrar a uma temporalidade moderna, que valoriza o movimento? Não sei se tive êxito em encontrar uma resposta para a pergunta, mas o que pude identificar, durante a realização da pesquisa, foi que diferentes temporalidades podiam estar entrelaçadas na ideia de cultura popular.

O artesanato é um indício para pensar a questão. Nele é possível encontrar pelo menos duas temporalidades: uma que se aproxima mais do passado, quando é associado ao aspecto da tradição; e outra que se aproxima do futuro, já que a sua inserção no circuito comercial vislumbra uma relação maior com o devir.

Pensando a questão sob a perspectiva de análise de Reinhart Koselleck,⁵ essa nova dinâmica da cultura popular expressa uma relação de tensão e movimento entre espaços de experiência e horizontes de expectativa. No momento em que a cultura popular é integrada ao circuito comercial, por exemplo, o que se percebe é um tempo novo, na medida em que as expectativas passam a distanciar-se cada vez mais das experiências feitas até então. Se a experiência do movimento folclorista defendia a imutabilidade das tradições populares, a dimensão material rompe com esse espaço de experiência e cria novos horizontes de expectativa,

⁵ KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado*. Contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto/PUC-RJ, 2006.

como a comercialização do artesanato e a transformação do folclore em espetáculo de entretenimento.

Koselleck me ajudou a pensar a fluidez das temporalidades presentes nos sentidos atribuídos ao popular, que algumas vezes se enquadra num tempo moderno, preocupado com o futuro; noutras num tempo antigo, em que a preocupação com o passado ganha relevância em relação às demais temporalidades.

* * *

Em 1971, Lima, capital do Peru, foi ocupada por um grupo de sem-teto posteriormente assentado pelo Governo numa região semidesértica. Passados vinte anos, essa pequena comunidade havia-se tornado uma cidade de 8.100 habitantes com um dos melhores indicadores sociais do país. A taxa de analfabetismo caiu de 5,8 para 3,8; a mortalidade infantil foi reduzida a uma taxa abaixo da média, de 67 por 1.000; e os registros de educação básica haviam crescido 98% acima da média. A variável usada para explicar essa realidade é a cultura, que viabilizou a consolidação da cidadania fundada na participação ativa da população. A maioria das pessoas vinha das terras altas do Peru e manteve seus costumes indígenas, seu trabalho comunitário e sua solidariedade, fatores que forneceram as características necessárias a esse desenvolvimento.⁶

O exemplo acima foi citado por George Yúdice no seu livro *A conveniência da cultura*, que analisa o papel da cultura na chamada era da globalização. Ao longo de suas mais de quinhentas páginas, o autor reflete sobre a maneira pela qual – nos últimos trinta anos – artistas, governos, organizações não governamentais e outros grupos passaram a ver a cultura como um valioso recurso para investimentos, contestações, e como um instrumento para uma infinidade de propósitos sociopolíticos e econômicos.

O Museu Guggenheim em Bilbao, que deu nova vida à cidade por meio do investimento em infraestrutura cultural (criando uma economia de serviços e

⁶ YÚDICE, George. *A conveniência da cultura*. Usos da cultura na era global. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006, p. 31.

informações como bares, restaurantes e eventos, que revitalizou a cidade e promoveu o seu desenvolvimento, levando-a à restrita lista de melhores lugares do mundo); e o CREA, festival cultural realizado anualmente na Colômbia que contribuiu para o processo de pacificação do país ao reunir músicos e artistas de todas as regiões – incluindo aquelas sob controle das guerrilhas e grupos paramilitares – e constituiu-se na única oportunidade de comunidades até então inimigas fazerem contato e se confraternizarem são apenas dois dos vários exemplos apresentados pelo autor. São exemplos que confirmam a invocação da cultura para resolver problemas que anteriormente eram da competência das esferas econômica e/ou política.⁷

O livro de George Yúdice ofereceu uma das principais ferramentas para a reflexão da minha pesquisa, o conceito de conveniência. Apesar de tratar de um período posterior ao analisado por mim, sua discussão me forneceu os subsídios para pensar que a conservação, o acesso, a distribuição e o investimento na cultura popular faziam parte de uma estrutura racionalizada em que a cultura era utilizada como recurso para alcançar certos fins.

Outro autor importante para a pesquisa foi Néstor Garcia Canclini.⁸ Sua discussão sobre a modernidade vai de encontro a muitos trabalhos que insistem na ideia de que a modernização provoca o desaparecimento da cultura popular. Para ele, as últimas décadas do século XX acompanharam o crescimento e a transformação da produção popular a partir do momento em que ela começou a interagir com as forças da modernidade. Canclini não pensa a relação entre tradição e modernidade como um par de opostos, mas como algo que se complementa. “Nem a modernização exige abolir as tradições, nem o destino fatal dos grupos

⁷ “A cultura é hoje vista como algo em que se deve investir, distribuída nas mais diversas formas, utilizada como atração para o desenvolvimento econômico e turístico, como mola propulsora das indústrias culturais e como uma fonte inesgotável para novas indústrias que dependem da propriedade intelectual. Conseqüentemente, o conceito de recurso absorve e elimina distinções até então prevaletentes nas definições de alta cultura, da antropologia e da cultura de massa. A alta cultura torna-se um recurso para o desenvolvimento urbano no museu contemporâneo (por exemplo, o Guggenheim de Bilbao). Rituais, práticas estéticas do dia-a-dia, tais como canções, lendas populares, culinária, costumes e outras práticas simbólicas também são mobilizados como recursos para o turismo e para a promoção das indústrias do patrimônio. As indústrias da cultura de massa, em especial as indústrias do entretenimento e dos direitos autorais que vêm integrando cada vez mais a música, o filme, o vídeo, a televisão, as revistas, a difusão por satélite e a cabo, constituem os maiores contribuidores mundiais do produto nacional bruto”. YÚDICE, George. *A conveniência da cultura*. Usos da cultura na era global. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006, p. 11.

⁸ CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas*. Estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 2011.

tradicionais é ficar de fora da modernidade”.⁹ O conceito de hibridismo utilizado pelo autor ajuda a desconstruir aquele que talvez tenha sido o principal argumento dos folcloristas – o de desaparecimento – que prevaleceu por quase todo o século XX; e a identificar as múltiplas temporalidades desse objeto de estudo.

Tanto Canclini quanto Yúdice colaboraram para a reflexão das questões mais atuais sobre a cultura popular, como a sua relação com o turismo e a indústria da cultura de massa, ou a sua inserção na categoria de patrimônio. Mas, obviamente, não foram os únicos autores que contribuíram para a análise dos problemas aqui apresentados.

Michel de Certeau,¹⁰ Roger Chartier¹¹ e Peter Burke,¹² são sempre importantes referências para quem discute esse tema porque oferecem conceitos que ajudam a problematizar o objeto (como o de beleza do morto) e porque refletem sobre as operações intelectuais responsáveis por “criar” a cultura popular. Suas reflexões nos ajudam a compreender que os sentidos sobre o popular são históricos e estão relacionados a interesses historicamente situados.

Da produção nacional, gostaria de destacar os trabalhos de Marilena Chauí¹³ e Renato Ortiz,¹⁴ que me ajudaram a pensar a cultura popular a partir da realidade nacional e a entender sua dimensão política, já que passa a ser utilizada pelo Estado brasileiro como parte constitutiva da identidade brasileira ao ser incluída nos projetos de políticas públicas para a área da cultura, principalmente após 1964.

Outra referência importante é o livro *A feira dos mitos*,¹⁵ de Durval Muniz de Albuquerque Júnior, talvez a pesquisa mais recente da área de história sobre o assunto no Brasil. O objetivo do autor é investigar em que momento e em que condições históricas se deu a emergência da ideia de cultura nordestina, normalmente remetida a um conjunto de manifestações culturais definidas como

⁹ CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas*. Estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 2011, p. 239.

¹⁰ CERTEAU, Michel de. A beleza do morto. In: CERTEAU, Michel de. *A Cultura no Plural*. Campinas: Papirus, 1993, p. 55-85.

¹¹ CHARTIER, Roger. “Cultura popular”. Revisitando um conceito historiográfico. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v. 8, n. 16, p. 179-192, 1995.

¹² BURKE, Peter. *Cultura Popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

¹³ CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e resistência*. Aspectos da cultura popular no Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1994; CHAUÍ, Marilena. *Seminários*. O nacional e o popular na cultura brasileira. São Paulo: Brasiliense/Funarte, 1984.

¹⁴ ORTIZ, Renato. *Românticos e folcloristas*. São Paulo: Olho D’água, 1992; ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

¹⁵ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A feira dos mitos*. A fabricação do folclore e da cultura popular (Nordeste 1920-1950). São Paulo: Intermeios, 2013.

folclore. Para isso, Durval Muniz volta ao século XIX e às primeiras décadas do século XX para explicar em que momento e sob quais fatores veio à tona a ideia de folclore nordestino.

Também gostaria de destacar os trabalhos de Alexandre Barbalho,¹⁶ que reflete sobre as primeiras gestões da Secretaria de Cultura do Estado do Ceará a partir das relações entre o Estado brasileiro e o campo da cultura; e de Antônio Gilberto Ramos Nogueira,¹⁷ que juntamente com os integrantes do Grupo de Estudos e Pesquisa em Patrimônio e Memória, realizou um trabalho pioneiro ao inventariar, sistematizar e pensar o acervo do Centro de Referência Cultural do Ceará.

Se a história tem produzido muitas pesquisas sobre cultura popular, não se pode dizer o mesmo sobre o turismo. As pesquisas ainda são escassas, e as poucas existentes convivem com a difícil tarefa de lidar com as fontes, na maioria das vezes dispersas e/ou mal conservadas. Faço referência à importância de pesquisar e debater o assunto porque, nos últimos cinquenta anos, o turismo tem interferido de várias formas na sociedade – definindo fronteiras, construindo identidades e espacialidades, ressignificando manifestações culturais – e precisa ser abordado como uma construção social historicamente datada. Há muitos trabalhos produzidos por turismólogos, economistas, administradores, mas que vislumbram apenas os aspectos econômicos do setor, não analisando questões cruciais como as transformações que determinadas modalidades de turismo podem ocasionar na paisagem e na cultura de um lugar.

Mesmo com as dificuldades advindas do trato com as fontes, nos últimos dois encontros da ANPUH – em 2011, em São Paulo e, em 2013, em Natal –, pesquisadores se reuniram no simpósio *História e Memória do Turismo* para apresentar trabalhos resultantes de teses e dissertações produzidas nos programas de pós-graduação em história do país. Esse foi o primeiro seminário específico sobre a história do turismo a fazer parte da programação do encontro da Associação.¹⁸

¹⁶ BARBALHO, Alexandre. *Relações entre estado e cultura no Brasil*. Ijuí-RS: Unijuí, 1998.

¹⁷ NOGUEIRA, Antônio Gilberto Ramos. O Centro de Referência Cultural – CERES (1976-1990) e o registro audiovisual da memória popular do Ceará. In: GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado; RAMOS, Francisco Régis Lopes (orgs.). *Futuro do pretérito*. Escrita da História e História do Museu. Fortaleza: Instituto Frei Tito de Alencar/Expressão Gráfica, 2010, p. 447-460.

¹⁸ No final de 2011, fui convidada para publicar um artigo no livro que estava sendo organizado por Aline Montenegro Magalhães, Valéria Lima Guimarães e Celso Castro, e que seria lançado em 2013

* * *

A tese estrutura-se em quatro capítulos. O primeiro, intitulado *A escrita e o popular*, discute como os folcloristas utilizaram a escrita não apenas para inventariar as tradições populares, mas também para se afirmarem como autores num campo de estudos que estava se estabelecendo e numa rede de discussão internacional.

A *Antologia do folclore cearense*, publicada em 1968, é um indício disso, por isso servirá de mote para a reflexão proposta. Seu organizador, Florival Seraine, utilizou o livro para fundar um novo ramo da história do Ceará, a história do folclore, mas também a escrita dessa história, que tinha como marco inaugural justamente sua *Antologia*. Ao mesmo tempo, o livro parece ter servido como instrumento de inserção intelectual de Florival Seraine num grupo engajado nas questões do folclore.

A *Antologia cearense*, os Boletins do Instituto de Antropologia, os Anais da Universidade do Ceará, a Revista Brasileira de Folclore e jornais da imprensa local e nacional são as outras fontes que me ajudarão a refletir, nesse capítulo, sobre a influência da CNFL na formação de um campo de estudos sobre o folclore no Ceará.

O segundo capítulo, intitulado *A cultura entre a economia e o turismo*, reflete sobre o processo de atribuição de valor econômico à cultura popular, que, até a década de 1950, era apresentada pelos intelectuais como um elemento constitutivo da identidade brasileira, calcada nos ideais de pureza e autenticidade. Com a criação de órgãos como o Banco do Nordeste e a Sudene, o Governo Federal insere o Nordeste na lógica de desenvolvimento capitalista, e começa a ver na produção popular uma possibilidade de gerar renda a partir do investimento na produção artesanal. Aliado a isso, o surgimento de uma atividade econômica promissora – o turismo – também influenciará na inserção das tradições populares num circuito econômico.

pela Fundação Getúlio Vargas sob o título *História do Turismo no Brasil*. O livro reunia quinze trabalhos – a maioria apresentada no simpósio de São Paulo – de pesquisadores que se dedicaram a pensar o turismo a partir de outras perspectivas de análise que fogem do lugar-comum da maioria dos trabalhos sobre o tema.

Nesse capítulo, analiso os Anuários do Ceará, veículo utilizado pelo governo estadual para divulgar as ações de suas secretarias, como a de Comércio e Infraestrutura, responsável pelos investimentos na área do artesanato. Os Anuários apresentavam a cultura popular sob uma perspectiva simbólica, mas reforçavam a sua importância econômica. Publicações como *Ação do BNB na área do turismo* (1973), *Estudos conjunturais do turismo no nordeste* (1976), *Perspectivas de desenvolvimento do nordeste até 1980* (1971) são alguns dos documentos que me permitem identificar a associação do artesanato à noção de desenvolvimento.

Além da documentação do BNB, os Guias de Turismo e os Anuários foram as fontes que mais forneceram dados e informações sobre o turismo no estado na década de 1970, principalmente sobre as ações da EMCETUR, órgão responsável pelas atividades do setor no Ceará. Além desses documentos, os jornais foram fundamentais para que eu pudesse fazer um exercício comparativo entre o que propunham os Governos Federais e Estaduais e o que era realizado.

Os jornais e guias sugerem que, a partir da década de 1970, o turismo foi-se constituindo como atividade “salvadora” da economia cearense, passando a ser um dos principais alvos de investimentos de alguns governadores, caso de César Cals, justificando inclusive o investimento na área da cultura, que passa a receber recursos por conta da importância atribuída ao turismo no Ceará.

Os títulos dos três tópicos do capítulo foram definidos a partir de um jogo de palavras que expressa a dificuldade de tratar de forma separada três temas que estão imbricados: a cultura, a economia e o turismo.

O terceiro capítulo, *A cultura exibida na exibição do “popular”*, é composto por problemáticas sobre a cultura popular propagandeada em museus, festivais de folclore e por meio da arte pública. Meu objetivo é interpretar a historicidade das formas de exibição do popular e refletir sobre os meios pelos quais os temas e os tipos regionais ganharam visibilidade nos anos 1960 e início dos anos 1970.

Aqui um conjunto variado de fontes foi utilizado, como os jornais da imprensa cearense e os Anuários do Ceará, mas talvez a documentação de maior relevância tenha sido a da Secretaria de Cultura do Estado. A maioria dos museus e das atividades culturais estava sob os cuidados da referida pasta, que promovia e patrocinava quantidade significativa de eventos, como feiras de artesanato, festivais de folclore e exposições. Se os catálogos do Museu do Ceará, por exemplo, foram importantes para identificar como objetos relacionados ao popular estavam sendo

expostos, as Atas do Conselho Estadual de Cultura evidenciavam os embates entre os conselheiros sobre os projetos voltados para a área.

Os relatórios de atividades da Secretaria de Cultura me deram uma dimensão da quantidade de eventos que passaram a ser promovidos ou patrocinados pela Secretaria, como festivais de folclore, festivais de cantadores de viola, projetos voltados para a pesquisa de cordéis, criação de museus especializados em folclore e “tipos populares”. Todas essas ações são indícios do interesse que o poder público tinha em dar visibilidade à cultura popular.

Não posso deixar de fazer referência ao acervo do Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará, que possibilitou a escrita do tópico sobre a coleção de xilogravura da instituição. Além dos Boletins e Anais da Universidade, o Museu tem organizado e digitalizado correspondências, jornais, catálogos de exposições e fotografias referentes às décadas de 1960 e 1970, que nos fornecem elementos para refletir sobre o processo de constituição do Museu e de suas coleções.

O quarto capítulo, *O “popular” nas políticas culturais*, analisa como se deu o processo de inclusão das manifestações populares nos projetos de políticas públicas para a área da cultura, algo que se dá em meados dos anos 1970. Mesmo tendo sido uma meta desde o início do regime militar em 1964, apenas em 1975, o governo conseguiu implantar a Política Nacional de Cultura, primeiro plano oficial com condições de nortear a presença do governo no setor cultural.

Nesse mesmo período, discutia-se no Brasil as possibilidades de conciliar o patrimônio cultural com o desenvolvimento econômico do país, debate que ganhou maior expressividade com o surgimento do Centro Nacional de Referência Cultural, que possibilitou a revisão do conceito de patrimônio. Pela primeira vez, a cultura popular passou a ser alvo de interesse das políticas culturais do Estado.

Aqui, os projetos do Centro de Referência Cultural do Ceará, os relatórios da Secretaria de Cultura do estado e as mensagens enviadas pelos governadores à Assembleia Estadual serão analisados com o intuito de compreender como o Governo Estadual incorporou às suas políticas de cultura as novas discussões sobre patrimônio e cultura popular que se davam a nível nacional.

Para finalizar, gostaria de reafirmar que esse trabalho não toma o “folclore” e a “cultura popular” como dado naturalizado ou como uma realidade em si mesma, pois entendo que ambos são dois conceitos historicamente construídos, ressignificados com a finalidade de atender a certos interesses.

CAPÍTULO 1 - A ESCRITA E O “POPULAR”

1.1 O ENQUADRAMENTO DISCIPLINAR DO FOLCLORE

Em 1968, Florival Seraine publicou a primeira edição de *Antologia do folclore cearense*, uma reunião de pesquisas realizadas por intelectuais, como José de Alencar (1829-1877), Guilherme Studart (1856-1938), Rodrigues de Carvalho (1862-1955) e Gustavo Barroso (1888-1959), para citar alguns. O objetivo do livro era prestar homenagem a alguns pesquisadores do assunto, mas sem deixar de ressaltar a importância dessa especialidade de estudo: “Adotou-se como critério básico para as transcrições o sentido mais ou menos acurado de especialização folclórica, que revelam, por certo, os estudos e pesquisas de onde se recolheram os trechos apresentados”.¹⁹

A *Antologia* foi publicada quando estavam em voga as discussões relativas à institucionalização dos estudos folclóricos no Brasil. Na apresentação da segunda edição da antologia,²⁰ Seraine afirma que esses estudiosos do Ceará nunca encararam o folclore como uma disciplina científica, mas merecem reconhecimento por tentarem alcançar, firmados nas concepções relativas ao seu tempo, diretrizes metodológicas que direcionassem os estudos da cultura popular. Gustavo Barroso e Ildelfonso Albano, por exemplo, teriam contribuído para o fortalecimento de uma identidade regional a partir da “valorização” daquele que seria um dos tipos humanos do Ceará: o vaqueiro.

Mesmo destituídos, segundo ele, de um caráter de cientificidade, os trabalhos realizados em fins do século XIX e início do XX contribuíram para revelar traços que seriam característicos das populações das diversas regiões cearenses.²¹

¹⁹ SERAINE, Florival. *Antologia do folclore cearense*. 1. ed. Fortaleza: Editora Henriqueta Galeno, 1968, p.5.

²⁰ SERAINE, Florival. *Antologia do folclore cearense*. 2. ed. Fortaleza: UFC, 1983, p.13.

²¹ SERAINE, Florival. *Folclore brasileiro. Ceará*. Rio de Janeiro: FUNARTE/Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1978, p. 9.

De suma importância, em relação ao nosso escopo, será o conhecimento das etnias cearenses, de como e em que grau elas concorreram para a formação do patrimônio cultural do nosso homem *folk*, nas diferentes subáreas ou zonas em que viveram os portugueses, índios e negros africanos, em variável proporção, sem dúvida alguma, mas o suficiente para assinalar a cultura dos seus habitantes.²²

No Brasil, a luta pelo reconhecimento dos estudos folclóricos como campo de estudo pode ser percebida desde a década de 1920, quando intelectuais como Amadeu Amaral, Mário de Andrade, Câmara Cascudo e outros buscavam imprimir à pesquisa folclórica uma orientação científica por meio de espaços institucionais que pudessem definir as diretrizes de trabalho a serem seguidas pelos folcloristas, como a criação de procedimentos de coleta e análise de material.

A criação da Comissão Nacional do Folclore (CNFL) em 1947 representou um marco na institucionalização dos estudos folclóricos no Brasil por ter superado o caráter local que caracterizou a maioria das iniciativas anteriores, constituindo uma rede que se estendia pela maioria dos estados brasileiros. Um passo na tentativa de desvincular os estudos folclóricos da concepção romântica e literária que dominara a pesquisa até então.²³

Para compor essa rede, Renato Almeida, o articulador da criação da Comissão, convocou algumas das figuras de maior expressão na área cultural do país naquele momento: Gustavo Barroso, Arthur Ramos, Oneyda Alvarenga, Câmara Cascudo, Cecília Meirelles, Rossini Tavares de Lima, Joaquim Ribeiro, Roquette Pinto, Edison Carneiro, Guilherme dos Santos Neves, Manuel Diégues Júnior.²⁴

²² SERAINE, Florival. *Folclore brasileiro*. Ceará. Rio de Janeiro: FUNARTE/Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1978, p.7.

²³ VILHENA, Luís Rodolfo. *Projeto e missão*. O movimento folclórico brasileiro (1947-1964). Rio de Janeiro: Funarte/FGV, 1997.

²⁴ SOARES, Ana Lorym. *Comissão cearense de folclore*. Folclore, identidade e políticas culturais no Ceará entre as décadas 1950 e 1970. 2012. Monografia (Edital de Seleção de Pesquisas) – IPHAN, Rio de Janeiro, 2012. Alguns dos intelectuais que representavam seus estados na CNFL: Rossini Tavares de Lima (SP), Alceu Maynard de Araújo (SP), Florival Seraine (CE), Guilherme dos Santos Neves (ES), Luís R. de Almeida (BA), Fausto Teixeira (MG), Dante de Laytano (RS), Veríssimo de Melo (RN), Walter Spalding (RS), Aluísio Almeida (SP), José Calazans (BA), Gastão Bittencourt (Portugal – correspondente estrangeiro), Terezinha Caldas (PE), Théo Brandão (AL), Hildegardes Vianna (BA), Mário Mello (PE) e Mário Ypiranga Monteiro (AM).

A maior conquista nesse campo foi a criação, em 1958, da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (CDFB), órgão diretamente ligado à administração federal. A reivindicação dos intelectuais já era antiga e buscava a criação de uma agência governamental que coordenasse os esforços em prol da defesa e preservação das manifestações folclóricas.

O desejo de criar um órgão estatal de apoio ao folclore foi formalmente apresentado em 1951, quando a Carta do Folclore Brasileiro (elaborada durante a realização do I Congresso Brasileiro de Folclore) manifestou o anseio, junto ao presidente da República, de que se criasse um organismo de caráter nacional. Getúlio Vargas, presidente de honra do encontro, compareceu ao evento e se mostrou simpático à causa, mas as esperanças do grupo desapareceram com o suicídio do presidente. Somente em 1957, na presidência de Juscelino Kubitschek, o governo federal anunciou durante a realização do III Congresso Brasileiro na Bahia a formação de um grupo de trabalho para elaborar o projeto de um plano de defesa das tradições populares, que culminou com a criação da CDFB.²⁵

A institucionalização dos estudos folclóricos representou o engajamento de um considerável número de homens letrados na valorização da cultura popular, “concebida por eles não apenas como um objeto de pesquisa, mas principalmente como o lastro para a definição de nossa identidade nacional”.²⁶

A tentativa de afirmação da cientificidade dos estudos folclóricos no Brasil revela a dificuldade que o folclore enfrentou para ser implementado como campo de saber. Durante muito tempo, os estudos sobre o popular estiveram associados a um determinado tipo de romantismo do século XIX. Para a concepção científica de folclore, esse romantismo idealizava o povo e abusava da imaginação, aproximando-se mais de uma concepção literária do que de uma orientação científica, sendo apontadas como algumas de suas características o colecionismo descontrolado e sua postura empiricista.

Além do mais, essa concepção romântica ia de encontro aos ideais cientificistas de associações folclóricas que começavam a ser criadas na Europa na segunda metade do século XIX e que desenvolviam os primeiros esforços para

²⁵ VILHENA, Luís Rodolfo. *Projeto e missão*. O movimento folclórico brasileiro (1947-1964). Rio de Janeiro: Funarte/FGV, 1997, p. 104.

²⁶ *Ibid.*, p. 21.

definir o folclore como objeto de uma ciência positiva.²⁷ Ou seja, a importância social do folclore e/ou da cultura popular está associada à formação de um campo de estudos sobre o assunto, que se efetiva com a criação da CNFL.

Para consolidar o folclore como ciência, os folcloristas precisavam dizer o que eram e, mais importante, dizer o que não eram, definindo aquilo que os separava dos escritores românticos, tão celebrados inicialmente. Com o intuito de definir o folclore como um campo científico de estudos foi realizado, de 22 a 31 de agosto de 1951 no Rio de Janeiro, o I Congresso Brasileiro de Folclore. Nesse encontro, buscava-se definir um objeto de estudo e uma metodologia a fim de estabelecer o folclore como um legítimo campo de estudos. Como documento final do encontro, foi produzida a *Carta do Folclore Brasileiro*, texto de grande relevância para caracterizar os estudos produzidos pela CNFL como científicos e não mais literários. A proposta aprovada pelos participantes do congresso foi a seguinte:

1. O Congresso Brasileiro de Folclore reconhece o estudo de Folclore como integrante das ciências antropológicas e culturais, condena o preconceito de só considerar folclórico o fato espiritual e aconselha o estudo da vida popular em toda a sua plenitude, quer no aspecto material, quer no aspecto espiritual;
2. Constituem o fato folclórico as maneiras de pensar, sentir e agir de um povo, preservadas pela tradição popular e pela imitação, e que não sejam diretamente influenciadas pelos círculos eruditos e instituições que se dedicam ou à renovação e conservação do patrimônio científico e artístico humano ou à fixação de uma orientação religiosa e filosófica;
3. São também reconhecidas como idôneas as observações levadas a efeito sobre a realidade folclórica, sem o fundamento tradicional, bastando que sejam respeitadas as características de fato de aceitação coletiva, anônima ou não, e essencialmente popular;
4. Em face da natureza cultural das pesquisas folclóricas, exigindo que os fatos culturais sejam analisados mediante métodos próprios,

²⁷ ORTIZ, Renato. *Românticos e folcloristas*. São Paulo: Olho D'água, 1992.

aconselha-se, de preferência, o emprego de métodos históricos e culturalistas no exame e na análise do Folclore.²⁸

O item 4 vai ao encontro do que pensava Florival Seraine. Ele criticava a falta de cientificidade nos primeiros estudos sobre as tradições populares cearenses para dizer que o seu trabalho, naquele momento, diferenciava-se das primeiras gerações de estudiosos. No seu entendimento, para ser científico, um trabalho precisava ser baseado no método indutivo, verdadeiramente frutífero, na fidelidade às fontes, no caráter interpretativo, na busca pelas origens históricas dos elementos estudados, na coleta rigorosa de dados, o que demonstra que seu pensamento estava concatenado com as diretrizes estabelecidas pela CNFL.

Para Seraine, os estudos folclóricos deveriam seguir as seguintes etapas: observação dos fenômenos e coleta de fatos; análise ou crítica e classificação do material coletado; interpretação e busca final de objetivos utilitários ou a aplicação prática dos resultados obtidos. Na sua concepção, o trabalho de interpretação era o mais representativo da investigação científica, pois era nele que se revelava a coerência lógica do plano metódico com as concepções teóricas fundamentais para os estudos do folclore.²⁹

Em artigo publicado na Revista do Instituto do Ceará, intitulado *Os estudos folclóricos e etnográficos cearenses*, Seraine ressalta a importância de alguns trabalhos, como os de Juvenal Galeno, José Carvalho, Paulino Nogueira, mas não os reconhece como textos científicos, tratando-os como “achegas para um conhecimento mais aprofundado de certos temas folclóricos, aproveitando-se de alguns deles observações cuidadosas e até seguros comentários críticos”.³⁰

Para Seraine, boa parte dos trabalhos das primeiras gerações de estudiosos não é científica porque falta a eles o caráter interpretativo. Mas ele precisa retomar esses autores, muitos deles valorizados por outros campos de estudo, para fundar uma espécie de tradição cearense no que se refere aos estudos folclóricos, uma forma de inserir o Ceará num campo intelectual e numa rede de

²⁸ Cf. Carta do Folclore Brasileiro apud VILHENA, Luís Rodolfo. *Projeto e missão*. O movimento folclórico brasileiro (1947-1964). Rio de Janeiro: Funarte/FGV, 1997, p. 140.

²⁹ SERAINE, Florival. Para a metodologia da investigação folclórica [1959]. In: *Boletim de Antropologia*. v. 3, n. 1. Fortaleza: Fundação Waldemar Alcântara, 2011, p. 77-100 (Edição Fac-similar).

³⁰ SERAINE, Florival. Os estudos folclóricos e etnográficos cearenses. *Revista do Instituto do Ceará*. Fortaleza, 1951, p. 29.

contatos que envolvia alguns dos maiores nomes da intelectualidade brasileira da época. A ideia de enumerar uma série de precursores serve para legitimar um campo em processo de formação, que precisa da tradição para se impor. O passado, portanto, exercia duas funções: servia para afirmar a tradição da intelectualidade cearense nos estudos da cultura popular e para mostrar a sua evolução.

A perspectiva de Seraine enquadra-se na linha do que Foucault chama de epistemologia,³¹ método de análise científica que tem como objetivo validar o conhecimento por meio da ideia de aprimoramento, que consiste num processo de melhoramento e superação de erros. Esse saber evolutivo só é possível quando se identifica uma fase pré-científica, e é isso que Seraine faz. Ele cria uma linha evolutiva onde aloca os estudiosos e, a partir dela, vai medindo a proximidade deles, ou não, com aquilo que ele define como científico, por meio do refinamento dos métodos que cada um apresenta.

O fato é que, no Brasil, esse ideal científico pretendido pelos folcloristas no século XX nunca foi alcançado. Para Rodolfo Vilhena, isso não minimiza a importância desse grupo, já que “os folcloristas participaram intensamente dos debates que definiram a constituição do campo das ciências sociais no Brasil”.³²

Nesse mesmo período, havia um grande embate entre os folcloristas e a academia, pois os primeiros tentavam criar uma especialidade para as pesquisas folclóricas por meio da formulação de um ramo de estudos específico, enquanto a academia se colocava contrária à proposta, tentando incluir o folclore apenas como subárea da antropologia.

O grande impasse se dava na tentativa de definição do objeto de estudos do folclore. Embora possuísse um método específico de pesquisa, não havia consenso sobre a especificidade dos fatos folclóricos, o que dificultava a caracterização de um campo disciplinar *sui generis*. Como o fato folclórico fazia parte de um domínio mais amplo, o da cultura, os intelectuais vinculados à universidade alegavam que o mesmo poderia ser estudado por disciplinas já constituídas, como a antropologia ou a sociologia cultural.³³

³¹ FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

³² VILHENA, Luís Rodolfo. *Projeto e missão*. O movimento folclórico brasileiro (1947-1964). Rio de Janeiro: Funarte/FGV, 1997, p. 28.

³³ *Ibid.*, p. 135.

O resultado foi a exclusão do folclore do processo de institucionalização das ciências sociais no Brasil, fazendo com que os folcloristas sobrevivessem não como uma identidade profissional – como o antropólogo – mas como um estereótipo associado a certo perfil de intelectual não acadêmico, imagem contra a qual lutaram durante muito tempo.³⁴

A necessidade de Seraine estabelecer a diferença entre o que era romântico e o que era científico; bem como o embate entre folcloristas e acadêmicos expressam as disputas que se davam, a nível nacional, sobre as figuras de sujeito do conhecimento.

Entre fins do século XIX e meados do século XX, surgiu no ocidente outro modelo de identidade para nomear aquele que se dedicava às atividades do pensamento: o intelectual. Mesmo já existindo anteriormente, o termo “intelectual” era apenas utilizado como adjetivo e não como substantivo, que surge para nomear uma nova “classe” de pensadores e escritores que estavam, quase sempre, em oposição à ordem sociopolítica estabelecida. O novo estágio do capitalismo e da sociedade burguesa exigia um produtor de conhecimento engajado no seu tempo, preocupado com sua inserção social e com a utilidade do que fazia. “Já não se admitia mais a produção de conhecimento ou o trabalho com a cultura por puro prazer ou deleite pessoal, para a satisfação da vontade de saber de uma única pessoa, para a ilustração e a construção de um status pessoal à parte dos demais”.³⁵

A sociedade urbano-industrial possibilitou um aumento da valorização do conhecimento técnico e da ciência aplicada, a busca pela especialização numa disciplina ou área, a acentuação do caráter utilitário da cultura e do conhecimento. A busca da objetividade, da realidade e da verdade passaram a ser a tônica das novas regras de produção de saber. Assim, o intelectual é aquele que intervém nos destinos de seu país ou de sua classe social em nome de uma universalidade de

³⁴ “O relativo sucesso que os folcloristas obtiveram na criação de agências estatais dedicadas à preservação de nossa cultura popular não foi acompanhado pelo desenvolvimento de espaços dedicados ao estudo do folclore no interior das universidades. Pelo contrário, no plano dos estereótipos, o folclorista se tornou o paradigma de um intelectual não acadêmico ligado por uma relação romântica ao seu objeto, que estudaria a partir de um colecionismo descontrolado e de uma postura empiricista”. VILHENA, Luís Rodolfo. *Projeto e missão. O movimento folclórico brasileiro (1947-1964)*. Rio de Janeiro: Funarte/FGV, 1997, p. 22.

³⁵ ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. De amadores a desapaixonados. Eruditos e intelectuais como distintas figuras de sujeito do conhecimento no Ocidente. *Trajeto*. Fortaleza, v. 3, n. 6, 2005, p. 46.

princípios e valores; é aquele que implanta uma mentalidade científica, que tenta racionalizar a realidade social na qual está inserido, que cria novos grupos de pressão que darão origem a novos espaços institucionais, novas formas de organização profissional e política.³⁶

Mas a emergência do intelectual está associada ao declínio de outra figura de sujeito do conhecimento, o erudito, “lugar de sujeito” que prevaleceu até as últimas décadas do século XIX. O erudito se caracterizava por possuir um saber vasto e transitar por diferentes áreas, ou seja, não era um especialista. Não via sua atividade como uma profissão, pois quase sempre se dedicava às letras ou às humanidades por prazer ou busca de *status*, já que normalmente possuía uma ocupação que lhe garantia o sustento. Na maior parte dos casos, o erudito era um autodidata, sem formação especializada, e quando a tinha, era numa área diferente da qual se dedicava no trabalho com as letras.³⁷

Essa “figura de sujeito” estava relacionada com uma organização social muito marcada por uma ordem estamental com pouca mobilidade, em que o *status* exercia papel preponderante. O erudito podia ser ao mesmo tempo poeta, historiador, folclorista, advogado, pois não se exigia formação especializada nem existia ainda a ideia de profissionalização. O que era valorizada era a capacidade de acumular diferentes tipos de conhecimento e exercer diferentes atividades. “O conhecimento, antes de ter uma função social, estava destinado a permitir à pessoa ter destaque, *status* e poder ascender aos restritos postos de comando da sociedade”.³⁸

No entanto, a emergência de um não significa o desaparecimento completo do outro. Havia rupturas na relação erudito/intelectual, mas havia também continuidades. Os folcloristas de meados do século XX no Brasil, como Florival Seraine, transitavam entre os dois conceitos. Eram eruditos na medida em que a maior parte deles era autodidata e atuava em diferentes áreas do conhecimento; e eram intelectuais a partir do momento em que seus estudos tinham utilidade, apresentando uma função social clara, como evitar a perda de certas tradições ou o fim de práticas culturais consideradas fundamentais para a constituição das

³⁶ ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. De amadores a desapaixonados. Eruditos e intelectuais como distintas figuras de sujeito do conhecimento no Ocidente. *Trajeto*. Fortaleza, v. 3, n. 6, 2005.

³⁷ Ibid.

³⁸ Ibid., p. 56.

identidades. Essa circularidade demonstra o quanto ainda era difícil, à época, definir os limites entre o que era ser um erudito e um intelectual.

Manuel Diégues Júnior pode ser um bom exemplo disso. Ao mesmo tempo em que era professor de Antropologia Cultural e Antropologia do Brasil da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e presidia a Associação Latino Americana de Sociologia, atuava como uma das principais figuras do MFB, tendo dado importante contribuição para a elaboração da Carta do Folclore Brasileiro em 1951 durante o I Congresso Brasileiro de Folclore e participado do grupo de trabalho que criou, em 1958, a CDFB, além de ser um dos principais colaboradores da Revista Brasileira de Folclore (RBF).³⁹

Até mesmo Florival Seraine, que fez todos os esforços para se notabilizar no campo de estudos folclóricos, circulou em variados espaços de sociabilidade intelectual, como a Associação Brasileira de Antropologia, como afirma a sua biografia apresentada na página virtual da Academia Cearense de Letras.⁴⁰

Esses casos são indícios da dificuldade que havia, por mais que se tentasse, de se criar uma separação entre erudito e intelectual, entre folclórico e científico, demonstrando uma fluidez e uma circularidade das atividades de pesquisa desses homens que se dedicavam aos estudos do folclore.

Posso dizer que até mesmo aqueles que pertenciam aos quadros das universidades e que se enquadravam no perfil do intelectual, mantinham práticas associadas à figura do erudito. O discurso que justifica os estudos sobre a cultura popular com o intuito de “salvá-la” do desaparecimento esteve presente, ao longo do século XX no Brasil, na fala de todos aqueles que se dedicaram a essa área de estudo, independente de serem eruditos ou intelectuais. Vale ressaltar que a palavra “salvar” faz parte do campo do sagrado. Quando os “especialistas” justificam seus estudos a partir da lógica da preservação, eles estão vinculando seu trabalho a uma temporalidade passada, assim como os eruditos.

Apesar de estar consciente da historicidade do conceito de intelectual, não o utilizarei ao longo desse trabalho a partir da relação de oposição erudito/intelectual. Sei que o termo intelectual é o produto de determinado momento histórico particular, um modelo de subjetividade, mas aqui o utilizarei sob outra

³⁹ Disponível em: <http://www.cnfcp.gov.br/interna.php?ID_Materia=285>. Acesso em: 12 mar. 2014.

⁴⁰ Disponível em: < <http://www.ceara.pro.br/acl/Academicosanteriores/FlorivalSeraine.html>>. Acesso em: 12 mar. 2014.

perspectiva. Embora os homens de letras presentes na pesquisa se diferenciem entre si em relação aos métodos de estudo, procedimentos de análise e objetivos para a pesquisa, eles se aproximam na medida em que todos se dedicam ao trabalho de produção de sentidos e de símbolos por meio da cultura escrita, e, por isso, no meu entendimento, enquadram-se na categoria de intelectual. É por isso que, ao longo de todo o texto, intelectual, para mim, será aquele que, por sua produção escrita, produzirá sentidos sobre a cultura popular, independente de seu campo de estudos ser o folclore ou a antropologia.⁴¹

O interessante é que, mesmo não alcançando o estatuto de disciplina científica, o folclore se institucionalizou através de museus, institutos, órgãos federais, estaduais e municipais e conseguiu tornar-se um item significativo da agenda da política cultural no Brasil, e isso tudo se dá por conta da forte campanha de articulação intelectual e política feita por aqueles que faziam parte do movimento a favor do folclore.⁴²

Houve casos em que alguns estados chegaram a criar dentro do serviço público o cargo de folclorista. Em 1º de julho de 1964, o estado de Goiás aprovou a lei nº 5.000, que modificou o Plano de Reclassificação de Cargos e Funções dos Servidores Civis do Poder Executivo e criou no Serviço de Educação o cargo de folclorista. Em seguida, foi a vez de a Bahia fazer o mesmo.⁴³

O Ceará participa desse debate desde a criação da CNFL. Em 1948, um ano depois de criada a Comissão Nacional, foi criada a Subcomissão Cearense de Folclore, inicialmente dirigida por Henriqueta Galeno e posteriormente por Florival Seraine. Além desses dois, Cruz Filho, Eduardo Campos, Mário Baratta e Manoel Albano Amora integravam inicialmente o grupo (alguns de seus trabalhos foram publicados nos boletins da CNFL).⁴⁴

⁴¹ A tentativa dos intelectuais de se diferenciarem dos eruditos lembra o preconceito que se constituiu em torno do antiquariado nos oitocentos. Essa tradição representava um dos procedimentos de conhecimento sobre o passado, mas passou a ser desconsiderada pelos historiadores modernos no século XIX por não se tratar, na concepção deles, de uma metodologia de análise histórica. A crítica se dava à falta de sentido na forma como os antiquários tratavam a História, segundo os historiadores, desprovida de finalidade e utilidade. GUIMARÃES, Manoel Luis Salgado. Entre amadorismo e profissionalismo: as tensões da prática histórica no século XIX. *Revista Topoi*. Rio de Janeiro, p. 184-200, 2002.

⁴² VILHENA, Luís Rodolfo. *Projeto e missão*. O movimento folclórico brasileiro (1947-1964). Rio de Janeiro: Funarte/FGV, 1997, p. 40.

⁴³ Noticiário. In: *Revista Brasileira de Folclore*. Rio de Janeiro: CDFB/MEC, v. 4, n. 8/10, jan./dez. 1964, p. 229.

⁴⁴ SERAINE, Florival; CAMURÇA, Zélia. Ensino e pesquisa do folclore no Ceará. *Revista do Instituto do Ceará*, Fortaleza, 1992, p. 129-138.

O nome de Henriqueta Galeno para organizar e secretariar a comissão cearense foi sugestão de Gustavo Barroso a Renato Almeida, quando da fundação da CNFL.⁴⁵ É possível que seu nome tenha sido indicado por Barroso por conta da expressividade de seu sobrenome e pelo trabalho desenvolvido à frente da *Casa de Juvenal Galeno*, que foi fundada por ela em 1919 e que se tornou um dos principais espaços de sociabilidade intelectual do Ceará na primeira metade do século XX, tendo sediado diversas entidades, como a Ala Feminina da Casa de Juvenal Galeno, criada em 1936; e a própria Subcomissão Cearense de Folclore. A seguir, um trecho da carta-convite de Renato Almeida a Henriqueta Galeno:

Minha Senhora,

Tenho a satisfação de comunicar-lhe a organização nesta capital da Comissão Nacional de Folclore, do Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura (IBECC) órgão nacional da UNESCO, destinada a promover e incentivar os estudos folclóricos brasileiros e a representar, como entidade nacional, as instituições folcloristas do país, nas suas relações com o estrangeiro, desenvolvendo o intercâmbio com os centros de estudos e pesquisas folclóricos internacionais. Desejosa de cumprir seu programa de ação, aprovado na sessão de 8 de janeiro último, de que lhe envio cópia, deliberou a CNFL organizar nos Estados sub-comissões, sem o que lhe será impossível cumprir sua tarefa. Apraz-me, pois, por indicação do nosso preclaro companheiro Dr. Gustavo Barroso, e apelando pela sua dedicação, competência e esforço demonstrado nos estudos e pesquisas folclóricos no Brasil, em particular, nesse Estado, convidá-la, em nome da Comissão Nacional, a organizar, no Ceará, a subcomissão, que ficará sub *[sic]* sua Direção, na qualidade de sua Secretária Geral. [...] Peço-lhe, indicar-me os nomes e endereços das personalidades que a devem compor (...) [grifo meu].⁴⁶

⁴⁵ Noticiário. In: *Revista Brasileira de Folclore*. Rio de Janeiro: CDFB/MEC, v. 4, n. 8/10, jan./dez. 1964, p. 216.

⁴⁶ Carta de Renato Almeida a Henriqueta Galeno datada de 31 de março de 1948. Apud SOARES, Ana Lorym. *Comissão cearense de folclore*. Folclore, identidade e políticas culturais no Ceará entre as décadas 1950 e 1970. 2012. Monografia (Edital de Seleção de Pesquisas) – IPHAN, Rio de Janeiro, 2012, p. 18-19.

A informação de que coube a Henriqueta a indicação dos nomes que integrariam a comissão local reforça minha hipótese de que a criação da Subcomissão Cearense tenha sido o ponto de partida para o surgimento do campo de estudos folclóricos no/do Ceará pautado nas diretrizes nacionais. Não quero dizer que antes não tenha havido pesquisas sobre as tradições populares, mas, a partir desse momento, esses estudos seguirão uma diretriz nacional proposta pela CNFL.

Portanto, foi o ingresso desses homens e mulheres na comissão estadual que atribuiu a eles a designação de folcloristas, já que nenhum dos nomes citados anteriormente chegou à Subcomissão como folclorista; ou foi escolhido para fazer parte dela por já ter uma trajetória de estudos na área. É como se “os folcloristas cearenses” fossem sendo produzidos a partir daquele momento.

Eduardo Campos é um bom exemplo disso. Seus primeiros trabalhos publicados na década de 1940 eram contos e peças de teatro. Apenas em 1951, depois de ter ingressado na Subcomissão, ele publicou seu primeiro livro de temática folclórica, o *Medicina popular do Nordeste*. O interessante é que, numa das primeiras sessões da Subcomissão Cearense, Florival Seraine propôs que cada membro escolhesse um tema de sua preferência para que se fizesse uma sistematização das áreas de estudos a fim de obter maior eficiência nos propósitos do grupo, ficando a medicina popular a cargo de Eduardo Campos.

O consórcio Florival Seraine insiste para que cada um escolha o tema que melhor preferir já se faça a sistematização dos estudos e se colher mais eficiência nos nossos propósitos. Aprovada unanimemente a proposta foram escolhidos os seguintes temas: indústrias e ofícios populares – Florival Seraine; usos e costumes pastoris – Francisco Alves de Andrade e Castro; Cruz Filho por lendas e tradições; Mário Baratta – advinhas; Henriqueta Galeno – cantadores, tipos populares, pastorinhas-lapinhas; Eduardo Campos, medicina popular.⁴⁷

É possível que a publicação do livro *Medicina popular do Nordeste* tenha sido resultado dos encaminhamentos dados pela Subcomissão por meio das suas respectivas áreas de estudo. O certo é que Eduardo Campos não era um folclorista,

⁴⁷ Ata da 4ª sessão ordinária da Subcomissão Cearense de Folclore, realizada no dia 10 de julho de 1948 (Acervo: Casa de Juvenal Galeno).

mas se tornou um a partir do momento em que ingressou na Subcomissão. Daí em diante publicou outros trabalhos, como *Estudos de folclore cearense* (1960), *Folclore do Nordeste* (1960) e *Cantador, musa e viola* (1973).

O mesmo acontece com Florival Seraine. Seus primeiros trabalhos publicados na imprensa cearense e nas revistas do Instituto do Ceará nos anos 1940 são estudos de linguística, alguns deles voltados para a toponímia indígena. É a partir do seu ingresso na Subcomissão que se intensificam suas atividades no campo folclórico, além das publicações e participações em eventos nacionais e internacionais.

Até 1952 Florival Seraine era um dos três intelectuais que mais publicavam nos *Documentos da CNFL*, uma espécie de boletim da Comissão para divulgar documentos e artigos das comissões estaduais.⁴⁸ Após o ingresso na Subcomissão, a produção de Seraine se intensifica. Ao I Congresso Brasileiro de Folclore enviou o trabalho *Estudos de lexicografia e semântica*, publicado no terceiro volume dos anais do encontro; em 1953, apresentou ao II Congresso Brasileiro de Folclore o resultado do seu trabalho de campo *Reisado no interior cearense*; no IV Congresso, a comissão cearense foi representada por um trabalho de campo realizado por Florival Seraine, Cândida Galeno e Francisco Alves, que recebeu o título de *Cerâmica utilitária de Cascavel*. Seraine também apresentou trabalhos no Congresso Internacional de Folclore em Buenos Aires (1960) e no Congresso Internacional de Americanistas, em Mar del Plata (196?), respectivamente intitulados de *Para a metodologia da investigação folclórica* e *Fundamentos para uma classificação da matéria folclórica*.⁴⁹

A participação em eventos nacionais e internacionais sempre apresentando trabalhos inéditos reforçava a imagem de um estudioso dedicado e atuante na causa, destacando-o numa área de estudos que ainda caminhava a passos lentos no Ceará.

Apesar da relativa proximidade entre Seraine e outros autores do Ceará, faz-se necessário discorrer sobre as diferenças que havia na prática da pesquisa. Entre Seraine e Campos, por exemplo, as diferenças são bem acentuadas.

⁴⁸ VILHENA, Luís Rodolfo. *Projeto e missão*. O movimento folclórico brasileiro (1947-1964). Rio de Janeiro: Funarte/FGV, 1997, p. 206.

⁴⁹ SERAINE, Florival; CAMURÇA, Zélia. Ensino e pesquisa do folclore no Ceará. *Revista do Instituto do Ceará*, Fortaleza, 1992, p. 132.

Seraine foi um dos mais produtivos membros da comissão cearense e elaborou seus estudos sempre pautado no projeto da Comissão Nacional. O trabalho interpretativo parte daquilo que ele entendia como método científico – já apresentado anteriormente – observando os fatos, fazendo uma descrição minuciosa dos sujeitos, levando em conta a importância da análise sociocultural da ocorrência do fato folclórico e da condição social e política dos participantes dessas práticas. Ele se aproximava de uma vertente teórico-metodológica praticada pela antropologia cultural e tentava promover uma aproximação entre folclore e etnografia, algo que se expressava, por exemplo, nos estudos que realizou *in loco* sobre o torém.⁵⁰

Já Eduardo Campos via o “povo” como ingênuo, inocente, defensor dos costumes tradicionais, mas também como gente de baixo nível cultural, depositária de superstições, bárbara e suscetível a deformações morais. Tal posicionamento é resultado da sua postura em relação aos estudos folclóricos. Eduardo Campos era um folclorista de gabinete. Tudo indica que sua visão de folclore surge principalmente da leitura que empreendia de textos de terceiros. Não foi a campo para realizar suas pesquisas, como aconselhavam as diretrizes da CNFL, utilizando suas memórias pessoais como forma de autenticar as informações que apresentava em seus livros. Em geral, realizava seus trabalhos a partir de dados que já haviam sido compilados e interpretados por outros estudiosos.⁵¹

1.2 AS PARTICIPAÇÕES DA UNIVERSIDADE DO CEARÁ E DO BNB

Em fins da década de 1950 e início da de 1960, a CDFB toma uma série de iniciativas para ampliar as atividades em todo o país, dentre elas a assinatura de um convênio com a Universidade do Ceará, a quem coube a responsabilidade de fazer um levantamento do folclore do estado. A parceria entre os dois órgãos foi assinada no dia 3 de dezembro de 1959, por meio do processo nº 6.199/59. Sobre o

⁵⁰ SOARES, Ana Lorym. *Comissão cearense de folclore*. Folclore, identidade e políticas culturais no Ceará entre as décadas 1950 e 1970. 2012. Monografia (Edital de Seleção de Pesquisas) – IPHAN, Rio de Janeiro, 2012, p. 36-37.

⁵¹ *Ibid.*, p. 41.

convênio e a instalação de uma comissão de estudos, o boletim da Universidade do Ceará diz:

A Comissão de Estudos de Folclore, criada em virtude de convênio firmado entre a Universidade do Ceará e a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, órgão subordinado ao Ministério de Educação e Cultura, instalou-se, oficialmente no dia 3 de dezembro na sede do Departamento de Educação e Cultura da Reitoria, com a presença de grande número de professores, jornalistas e escritores. Integram a Comissão de Estudos de Folclore os intelectuais Manuel Eduardo Pinheiro Campos, Artur Eduardo Benevides e Florival Seraine, estudiosos de reconhecido mérito na matéria. Durante a reunião de instalação foram tratados assuntos relativos ao funcionamento da comissão, tendo sido tomadas as providências necessárias à elaboração de um planejamento diretor, objetivo e dinâmico.⁵²

Apesar de terem práticas de pesquisa diferenciadas, tanto Florival Seraine quanto Eduardo Campos foram indicados para compor a comissão, que tinha por finalidade fazer uma espécie de mapeamento do folclore cearense, a ser utilizado na elaboração de um calendário folclórico do Ceará. As atividades foram iniciadas no primeiro semestre de 1960 e pretendiam dar conta de uma ampla variedade de manifestações, como afirma outro número do boletim da Universidade:

A Universidade do Ceará deu início, nesse mês de maio, a uma pesquisa sobre o folclore cearense, através de um formulário distribuído em todos os municípios do estado. Tem a referida pesquisa a finalidade de tornar conhecida a situação geral do nosso folclore, por meio da publicação de trabalhos no gênero, possibilitando, ainda, a organização de um mapa e de um calendário folclóricos do Ceará. A pesquisa, em sua primeira tomada de posição, abrangeu os mais variados setores, destacando-se os seguintes itens: festas populares e religiosas, lendas e histórias de assombração, danças típicas, cantigas características, cerâmicas, poesia popular, bumba-meu-boi, fandangos e pastoris, romarias,

⁵² Boletim da Universidade do Ceará, v. 4, n. 6, nov./dez. 1959, p. 476.

medicina popular, etc. Trata-se, portanto, de um trabalho de grande importância e do mais largo alcance, que vem contando com a valiosa colaboração de todos os folcloristas cearenses.⁵³

Mesmo não encontrando evidências de que o mapa e o calendário folclóricos foram de fato produzidos, o texto citado é um indício das estratégias utilizadas para tornar o Ceará mais discernido pela da dimensão do folclore. O tempo e o espaço são mobilizados para gerar uma identificação com o “ser cearense”, pois elaborar um calendário é povoar o tempo cronológico, assim como criar um mapa é naturalizar o recorte administrativo.

Além do convênio, foi realizado de 20 a 26 de julho de 1963 em Fortaleza o V Congresso Brasileiro de Folclore com o patrocínio da Universidade do Ceará, comprovando a proximidade entre os intelectuais cearenses e o Movimento Folclórico Brasileiro (MFB). Alguns jornais noticiaram o evento, como o jornal *Gazeta de Notícias*, que publicou uma nota intitulada *Comissão do Congresso exhibirá folclore cearense na reitoria*:

[...] O conclave conta com a participação de representantes de diversos Estados do país e das mais ilustres figuras no gênero da cultura popular, usos e costumes de um povo. PROGRAMA – Tendo à frente o dr. Renato Almeida, Secretário-Geral da Comissão Nacional de Folclore e membro do Itamarati, a Comissão Organizadora do Congresso elaborou um vasto programa. Ontem realizou a reunião das comissões às 9 horas e às 10 horas a Mesa Redonda sôbre “Formação de Coletadores e Pesquisadores do Folclore”. Hoje haverá, às 9 horas, mais uma reunião das comissões e às 10 horas a Mesa Redonda sôbre “Escalas e modos da música folclórica brasileira”. EXIBIÇÃO A PORTA ABERTA – Em prosseguimento ao programa que vem realizando, os participantes do conclave em Fortaleza, às 16 horas de hoje haverá uma visita à casa onde nasceu Alberto Nepomuceno e à Casa de Juvenal Galeno. Como atração máxima do programa será realizado, às 20,30 horas, na “Concha Acústica”, na Reitoria do Ceará, uma exibição de

⁵³ Boletim da Universidade do Ceará, v. 6, n. 3, maio/jun. 1960, p. 255.

folgedos populares de Granja e da região do Cariri e outras manifestações do folclore cearense.⁵⁴

A realização do congresso e o convênio assinado entre a Universidade do Ceará e a CDFB são indícios para pensar que a relação dos folcloristas com a academia não era de distanciamento. Como parte das atribuições da Divisão de Proteção ao Folclore da CDFB, foram criados no Brasil nos anos 1960 inúmeros cursos de iniciação ao folclore, alguns deles financiados e realizados por universidades.⁵⁵

No ano de 1963, por exemplo, foi realizado na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade do Pará um curso de extensão ministrado por Renato Almeida; em São Luís, foi a vez de Domingos Vieira Filho realizar um curso na Faculdade de Filosofia da Universidade do Maranhão; em Manaus, Mário Ypiranga Monteiro ministrou aulas na Faculdade de Filosofia da cidade; e, na Universidade do Ceará, Florival Seraine deu aulas sobre teoria do folclore e folclore aplicado.⁵⁶ Também para o ano de 1963 estava planejada a criação de um curso de formação de especialistas em parceria com a Universidade do Brasil, onde passaria a funcionar a Escola de Folclore.⁵⁷

Os exemplos citados mostram a circularidade desses intelectuais por variados espaços de produção de conhecimento e expõem a fragilidade das fronteiras que tentavam separar o campo erudito do intelectual. Havia querelas entre folcloristas e acadêmicos, mas elas não foram suficientes para apartar definitivamente as relações entre essas “figuras de sujeito”. Nem mesmo dentro dos órgãos de defesa do folclore havia um consenso sobre o perfil de folclorista que deveria ser construído.

Edison Carneiro, por exemplo, publicou um texto na RBF intitulado *Evolução dos estudos de folclore no Brasil*,⁵⁸ onde propõe uma periodização dos estudos sobre o folclore, situando o movimento iniciado pela CNFL no final da linha

⁵⁴ *Gazeta de Notícias*, 23 jul. 1963.

⁵⁵ SOARES, Ana Lorym. *Revista Brasileira de Folclore*. Intelectuais, folclore e políticas culturais (1961-1976). 2010. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

⁵⁶ Noticiário. In: *Revista Brasileira de Folclore*. Rio de Janeiro: CDFB/MEC, v. 2, n. 3, maio/ago. 1962, p. 118.

⁵⁷ SOARES, op. cit. A autora afirma não ter encontrado referências sobre a efetivação da Escola de Folclore apresentado no planejamento da CDFB.

⁵⁸ CARNEIRO, Edison. *Evolução dos estudos de folclore no Brasil*. In: *Revista Brasileira de Folclore*. Rio de Janeiro: CDFB/MEC, v. 2, n. 3, maio/ago. 1962, p. 47-62.

evolutiva como o empreendimento mais acertado. Ele afirma que esse campo de estudos, por volta de 1945, era praticamente o mesmo de antes, em que os trabalhos baseavam-se em recordações de adolescência, observações casuais e assistemáticas. O objetivo do texto de Carneiro é tentar desvincular o grupo ao qual ele pertencia da figura do intelectual diletante e saudosista, perfil que dava aos folcloristas uma imagem negativa diante dos demais campos de estudo. Em sua opinião, o trabalho do folclorista deveria ser bem documentado e com finalidade científica, o que poderia engrandecer o folclore enquanto disciplina. Na tentativa de se distanciar de um perfil indesejado, Edison Carneiro construiu uma nova identidade de folclorista, “a daquele que integrava os grupos letrados do movimento folclórico brasileiro, do qual ele era representante e porta-voz na dupla qualidade de diretor da CDFB e membro da CNFL”.⁵⁹ Já Renato Almeida, por exemplo, em texto também publicado na RBF, elogia práticas e procedimentos de pesquisas condenados por Carneiro, como a pesquisa de gabinete. Enquanto Carneiro acentuava a necessidade de uma postura mais objetiva, Almeida destacava a importância de uma dose de imaginação. O que um apontava como equívoco, o outro destacava como qualidade. Ambos evitavam o diletantismo, o colecionismo e o amadorismo, mas por caminhos diversos e às vezes contraditórios.⁶⁰

No congresso realizado em Fortaleza em 1963 foram organizadas três mesas redondas: folclore e psicologia, coordenada por Joaquim Ribeiro; modos e escalas de folcmúsica brasileira, coordenada por Enio de Freitas e Castro; e formação de novos quadros em folclore, coordenada por Edison Carneiro, estando esta última preocupada com a arregimentação de novos pesquisadores capazes de realizar seus estudos seguindo as novas feições que a disciplina buscava consolidar.⁶¹ As recomendações da referida mesa redonda foram as seguintes:

Para a formação de especialistas em Folclore, o Congresso considera essencial, por um lado, a criação de um público interessado e participante – o que só poderá acontecer em consequência de uma intensificação do esforço dos folcloristas – e

⁵⁹ SOARES, Ana Lorym. *Revista Brasileira de Folclore*. Intelectuais, folclore e políticas culturais (1961-1976). 2010. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010, p. 97.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 99.

⁶¹ *Ibid.*, p. 104.

por outro lado a criação de uma Escola de Folclore. Para alcançar êsses objetivos, recomenda-se:

- a) Que os folcloristas, quer individualmente, quer através de seus órgãos associativos, em especial a Comissão Nacional de Folclore desenvolvam uma atividade no sentido de obter dos Conselhos Estaduais de Educação das Universidades ou das Congregações de escolas isoladas, a criação de uma cadeira de Folclore, particularmente nas Faculdades de Filosofia e Institutos de Educação e, enquanto isso não fôr possível, a inclusão de pontos pertinentes a Folclore, nos diversos programas das disciplinas da escola primária, média e superior;
- b) Que os folcloristas elaborem ou assistam na elaboração, por outras pessoas, de pontos, apostilas, etc., indicados na alínea anterior;
- c) Que a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro publique e divulgue entre os professôres os pontos para esse fim de preparados.⁶²

Percebe-se, no texto citado acima, o interesse que a CDFB tinha em participar ativamente dos quadros de formação de folcloristas no país, certamente no intuito de formá-los a partir das diretrizes de trabalho que eles definiam como científicas e que se distanciavam dos diletantes.

Mas é interessante ressaltar mais uma vez que, mesmo com todo esse desejo explícito de definir um perfil científico, vez ou outra os intelectuais do MFB acabavam reiterando os procedimentos que eles mesmos combatiam.

Do Congresso de 1963, foram selecionados alguns textos para serem publicados na RBF, dentre eles *Rendas do Ceará: uma contribuição à nomenclatura e à classificação*, de Valdelice Girão, publicado no Boletim do Instituto de Antropologia da Universidade do Ceará três anos antes. O interessante desse trabalho é que, num momento em que se buscava tão intensamente o reconhecimento da disciplina e a formação de folcloristas com práticas renovadas, a

⁶² V Congresso Brasileiro de Folclore. In: *Revista Brasileira de Folclore*. Rio de Janeiro: CDFB/MEC, v. 3, n. 7, set./dez. 1963, p. 251.

CDFB abriu espaço para um texto de 38 páginas que apresenta apenas uma descrição minuciosa dos 104 tipos de rendas encontradas no Ceará.⁶³

Se os nomes citados até então – Florival Seaine, Eduardo Campos, Valdelice Girão – entendiam a cultura do povo a partir de uma perspectiva mais simbólica, Thomaz Pompeu Sobrinho surgia como uma voz dissonante, na medida em que atribuía ao povo e sua cultura um sentido que ia além do simbólico, que perpassava o pragmático, o social. Ele fundamentava seus estudos sobre a cultura popular na necessidade de se conhecer mais detalhadamente o Nordeste e seus aspectos socioculturais, pois só assim seria possível realizar um ajustamento de caráter sociocultural que melhorasse as condições de vida das populações nordestinas, sobretudo as rurais.⁶⁴

Tanto no texto *Valorização do Nordeste* quanto no *Projeto de pesquisa sócio-cultural do Ceará*,⁶⁵ Pompeu Sobrinho repete inúmeras vezes comentários sobre a necessidade de “ajustar o homem à terra”. Ele entendia que qualquer mudança social que se pensasse para a região Nordeste ou o Ceará só seria possível a partir de um pensamento lógico, orientado pela antropologia cultural. O desenvolvimento de um projeto baseado apenas em determinantes econômicas inviabilizaria qualquer ajustamento pretendido para a região, característica das ações de órgãos como o Banco do Nordeste do Brasil (BNB) e a Superintendência para o Desenvolvimento do Nordeste (SUDENE), que elaboravam seus projetos, segundo ele, apenas pelo viés econômico. Nesse mesmo artigo, Pompeu Sobrinho afirma:

A mudança social que se pretende provocar para o Nordeste do Brasil, dentro de um pensamento lógico, orientado pela Antropologia Cultural, o guia mais adequado para esse fim, há de ser progressiva e conduzida com dedicação e saber; não deve jamais quebrar

⁶³ “O desejo de se diferenciar do velho antiquário, do romântico ou simplesmente do dileitante esbarrava na reiteração dos elementos que o caracterizavam: a predominância do empirismo, o gosto exagerado pela descrição e classificação, a produção de manuais sistemáticos, o foco excessivo no objeto, a suspensão da dimensão temporal, dentre outros deslizes metodológicos, que os colocavam, mais uma vez, lado a lado com o fantasma dos velhos folcloristas de que falava Edison Carneiro”. SOARES, Ana Lorym. *Revista Brasileira de Folclore*. Intelectuais, folclore e políticas culturais (1961-1976). 2010. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010, p. 105.

⁶⁴ POMPEU SOBRINHO, Thomaz. Valorização do Nordeste [1959]. In: *Boletim de Antropologia*. v. 3, n. 1. Fortaleza: Fundação Waldemar Alcântara, 2011, p. 3-16 (Edição Fac-similar).

⁶⁵ POMPEU SOBRINHO, Thomaz. Projeto de pesquisa sócio-cultural do Ceará [1960]. In: *Boletim de Antropologia*. v. 4, n. 1. Fortaleza: Fundação Waldemar Alcântara, 2011, p. 3-26 (Edição Fac-similar).

violentamente as profundas tradições de um povo já experimentado e aclimado, há três séculos radicado na região. Sem dúvida, preciso se torna o conhecimento detalhado destas tradições, da formação sócio-cultural de uma população bastante desenvolvida, com forte integração na estrutura geográfica da terra e com raízes mergulhadas nas velhas sociedades ibéricas, na cultura indígena ou ameríndia, e que ainda traz laivos mais ou menos visíveis da cultura negra, importada com as levas de escravos destinados ao trabalho rural.⁶⁶

Para Pompeu Sobrinho, o Nordeste carecia de estudos especiais devido ao reconhecimento, cada vez mais crescente à época, da sua considerável importância para o país, segundo ele uma consequência da sua posição estratégica relativa à defesa do continente, e do seu “inapreciável potencial demo-econômico em relação ao Brasil”.⁶⁷

O projeto de pesquisa pensado por Thomaz Pompeu Sobrinho tinha o objetivo de possibilitar uma mudança social no Ceará, que ajustasse as populações no seu próprio meio geográfico, convenientemente adaptado às melhores condições de explorabilidade. A pesquisa oferecia duas fases distintas, caracterizadas pelos seus objetivos:

- a) Objetivo imediato – Acumular um acervo de conhecimentos de valor prático no campo antropológico: físico ou fisiográfico, biológico, ecológico, social e cultural, suficientes e necessários para organizar um plano adequado de *mudança social*.
- b) Objetivo mediato: Projeto racional de ajustamento das populações cearenses ao meio cearense, por sua vez, adequadamente aparelhado para permitir o maior rendimento de trabalho produtivo. Em outras palavras: acumular cientificamente conhecimentos suficientes para permitir uma estimativa da possível valorização do meio e, particularmente, do homem cearense como elemento da nação brasileira.⁶⁸

⁶⁶ POMPEU SOBRINHO, Thomaz. Valorização do Nordeste [1959]. In: *Boletim de Antropologia*. v. 3, n. 1. Fortaleza: Fundação Waldemar Alcântara, 2011, p. 6 (Edição Fac-similar).

⁶⁷ Ibid.

⁶⁸ POMPEU SOBRINHO, Thomaz. Projeto de pesquisa sócio-cultural do Ceará [1960]. In: *Boletim de Antropologia*. v. 4, n. 1. Fortaleza: Fundação Waldemar Alcântara, 2011, p. 4 (Edição Fac-similar).

É possível que o desejo de Pompeu Sobrinho de ajustar o homem rural ao seu meio estivesse movido pela preocupação com a questão das migrações que se intensificavam no período, tanto para as regiões centro/sul do país, quanto para Fortaleza. Obviamente, ele não seria o único atento ao problema. Em 1961 o então governador Parsifal Barroso incumbiu o Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais de encontrar as causas do êxodo sertanejo para a capital cearense a fim de o governo poder aplicar melhor “os remédios adequados”.

O trabalho foi concluído em 1963, já sob a gestão do governador Virgílio Távora, e em 1967 publicado em formato de livro e intitulado *As migrações para Fortaleza*. O estudo concluiu que o exagerado aumento da população de Fortaleza era desproporcional aos recursos e condições sociais locais, dificultando o crescimento harmônico da capital, agravando suas carências e dificultando e retardando os seus planos de reforma e recuperação urbana. De 1940 a 1960, a população urbana e suburbana da cidade cresceu 220%.⁶⁹ Duas ordens de providências, portanto, precisavam ser tomadas:

A primeira ordem de providências teria, por espaço geográfico, as áreas de maiores coeficientes de expulsão e, por finalidade, assegurar, aos habitantes das cidades e dos campos, as coisas mínimas que se poderiam chamar de essenciais para uma vida decente. Todos os municípios encravados naquelas áreas têm grandes deficiências que vêm dificultando o seu desenvolvimento e impelindo as suas populações a migrar: falta de terras para serem cultivadas ou de satisfatórias condições de trabalho; falta de assistência técnica e de crédito; falta de assistência médica e educacional; falta de transportes e comunicações; falta de boas administrações municipais que executem planos de ação tecnicamente elaborados, sem descontinuidade administrativa. [...] E, na Capital, um programa que não vise melhorar, apenas, as condições de habitação das favelas e dos respectivos serviços; mas que vá além, procurando renovar as condições de trabalho e os atuais níveis de vida; reinstalando, em núcleos agropecuários,

⁶⁹ GOVERNO DO ESTADO DO CEARÁ. *As migrações para Fortaleza*. Fortaleza: Imprensa Oficial, 1967, p. 24.

aquêles que tiveram experiências e aptidão para as atividades do campo.⁷⁰

Se compararmos o *Plano de pesquisa sócio-cultural no Ceará* com a citação acima, veremos que as conclusões de Thomaz Pompeu Sobrinho e do Instituto Joaquim Nabuco parecem ser as mesmas: era preciso criar nas áreas rurais condições de trabalho e de assistência social que mantivessem seus habitantes nesses lugares. No entanto, o que diferencia os dois projetos é a presença, ou ausência, da antropologia como um campo de estudos fundamental para possibilitar esse ajustamento do homem à terra. O livro *Migrações para Fortaleza* está dividido nos seguintes capítulos: 1. A estrutura da população urbana e aspectos do seu desenvolvimento; 2. Caracterização social do contingente migratório; 3. Os fatores geográficos da emigração rural; 4. Os fatores econômicos da emigração rural.

Como se pode perceber, o estudo do Instituto Joaquim Nabuco padece, sob a perspectiva de Pompeu Sobrinho, do mal presente em estudos já realizados por outros órgãos. Para o governo do estado e a instituição pernambucana, a cultura parecia não ser uma variante importante a ser analisada nos assuntos referentes ao desenvolvimento do estado e da região.

A importância que Pompeu Sobrinho dava aos estudos antropológicos pode ser percebida por sua luta pela criação do Instituto de Antropologia da Universidade Federal do Ceará juntamente com Antônio Martins Filho.⁷¹ Segundo ele, o Instituto de Antropologia tinha sido criado com o intuito de formar técnicos capazes de executar trabalhos antropológicos e elaborar um projeto que realizasse um conhecimento completo e global das condições socioculturais do Ceará. A criação do Instituto era apenas o primeiro passo de um longo trabalho que deveria ser realizado. Nos anais da Universidade do Ceará, é possível encontrar registros de algumas pesquisas realizadas pelo Instituto:

O Instituto de Antropologia realizou, entre outras coisas, interessantes pesquisas sobre remanescentes de índios e negros, em Pacajús (Ceará), sobre o agrupamento de índios Mehins e

⁷⁰ GOVERNO DO ESTADO DO CEARÁ. *As migrações para Fortaleza*. Fortaleza: Imprensa Oficial, 1967, p. 325-326.

⁷¹ No capítulo 3, falaremos sobre o trabalho de Antônio Martins Filho à frente da reitoria da Universidade do Ceará.

Tremembés, sôbre o crescimento e desenvolvimento somático dos jovens, estudos diversos em vários pontos do território cearense e uma pesquisa de caráter arqueológico em Quixeramobim. Esse Instituto, que mantém um curso de Antropologia, já com grande projeção no país, dispõe de um excelente Museu, de que fazem parte a coleção de peças folclóricas e a Biblioteca especializada, laboratórios e oficinas de moldagem e montagem de peças [grifo meu].⁷²

O trecho acima expressa, mais uma vez, as dificuldades de se estabelecer as fronteiras entre as diversas áreas de conhecimento. O Instituto é de Antropologia, mas realiza pesquisas de caráter arqueológico, e reúne em seu museu peças folclóricas, que a princípio seriam objeto de estudo do folclore, e não da antropologia.

Mas o projeto de Pompeu Sobrinho parece não ter ganho credibilidade nem mesmo junto à comunidade acadêmica. Em 1980, Francisco de Sousa Nascimento, então membro da Academia Cearense de Letras, faz uma crítica no jornal *O Povo* à extinção do Instituto de Antropologia da Universidade do Ceará – resultante da reforma universitária de 1968 – para ele uma das experiências mais exitosas de abordagem dos aspectos socioculturais do estado.⁷³

O intuito de Thomaz Pompeu Sobrinho de utilizar os estudos antropológicos para ajustar o homem cearense à terra, evitando aquele que talvez fosse o principal problema das grandes cidades brasileiras – as migrações – pode ser um indício do que George Yúdice chama de “a conveniência da cultura”. Sua reflexão é relativa a um período mais recente, mas pode, em certa medida, retroceder algumas décadas.⁷⁴

Em 1952, foi assinada a lei nº 1.649, que autorizou a criação do Banco do Nordeste do Brasil (BNB), instituição criada exclusivamente para promover o desenvolvimento do Nordeste e diminuir o seu desequilíbrio em relação às demais regiões do país. À época, a atividade artesanal já aparecia como objeto de atenção

⁷² Anais da Universidade do Ceará, tomo VI, 1960, p. 27.

⁷³ *O Povo*, 27 jul. 1980, p. 2 (Caderno 2).

⁷⁴ YÚDICE, George. *A conveniência da cultura*. Usos da cultura na era global. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

do governo federal. Numa mensagem encaminhada pelo Presidente da República ao Congresso Nacional, o tema artesanato é referido da seguinte forma:

Não se pode desprezar, em uma região subdesenvolvida, com população abundante, e com longa tradição de indústrias locais e domésticas, o amparo financeiro aos pequenos produtores a elas ligados. A organização dêsse esparso recurso econômico tem importância não desprezível para ampliar as oportunidades de emprego, sobretudo das mulheres, de que é legendária a indústria de rendas do Nordeste, mas também dos homens nas épocas de paradeiro e crise no tempo de lazer, propiciando assim um meio, frequentemente despercebido das estatísticas, de elevação dos níveis de vida.⁷⁵

O texto deixa bem claro o interesse do governo de utilizar as próprias potencialidades da região para beneficiá-la, e a cultura funcionaria aqui como recurso viável – nos dizeres de Yúdice – para tirar o Nordeste da condição de área subdesenvolvida. A proposta para o artesanato era criar atividades domésticas que pudessem aproveitar as matérias-primas locais e ocupar com maior produtividade as populações que viviam no polígono das secas.

O que se pode concluir do que foi exposto é que a cultura popular, a partir dos anos 1950, passou a fazer parte de outra dinâmica, colocando em xeque as características do popular definidas pelos folcloristas até aquele momento. Se antes a cultura popular estava associada apenas ao passado, ela passa a ser relacionada ao presente e ao futuro também.

Ora, a partir do momento em que a atividade artesanal é adotada pelo governo como um mecanismo de ocupação de mão de obra no Nordeste é com o presente que esse governo está se preocupando, mas com o futuro também, na medida em que os projetos em torno da atividade artesanal tinham por objetivo reduzir a miséria na região e possibilitar o seu desenvolvimento. O que me parece é que essa nova temporalidade da cultura popular pode significar uma espécie de aliança do passado com a sociedade de consumo.

⁷⁵ BANCO DO NORDESTE DO BRASIL. *Aspectos econômicos do artesanato nordestino*. Fortaleza: ETENE/BNB, 1958, p. 7. No segundo capítulo, discutiremos mais detalhadamente sobre a incorporação do artesanato à lógica do mercado.

Tanto o projeto de Pompeu Sobrinho quanto o do BNB são sinais da utilização da cultura como recurso já nos anos 1950. É possível que nesse momento estivesse se constituindo a ideia de que o investimento sistemático do poder público na área cultural poderia trazer benefícios para o Estado, não só econômicos, mas principalmente políticos e sociais.

Na década de 1960, organizações internacionais como a UNESCO e a OEA já estão discutindo estratégias de conciliar cultura e desenvolvimento econômico, como veremos no capítulo seguinte. Se hoje o valor econômico e a comercialização da produção cultural aparecem como algo natural, algo dado, é preciso entender que o que vivemos atualmente é resultado de uma construção de sentido que pode ter se iniciado em meados do século XX.

A “conveniência” da cultura popular, entendida sob a perspectiva de análise de George Yúdice, é um dos indícios da nova dinâmica na qual se enquadra a produção popular a partir dos anos 1950. Se antes ela era o símbolo de uma identidade local ou regional, a partir de então ela se torna patrimônio, mas também mercadoria e uma ferramenta para a solução de problemas sociais, como será visto no segundo capítulo.

1.3 OS VIVOS E A BELEZA DO MORTO

Desde o século XIX, os intelectuais tentavam classificar o popular como parte constitutiva da identidade cearense. Alguns dos elementos definidores dessa identidade são o índio, o vaqueiro, a seca, o sertanejo, termos utilizados nos títulos de alguns trabalhos apresentados na *Antologia do folclore cearense* para qualificar, acredito eu, determinada manifestação cultural. É o caso, por exemplo, de “Pelo sinal do sertanejo”, “Uma dança de origem indígena” e “Folclore mágico do vaqueiro” [grifo meu]. A meu ver, são os termos grifados que atribuem valor “folclórico” a essas manifestações, porque não sendo indígena, sertaneja ou do vaqueiro, essas expressões não teriam validade, pois não seriam “do povo”.

É a *Antologia* que constitui o ato de reunir esses registros de expressões diversificadas e chamá-los de folclore. Os autores coligidos pela publicação prestaram algum tipo de serviço ao folclore, mas nem todos são reconhecidos como

folcloristas ou definem aquilo que estudaram como folclore, principalmente aqueles anteriores à geração de 1940. Acredito que o debate sobre a identidade está mais presente nos textos dos autores que estão produzindo no período em que o folclore já é uma discussão de projeção nacional.

É o caso do texto *Folclore mágico do vaqueiro cearense*, de Francisco Alves de Andrade, publicado originalmente no documento nº 220 da CNFL em 8 de fevereiro de 1951. Nele a questão da identidade é evidente. “O Ceará constitui, entre as províncias do Nordeste Brasileiro, uma região fundamentalmente pastoril. A pecuária possibilitou ao homem conquistar a terra, ocupá-la definitivamente e torná-la produtiva”.⁷⁶

Segundo o texto, a atividade pecuarista no sertão gerou uma comunidade própria, com costumes e hábitos próprios, responsável pelo surgimento daquele que, até hoje, é o “tipo” cearense mais sedimentado no imaginário da sociedade, o vaqueiro. O vaqueiro aqui é o símbolo do sertão, o portador da ancestralidade do “povo cearense”, e é por melhor conservar esse “acervo” de tradições que deve tornar-se objeto de estudo.

Por outro lado, a definição do vaqueiro como tipo cearense tem sua origem na segunda metade do século XIX, quando houve por parte de alguns intelectuais o interesse de fixar os referenciais que caracterizariam a província, como seu tipo humano ideal, carregado de atributos morais, algo necessário para quem tentava fortalecer suas relações identitárias. Antônio Bezerra foi um autor que contribuiu para essa construção imaginária do vaqueiro. Em seu trabalho *O Ceará e os cearenses*, publicado em 1906, ele define assim o vaqueiro:

Apesar dos pesares o vaqueiro é um tipo, que não desaparecerá nunca do Ceará. Vestido airoso de estreitas pernas, espécie de calças de couro, guarda-peito, gibão e chapéu, tudo feito da melhor e da mais bem curtida pele de veado capoeiro, bem pospontado em admiráveis desenhos a linha, por isso que destoa do traje geral, torna-se um tanto curioso, principalmente para aquêlle que nunca visitou o sertão. No interior se referem várias inúmeras lendas a respeito da bravura, coragem e agilidade dessa gente. O vaqueiro faz consistir sua fortuna no amor a mulher, na amizade

⁷⁶ ANDRADE, Francisco Alves de. *Folclore Mágico do Vaqueiro Cearense*. In: SERAINE, Florival. *Antologia do folclore cearense*. 1. ed. Fortaleza: Editora Henriqueta Galeno, 1968, p. 131.

extrema a seu cavallo de campo, a sua viola e ao gado da sua entrega.⁷⁷

É importante ressaltar que foi no século XIX que o interesse pela cultura popular tornou-se mais evidente. Em *Cultura popular na Idade Moderna*, Peter Burke afirma ter sido no final do século XVIII e início do XIX que os intelectuais europeus, estimulados pela suposta ameaça de desaparecimento do povo, despertaram o interesse pela cultura popular. Motivada pelas mais diversas razões, a “descoberta do povo” representou uma “valorização” do popular como forma de garantir a sobrevivência da tradição, que se encontrava ameaçada diante das transformações do século XIX. O povo passou a ser visto como elemento simples, natural, instintivo, selvagem, exótico, enraizado na tradição e no solo da região.⁷⁸

No Brasil, o interesse pelo povo surge também no século XIX por ocasião do advento das teorias explicativas da nação, nas quais irá predominar a relação entre a questão racial e a identidade brasileira. Autores como Silvio Romero, Nina Rodrigues e Euclides da Cunha foram fortemente influenciados por três teorias europeias que, mesmo sendo distintas entre si, podem ser consideradas sob o aspecto da evolução histórica dos povos. São elas: o positivismo de Comte, o darwinismo social e o evolucionismo de Spencer.

Todas elas defendiam a ideia de que as sociedades humanas ao longo da história evoluem de um estado mais simples (primitivo) para um mais complexo (civilizado), cabendo aos cientistas sociais descobrir as leis que presidiam o progresso das civilizações. Essa perspectiva evolucionista legitimava a posição hegemônica do mundo ocidental, mas especificamente da civilização europeia, que se tornaria o modelo a ser alcançado pelas demais nações. Era preciso explicar as razões do atraso brasileiro para daí definir as diretrizes que tornariam possível a ascensão do Brasil ao patamar de país civilizado.⁷⁹

É na tentativa de definir o Brasil que surgem os primeiros estudos sobre o “povo” e sua produção cultural. A tônica de alguns desses trabalhos era dividir as populações brasileiras a partir de seus “habitats” – como o sertão ou o litoral – por

⁷⁷ BEZERRA, Antônio. *O Ceará e os cearenses*. Fortaleza: Fundação Waldemar Alcântara, 2001, p. 4 (Edição Fac-similar).

⁷⁸ BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 38.

⁷⁹ ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

exemplo; e explicar em que medida esses meios influenciavam a produção cultural dessas populações.

Os intelectuais diretamente empenhados no registro e classificação das manifestações ditas populares, mesmo não estando atentos às especificações sobre o informante, local e época dos registros, associavam-nas à valorização daquilo que entendiam como folclore, “colocando-as no centro da discussão sobre a positividade, ou não, da identidade nacional brasileira”.⁸⁰

O século XIX é também o período de afirmação da cultura escrita. Entender a importância que ela ganha a partir desse momento é fundamental para refletir sobre a invenção do folclore cearense. Segundo Roland Barthes e Eric Marty, é comum estabelecer-se uma relação entre o pensamento mítico e as sociedades orais ou sem escrita e o pensamento racional e as sociedades alfabetizadas. Tal dicotomia passa a atribuir à cultura escrita um status de veracidade e de objetividade, na medida em que essa cultura está relacionada a um pensamento que se pretende científico. Essa predominância do escrito em relação ao oral seria, a partir de determinado momento, resultado da inclusão de uma espécie de poder na linguagem, criando um fenômeno de hierarquização: aqueles que fazem parte da cultura escrita têm a autoridade de falar sobre o mundo.⁸¹

É válido ressaltar que essa separação entre o oral e o escrito não é tão simples quanto pode parecer. Paul Zumthor, num estudo feito sobre a literatura medieval, afirma que a relação entre a escrita e a oralidade é muito estreita e que a escrita não significa, simplesmente, a reprodução de letras ou de um texto num determinado suporte. O escrito ou o impresso não representa, necessariamente, uma ruptura com a oralidade. Prova disso são os manuscritos que, mesmo sendo suportes de fixação de uma linguagem escrita estão potencialmente ligados a uma linguagem de comunicação direta, ou seja, à oralidade.⁸² Nesse sentido, Barthes e Marty compartilham a mesma ideia de Zumthor ao afirmarem que a escrita não tem,

⁸⁰ ABREU, Martha. Folcloristas. In: VAINFAS, Ronaldo (org.). *Dicionário do Brasil Imperial*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002, p. 281.

⁸¹ “Tudo o que acabamos de dizer acerca das relações de poder que existem na escrita faz com que esta última apareça, em última análise, como um suplemento monstruoso e tirânico da palavra: a escrita parece ter uma função dúplice, primeiro a de reforçar as instâncias coercitivas do poder intelectual e econômico e, ao mesmo tempo, a de reforçar a racionalidade face às civilizações sem escrita que viveriam apenas no espaço mítico de um imaginário sem rédeas”. BARTHES, Roland; MARTY, Eric. Oral/Escrito. In: *Enciclopédia Einaudi*. v. 11. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1987, p. 53.

⁸² ZUMTHOR, Paul. A escritura. In: ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz. A “literatura” medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 103.

inevitavelmente, origem na palavra, e que “não é possível separar oral e escrito tão simplesmente como se separa mito e racionalidade”.⁸³

As reflexões apresentadas são importantes para entender como os intelectuais vão definindo um campo de saber sobre a cultura popular. Se as sociedades sem escrita e os analfabetos estão do lado do mito, e os letrados estão do lado da racionalidade, é a esta que é atribuída a autoridade de falar sobre o popular. À proporção que uma aura de prestígio é investida à escrita, institui-se uma espécie de império do escrito. Os trabalhos de coleta e classificação das manifestações populares realizados por Gustavo Barroso e Leonardo Mota, por exemplo, são um fenômeno dessa cultura escrita.

O que esses intelectuais pretendiam era criar uma identidade cearense a partir da definição do que seria “típico”.⁸⁴ Alguns dos textos reunidos na *Antologia* trazem em seu título o termo “cearense”, uma forma de deixar claro que o apresentado ali é próprio do estado, o característico do Ceará. É o caso de *Usos e superstições cearenses* e *Parlendas populares cearenses*.

É recorrente encontrar nos textos da *Antologia* referências à tradição e à riqueza da cultura cearense. Em texto publicado sobre a festa dos caboclos da Parangaba, João Nogueira fala sobre as origens da festa e afirma ser ela uma das mais tradicionais e antigas do Ceará.⁸⁵ O estabelecimento de uma data inicial da festa, 1816, e a associação dessa festa ao antigo aldeamento da Parangaba me faz pensar que o autor tentava, a partir desses dados, atribuir o caráter de ancestralidade, ou seja, de tradição, à manifestação popular.

Definir o povo como guardião das tradições é defini-lo como guardião do passado. Se as tradições se caracterizam pela continuidade e repetitividade daquilo que se iniciou anteriormente, esse povo “romantizado” vai estar sempre enraizado na tradição, no passado. Mas não é só isso. Se o povo é o guardião das tradições, qual a necessidade de se fazer o registro das manifestações? Essa guarda, essa

⁸³ BARTHES, Roland; MARTY, Eric. Oral/Escrito. In: *Enciclopédia Einaudi*. v. 11. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1987.

⁸⁴ De acordo com Néstor Garcia Canclini, a definição do típico está associada à necessidade de homogeneizar e diluir a especificidade de cada povo. Na medida em que a referência é feita ao típico e não mais ao étnico, as diferenças culturais são diluídas na unidade política do estado, sendo omitidas as diferenças e contradições existentes entre esses grupos. “O típico é o resultado da abolição das diferenças, da subordinação a um tipo comum dos traços específicos de cada comunidade”. CANCLINI, Néstor Garcia. *As culturas populares no capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 87.

⁸⁵ NOGUEIRA, João. A chegada dos caboclos. In: SERAINE, Florival. *Antologia do folclore cearense*. 1. ed. Fortaleza: Editora Henriqueta Galeno, 1968, p. 53.

proteção não é estável, pois é justamente o senso de ameaça e desaparecimento que alimenta as pesquisas em torno do popular.

O elemento mais recorrente nos textos apresentados na *Antologia* é o sertão. É a partir dessa espacialidade que é apresentada a maioria das manifestações da cultura popular cearense, seja a cantoria, os remédios ou as festas, que parecem estar em voga única e exclusivamente no sertão, como podemos perceber nos textos de Cândida Galeno e Leonardo Mota:

Nasceu-me a ideia de escrever este trabalho depois que estive em julho de 1956 a passar férias no interior do Ceará, com a poetisa Abigail Sampaio, no sítio S. Lourenço, município de S. Gonçalo do Amarante, onde se ensejou oportunidade de assistir a um enterro e anotar-lhe todas as ocorrências. Enterro na roça, com todo o primitivismo que a era do avião a jato, da bomba de hidrogênio e do cinemascópio ainda não logrou apagar de todo nas regiões longínquas deste país [grifo meu].⁸⁶

Um dos divertimentos mais em voga no sertão cearense são as adivinhas. As charadas aparecem apenas nas rodas de calçada das vilas e cidades. As adivinhas figuram indistintamente, quer no terceiro das choupanas ou no pátio das fazendas, por noites enluaradas, quer nas pequenas rodas sociais das povoações sertanejas [grifo meu].⁸⁷

O que me parece é que, para os intelectuais, é somente no sertão que essas “tradições” se constituem, o que me leva a crer que o campo é sempre visto como o lugar da tradição, do arcaico; em oposição à cidade, vista como o lugar do progresso, da racionalidade.⁸⁸

⁸⁶ GALENO, Cândida. Ritos fúnebres no interior cearense. In: SERAINE, Florival. *Antologia do folclore cearense*. 1. ed. Fortaleza: Editora Henriqueta Galeno, 1968, p. 145.

⁸⁷ MOTA, Leonardo. A poesia dos cantadores. In: SERAINE, Florival. *Antologia do folclore cearense*. 1. ed. Fortaleza: Editora Henriqueta Galeno, 1968, p. 69.

⁸⁸ A socióloga Nísia Trindade Lima realiza um estudo sobre as representações do sertão no pensamento social brasileiro. Segundo ela, as interpretações sobre o sertão e o litoral partem necessariamente de duas matrizes: a ideia de um país moderno no litoral, em contraposição a um país relutante à modernização no interior; ou sobre outro prisma, a autenticidade do sertão em contraposição à superficialidade do litoral. LIMA, Nísia Trindade. *Um sertão chamado Brasil*. Rio de Janeiro: Revan, 1999, p. 17.

Para Cândida Galeno, por exemplo, seu trabalho só foi possível depois que ela se afastou da cidade e se isolou no sertão, onde pôde presenciar práticas culturais “primitivas” que lhe serviram de inspiração para realizar tal trabalho. Outro elemento que é possível analisar pela citação é a relação de distanciamento que há entre o observador e o observado, entre o folclorista e o objeto do folclore, já que a posição da autora é de observadora, de cientista. Ela não participa do enterro, ela assiste, e toma nota de tudo aquilo que acha ser relevante.

Os intelectuais analisam o popular, eles são o “nós”, e o povo o “outro”. Apesar de tentarem definir uma identidade cearense a partir do popular, esses autores não parecem interessados em se definir como parte desse grupo. Em seus textos, eles definem o tipo ideal cearense: o sertanejo. Mas eles não se reconhecem como tal por que fazem parte de outra temporalidade? Nos textos, quem adere às credences, ao imaginário popular é sempre o sertanejo, ou seja, o “outro”, aumentando o distanciamento que há entre o pesquisador e seu objeto de pesquisa.

Num texto sobre tratamentos populares, Josa Magalhães afirma: “HÉRNIA - No entender de um sertanejo de Uruburetama, o chá da raiz do cio-macaco, do lado de que nasce o sol, colhido num dia de sexta-feira e tomado ao banho, é muito especial na hérnia ou quebradura”. Sobre “frieira”, ele registra: “[...] entre os dedos colocam os sertanejos folhas aquecidas de cabaceira, bem assim sumo de casca de cajueiro. Lavam-se os pés com o cozimento da casca de mofumbo ou o das folhas do malvaíscó” [grifo meu].⁸⁹

A impressão que se tem é que os autores falam de algo alheio a eles, algo que não lhes é comum, pois se o fosse, poderiam dizer “contra a frieira, é comum colocarmos entre os dedos folhas aquecidas...”, pois seria um tratamento “típico do Ceará”. As práticas são “populares”, e a partir do momento em que os folcloristas as classificam como tal, eles não estão nelas. A partir dessa perspectiva, sertanejo e intelectual fazem parte de temporalidades diferentes.

Partindo da perspectiva de Michel de Certeau, diria que esses intelectuais vão empreendendo, aos poucos, uma censura social do elemento sertanejo. Segundo Certeau, para se tornar objeto de investigação científica, a cultura popular

⁸⁹ MAGALHÃES, Josa. Alguns tratamentos populares. In: SERAINE, Florival. *Antologia do folclore cearense*. 1. ed. Fortaleza: Editora Henriqueta Galeno, 1968, p. 88.

precisa ser, antes de tudo, censurada. É preciso eliminar o seu perigo para que os estudos relacionados ao assunto possam ser realizados.⁹⁰

O que desperta o interesse desses intelectuais pelo “popular” é exatamente a distância. Quanto mais distantes estiverem as produções do povo, mais emotivas e curiosas elas serão. “A emoção nasce da própria distância que separa o ouvinte do suposto compositor”.⁹¹ Os intelectuais e as elites criam essa relação de distanciamento a partir do momento em que elegem o “povo” como o guardião das tradições, do passado. Logo, aquilo que representa o “popular” passa a ser visto como algo diferente, exótico, curioso. A abordagem que se faz do popular pode expressar essa relação de distanciamento, pois quanto mais um determinado grupo reconhece o povo como o elemento portador de uma ancestralidade, mais ele o elimina, o afasta e o distancia.

Eliminar o seu perigo seria destituí-lo de qualquer possibilidade de ação rebelde. Restringir a ação do sertanejo ao papel de guardião da cultura cearense, por exemplo, é limitar a sua atuação no processo histórico. É exatamente esse distanciamento que cria o encantamento pelo desconhecido. A partir do momento em que a cultura popular passa a ser associada ao passado, ela perde certas possibilidades de ação no presente, pois passa a ser vista como algo que não existe mais, a não ser sob o aspecto da tradição. É por isso que Michel De Certeau refere-se à existência de uma “beleza do morto”.⁹²

Sobre essa relação de distanciamento, acho válido trazer para o debate o caso do Rio Grande do Sul, que me parece mais ou menos singular dentro da historiografia sobre a cultura popular no Brasil.

⁹⁰ CERTEAU, Michel de. A beleza do morto. In: CERTEAU, Michel de. *A cultura no plural*. Campinas: Papirus, 1993.

⁹¹ Ibid., p. 60.

⁹² “A ‘cultura popular’ supõe uma ação não-confessada. Foi preciso que ela fosse censurada para ser estudada. Tornou-se então um objeto de interesse porque seu perigo foi eliminado. O nascimento dos estudos consagrados à literatura de *colportage* (o livro iniciador foi o de Nisard, 1854) está, de fato, ligado à censura social de seu objeto. Ela desenvolve um ‘sábio intuito’ da polícia. Uma repressão política está na origem de uma curiosidade científica: a eliminação dos livros julgados ‘subversivos’ e ‘imorais’. Temos aqui um aspecto do problema, mas ele coloca uma questão moral. Os estudos desde então consagrados a essa literatura tornaram-se possíveis pelo gesto que a retira do povo e a reserva aos letrados ou aos amadores. Do mesmo modo, não surpreende que a julguem ‘em via de extinção’, que se dediquem agora a preservar as ruínas, ou que vejam a tranqüilidade de um aquém da história, o horizonte de uma natureza ou de um paraíso perdido. Ao buscar uma literatura ou uma cultura *popular*, a curiosidade científica não sabe mais que repete suas origens e que procura, assim, não reencontrar o povo”. Ibid., p. 55-56.

Em 1948 oito alunos do colégio Júlio de Castilho criaram em Porto Alegre o primeiro Centro de Tradições Gaúchas, o “35 CTG”.⁹³ O “35” teve grande importância porque foi lá que se empreendeu uma série de pesquisas e se elaborou uma ritualística que seria encenada e experimentada em suas dependências, definindo as diretrizes do que seria mais adiante o Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG).

O MTG surgiu na década de 1940 e representou a atualização da produção literária gauchesca de fins do século XIX e início do século XX calcada na ideia do gaúcho.⁹⁴ Essa produção visava dar conta de um tipo social rural que vivia como cavaleiro num espaço físico e simbólico denominado pampa. O gaúcho, antes tido como espécie de pária social, teve sua imagem ressignificada, ganhando uma conotação positiva e passando a ser identificado com os termos peão e guerreiro.⁹⁵

No século XVIII, gaúcho era o andarilho errante, aquele que vivia sem paradeiro e nem trabalho fixo, que era aliciado em hostes irregulares dos caudilhos das guerras de independência na região platina, permanecendo por todo o século XIX identificado a essas características. Algumas mudanças na estrutura agrária da província no final do século – como a organização das estâncias de criação e a subjugação dos gaúchos como mão de obra – passaram a ser entendidas pelos escritores como ameaças que poderiam decretar a morte e a decadência do gaúcho social, o que intensificou a exaltação do seu perfil heroico e trabalhador.

Assim, a palavra foi ganhando uma conotação positiva, sendo associada a partir de então aos peões campeiros que tinham hábitos, vestimentas, linguajar peculiares, ou seja, práticas culturais que lhes eram próprias. São os “sintomas” de uma possível extinção que vão influenciar a produção de uma vasta literatura gauchesca no estado que, aos poucos, foi incorporando os costumes desse tipo humano como traços de identidade dos habitantes do Rio Grande do Sul. “Foram homens e mulheres de letras, educados em padrões cosmopolitas e valendo-se de

⁹³ O número 35 fazia referência ao ano da Revolução Farroupilha, 1835, e determinava, a princípio, a quantidade máxima de membros do Centro.

⁹⁴ Existe uma extensa produção bibliográfica que trata do debate em torno da figura do gaúcho nas mais diferentes vertentes do regionalismo. Não aprofundaremos a questão porque não é o objetivo do nosso trabalho.

⁹⁵ ZALLA, Jocelito. *O centauro e a pena*. Luiz Carlos Barbosa Lessa (1929-2002) e a invenção das tradições gaúchas. 2010. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

modelos narrativos europeus os responsáveis pela elaboração do gaúcho como símbolo da identidade coletiva do Rio Grande do Sul”.⁹⁶

O MTG pode ser entendido como um desenrolar da produção gauchesca, resultado da atualização das questões que provocaram sua elaboração e que têm suas origens na segunda metade do século XIX. Mas, apesar de se aproximar de elementos do passado, o tradicionalismo é um fenômeno mais recente – segunda metade da década de 1940 – que dá início a um novo projeto coletivo, “com dinâmica própria, estrutura original e a formalização de práticas ritualísticas e simbólicas características do novo momento”.⁹⁷

A filosofia do MTG, diferente dos movimentos regionalistas anteriores, dá às suas atividades um caráter mais popular, ou seja, dedica mais atenção ao “sujeito *folk*”, em detrimento do gaúcho militarizado e elitizado que teria permeado boa parte da historiografia tradicional até aquele momento.

Até agora, tudo o que foi dito sobre a construção do gaúcho como símbolo da identidade do Rio Grande do Sul não traz nenhuma novidade, já que essa construção está pautada nos mesmos princípios que nortearam a idealização de outros tipos, como o vaqueiro, por exemplo. A associação do homem ao trabalho no campo, sua condição de miséria – mas ao mesmo tempo sua bravura – a ameaça de extinção de suas práticas culturais são os argumentos também utilizados pelos homens de letras no Ceará para construir um “vaqueiro cearense”.

O que queremos destacar aqui é o fato de os intelectuais do MTG não se colocarem de forma tão distanciada das práticas consideradas folclóricas ou populares. Ao ingressar no movimento tradicionalista, Luiz Carlos Barbosa Lessa – jornalista e escritor – tinha uma imagem do gaúcho como homem do campo, mas não qualquer campo, mas a pampa gaúcha antes e/ou fora dos limites dos cercamentos; e não qualquer homem, mas aquele que vivia do trabalho nômade. Seu objetivo era mostrar que esse gaúcho não havia morrido, mas que estava vivo na experiência social contemporânea.

A ideia de Lessa era aproximar o gaúcho da cidade e do interior, e, para isso, ele precisava eleger uma ritualística que unisse os mais diferentes habitantes do estado, como a do chimarrão, por exemplo. Em abril de 1950, o autor escreveu,

⁹⁶ ZALLA, Jocelito. *O centauro e a pena*. Luiz Carlos Barbosa Lessa (1929-2002) e a invenção das tradições gaúchas. 2010. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010, p. 72.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 142.

no jornal *Correio do Povo*, as *Notas para a história do chimarrão*. Ao longo do texto, Lessa saudou o uso da erva-mate pelos fundadores do Rio Grande, exaltou a presença do chimarrão nos acontecimentos mais importantes da região e ressaltou a importância do chá nos rituais de comunhão e integração dos povos que lá viviam. A disseminação generalizada da prática do chimarrão na sociedade sul-rio-grandense legitimou o projeto tradicionalista e propagou outros elementos do imaginário regional.⁹⁸

Uma das tarefas do movimento tradicionalista passou a ser o de inventariar a tradição, traçando um repertório de símbolos, práticas, costumes que definiriam o novo *ethos* tradicionalista, e a prática gaúcha do chimarrão foi um ritual que permitiu a integração de novos indivíduos nas fileiras do movimento.

Esse exemplo é o bastante para traçar uma diferença entre a produção folclórica do Rio Grande do Sul da primeira metade do século XX e a de outros estados, ou pelo menos do Ceará. Como já tratei anteriormente, a produção sobre o popular cria uma relação de distanciamento entre aquele que analisa e aquele que é analisado. Ou seja, ao inventariar a cultura popular, o folclorista, normalmente, não se coloca como partícipe dos valores ou costumes por ele inventariados.

O que o exemplo do chimarrão me faz supor é que a produção folclórica do MTG não se posicionava de forma tão afastada dessas tradições. A defesa de Luiz Carlos Barbosa Lessa afirmando que tomar o chá é um hábito de quem nasceu no Rio Grande do Sul insere toda a população na ritualística, inclusive ele próprio, o pesquisador. Apesar de identificado como um hábito de origem campeira, o chimarrão é consumido também por aquele que mora na cidade.

Essa proximidade, ou esse menor distanciamento, pode ser explicada pelo fato de o gentílico do estado se confundir com o tipo humano que simboliza o Rio Grande do Sul, o que reforça a ideia de uma identidade coletiva. A partir do momento em que o movimento tradicionalista ressignifica a figura do gaúcho – o tipo humano – representando-o como sujeito vinculado não apenas ao passado, mas também ao presente, ele aproxima este último do outro gaúcho, aquele que não tem suas origens no campo, mas que se identifica com suas práticas porque elas não

⁹⁸ ZALLA, Jocelito. *O centauro e a pena*. Luiz Carlos Barbosa Lessa (1929-2002) e a invenção das tradições gaúchas. 2010. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010, 96-97.

são apenas populares, tradicionais, mas são gaúchas, porque são do Rio Grande do Sul.

Seja no Ceará ou no Rio Grande do Sul, os estudos sobre a cultura popular surgem sempre pautados na justificativa de se preservar aquilo que havia se perdido, ou vinha se perdendo. Na maioria das vezes, é essa preocupação que legitima o posicionamento dos intelectuais em relação ao popular. A ameaça de desaparecimento da cultura popular tem funcionado como um forte argumento, utilizado pelas elites e pelos intelectuais, para atribuírem a si próprios o papel de “protetores do povo”.

Combater a modernização das tradições parecia ser a palavra de ordem para os intelectuais, pois reconhecer a mudança era reconhecer que o povo estava vivo, ativo, contrapondo a ideia da “beleza do morto”. Sem a ameaça de extinção do popular, não haveria sentido na causa folclórica. É por isso que, para os intelectuais, investir nessa ideia do tradicional-popular era tão importante.

1.4 O PODER DA ANTOLOGIA

A *Antologia do folclore cearense* me permite fazer uma análise das formas de abordagem do povo pela cultura letrada. É claro que o trabalho de Seraine não reúne tudo que foi produzido sobre a cultura popular no Ceará desde o século XIX, mas o livro, que tem o caráter de síntese, permite comparar os autores e as produções ali apresentadas e definir certas semelhanças e diferenças nas formas de abordar o popular.

As datas de publicação dos textos reunidos por Florival Seraine na *Antologia do folclore cearense* estão inseridas no período que vai de 1870 a 1960. São quase cem anos de coleta, estudo e classificação do popular, sendo alguns desses textos publicados ainda no século XIX, caso de José de Alencar, publicado em 1874; e outros publicados na segunda metade do XX, caso do texto *Folclore do Nordeste*, de Eduardo Campos, de 1961.

Há diferenças em relação aos objetivos desses homens ao estudarem o popular. Aqueles formados sob a influência da cultura oitocentista podem ter realizado seus trabalhos motivados pelo desejo de coletar tudo sobre o Ceará, na

medida em que catalogar, registrar e classificar eram práticas da ciência no século XIX. Já o interesse dos demais autores pode variar entre o temor pela ameaça de extinção das tradições e o interesse em querer atribuir certo valor simbólico⁹⁹ à cultura popular cearense.

Os textos publicados nas décadas de 1940, 1950 e 1960 podem estar em consonância com a ideia de Rodolfo Vilhena apresentada anteriormente: a institucionalização dos estudos folclóricos no Brasil ter-se-ia se efetivado com a criação, em 1947, da CNFL; e da CDFB em 1958. A criação de ambas representaria a tentativa de superar o caráter romântico que dominara a pesquisa folclórica até então, a partir da constituição de uma rede de estudos que pudesse dar conta da diversidade do folclore brasileiro.

A chegada do século XIX representa o período de consolidação do poderio de algumas nações europeias, bem como de fortalecimento do sentimento de nacionalidade, estimulado das mais diversas formas, desde festividades cívicas a exposições em museus. É dentro dessa configuração social que uma nova função será atribuída à antologia: a de contribuir para a fundação de uma identidade nacional.

A criação de um sentimento de nacionalidade passa, necessariamente, pela constituição de uma memória, importante para organizar e disciplinar os indivíduos formadores da nação idealizada. Daí a necessidade dos elaboradores dessa memória de se apropriarem do tempo, buscando no passado referenciais que legitimem o sentimento patriótico. A memória nacional caracteriza-se por reforçar relações de pertencimento, sendo a referência ao passado fundamental para manter

⁹⁹ Valor simbólico é a importância que uma determinada coisa adquire como resultado do jogo de forças característico do campo de produção simbólica. Segundo Bourdieu, esse campo é um microcosmo da luta simbólica entre as classes, que estão envolvidas nessa luta a fim de imporem a definição do mundo social e as posições ideológicas que estiverem mais em conformidade com seus interesses. Os universos simbólicos – mito, língua, arte, ciência – entendidos como instrumentos de conhecimento e comunicação, exercem um poder invisível capaz de construir a realidade e de exercer uma ação sobre o mundo. “O poder simbólico como poder de constituir o dado pela enunciação, de fazer ver e fazer crer, de confirmar ou de transformar a visão do mundo e, deste modo, a ação sobre o mundo, portanto o mundo; poder quase mágico que permite obter o equivalente daquilo que é obtido pela força (física ou econômica), graças ao efeito específico de mobilização, só se exerce se for *reconhecido*, quer dizer, ignorado como arbitrário” [grifo do autor]. BOURDIEU, Pierre. Sobre o poder simbólico. In: BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998, p. 14. A reflexão proposta por Bourdieu nos ajuda a compreender a (re)construção sistemática das condições sociais de produção de sentidos sobre a cultura popular a partir de um campo de relações de forças em que esses sentidos estão constantemente sendo ressignificados.

a coesão dos grupos que compõem uma sociedade.¹⁰⁰ A organização de antologias no século XIX seria uma das estratégias do nacionalismo.

Vale lembrar que o termo *antologia* remete aos gregos, a quem se atribui a realização da primeira obra antológica impressa no mundo ocidental. Esse tipo de obra teria surgido da necessidade de reunir, numa coletânea, epigramas gregos que seriam conservados para a posteridade, isso por volta de 100 e 80 a.C. Com o passar dos anos, vários tipos de antologias foram surgindo, algumas delas apresentando poemas de cunho moralizante, satíricos ou até mesmo pederásticos, mas sempre nesse mesma perspectiva de coletar, de reunir.

Durante cerca de três séculos, o ocidente manteve um contato restrito com os epigramas gregos, conhecendo-os muito pouco, o que não impediu que a intelectualidade ocidental produzisse ou tivesse acesso a outros tipos de coletâneas. Desde o renascimento até o século XVIII, essas coletâneas – que não estavam diretamente relacionadas ao tipo de antologia grega – visavam, fundamentalmente, ao aspecto da exemplaridade ou da formação escolar.¹⁰¹

O vocábulo utilizado para definir esse tipo de coletânea era *florilégio*, termo mais utilizado na Europa desde a Idade Média e o correspondente latino do termo grego *antologia*. Esses florilégios eram coletâneas de excertos de obras religiosas reunidos com o intuito de servir a propósitos dogmáticos e éticos.¹⁰²

O termo *antologia* só se difunde na Europa no século XIX, e até esse momento o seu uso se restringia ao meio erudito e diretamente associado à antologia grega. “Além de reunir e organizar o que precisava ser aprendido, os florilégios condensavam esse saber fornecendo, com isso, os meios para que os seus leitores pudessem pensar e se expressar”.¹⁰³ Independentemente de usar o termo *antologia* ou *florilégio*, esse tipo de coletânea, ao longo dos séculos, vai ganhando novos sentidos, usos e finalidades, mas sempre relacionado a uma função pedagógica.¹⁰⁴

¹⁰⁰ POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos históricos*. Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

¹⁰¹ SENNA, Janaína Guimarães de. *Flores de antanho*. As antologias oitocentistas e a construção do passado literário. Tese (Doutorado em História Social da Cultura) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

¹⁰² FRAISSE apud *Ibid.*, p. 21.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 22.

¹⁰⁴ “A meu ver, tais distinções são indispensáveis para delimitar as especificidades (ou não) da antologia. É importante, porém, insistir no fato de que – como é possível notar pelos vários pontos de interseção encontrados na caracterização dessas outras coletâneas – todas elas, independentemente das denominações que possam receber ou até mesmo dos temas de que possam tratar, estão

De várias formas, as antologias do século XIX reafirmarão a existência de uma espécie de patrimônio coletivo e definirão os elementos históricos e culturais comuns à sociedade ao reunir, num só lugar, os fragmentos de épocas passadas que serão considerados como referenciais importantes para o presente.¹⁰⁵

Precisamos ressaltar que a principal característica desse tipo de gênero literário é o ato de transmissão, que constitui a sua verdadeira razão de ser, porque, em planos gerais, a especificidade de uma antologia é condensar para divulgar. Em relação à divulgação, a antologia é um gênero fácil de ser difundido porque reúne textos normalmente apresentados em grandes obras que têm um custo mais elevado e exigem certo hábito de leitura por sua extensão. A antologia permite ao leitor acesso fácil e rápido a um conteúdo normalmente apresentado de forma muito extensa, facilitando a interação desse tipo de obra com um público não especializado.¹⁰⁶

Em *A ordem dos livros*, no capítulo intitulado “Bibliotecas sem muros”, Chartier analisa os diversos sentidos que a palavra “biblioteca” carrega nos séculos XVII e XVIII. Segundo ele, além da acepção mais clássica – aposento ou lugar onde se colocam livros –, há um segundo sentido não associado a um lugar, mas a um livro. No *Dictionnaire*, de Furetière, fonte utilizada pelo autor, há a seguinte definição: “Biblioteca é também uma coleção, uma compilação de várias obras da mesma natureza, ou de autores que compilaram tudo que se pode dizer sobre um mesmo tema”.¹⁰⁷ À época, não apenas um lugar específico poderia ser definido como biblioteca, mas uma dada publicação que tivesse a prática do resumo fosse de autores, obras ou de certos tipos de gêneros.

Os livreiros-editores do século XVIII publicavam essas coleções em abundância, reunindo em cada uma delas grande número de obras já publicadas de determinado gênero – romance, conto. Chartier cita o exemplo da *Bibliothèque universelle des romans* (1755 – 1789), obra periódica, de caráter enciclopédico, que

basicamente voltadas para o universo pedagógico”. SENNA, Janaína Guimarães de. *Flores de antanho*. As antologias oitocentistas e a construção do passado literário. Tese (Doutorado em História Social da Cultura) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006, p. 29.

¹⁰⁵ “Não por acaso a sua destinação mais imediata será a rede de ensino, onde encontra um público em formação, adequado, portanto, aos seus serviços. Os próprios programas incentivam esse tipo de obra panorâmica, mais ou menos superficial, que, por sua estrutura, consegue fixar no aluno uma boa ideia do patrimônio a ser considerado comum”. *Ibid.*, p. 40.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 41.

¹⁰⁷ CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros*. Leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1994, p. 70.

fazia uma análise exaustiva de romances antigos e modernos, franceses ou traduzidos, publicando extratos e sínteses, notícias históricas, críticas, íntegras de romances e de contos antigos e originais. Essas “bibliotecas sem muros” constituíam, juntamente com as enciclopédias e os dicionários, algumas das grandes iniciativas editoriais do século XVIII.¹⁰⁸

Para alguns, esses livros-síntese apresentavam vários aspectos positivos, como o fato de reunirem num só volume “tudo” o que se precisava saber sobre determinado assunto; reduzirem espaço nas bibliotecas, dando lugar a maior quantidade de livros; dispensarem a necessidade de pesquisa num maior número de publicações; possibilitarem a difusão de determinados gêneros impressos de forma mais rápida; e, talvez o mais importante, representarem uma grande economia, já que os gastos com a compra de livros eram reduzidos significativamente.

Mas, além desses benefícios apresentados, precisamos ficar atentos a um aspecto que, no meu modo de ver, é o mais importante a ser analisado aqui. Esses livros não apenas reuniam uma quantidade de obras separadas, dispersas, mas eles eliminavam, escolhiam e reduziam muitas outras, que por algum motivo não entravam nessas publicações concisas.

É possível refletir sobre as mudanças que esse tipo de gênero impresso trouxe para a comunidade de leitores da época, principalmente sua característica de síntese, considerando-se capaz de reunir tudo o que fosse possível sobre determinado assunto.

Isso ajuda a pensar melhor o estatuto da *Antologia do folclore cearense*, que assim como os “compêndios”, “resumos”, “catálogos”, também é um livro-síntese. Se reunir tudo era uma tarefa impossível, eram as escolhas e as seleções feitas por Florival Seraine que definiam os ilustres personagens dos estudos sobre o folclore no Ceará e, conseqüentemente, as manifestações “típicas” do estado.

A *Antologia* é mais uma das diversas publicações que, desde o século XIX, apresentam o desejo enciclopédico de reunir tudo que diz respeito ao Ceará. O *Ensaio estatístico da província do Ceará* (1861), de Tomás Pompeu de Sousa Brasil; o *Almanaque administrativo, mercantil e industrial da província do Ceará* (1873), organizado por Joaquim Mendes da Cruz Guimarães; o *Almanaque da província do Ceará* (1888), dirigido por Alfredo Bomílcar; o *Anuário estatístico do Ceará* (1915),

¹⁰⁸ CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros. Leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1994, p. 71.

dirigido por Guilherme Sousa Pinto e *O Ceará* (1930), organizado por Raimundo Girão e Antônio Martins Filho são alguns exemplos de publicações realizadas com o intuito de sintetizar a vida política, social, econômica e cultural do Ceará.

Se, na década de 1960, o que estava em jogo era inserir os pesquisadores e a cultura popular cearenses no movimento nacional em torno do folclore, a *Antologia* funcionaria como um dos principais instrumentos de inclusão e apresentação das potencialidades do Ceará nesse campo de estudo, tanto no que se refere à competência dos estudiosos, quanto à diversidade das expressões folclóricas.

A *Antologia do folclore cearense* foi a forma encontrada por Florival Seraine não apenas para fundar uma tradição cearense nos estudos folclóricos, mas também para dar espaço aos intelectuais cearenses que não tiveram a oportunidade de figurar em publicações de recorte mais amplo, como a *Antologia do folclore brasileiro*, de Câmara Cascudo.

É possível supor que Florival Seraine seguiu o modelo de organização do folclorista potiguar. No que se refere à forma, as antologias cearense e brasileira se assemelham bastante. Ambas são compostas pelo mesmo conjunto de informações: autor, biografia do autor, trecho da obra e indicação bibliográfica. A diferença é que Florival Seraine insere notas explicativas ao término de cada parte, algo que Câmara Cascudo não faz. Ambas são organizadas cronologicamente, com a diferença de que Cascudo o faz de forma mais detalhada, agrupando seus escolhidos nas categorias de cronistas, viajantes e estudiosos, e incluindo autores que não nasceram no Brasil.

Nem Florival Seraine nem Câmara Cascudo deixam claro quais são suas referências para selecionar os autores, ou seja, eles não explicam o que entendem por autor cearense e brasileiro. Certamente, nascer no Ceará ou no Brasil não era o critério escolhido para selecionar os escritores que fariam parte de suas antologias. O próprio Seraine não é cearense. Além dele, Rodrigues Carvalho, Mário Baratta e Suzana Célia nasceram fora do estado, mas estão inclusos na *Antologia do folclore cearense*, talvez por se dedicarem ao estudos de tradições que seriam características do Ceará. O mesmo deve valer para o livro de Cascudo, que reuniu figuras como Gaspar de Carvajal, frade dominicano nascido na Espanha; o português Henry Koster e o francês Jean Baptiste Debret. Ou seja, assim como, para Seraine, ser cearense não era uma prerrogativa para alguém ser incluído na

antologia cearense, ser brasileiro também não era uma obrigatoriedade para Câmara Cascudo.

Assim, Florival Seraine elogiava os autores cearenses, os estudos folclóricos cearenses e a si mesmo, pois ele era um dos autores apresentados na *Antologia*. A partir do momento em que ele está realizando seus trabalhos de coleta e classificação do folclore cearense, selecionando os autores que irão figurar nas páginas da antologia e organizando-os a partir de determinados critérios, ele está, de alguma forma, realizando um complexo processo de seleção daquilo que deve ser registrado e/ou recordado do passado, e por isso está produzindo memória.

Mas o que significa a produção de uma antologia de folclore em 1968 – um gênero de impresso tradicional e de caráter enciclopédico – numa época em que as principais discussões na área da cultura giravam em torno da quebra de paradigmas e da contestação dos valores conservadores da sociedade?

A questão é pertinente na medida em que, nesse mesmo período no Brasil, o moderno – associado a valores como progresso e civilização – manifestava-se como uma vontade de construção nacional, inclusive no meio cultural. Se ser moderno era ser nacional, a *Antologia do folclore cearense* não se diferenciava dessa ideia na medida em que reforça os vínculos de uma nacionalidade local com uma nacional.

1.5 A FIGURAÇÃO DO AUTOR

Ao publicar a *Antologia do folclore cearense*, Florival Seraine inaugurou um novo ramo da história do Ceará: a história do folclore cearense. Para se definir como folclorista, Seraine precisava fundar a história do folclore, mas também a escrita dessa história.¹⁰⁹ Como já afirmamos anteriormente, desde o século XIX Juvenal Galeno, Leonardo Mota, para citar alguns, já inventariavam as tradições populares, mas nunca disseram que faziam uma história do folclore cearense. São os partícipes do MFB que vão enquadrar as expressões populares e as pesquisas

¹⁰⁹ RAMOS, Francisco Régis Lopes. *O fato e a fábula. O Ceará na escrita da História*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2012.

realizadas numa estrutura de classificação concernente ao campo de estudos que ensaiava seus primeiros passos.

É encadeando os autores que Seraine atribui temporalidade a essa ação de produzir pesquisas sobre a cultura popular, temporalidade expressa por meio de um sistema linear, evolutivo. É dessa forma que ele consegue estabelecer uma continuidade entre os estudos das diferentes épocas, havendo então a possibilidade de definir as coisas.¹¹⁰

Para legitimar a *Antologia*, a figura do autor terá um papel central. A escolha dos autores dirá que o folclore é um campo importante na definição do que é o Ceará, já que o livro pretendia dar conta da diversidade do folclore cearense, reunindo trabalhos relacionados às mais diversas manifestações culturais do povo, como reisados, cantorias, previsões de seca e inverno, tratamentos populares, ritos fúnebres etc.

É importante lembrar que aqui duas funções eram atribuídas ao popular: ele tanto era um elemento importante para fortalecer os laços identitários da população cearense, como o meio que permitiria ao Ceará se inserir numa rede de discussão nacional, dando visibilidade aos autores apresentados, inclusive o próprio Seraine.

Para dois dos dicionários franceses do século XVII – *Dictionnaire Universel*, de Furetière, e *Dictionnaire Français*, de Richelet – o termo autor não está associado a qualquer um que tenha escrito uma obra, mas apenas àqueles que as publicaram. À época, para erigir-se como autor, escrever não era o suficiente. Era preciso fazer circular as obras por meio da impressão. Antes disso, no século XVI, dois catálogos de autores franceses – *Premier volume de La bibliothèque de La Croix Du Maine* e *La bibliothèque d'Antoine Verdier, seigneur de Vauprivias* – apresentavam outra perspectiva, a de que o manuscrito faz o autor tanto quanto o impresso, defendendo a hipótese de que a função autor não estava necessariamente ligada à publicação impressa.¹¹¹

¹¹⁰ “Pressupõe-se que não há tempo sem ação, ou melhor, sem ação narrada: é no modo de encadear os fatos que o tempo ganha volume e sentido; é na maneira de ajeitar o mapa do verbo existir que se cria a ideia do tempo dividido entre passado, presente e futuro”. RAMOS, Francisco Régis Lopes. *O fato e a fábula. O Ceará na escrita da História*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2012, p. 13.

¹¹¹ CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros. Leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1994, p. 45.

Respeitando as devidas particularidades, o que se percebe é que, desde o século XVI, a noção de autor se baseia na ideia de materialização de uma obra, ideia, história ou poema, seja pelo manuscrito ou impresso. Nesse sentido, organizar e publicar um livro sobre o folclore foi uma das principais atitudes tomadas por Seraine para fazer-se autor, e mais, fazer-se um autor de folclore, um especialista dessa área de estudos.

Portanto, dentro dessa nova realidade, o Ceará só apareceria no plano nacional se possuísse uma identidade particular, e essa parece ser a função da *Antologia do folclore cearense*: o livro como o conciliador entre o todo e a parte.

Em 1957, Raimundo Girão organizou a *Antologia cearense*, uma tentativa de reunir os “vultos de tanta eminência” da nossa intelectualidade. A forma de apresentação dessa antologia assemelha-se muito à de Seraine, pois primeiramente são apresentados os autores, seguidos de um trecho de alguma obra relevante que tenham publicado, o que parece definir certo padrão da época. É interessante ressaltar que dos dezenove autores escolhidos para a *Antologia do folclore cearense*, nove estão na *Antologia cearense*. São eles: José de Alencar, Guilherme Studart, Gustavo Barroso, Leonardo Mota, Martinz de Aguiar, Gastão Justa, Cândida Galeno, Eduardo Campos e o próprio Florival Seraine.

Não entendo o fato como uma simples coincidência. Dos nove autores citados, alguns já eram, à época, de projeção nacional – casos de José de Alencar, Guilherme Studart e Gustavo Barroso – e outros ocupavam um lugar relevante na cena intelectual cearense, como Leonardo Mota e Eduardo Campos. Definir esses autores como folcloristas era uma forma de dar credibilidade ao trabalho que Seraine publicava.

Em *O que é um autor?* Michel Foucault afirma que um nome de autor é um nome próprio, mas que não é possível fazer de um nome próprio uma referência pura e simples, porque ele tem outras funções que vão além das indicadoras. Um nome de autor não é um nome próprio exatamente como os outros, porque ele “manifesta a instauração de um certo conjunto de discursos e refere-se ao estatuto desses discursos no interior de uma sociedade e de uma cultura”.¹¹² Ao selecionar José de Alencar para fazer parte de sua antologia, Seraine não está selecionando apenas um nome próprio, mas um nome de autor, que indica um modo de

¹¹² FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Ed. Veja, 2002.

existência, circulação e funcionamento de alguns modos de discursos, ou seja, ele atribui prestígio ao seu trabalho.¹¹³

Na *Antologia cearense*, apenas Leonardo Mota e Eduardo Campos são apresentados como folcloristas. José de Alencar é apresentado como escritor; Guilherme Studart, historiador; Gustavo Barroso tem o folclore como um dos seus objetos de estudo, mas não é definido como folclorista; Martins de Aguiar, filólogo; Gastão Justa, poeta e jornalista; e Cândida Galeno, escritora.¹¹⁴ Raimundo Girão não apresenta Florival Seraine como folclorista, apesar de fazer referência ao fato de que ele estuda o folclore. Sua biografia no livro diz o seguinte:

É paraense de origem, pois nasceu na cidade de Viseu, em 19 de abril de 1910. Filho de João Pedro Seraine e Júlia Laves Seraine. Transferindo-se com os pais, ainda criança, para o Ceará, aqui se processou a sua formação intelectual. Médico pela faculdade da Bahia, em 1930. Exerce a profissão em Fortaleza, onde é Chefe do Serviço Médico do Instituto de Aposentadorias e Pensões dos Empregados em Transporte e Cargas (IAPETC) e Delegado do Conselho de Fiscalização das Expedições Artísticas e Científicas do Brasil. Membro do Instituto do Ceará e Secretário Executivo da Comissão Cearense de Folclore, filiada à Comissão Nacional de Folclore do Rio de Janeiro. Especializou-se nos estudos e pesquisas de Folclore e de Linguística, nos quais é fortemente versado. Faz críticas literárias, na estrita compreensão moderna do termo, descendo analiticamente ao cerne do assunto apreciado, para dessa análise extrair conclusões integrais e psicológicas e não meramente subjetivas ou sentimentais, de elogios ou censuras, como se fosse simples questão de paladar.¹¹⁵

O folclore aparece como seu objeto de estudo, mas, diferente de Leonardo Mota e Eduardo Campos, o texto não o intitula como folclorista, o que é

¹¹³ “Um nome de autor não é simplesmente um elemento de discurso (que pode ser sujeito ou complemento, que pode ser substituído por um pronome, etc); ele exerce relativamente aos discursos um certo papel: assegura uma função classificativa; um tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, selecioná-los, opô-los a outros textos”. FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Ed. Veja, 2002, p. 44.

¹¹⁴ GIRÃO, Raimundo. *Antologia cearense*. Fortaleza: Academia Cearense de Letras, 1957.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 129.

interessante já que desde 1948 Seraine era membro da Subcomissão Cearense de Folclore e se firmava nesse campo de estudos apresentando seus trabalhos de campo em eventos nacionais e internacionais. Na solenidade de recepção dos novos sócios do Instituto do Ceará, realizada em 21 de outubro de 1950,¹¹⁶ na qual Seraine foi empossado como membro, o Padre Misael Gomes, orador oficial, também não faz uso do termo folclorista para se referir a Seraine, mas “homem das ciências”. Ao longo de seu discurso, Gomes fala da importante contribuição que o novo sócio deu aos estudos sobre o folclore, realizando pesquisas de campo e participando de eventos nacionais e internacionais, mas o termo folclorista não aparece. A ausência do termo é relevante porque, nesse período, ele estava associado ao paradigma de um intelectual que imprimia à pesquisa folclórica uma orientação científica.

A Sociedade de Etnografia e Folclore, setor do Departamento de Cultura do Município de São Paulo, dirigido por Mário de Andrade, em fins da década de 1930, promovia um curso de extensão cujo objetivo era formar folcloristas. As aulas eram ministradas pela ex-assistente do Museu do Homem de Paris, Dina Lévi-Strauss, esposa de Claude Lévi-Strauss, professor contratado pela Universidade de São Paulo.¹¹⁷

O uso do termo folclorista para indicar os que se dedicavam a esses estudos já vigorava no final do século XIX, mas o sentido que o mesmo tinha nesse período se diferencia daquele dos anos 1930 e 1940. Enquanto no XIX “folclorista” era aquele estudioso que tinha uma preocupação mais colecionista e classificativa das tradições populares, nas décadas seguintes, folclorista será aquele dedicado à análise mais científica do popular, que seguia os procedimentos de análise definidos pelas associações folclóricas que começavam a aparecer no país. O vocábulo estava, portanto, carregado de sentidos associados à prática científica daqueles que faziam parte do Movimento Folclórico Brasileiro.¹¹⁸

A não definição de Seraine como folclorista é uma evidência das disputas que fazem parte do campo intelectual, onde os autores estão constantemente (re)classificando os outros e a si próprios.

¹¹⁶ Discursos. *Revistas do Instituto do Ceará*. Fortaleza, 1950, p. 361.

¹¹⁷ VILHENA, Luís Rodolfo. *Projeto e missão*. O movimento folclórico brasileiro (1947-1964). Rio de Janeiro: Funarte/FGV, 1997, p. 90.

¹¹⁸ Ibid.

Quando Florival Seraine cria sua própria antologia, ele faz-se autor, “na medida em que recorta um objeto específico”, dando a esse recorte novos estatutos.¹¹⁹ Não que antes ele não o fosse, tanto é que estava listado na *Antologia cearense*, mas agora ele se insere num campo de estudo e dentro dele define suas próprias regras. Na *Antologia cearense*, ele era um dentre muitos – 102 pra ser mais específico. Na *Antologia do folclore cearense*, Seraine fazia parte de um grupo mais seleto: dezenove autores. Ele não era apenas um dos selecionados, mas também o organizador da publicação.

Se Seraine tentava fazer-se autor por meio do livro, é importante avaliar em que medida a publicação atingiu seu objetivo. Na época de seu lançamento, a *Antologia do folclore cearense* ganhou espaço em alguns jornais do estado. O jornal *Unitário*¹²⁰ publicou o discurso proferido por Francisco Alves de Andrade por ocasião do lançamento; o *Correio do Ceará* publicou matérias nos dias 18 e 22 de março de 1968.

Contendo o que de melhor e mais autêntico já se escreveu no Ceará sobre folclore, será lançada amanhã, na Casa de Juvenal Galeno, a “Antologia do Folclore Cearense”, organizada pelo Dr. Florival Seraine com prefácio e notas de sua autoria. Dado o renome e conhecida competência do autor, que faz parte de várias sociedades de folclore e de linguística internacionais, o livro em apreço terá muita repercussão nos meios culturais e estudantis de nossa terra, onde o folclore vem despertando interêsse e servindo de tema para estudos, e fora do Ceará, onde os nosso usos e costumes são apreciados.¹²¹

Parece que o livro teve boa repercussão, pois, pouco mais de uma semana depois de ser apresentada ao público, a *Antologia* já aparece entre os livros locais mais vendidos.¹²² A princípio a informação pode nos fazer supor que o livro teve boa aceitação junto ao público, o que justificaria o sucesso nas vendas. Mas outro documento coloca em dúvida a circularidade da publicação. No dia 2 de março

¹¹⁹ RAMOS, Francisco Régis Lopes. *O fato e a fábula*. O Ceará na escrita da História. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2012, p. 183.

¹²⁰ *Unitário*, 24 mar. 1968, p. 9 (seção literária).

¹²¹ *Correio do Ceará*, 18 mar. 1968, p. 7.

¹²² *Tribuna do Ceará*, 6 abr. de 1968, p. 3 (seção literária).

de 1978, o colunista José Valdivino publicou uma pequena nota no jornal *O Povo* intitulada *Faltou uma antologia*, apresentando um pedido de desculpas. No dia 9 de janeiro de 1978, Valdivino havia publicado no mesmo jornal um trabalho sobre as antologias literárias publicadas em Fortaleza desde 1916, mas esqueceu de citar a *Antologia do folclore cearense*.

Naquele meu trabalho publicado n'O Povo, na edição de 9 de janeiro do ano corrente, apresentei todas as antologias literárias que se publicaram em Fortaleza, desde 1916, com José Albano. Mas... faltou-me uma. Escapou-me, muito embora ter-me prevenido dela. Achei-a agora, em uma de nossas estantes. Fora uma cobra, tinha-me mordido... Trata-se da Antologia do Folclore Cearense, publicada nesta cidade, em 1968, sob a direção do médico e literato Dr. Florival Seraine. Consta de 183 páginas, na Ed. Henriqueta Galeno. Capa de Lúcia Galeno, prefácio e notas do autor [...]. Agora meu perdão pela falha, involuntária, mas que não deixa de ter sido injusta.¹²³

Seraine é apresentado como médico e literato, e não como folclorista, mesmo tendo “dirigido” uma antologia de folclore. Seria esse apenas um detalhe sem importância ou uma evidência de que, mesmo com todo seu esforço, Seraine não conseguiu se firmar na cena intelectual cearense como folclorista? O colunista jamais admitiria isso em sua nota, mas o pedido de desculpas é um indício de que o seu esquecimento pode ter acontecido pelo fato de a *Antologia* não ter se consolidado entre aquelas de maior expressão do Ceará.

A editora que publicou a *Antologia* é outro elemento que reforça a hipótese levantada sobre a pouca expressividade do autor e de sua publicação. Após a morte de Henriqueta Galeno em 1964, sua sobrinha Cândida Galeno – mais conhecida como Nenzinha Galeno – assumiu a direção da Casa de Juvenal Galeno. Em 1965, juntamente com Oscar Moreira, fundou a editora que levou o nome de sua tia e que tinha como objetivo lançar livros de autores novos e desconhecidos. A maquinaria utilizada pela editora era manual, mas apresentava uma técnica

¹²³ *O Povo*, 2 mar. 1978, p. 3.

artesanal bastante vantajosa, o que permitia, segundo Cândida, uma melhor encadernação e durabilidade do impresso.¹²⁴

A pequena nota publicada no jornal *O Povo* afirma ainda:

Nenzinha faz questão de louvar o apoio de Oscar Moreira. Diz ela que o “trabalho desenvolvido pelo Oscar é que realmente faz com que a editora ainda funcione. Não temos fins lucrativos nem nossa editora é comercial. Procuramos editar trabalhos de pessoas que não podem fazê-lo em outros lugares, devido ao alto preço”. [...] A cultura cearense faz justiça com Nenzinha Galeno ao considerá-la de fundamental importância para as artes literárias. Apesar de todas as precariedades da editora, é um trabalho de corpo e alma desenvolvido em prol da história literária do Ceará [grifo meu].¹²⁵

Seria o alto preço o único impedimento para a publicação de livros em “outros lugares”? A precariedade à qual o texto faz referência se expressa na edição da *Antologia do folclore cearense*, primeira publicação da editora Henriqueta Galeno. O formato 16 x 23 centímetros é de relevante pobreza gráfica, utilizando um tipo de papel grosseiro e apresentando uma capa com pouca expressão visual. O livro não apresenta orelhas, muito menos quarta capa.

O que nos chama a atenção é o fato de o trabalho de Florival Seraine não ter sido publicado pela Imprensa Universitária, criada em 1956 e já consagrada no mercado editorial cearense, e sim por uma editora voltada para publicar trabalhos de autores novos e desconhecidos. De 1956 a 1979, a Imprensa Universitária havia publicado cerca de 545 títulos, alguns inclusive na área do folclore,¹²⁶ como a terceira edição de *Cantadores*, de Leonardo Mota (1960), *Estudos de folclore cearense*, de Eduardo Campos (1960), *Folclore no Cariri*, de J. de Figueiredo Filho (1962) e a sexta edição de *Terra de Sol (natureza e costumes do norte)*, de Gustavo Barroso (1962).

Seraine tinha proximidade com os principais nomes da Universidade, como o do reitor Martins Filho, já tinha dado aulas pelo Instituto de Antropologia e feito parte do grupo de pesquisa criado por meio do convênio entre a Universidade

¹²⁴ *O Povo*, 14 fev. 1981, p. 21.

¹²⁵ *Ibid.*

¹²⁶ *O Povo*, 17 ago. 1980 (caderno de domingo).

do Ceará e a CDFB. O que teria então impedido a publicação da *Antologia* pela Imprensa Universitária? Seria Seraine um autor sem prestígio?

O escritor Jáder de Carvalho, em 1963, faz uma crítica ao ajuntamento de autores desconhecidos realizado por algumas antologias, entendidas, por ele, como instrumentos de autopromoção. Em artigo publicado na *Tribuna do Ceará* e intitulado *Antologias poéticas*, Carvalho faz uma incisiva crítica a esse tipo de publicação:

As “igrejinhas literárias”, verdadeiros círculos fechados de elogio mútuo, tiram ao leitor a verdadeira perspectiva do valor intelectual de poetas, contistas e romancistas lançados à publicidade. Dentro de cada panelinha, todos são grandes, insuperáveis. As “igrejinhas” não só existem no Rio de Janeiro: proliferam em todo o Brasil. Há exemplos delas tanto em São Paulo, como no Rio Grande do Sul, tanto na Bahia como no Ceará. Entre nós a coisa já se torna irritante: dentro de certo grupinho consagrou-se o maior contista, o maior poeta, o maior romancista. A “panelinha” domina os jornais escritos e falados; no mundo das letras, constitui a pior das ditaduras. Felizmente, diante dela, abre-se o tempo. E quem viver mais de dez ou vinte anos atestará se os seus gênios tiveram capacidade, conteúdo ou vida para vencer o futuro. Filhos desses grupinhos são, sem dúvida, as antologias poéticas ora expostas nas livrarias, de iniciativa da EDITORA DO AUTOR. [...] O endeusamento dos gênios é diário. Nos rodapés, nos suplementos literários, com ou sem propósito. E os endeusados se julgam mesmo infalíveis e se põem a colecionar material de segunda classe, sob o pomposo título de “Antologias”.¹²⁷

Enquanto Jáder de Carvalho critica antologias que “endeusam” autores, entendendo que a antologia deve reunir autores que já tem expressão intelectual; Florival Seraine usa a sua publicação justamente para dar espaço para autores desconhecidos ou pouco conhecidos nacionalmente.

A crítica de Carvalho não é à antologia de um modo geral, mas à utilização da antologia como um dispositivo intelectual para tirar do anonimato autores sem nenhuma expressão, ou seja, sua crítica é ao ajuntamento de nomes

¹²⁷ *Tribuna do Ceará*, 23 jul. 1963 [s.p.].

desconhecidos da cena intelectual. Ele questiona o caráter seletivo dessas obras, que, na opinião dele, nem sempre seleciona o que há de melhor, o que seria uma afronta aos leitores de bom gosto, pois, na sua opinião, as antologias não garantem nem a qualidade do texto nem a dos autores. Além de selecionar material de segunda qualidade, Jáder de Carvalho diz que essas “coletâneas” produzem um endeusamento injusto, promovendo ao *status* de obra prima trabalhos que “nem mesmo são cobre para serem aceitos como ouro verdadeiro”.

No mesmo artigo, Carvalho afirma que está organizando um suplemento literário para o jornal *Tribuna do Ceará* e que, por conta disso, precisou recorrer a essas seleções. Mas justifica que as obras que foram selecionadas são de autores que ele considera consagrados, como Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e Alfonsus Guimarães Filho.

Trata-se, na verdade, de três grandes poetas. Para imortalizar Bandeira, bastariam os MENINOS CARVOEIROS. Drummond responde, em menor altitude, por uma vintena de produções, não digno capazes de levá-lo à imortalidade, mas com muita possibilidade de consagração do autor. Quanto a Alfonsus, não sei porque não o consideram o maior de todos. Acontece que as três antologias não me parecem antologias. Parecem mais a reunião de quase toda a obra dos autores catalogados. Ora, antologia é escolha, seleção. A meu ver, no Brasil, somente um poeta é dono realmente de uma obra quase toda antológica. Esse poeta é Bilac. E, entre ele e Bandeira, há uma distância que se não pode medir nem por léguas, tão grande é ela.¹²⁸

Ora, Jáder de Carvalho, mesmo depois de desconstruir as antologias e suas “igrejinhas literárias,” tenta justificar o fato de ter feito uso desse tipo de publicação,¹²⁹ afirmando nem parecerem antologias os trabalhos utilizados. Carvalho não faz algo diferente do que faz Seraine, pois, ao fazer tal justificativa, tacitamente, ele também seleciona seus autores, os dignos e os não-dignos de fazerem parte de uma antologia, ele também cria um *ranking* dos autores memoráveis. Drummond,

¹²⁸ *Tribuna do Ceará*, 23 jul. 1963 [s.p].

¹²⁹ Jáder de Carvalho não só faz uso das antologias, como organiza uma, a *Antologia de João Brígido*, publicada em 1969 pela sua própria editora, a Terra do Sol.

Bandeira, Bilac são autores já renomados nacionalmente e, na opinião dele, classificam-se numa categoria acima dos demais.

1.6 COMO SE TORNAR FOLCLORISTA

Se Seraine organiza uma antologia do folclore, pressupõe-se que os autores selecionados sejam, de alguma maneira, folcloristas. Mas quais seriam os critérios para definir um folclorista? Eles não estão claros, justamente porque Seraine está tentando estabelecer novas regras para essa definição. Os autores são os já conhecidos, mas as regras são novas.

O vocábulo “folclorista” estava associado a um modelo específico de pesquisador – a partir do qual Seraine gostaria de ser reconhecido – mas uma parte dos autores selecionados para a *Antologia do folclore cearense* teve sua produção intelectual ou atividade profissional relacionada a outras áreas. Alguns deles haviam publicado apenas um pequeno ensaio ou artigo sobre um assunto relacionado à cultura popular, o que para Seraine parece ter sido o suficiente para elegê-los como folcloristas. Esse é o caso de Guilherme Studart, que passou a ser visto como uma autoridade nos estudos sobre o folclore meio por acaso.

Em 1910, Studart publicou um artigo na Revista da Academia Cearense de Letras intitulado *Usos e superstições cearenses*, texto que integra a *Antologia do folclore cearense*. Até então, nenhuma de suas obras tratava de qualquer temática sobre o assunto. Então de onde surgiu o seu interesse sobre as “crendices populares”?

Em 1909, o engenheiro e folclorista Edmar Krug escreveu uma carta a Studart solicitando alguns dados sobre as superstições do norte do Brasil ou o nome de alguém que pudesse auxiliá-lo na coleta de material que seria publicado na Revista da Sociedade Científica. Em menos de um mês, Guilherme Studart enviou a resposta com uma relação de 200 superstições cearenses, o que foi devidamente agradecido.

Só hoje, devido ter estado por muitas semanas fora da Capital, é que venho, penhoradíssimo, agradecer a V. Ex.^a sua estimada carta de

28 de abril e a linda coleção de superstições cearenses, que teve tanta gentileza de me enviar. Peço, pois, mil desculpas de ter deixado de escrever estas linhas só para hoje. A maior quantidade das superstições enviadas me eram realmente desconhecidas e a bela coleção de 200 aumentou consideravelmente o fardo do meu trabalho, que já conta mais ou menos 2000. Se para este penoso trabalho tivesse tido tão bons colaboradores como foi V. Ex.^a, já o teria publicado, mas muitas das pessoas as quais me tenho dirigido ou acham que tais trabalhos não tenham o mínimo proveito ou não me respondem, assim é que de umas 50 cartas que escrevi sobre o assunto, só, talvez, me foram respondidas umas 10! Me faltam ainda dados dos Estados do Norte e será muito difícil obtê-los. Quero fazer naturalmente um trabalho sistemático e se possível for, o que não é fácil, procurar indagar na memória qual a origem de muitas delas.¹³⁰

Guilherme Studart acabou publicando essa relação antes de Krug, que só publicou seu trabalho em 1938. É com esse texto que Studart passa a ser reconhecido como um pesquisador da área. Daí em diante, seu nome passou a figurar nas antologias que tratavam do assunto, como a *Antologia do folclore brasileiro*, de Câmara Cascudo e a própria *Antologia do folclore cearense*.

O reconhecimento de Studart como folclorista não se dá apenas na posteridade, mas ainda em vida. Após a publicação do artigo *Usos e superstições cearenses* outro pesquisador e correspondente de Guilherme Studart, Carlos Góes, também solicitou a ele informações e referências sobre o “folclore do norte brasileiro”, comprovando que aquele que até então era mais conhecido por suas pesquisas no campo historiográfico, passava a ser também uma referência nos estudos sobre o folclore. Correspondências trocadas com alguns de seus contemporâneos, como Leonardo Mota e Câmara Cascudo, confirmam o reconhecimento e a aceitação de Studart como estudioso do folclore.¹³¹

¹³⁰ Carta de Edmundo Krug de 23 de junho de 1910 – Acervo do Instituto do Ceará. Apud BATISTA, Paula Virgínia. *Arquivo de si e do Ceará*. A coleção e a escrita de Guilherme Studart (1892-1938). 2014. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2014.

¹³¹ “A consagração de Studart entre os folcloristas nos indica como funciona o processo de canonização de um autor: a partir da escrita de um único artigo, o autor podia conquistar um lugar de destaque num determinado campo de pesquisas, dependendo da identificação e aceitação dos pares, como foi o caso de Studart e seu artigo”. *Ibid.*, p. 167.

Ao organizar a *Antologia*, Seraine pinça fragmentos de pesquisas publicadas originalmente em artigos e outros livros, que fazem parte de outros gêneros literários e campos do saber e que já passaram por um percurso editorial. Ao realizar esse trabalho de adaptação, Seraine imprime uma nova modificação a esses textos, pois os retira de uma organização tipográfica antes existente para inseri-los num novo formato que modificará seus sentidos.

A compilação desses textos demonstra o interesse do organizador de constituir uma identidade em torno da ideia do que era “ser cearense”, mas também do que era “ser folclorista”. Nesse caso, pensar a materialidade do texto nos ajuda a refletir sobre a questão, na medida em que ela também constrói sentido sobre o texto e de forma subjacente contribui para diversas formas de apreensão do escrito.¹³²

Há um elemento importante na arquitetura de uma antologia que precisa ser levado em consideração: o enlace entre os textos. Na medida em que é selecionado, o texto se torna antológico, passando a fazer parte de uma espécie de *ranking* dos autores memoráveis, formando assim uma tradição.¹³³

O livro se caracteriza pelo número considerável de autores escrevendo sobre o assunto, pela anterioridade dessa produção e pela quantidade de expressões populares inventariadas. Florival Seraine parecia preocupado em mostrar que o folclore cearense era melhor ou tão bom quanto os de outros estados, disputa presente nos discursos desses homens de letras e nos documentos que dão conta das relações no período analisado.

No discurso de recepção de Florival Seraine como novo sócio do Instituto do Ceará em 21 de outubro de 1950, o padre Misael Gomes afirma: “O Ceará teceu um folclore intenso e rico, talvez o mais puro e autoctono do país, em razão das secas, nosso martiriológio ou via-sacra, milenária sem dúvida”.¹³⁴ A frase é dita por alguém que não estuda o folclore, mas se enquadra perfeitamente com as pretensões dos folcloristas que nutriam um desejo intenso de estabelecer o grau de pureza das tradições folclóricas de seus estados, e de listar e classificar o máximo

¹³² CHARTIER, Roger. *À beira da falésia*. A história entre as certezas e inquietudes. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2002; CHARTIER, Roger. *Práticas da leitura*. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

¹³³ RAMOS, Francisco Régis Lopes. *O fato e a fábula*. O Ceará na escrita da História. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2012, p. 177.

¹³⁴ Discursos. *Revistas do Instituto do Ceará*. Fortaleza, 1950, p. 367.

possível de expressões populares, daí a busca desenfreada pela “descoberta” de novas manifestações.

Para pensar sobre as relações entre a *Antologia do folclore cearense* e o que se escrevia em outros estados, vale a pena citar o *Diário da Noite* de Pernambuco de 3 de agosto de 1956, que publica uma matéria sobre a instalação da Comissão Pernambucana de Folclore:

Deverá instalar-se por êstes dias a Comissão de Folclore dêste estado, subordinada ao Conselho [sic] Nacional de Folclore, que por sua vez se filia ao Instituto Brasileiro de educação, Ciência e Cultura, ramo nacional da UNESCO. É preciso que não demore essa iniciativa. Estamos, evidentemente, atrasados em relação aos alagoanos, cuja Comissão, tendo como secretário geral Théo Brandão, não somente está constituída, mas até já publicou o primeiro número (dezembro de 1955; possivelmente terá saído outro) do “Boletim Alagoano de Folclore”. Esse periódico destina-se à divulgação de “trabalhos, pesquisas, noticiário, documentação e bibliografia do folclore Alagoano”. Vê-se pelo artigo de apresentação dêsse primeiro número, que a comissão alagoana luta com muitas dificuldades financeiras, mas isto não a impediu de realizar tão interessante iniciativa. Êsse número é todo ele dedicado ao folclore do Natal em Alagoas. Informa que já existem boletins e revistas da especialidade em São Paulo, Espírito Santo, Santa Catarina e Estado do Rio. Pernambuco não deve ficar atraz [sic] nesse esforço de divulgação [grifo meu].¹³⁵

O que se pode supor do texto citado é que a ramificação da CNFL em subcomissões desencadeou uma espécie de corrida entre os estados da federação que disputavam o posto de maior publicador ou de possuidor da maior quantidade de tradições folclóricas. Se Pernambuco ocupava uma posição atrás, Alagoas estava na frente, e ganha destaque em jornais que circulavam no eixo Rio-São Paulo, como o *Tribuna da Imprensa* do Rio de Janeiro, que publica a matéria *Alagoas dá um show folclórico*:

¹³⁵ *Diário da Noite*, 3 ago. 1956, [s.p]. Disponível em: <<http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=Tematico&PagFis=7415>>. Acesso em: 27 fev.2014.

O Boletim Alagoano de Folclore, cujo primeiro número, datado de dezembro de 1955, está circulando agora, constitui um belo testemunho das atividades da Comissão Alagoana de Folclore, órgão filiado ao IBECC. Colaboram: Théo Brandão, estudando o natal nas Alagoas; Arthur Ramos, com preciosas notas (republicadas) sobre Autos de Natal; Mendonça Júnior, numa evocação do Natal no vale de Camaragibe; José Aloísio Vilela, sobre o natal em Viçosa; Guiomar Alcides de Castro, lembrando o Natal em S. Miguel dos Campos; Lima Castro, num quadro sobre o natal em Coruripe; Djalma Mendonça, sobre o natal em Mata Grande; Antônio Osmar Gomes, evocando o natal em Penedo; Luis Lavenere, numa lembrança do natal alagoano, no começo do século; Pedro Nolasco Maciel, lembrando o natal no fim do século XIX; Félix Lima Júnior, sobre o natal em Bebedouro. Não é segredo para nenhum brasileiro culto ou bem informado, que Maceió é hoje, uma das capitais folclóricas do país, e em Alagoas trabalha, com afinco e inteligência, uma equipe de folcloristas, alguns de renome internacional, como esse admirável Théo Brandão. A revista ora em circulação comprova essa excelência. É um “show” folclórico de dar água na boca dos pesquisadores do resto do país. A turma veio “au grande complet” [grifo meu].¹³⁶

Ora, o que significava ser uma das capitais folclóricas do país? Publicar mais? Ter o maior número de folcloristas ou de expressões folclóricas? A CNFL parecia ser o juiz dessa disputa. Aqueles folcloristas e subcomissões mais bem relacionados com a comissão nacional certamente ganhavam não só prestígio entre eles, mas espaço nas principais publicações nacionais.

A *Antologia do folclore cearense* foi publicada em 1968, momento em que o folclore finalmente estava integrado às políticas públicas de cultura por meio da CDFB, criada em 1958. A RBF tornou-se, a partir de 1961, o veículo oficial de elaboração de ideias e divulgação de propostas e ações da Campanha. Os folcloristas tiveram na Revista um lugar de sociabilidade para desenvolver e

¹³⁶ *Tribuna da Imprensa*, 2 ago. 1956, [s.p]. Disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=Tematico&PagFis=7414>>. Acesso em: 27 fev. 2014.

defender suas ideias e ações, elaborando uma visão de cultura nacional mediada pelo aspecto folclórico.¹³⁷

Mas nem todo mundo tinha espaço na RBF. Ao longo dos 41 números publicados, de 1961 a 1976, apenas um texto de um autor cearense foi publicado no periódico, o de Valdelice Girão sobre as rendas do Ceará, do qual já falamos anteriormente. É possível que a *Antologia* tenha sido publicada para viabilizar outras formas de projeção dos “autores locais”.

Na perspectiva de Pierre Bourdieu, as práticas folcloristas se enquadravam no campo de produção erudita, que é um sistema que produz bens culturais destinados a um público específico que também produz bens culturais. Ou seja, esse campo se constitui como um sistema de produção que produz apenas para produtores, rompendo dessa forma com o público dos não-produtores e com as frações não-intelectuais.¹³⁸

Muitos dos trabalhos realizados pelo campo folclórico tinham um público alvo, como os estudantes, com o objetivo de reforçar os ícones de identidade; mas, antes de escreverem para estudantes ou para o “público em geral”, esses homens estavam escrevendo para seus pares, que eram seus concorrentes: “[...] poucos agentes sociais dependem tanto, no que são e no que fazem, da imagem que têm de si próprios e da imagem que os outros e, em particular, os outros escritores e artistas, têm deles e do que eles fazem”.¹³⁹ Segundo Bourdieu, a qualidade de escritor, artista ou erudito é uma qualidade difícil de definir porque ela existe na/e pela relação de conhecimento recíproco entre os pares.

Florival Seraine estava escrevendo, antes de tudo, para as figuras mais importantes do MFB. Não à toa um dos nomes citados na dedicatória da *Antologia* é justamente o de Renato Almeida, à época o diretor-executivo da CDFB e diretor da RBF. O organizador aproveita a folha de rosto da primeira edição para elogiar a obra de seu consorte, “que é um marco na cultura nacional”; mas também para se

¹³⁷ “Considera-se inicialmente que os folcloristas tiveram na RBF um lugar de sociabilidade fundamental para o desenvolvimento e defesa de suas ideias e ações, pois esse periódico serviu como espaço onde foi possível elaborar um projeto e uma visão de cultura nacional que tiveram como alvo tanto a construção de uma identidade nacional mediada pelo aspecto folclórico, quanto a veiculação do folclorista como intelectual e do folclore como disciplina autorizada para a realização dessa tarefa de construção identitária”. SOARES, Ana Lorym. *Revista Brasileira de Folclore. Intelectuais, folclore e políticas culturais (1961-1976)*. 2010. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010, p. 20.

¹³⁸ BOURDIEU, Pierre. O mercado dos bens simbólicos. In: BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

¹³⁹ Ibid., p. 108.

apresentar: “Da Société Internationale d’Ethnologie et de Folklore – Secretário-geral da Comissão Cearense de Folclore e de outras institui es culturais do país e estrangeiras”. O livro funcionaria como um instrumento de inser o intelectual, de pertencimento a um grupo e de engajamento nas questões do folclore.

Os autores são organizados de acordo com o ano de publica o dos textos selecionados. Cada capítulo começa com um ou dois trechos de algum trabalho significativo do autor, e, em seguida, consta uma pequena biografia. Por  ltimo, Seraine coloca uma nota, normalmente voltada pra explicar algo relacionado ao tema pesquisado ou ao sistema de coleta e pesquisa utilizados. A seguir, o texto da nota colocada no capitulo referente a Guilherme Studart:

Selecionaram-se 100 dentre os 335 usos e supersti es cearenses recolhidos pelo ilustre historiador, nos meios populares cearenses. Studart realizou apenas a colheita do material, que merece, sem dúvida, cuidadosa análise e estudo comparativo, em rela o ao folclore nacional e ao de outros países. Mesmo assim,   valiosa a sua contribui o ao estudo de um tema que pode, ainda, oferecer dados importantes ao conhecimento da medicina, da meteorologia, da magia, em suma, da mentalidade pr -científica, concenente ao homem que vive dentro da folk culture [grifo meu].¹⁴⁰

Seraine ressalta a relevância do trabalho de coleta de Studart, mas ao mesmo tempo o minimiza, ao afirmar que sua pesquisa ficou restrita   coleta do material, ressaltando mais uma vez a falta de cientificidade. Observa es como essas estão presentes nas notas que acompanham justamente os textos dos autores mais antigos, a quem   atribuido esse caráter não científico, caso do de Studart, publicado originalmente em 1910 na Revista da Academia Cearense de Letras.

A estrutura do livro materializa, portanto, a linha evolutiva traçada por Florival Seraine para os estudos folclóricos cearenses, algo que já mencionei anteriormente, linha essa fundamental para situar os intelectuais cearenses no tempo, como se estivessem eles pautados, ou não, nos paradigmas científicos da pesquisa folclórica.

¹⁴⁰ SERAINE, Florival. *Antologia do folclore cearense*. 1. ed. Fortaleza: Editora Henriqueta Galeno, 1968, p. 20.

É importante lembrar que a discussão sobre os paradigmas científicos dos estudos folclóricos é anterior ao surgimento do MFB. Gustavo Barroso, por exemplo, em muitos dos trabalhos que publicou sobre o folclore, tentou definir os procedimentos e métodos de análise do exercício de escrever sobre a cultura popular. Entre os procedimentos mais utilizados por ele, estava a analogia, relação de correspondência ou semelhança entre coisas e/ou pessoas, da qual Barroso fazia uso para comparar manifestações encontradas por ele no Norte do Brasil com as de lugares como a Sérvia e a China, a fim de identificar as diferenças e conformidades entre elas. Seus estudos comparativos foram elaborados a partir do reconhecimento das similitudes de maior longevidade possível, buscando a ascendência de certas práticas em outros lugares e em períodos recuados.¹⁴¹

Na tentativa de sistematizar os “temas de folclore”, que eram muitos, Gustavo Barroso propôs, no seu livro *Ao som da viola* (1921), um método de classificação a partir de ciclos temáticos, agrupados a partir de temas como ocupação, comemoração religiosa e personagens do sertão, para citar alguns. Dessa forma ele ia ordenando as manifestações a partir dos ciclos, e dentro deles identificando as influências de povos e tempos distantes. O Ciclo de Natal, por exemplo, era estruturado a partir de Autos, assim evidenciados: o Auto dos Fandangos, das Pastorinhas, da Caridade, de origem portuguesa; o Auto dos Pagés, de origem indígena; o Auto dos Congos, de origem africana; e o Auto do Bumba meu Boi, originário da fusão dessas três fontes.

No que se refere ao esforço de definir um padrão eminentemente científico aos estudos, Gustavo Barroso se juntava a Amadeu Amaral e Mário de Andrade, que participavam do circuito de debates a respeito dos procedimentos do “exercício folclorista” nas décadas de 1920 e 1930, que traziam para discussão questões como a prática de coleta e catalogação do material, a relação entre estudo e pesquisa, assim como o valor de cientificidade desse conhecimento.¹⁴²

Publicações como a *Antologia* materializavam as disputas que se davam no campo intelectual, não apenas porque expressavam a tentativa de superação de

¹⁴¹ MOREIRA, Afonsina Maria Augusto. *No Norte da saudade*. Esquecimento e memória em Gustavo Barroso. 2006. Tese (Doutorado em História Social) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2006, p. 132.

¹⁴² “Ou seja, esse debate a respeito da instituição científica dos ‘estudos do folclore’ no Brasil foi desenvolvido desde o começo do século XX, passando pelo período de institucionalização dos cursos de nível superior na década de 1930, chegando até a década de 1950 com a realização de Congressos Nacionais de Folclore”. *Ibid.*, p. 157-158.

um método de análise por outro, mas porque incluíam e excluíaam os autores. José de Alencar é um exemplo bastante significativo de como isso acontecia. Em 1948, Dolor Barreira publicou o livro *História da literatura cearense* e nele não incluiu o escritor, justificando que, apesar de ser cearense, Alencar não viveu no Ceará e por isso não deveria constar no rol dos literatos cearenses.¹⁴³

Quando Raimundo Girão publicou a *Antologia cearense* em 1957, ele não só incluiu José de Alencar como, na introdução, criticou o critério utilizado por Barreira para selecionar os autores, deixando de fora autores pelo simples fato de os mesmos terem escolhido viver fora do Ceará. Sobre a questão, Raimundo Girão diz:

Em primeiro lugar, surgiram as opiniões – quod capita – acêrca do critério a adotar na escolha pretendida: se deviam figurar na antologia escritores não nascidos no Ceará, porém com êle identificados culturalmente, e, doutra parte, aqueloutros que, cearenses, bem cedo se deslocaram para outros habitats e lá permaneceram, ou lá morreram. Já havia, neste particular, precedentes estabelecidos, fundamentados em debatidas razões, como por exemplo o de Dolor Barreira, eliminando do âmbito de sua “História da Literatura Cearense” individualidades como Oscar e Tomás Lopes ante o só motivo de se terem mudado desde cedo para o Rio de Janeiro. E o de Antônio Sales, indo mais longe, a ponto de excluir, pela mesma condição, os próprios José de Alencar, Capistrano de Abreu, Moura Brasil, e Clóvis Beviláqua. É óbvio que não aceitamos êsses critérios, pois jamais concordaríamos em deixar do lado da rua, como não moradores da casa, ou seja – não participantes diretos de nossa intelectualidade vultos de tanta eminência [...].¹⁴⁴

José de Alencar é um exemplo interessante para percebermos esse jogo de “corta e cola” de autores. Não é por acaso que ele aparece como o primeiro autor da *Antologia do folclore cearense*, já que a ideia de Seraine é elegê-lo ao posto de fundador dos estudos sobre o folclore cearense. Se no Ceará, além de escritor,

¹⁴³ RAMOS, Francisco Régis Lopes. *O fato e a fábula*. O Ceará na escrita da História. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2012, p. 175.

¹⁴⁴ GIRÃO, Raimundo. *Antologia cearense*. Fortaleza: Academia Cearense de Letras, 1957, p. XXII.

Alencar é apresentado como folclorista, a nível nacional, ele é excluído desse campo.

Como já afirmamos anteriormente, para o movimento folclórico que começou a se organizar na década de 1940, era fundamental desvincular-se da imagem do literato romântico do século XIX e construir a imagem de um intelectual novo, científico e especialista. Quando os primeiros passos são dados nessa direção, o folclore se apresenta como uma especialidade de estudo, buscando-se inserir no conjunto das ciências sociais.

Apesar do elenco de autores dedicados ao popular – Celso de Magalhães, Juvenal Galeno, Araripe Júnior, Mello Moraes Filho, para citar alguns –, foi Sílvio Romero quem se notabilizou como o maior folclorista brasileiro do século XIX. A produção realizada antes dele é avaliada pelos sucessores de Romero como uma simples biografia de jornal, resultado de pequenos estudos parciais.¹⁴⁵

Para a geração de 1940, Sílvio Romero passou a ser considerado o principal antecessor desse movimento justamente porque era considerado o precursor da orientação crítica e científica dada a essa problemática. Foi justamente a importância atribuída a Romero que deixou José de Alencar de fora do quadro dos folcloristas brasileiros.¹⁴⁶

O principal interlocutor de Sílvio Romero foi José de Alencar, já que seus primeiros estudos iniciaram-se como base para refutar um escrito de Alencar chamado *O nosso cancionero popular*, justamente o texto escolhido para compor a *Antologia do folclore cearense*. Em *Estudos sobre a poesia popular no Brasil*, de 1879, além do indigenismo, Romero critica alguns aspectos das reflexões do romancista, como o fato de o povo ser tomado como uma referência capaz de legitimar o seu estilo literário, onde as tradições eram vistas sob uma ótica “falsamente” otimista. Sílvio Romero afirmava que, apesar de todo o seu merecimento como literato, Alencar não tinha uma preocupação científica suficiente para tratar do tema, tendo estudado muito pouco o assunto.¹⁴⁷ Juvenal Galeno é outro autor que não passa pela seleção de Sílvio Romero. Em *Estudos sobre a poesia popular do Brasil*, publica a seguinte nota:

¹⁴⁵ ABREU, Martha. Folcloristas. In: VAINFAS, Ronaldo (org.). *Dicionário do Brasil Imperial*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

¹⁴⁶ VILHENA, Luís Rodolfo. *Projeto e missão*. O movimento folclórico brasileiro (1947-1964). Rio de Janeiro: Funarte/FGV, 1997, p. 157.

¹⁴⁷ Ibid.

Aproveito este logar para dar conta de um facto: - algumas pessoas me hão questionado porque não tenho incluído nessa analyse os escriptos do Sr. Juvenal Galeno e o *Romanceiro Popular* do Sr. Dr. José Maria Vaz Pinto Coelho. Quanto aos primeiros é óbvio que não passam de composições *litterarias* feitas sobre costumes populares, e quanto ao último, não é mais do que um apanhado de poesias também *litterarias* publicadas nos jornaes, e nada tem de popular além do nome que lhe deu o autor. Eis a razão porque não são incluídos neste trabalho.¹⁴⁸

Já em outra publicação, Alencar aparece entre os folcloristas brasileiros. Em 1889, foi publicado em francês aquele que teria sido o primeiro compêndio sobre as tradições populares brasileiras. *Folclore brasileiro* foi publicado pelo barão de Santa-Anna Nery, brasileiro nascido no Pará, mas radicado em Paris. Por não ter tido tradução brasileira, o livro ficou desconhecido da maior parte do público brasileiro, ficando circunscrito às bibliotecas de poucos especialistas.

De acordo com Vicente Salles, apresentador da edição brasileira publicada pela Fundação Joaquim Nabuco em 1992, Santa-Anna Nery não foi um simples tradutor das obras de folcloristas brasileiros, mas coligiu pessoalmente material sobre o folclore brasileiro nas três viagens que fez ao Brasil de 1882 a 1887. O barão apresenta em seu trabalho material por ele mesmo coletado em diversas regiões do país, principalmente na Amazônia.¹⁴⁹

Ao falar sobre o folclore brasileiro e seus pesquisadores, Santa-Anna Nery faz a seguinte afirmação:

O folclore brasileiro começou a ser conhecido e esclarecido há alguns anos atrás. Espíritos sagazes e curiosos deram-se ao trabalho de reunir os materiais antes que a civilização invasora no-los dispersassem definitivamente. José de Alencar, Celso de Magalhães, J. Antônio de Freitas, Ch.-Fred. Hartt, Silva Coutinho, Joaquim Norberto de Sousa e Silva, Ladislau Neto, Couto de Magalhães,

¹⁴⁸ ROMERO, Sívio. *Estudos sobre a poesia popular do Brasil*. Rio de Janeiro: Typografia Laemmert, 1888, p. 116.

¹⁴⁹ SALLES, Vicente. Apresentação. In: NERY, F. J. de Santa-Anna. *Folclore brasileiro*. 2. ed. Recife: FUNDAJ/Massangana, 1992.

Araripe Júnior [...] e muitos outros, cujos nomes são citados nesta obra, se dispuseram ao trabalho [grifo meu].¹⁵⁰

Assim como José de Alencar, Santa-Anna Nery também foi alvo das críticas de Sílvio Romero, que o acusava de ter plagiado as ideias de seu prefácio aos *Cantos Populares do Brasil*. Romero chega a colocar na segunda edição do livro uma nota de rodapé que diz: “Não esquecer que esta introdução foi publicada em 1879 na Revista Brasileira e plagiada mais tarde pelo Sr. Sant’Anna Nery, um singular barão que reside em Paris no seu livro *Le Folk-lore Brésilien*”.¹⁵¹ Posso imaginar o porquê de Santa-Anna Nery não ser um autor citado pelos integrantes do MFB quando se trata de estudos sobre o folclore no Brasil.

José de Alencar está em *Folclore brasileiro*, de Santa-Anna Nery, mas não está na *Antologia do folclore Brasileiro*,¹⁵² de Câmara Cascudo; assim como também não aparece na *História da literatura cearense*, de Dolor Barreira, mas já consta na *Antologia cearense*, bem como na *Antologia do folclore cearense*. O romancista é um exemplo de como os autores vão sendo incluídos e excluídos em/de determinados campos de estudo na medida em que os jogos de poder vão se estabelecendo, dependendo da ampliação ou da redução do nosso referencial de análise.¹⁵³

A inclusão e a exclusão de autores podem ser percebidas, é claro, entre aqueles que militavam no MFB. Em 1962, Édison Carneiro publicou na RBF um artigo intitulado *Evolução dos Estudos de Folclore no Brasil*, no qual constrói uma genealogia dos folcloristas cujos trabalhos contribuíram de maneira significativa para a constituição desse campo de estudos, aproveitando o mesmo texto para tornar públicas suas críticas àqueles que cooperaram para a não profissionalização do folclore. Ao construir essa “árvore genealógica”, Carneiro demarcou os lugares dos

¹⁵⁰ NERY, F. J. de Santa-Anna. *Folclore brasileiro*. 2. ed. Recife: FUNDAJ/Massangana, 1992.

¹⁵¹ ROMERO, Sílvio. *Cantos populares do Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria Clássica de Alves, 1897, p. III.

¹⁵² Em nota à terceira edição, Câmara Cascudo afirma que o espaço da antologia não permitiu a inclusão do que ele chama de romances guardadores do Brasil sentimental do século XIX, como José de Alencar, Bernardo Guimarães, Joaquim Manoel de Macedo, Manuel Antônio de Almeida e Franklin Távora. CASCUDO, Câmara. *Antologia do folclore brasileiro*. v. 1. São Paulo: Global, 2003.

¹⁵³ “Do ponto de vista do movimento que anima o circuito dos autores, uma antologia mais restrita oferta boas oportunidades de (auto)elogio. Exemplo: intelectuais que não entraram na Antologia Cearense tiveram a chance de figurar na Antologia do Folclore Cearense. Em outra escala, mas no mesmo jogo de corta-e-cola: intelectuais excluídos da Antologia do Folclore Brasileiro são facilmente incluídos na Antologia do Folclore Cearense”. RAMOS, Francisco Régis Lopes. *O fato e a fábula*. O Ceará na escrita da História. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2012, p. 178.

intelectuais que atuavam nessa área, hierarquizando nomes, incluindo ou excluindo estudiosos.¹⁵⁴

Câmara Cascudo ficou ausente do grupo denominado por Édison Carneiro de “os pais fundadores”, no qual estavam Sílvio Romero, Amadeu Amaral e Mário de Andrade, citados como alguns dos autores mais substanciais do campo do folclore no Brasil antes da criação da CNFL. Cascudo é citado apenas em uma frase: “Escritor que falava a grande público, Mário de Andrade atraiu para o folclore Luís da Câmara Cascudo, que em 1941 fundava, em Natal, a Sociedade Brasileira de Folclore”.

Câmara Cascudo exigiu uma reparação por parte de Édison Carneiro, que, no número seguinte da RBF, publicou um adendo em que explica ter sido uma displicência de sua parte esquecer o nome de Cascudo, dedicando três páginas e meia ao folclorista potiguar.¹⁵⁵

As questões discutidas ao longo desse capítulo mostram que a relação entre a escrita e o popular no período aqui estudado expressava não apenas o desejo dos pesquisadores de inventariar, catalogar, registrar as expressões do folclore brasileiro ou cearense, mas de se inserirem numa rede nacional, quiçá internacional, de estudos sobre o folclore. Se a partir de 1947 começava a se organizar no Brasil o Movimento Folclórico Brasileiro é porque havia um movimento folclórico internacional sendo articulado.

Portanto, os folcloristas que produziram após 1947 estavam inseridos numa nova dinâmica, ditada pela UNESCO e que começava a transformar o folclore em patrimônio. Aqui havia um campo de estudos se construindo, havia um movimento se organizando internacionalmente, e escrever sobre o folclore significava assumir uma posição num restrito grupo que estudava o assunto, daí a importância de marcar o nome num suporte material que desse validade às memórias que se construía em torno dos autores.

¹⁵⁴ SOARES, Ana Lorym. *Revista Brasileira de Folclore*. Intelectuais, folclore e políticas culturais (1961-1976). 2010. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010, p. 70-71.

¹⁵⁵ Ibid.

CAPÍTULO 2 - A CULTURA ENTRE A ECONOMIA E O TURISMO

2.1. CULTURA, TURISMO E ECONOMIA

A reflexão apresentada no capítulo anterior nos leva a duas considerações: desde fins do século XIX, os intelectuais tentam definir o que é o povo e o que caracteriza a sua cultura; os sentidos dados ao popular por esses intelectuais influenciam, ainda hoje, a compreensão que o poder público tem do que é cultura popular. As ideias de primitivismo, comunitarismo, exotismo estão presentes nos textos apresentados na *Antologia do folclore cearense*, e essas ideias, até hoje, são utilizadas, por exemplo, para justificar o investimento do poder público em projetos que contemplam a cultura popular.

Nos Anuários do Ceará, a abordagem feita sobre a cultura popular está também influenciada pela produção desses intelectuais, mas o grau de influência variou. Apesar de a ideia de ancestralidade, por exemplo, estar presente em alguns textos, os anuários têm uma forma mais ou menos peculiar de tratar, ou não, o popular.

Nenhum volume das décadas de 1950 e 1960 faz referência a “folclore” ou “cultura popular”.¹⁵⁶ Nenhum dos dois termos é citado. É possível encontrar no Anuário de 1952 e no de 1955/1956 uma pequena referência àqueles que seriam os dois principais “tipos cearenses” – o vaqueiro e o jangadeiro – apresentados vestindo seus “trajes típicos”, os objetos que seriam seus instrumentos de trabalho característicos, mas não há a tentativa de classificá-los dentro de uma “categoria cultural” específica.

¹⁵⁶ Após pesquisa realizada na Biblioteca do Centro de Humanidades da Universidade Federal do Ceará e na Biblioteca Estadual Governador Menezes Pimentel, consegui encontrar apenas alguns volumes das décadas de 1950 e 1960. Da década de 1950, encontrei os Anuários de 1952, 1953/1954 e 1955/1956; e dos anos 1960 apenas a edição de 1960/1961. Já as décadas de 1970 e 1980 estão completas.

A ausência de referências aos termos cultura popular ou folclore nas décadas de 1950 e 1960 nos chama a atenção porque esse era um momento de intenso debate, no plano nacional, sobre a fixação do popular como elemento de definição da identidade nacional. A publicação da *Antologia do folclore cearense*, e de outros trabalhos, como *Estudos de folclore cearense* (1960), de Eduardo Campos tinham a pretensão de dar evidência ao folclore cearense dentro de uma nova dinâmica nacional, a da institucionalização dos estudos folclóricos, como já explicamos no capítulo anterior.

Em 1952, Waldery Uchôa¹⁵⁷ deu início à publicação do Anuário do Ceará, empresa que permaneceu até 1963, quando foi interrompida. Passados oito anos, outros dois jornalistas, Dorian Sampaio¹⁵⁸ e Lustosa da Costa¹⁵⁹ retomaram a edição, que foi um importante documento sobre o Ceará numa nova ordem nacional que se estabelecia naquele momento.

No nosso entendimento, o anuário não era uma publicação que tinha o objetivo de ser comercializada. Além de ser um livro volumoso – algumas edições chegavam a ter mais de 500 páginas – o que dificultava o manuseio e a locomoção, não encontramos em nenhuma das edições qualquer indicativo de preço que pudesse sugerir a comercialização da obra.

Nas primeiras edições organizadas por Waldery Uchôa, o Anuário disponibilizava ao seu leitor uma unidade que respondia a questões como “o que é o Ceará?” e “o que é ser cearense?”. Textos e poemas de autores renomados como Thomaz Pompeu Sobrinho (“O Ceará: aspectos fisiográficos”), Filgueiras Lima (“Jangadeiros cearenses”) e Paula Ney (“Fortaleza”) tinham por objetivo definir as feições territoriais do estado, fixando os acidentes geográficos, apresentando o potencial da fauna e da flora, tratando da sua formação histórica. Assim, o Anuário servia para indicar um patrimônio histórico, cultural e geográfico cearense.

¹⁵⁷ Jornalista membro da Associação Cearense de Imprensa e dos Diários Associados do Ceará, Waldery Uchôa foi professor da Faculdade de Ciências Econômicas do Ceará e fez parte de algumas associações, como a Associação Brasileira de Escritores e a Associação Brasileira dos Municípios.

¹⁵⁸ Dentista de formação, Dorian Sampaio exerceu atividades de magistério em várias instituições cearenses, como a Escola de Odontologia, o Liceu do Ceará e o colégio Justiniano de Serpa. Ingressou na carreira política na década de 1950, tendo sido eleito vereador de Fortaleza e alguns anos depois deputado estadual. Desenvolveu atividades na área jornalística, ocupando os cargos de diretor da Gazeta de Notícias e Superintendente da Rádio Uirapuru.

¹⁵⁹ Lustosa da Costa fez carreira no jornalismo político. Trabalhou nos jornais *Unitário*, *Correio do Ceará*, *O Estado de São Paulo*, *Jornal da Tarde* e *Correio Brasiliense*. Publicou diversos livros, entre crônicas, memórias e ficção.

Nas décadas de 1950 e 1960 não há qualquer referência à cultura popular, mas nas décadas seguintes a coisa torna-se diferente. Não só os termos folclore e cultura popular aparecem, mas aparecem com destaque e mais frequência, reservando-se um número de páginas significativo para tratar do assunto. Aqui, aqueles mesmos ideais de pureza e autenticidade atribuídos à cultura popular são apresentados como características que dão sentido a essas práticas. Sobre o torém e as bandas cabaçais do Cariri, por exemplo, o texto ressalta: “são em verdade as manifestações folclóricas cearenses mais autênticas e nativas, sobrevivendo, praticamente imune, às influências exteriores”.¹⁶⁰

Na década de 1970, o Anuário parece influenciado por esse discurso mais tradicionalista do popular, caso dos textos apresentados na *Antologia do folclore cearense*, mas também se diferencia, apresentando um discurso que parece, sob essa ótica, mais “progressista”. O volume de 1973 propõe outra abordagem que difere dos discursos que definiam e classificavam o popular até aquele momento, ao afirmar não ver heresia na “aculturação benéfica” por meio da cultura *pop* advinda dos centros urbanos:

A Empresa Cearense de Turismo – EMCETUR, em sincronia com Secretarias do Governo, já vêm atuando neste sentido, pelo estímulo às feiras de arte e já permitindo a plena expansão da atividade em seu Centro de Turismo, receptiva às inovações e acréscimos de outras influências extra-regionais, por exemplo o artesanato “pop”, proveniente dos “hippies” que, muito embora não se confunda com a criação puramente regional, enseja uma harmoniosa convivência do regional com o universal [...]. Deixar que no seio da elaboração cultural do povo cearense se manifeste em sua pureza e ingenuidade a influências “pop” não constitui heresia cultural, porém um reconhecimento de uma aculturação benéfica que se processa entre uma geração e um contexto com o qual encontra pontos de contato e, vez por outra, com ele se identifica [grifo meu].¹⁶¹

Ora, um dos principais argumentos defendidos pelos folcloristas era o da “pureza”. Quanto mais distante o povo estivesse dos centros urbanos, melhor, pois

¹⁶⁰ SAMPAIO, Dorian; COSTA, Lustosa da. *Anuário do Ceará*. Fortaleza: Stylus, 1973, p. 67.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 63.

mais pura e autêntica seria a sua produção cultural, e isso era o elemento mais defendido pelos folcloristas para atribuir valor a essa produção. A citação nos chama a atenção porque o texto se mostra favorável às influências “extra-regionais”.

Uma análise superficial do texto citado acima, dissociada de outros elementos, pode iludir e até nos fazer supor que o posicionamento do Anuário se aproxima de discussões muito atuais, como aquelas que trabalham com a ideia de circularidade ou até mesmo de hibridismo cultural, feitas por autores como Carlo Ginzburg¹⁶² e Néstor García Canclini.¹⁶³ O trecho em destaque, analisado de forma isolada, pode nos levar a crer que os autores estão se posicionando de forma diferente dos demais intelectuais daquela época, não mais associando o popular somente ao passado, ou a algo estático, imune às mudanças causadas pelo tempo. Contudo, o reconhecimento dessa “aculturação” não significa que eles tinham uma posição menos “conservadora” diante do popular.

É importante ressaltar que o Anuário era um livro escrito a várias mãos. Waldery Uchôa, Lustosa da Costa e Dorian Sampaio eram seus organizadores, e certamente escreviam boa parte dos textos, mas não se pode atribuir apenas a eles a autoria do livro. O Anuário é uma espécie de singular-coletivo, pois traz propagandas, textos de intelectuais, poemas, ou seja, um conjunto variado de escritos que não foram, necessariamente, feitos para o anuário, mas foram reunidos ali para dar significado à publicação. Essa diversidade de autores talvez explique os vários sentidos atribuídos ao popular na publicação. O Anuário do Ceará se constitui, portanto, num texto múltiplo, e múltiplas também seriam as representações da cultura popular.

Na década de 1970, artesanato e folclore são apresentados como se fossem coisas diferentes. Em primeiro lugar, porque aparecem separadamente, compondo dois subitens, que a princípio não parecem relacionados. E, em segundo lugar, porque o artesanato está relacionado ao aspecto econômico, àquilo que pode ser comercializado, que está integrado à lógica do mercado. O folclore está associado ao aspecto cultural, à tradição, àquilo que seria a autêntica cultura cearense. Não que esse valor cultural não estivesse associado ao artesanato – aqui

¹⁶² GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*. O cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

¹⁶³ CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas*. Estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 2011.

analisado sob a ótica do Anuário – mas a sua representação é feita sob a perspectiva da mercadoria, de um item que compõe um setor importante da economia cearense.

O interesse do governo pelo artesanato se apresentava desde a década de 1950, quando foi criado o Banco do Nordeste do Brasil (BNB). No trabalho realizado pelo Escritório Técnico de Estudos Econômicos do Nordeste (ETENE), intitulado *Aspectos econômicos do artesanato nordestino*, publicado em 1958, fica evidente o interesse do governo federal em promover o artesanato justamente para ocupar as populações que viviam em áreas críticas e possibilitar a geração de uma renda extra:

A lei 1.649, de 19/07/52, que autorizou a criação do Banco do Nordeste do Brasil S. A., ao definir as atividades financiáveis pela Instituição incluiu “desenvolvimento e criação de indústrias, inclusive artesanais e domésticas, que aproveitem matérias primas locais que ocupem com maior produtividade as populações ou que sejam essenciais à elevação dos seus níveis de consumo essencial, no Polígono das Secas”. [...] O presente trabalho é o resultado de pesquisas realizadas em quase todos os pontos de concentração do artesanato nordestino, com o objetivo de estudar aspectos econômicos das atividades artesanais, avaliar sua importância em termos de renda e de emprego, examinar problemas de mercado, de matérias primas e estudar as possibilidades de desenvolvimento.¹⁶⁴

O Ceará ganha destaque significativo na publicação e, por várias vezes, é ressaltado como o estado que encontra o maior volume de emprego em atividade de caráter artesanal e a maior diversidade de produtos. Esse estudo foi um estímulo para que os governadores cearenses pudessem pensar uma política específica para a área. Como banco fundado para promover o desenvolvimento do nordeste, o BNB foi a principal instituição a fomentar o artesanato regional, mas o que se percebe ao longo das décadas seguintes – principalmente a de 1970 – é que a atividade vai ganhando força nacional, sendo inserida numa política de Estado que extrapola a região, algo que discutiremos mais adiante.

¹⁶⁴ BANCO DO NORDESTE DO BRASIL. *Aspectos econômicos do artesanato nordestino*. Fortaleza: ETENE/BNB, 1958, p. 7-8.

Em 1975 foi criado em Fortaleza o Centro de Turismo (CETUR), instalado na antiga cadeia pública e especializado na venda de artesanato. O Centro era vinculado à EMCETUR, Empresa Cearense de Turismo, criada pela lei nº 9.511, de 13 de setembro de 1971, como uma empresa de economia mista, onde 51% das ações pertenciam ao governo do Estado. Seus objetivos principais eram a coordenação de programas que garantissem o desenvolvimento do turismo no estado e a criação de uma infraestrutura que suportasse a indústria turística estadual. Entre os seus produtos de comercialização, estava o artesanato.¹⁶⁵

A instalação da EMCETUR na antiga cadeia não foi um consenso, e sim motivo de polêmica, como se pode constatar em algumas das reuniões do Conselho Estadual de Cultura (CEC). No dia 24 de junho de 1971, o conselheiro Eduardo Campos afirma que o local era o menos indicado para esse fim por se tratar, nas palavras dele, de uma área de grande frequência de marginais e pela existência de bordéis e bares de baixa categoria. Campos chega a solicitar ao secretário de cultura da época que interceda junto ao governador para que o órgão seja instalado noutro lugar. Osvaldo Riedel diz que o mesmo até poderia ser instalado no local, desde que se resolvesse o problema da prostituição, segregando as prostitutas a outra região da cidade.¹⁶⁶

No dia 15 de julho do mesmo ano, três integrantes do grupo de trabalho encarregado da instalação da Empresa Cearense de Turismo participaram da sessão do CEC de nº 209. A participação na reunião tinha a finalidade de debater questões pertinentes ao trabalho por eles realizados – incluindo as questões colocadas pelos conselheiros – bem como requerer o apoio intelectual do referido sodalício. Facultada a palavra a Everardo Montenegro – primeiro diretor da EMCETUR – ele anunciou aos presentes que o governador César Cals já havia cedido o prédio em caráter definitivo para a instalação do órgão. Tentando justificar e convencer os conselheiros de que aquela era a melhor opção, Montenegro afirmou que a área onde se encontrava a antiga cadeia era a mais adequada para tal fim, pela sua incomparável beleza e pelas perspectivas de melhoramento do local, resultante da construção da Avenida Beira Mar, além dos projetos de saneamento e urbanização previstos.

¹⁶⁵ AUDIFOR. *Guia de Fortaleza*. Fortaleza: Tipoprogresso, 1976, p. 17. SAMPAIO, Dorian; COSTA, Lustosa da. *Anuário do Ceará*. Fortaleza: Stylus, 1975, p. 481.

¹⁶⁶ Ata do Conselho Estadual de Cultura, 24 de junho de 1971, p. 68.

A beleza à qual Everardo Montenegro se refere é a do litoral da capital, já que o prédio da antiga cadeia tem uma vista privilegiada para a orla de Fortaleza. Mas qual seria a relevância disso? A insistência de Montenegro em defender o referido prédio como sede do CETUR é significativa porque indica a necessidade que o poder público tinha à época de ressaltar as praias cearenses como um dos principais atrativos turísticos do estado. Essa observação é interessante para refletirmos sobre a historicidade da utilização das belezas do litoral nas propagandas turísticas.

No dia 9 de julho de 1958, o jornal *Gazeta de Notícias* publicou um artigo de Arnaldo Vasconcelos que discutia a importância dos museus para o engrandecimento cultural da sociedade cearense, destacando o papel que o poder público deveria ter na promoção cultural do estado: “Numa terra, como o Ceará, em que não há nada da natureza que atrai o visitante, era de esperar que o governo dedicasse alguma coisa ao cultivo das tradições, que seriam uma nota pitoresca para os visitantes”.¹⁶⁷

A afirmação de Vasconcelos nos faz pensar sobre o valor atribuído à natureza. A partir de meados dos anos 1960, ainda que de forma muito tímida, os documentos consultados começavam a fazer referências a pontos de interesse turístico que se restringiam a Fortaleza, mas nunca estavam associados ao litoral. Não se falava em praias hoje internacionalmente famosas, como Canoa Quebrada e Jericoacoara. Essa “geografia” não aparece nos documentos sobre turismo. Mas se a “natureza” sempre esteve aqui, por que, a partir de um determinado momento, ela ganha mais importância?

Para inserir o Ceará e o Nordeste na indústria turística brasileira, os governos estadual e federal precisavam investir na produção de outras formas de dar visibilidade a essas espacialidades. Já que a ideia que se perpetuava há muito no imaginário coletivo era a seca, a saída foi investir na imagem do litoral e de suas belezas naturais e reforçar o sertão como o lugar, não da pobreza, mas da tradição.

A natureza ganha destaque num texto que fala sobre a participação do Banco do Nordeste no desenvolvimento do turismo na região. Sobre a importância que o setor começava a representar para a economia nordestina já a partir de

¹⁶⁷ *Gazeta de Notícias*, 9 jul. 1958, s.p.

meados da década de 1960, é importante destacar uma citação retirada do Guia de Fortaleza publicado em 1976, que diz o seguinte:

TURISMO NÃO É ASSUNTO SÓ PARA FÉRIAS – O Nordeste é uma região onde são inúmeros os atrativos históricos, os encantos da natureza, as manifestações artísticas, as festas tradicionais e os pratos típicos. Mas isto não é assunto para se pensar apenas durante as férias. Principalmente quando se é empresário. No Nordeste, a indústria do turismo cada dia se apresenta mais promissora, graças à nova mentalidade que se implantou na região. O BNB tem muito a ver com essa nova mentalidade: desde 1967, o BNB realiza trabalhos ligados ao desenvolvimento do setor, financiando a rede hoteleira, identificando pontos de atração, divulgando a nova imagem do nordeste e elaborando planos globais de expansão e incentivo. Muitos empresários já sabem disso e estão obtendo animadores resultados com seus investimentos em turismo na região. Com o apoio do BNB. Quando se vive de negócios, pode faltar tempo para fazer turismo. Mas pode-se ganhar muito dinheiro com ele, no Nordeste [grifo meu].¹⁶⁸

A divulgação da nova imagem à qual o texto se refere era feita a partir da publicação de anúncios nos veículos de informação e por meio de outros materiais. Entre as ações da Campanha de Incentivo ao Turismo no Nordeste, realizada pelo BNB, estava prevista a realização de uma campanha publicitária em nível nacional.¹⁶⁹ Não à toa: há mais de trinta anos, a principal imagem vendida do Ceará é justamente a do litoral. Os indícios me levam a crer que foi a partir da década de 1970 que as praias cearenses, com seus coqueirais e dunas brancas, passaram a figurar nas capas de revistas, e talvez em peças publicitárias,¹⁷⁰ produzidas para divulgar o Ceará e o Nordeste.

¹⁶⁸ AUDIFOR. *Guia de Fortaleza*. Fortaleza: Tipoprogresso, 1976.

¹⁶⁹ *Gazeta de Notícias*, 2 maio 1971 [s.p].

¹⁷⁰ A Denison Propaganda foi a agência de publicidade responsável pela campanha nacional financiada pelo BNB. Em 1990, a empresa foi comprada pela Ogilvy, com quem entrei em contato na tentativa de obter as peças publicitárias produzidas na campanha de 1971. A pessoa que me atendeu informou que nenhum arquivo da Denison havia sido incorporado à Ogilvy na época de sua compra, e recomendou que eu entrasse em contato com o jornalista Nelson Cadena, pesquisador da publicidade no Brasil, com quem também fiz contato, mas não obtive resposta positiva sobre a localização dessa documentação.

Além da produção de calendários, *posters* e folhetos sobre a região, a campanha realizou divulgação nos jornais e revistas de maior circulação do país, cabendo até a publicação de edições especiais sobre o Nordeste, caso da Revista Quatro Rodas, que publicou em 1971 uma edição especial do seu guia, apresentando em sua capa o atrativo natural de maior apelo publicitário: o litoral.



Figura 1 - Capa da edição especial do Guia Quatro Rodas de 1971.

Assim, quando Everardo Montenegro, então presidente da Emcetur, em sua defesa sobre a instalação do Centro de Turismo no prédio da cadeia pública, usa o argumento da bela localização, ele está seguindo uma tendência, corrente naquele momento, de unir aqueles que serão definidos pela política do Estado como os principais atrativos do Ceará: as praias e a cultura popular.

No começo da década de 1980, outros pontos de comercialização de artesanato vão sendo criados, como o Panorama Artesanal, localizado na Rua Senador Jaguaribe, próximo ao CETUR. É importante ressaltar que a criação desses centros, feiras e outros espaços era algo fundamental na dinâmica da comercialização desses produtos. Ora, no capitalismo, a circulação é parte constitutiva do fetiche da mercadoria. O chapéu de palha de carnaúba ou a renda de

bilro, por exemplo, produzidos no interior do Ceará só ganham *status* de produto de exportação a partir do momento em que saem dos locais onde são produzidos. Eles precisam circular espacialmente, e tal circulação está diretamente relacionada à visibilidade que se dava a esses produtos.

Não à toa, ao longo da década de 1970, são criados inúmeros eventos – locais, regionais e nacionais que tinham por objetivo exibir o artesanato. Em 1971 é criada no Ceará a Feira dos Municípios com a proposta divulgar o potencial, inclusive o artesanato, de cada região do estado. Em 1973 é criada a Festa do Folclore Brasileiro, patrocinado pelo Ministério da Educação e Cultura e pela Funarte;¹⁷¹ e em 1975 a Feira de Artesanato Nordestino (EXANOR). A imprensa passa a ser também a grande divulgadora desses produtos. No mês de março de 1978, quando foi realizada a IV Exanor, o jornal *O Povo* publicou cinco matérias de página inteira¹⁷² e mais dois anúncios que divulgavam o evento, que durou dez dias e contou com a presença do governador Waldemar Alcântara na solenidade de abertura.

O que acontece na década de 1970 é a execução das políticas voltadas para o artesanato que vinham sendo propostas pelo BNB desde fins da década de 1950. O que aparecia apenas como algo propositivo começa a ser posto em prática. Todo um sistema começa a ser organizado em torno do artesanato. Os artesãos começam a se organizar como classe com a criação de associações como a Associação Brasileira de Artesãos, que tinha suas seções estaduais e a Sociedade do Artesão Cearense; o Estado inclui a produção artesanal nos seus projetos de política econômica e social; o turismo, atividade fomentada pelo poder público, mas também pela iniciativa privada, torna o artesanato um elemento de atração turística. É o que nos diz a matéria *Hotelaria, turismo e artesanato, o trinômio perfeito do lazer*, publicada no jornal *O Povo*.

É verdade incontestável que um dos principais atrativos oferecidos pelo Nordeste é o sol das nossas praias, ricas de peixes e mariscos,

¹⁷¹ Os eventos que eram denominados como folclóricos realizavam, além de apresentações de manifestações folclóricas, feiras de produtos artesanais.

¹⁷² Matérias publicadas no jornal *O Povo*: “Organizadores da IV Exanor esperam recorde de público”, 1º de março de 1978, p. 18; “Dez shows folclóricos na IV Exanor”, 4 de março de 1978, p. 20; “O artesanato do Ceará documentado na IV Exanor”, 7 de março de 1978; “IV Exanor abre hoje à noite com show folclórico do Sesi”, 10 de março de 1978, p. 12 e “Governador abre festa do artesanato nordestino”, 11 de março de 1978, p. 21.

ainda isentar de poluição ambiental. Parecia, entretanto, que o verde dos nossos mares e o aconchego das nossas praias aliados a um bom serviço hoteleiro, não bastavam para exercer sobre o turista ou visitante ocasional um fascínio capaz de determinar sua volta ou levar-lhe a promover mundo afora a beleza e o encanto das nossas atrações naturais. Para completar o quadro das sugestões turísticas, o artesanato tem desempenhado um papel por demais importante, tanto mais expressivo quanto mais variadas as opções de compra do visitante. Os trabalhos em palha, madeira, couro, a cerâmica popular, os bordados e labirintos, as confecções e as comidas típicas constituem, de forma singular, um dos aspectos mais significativos desse quadro.¹⁷³

Se, na época em que o BNB foi criado, a proposta para o artesanato era criar atividades domésticas que pudessem aproveitar as matérias primas locais e ocupar com maior produtividade as populações que viviam no polígono das secas, na década de 1970, a dinâmica é outra, pois, além de empregar mão de obra considerada ociosa, o artesanato vai gerar divisas para os cofres públicos por conta de sua comercialização e integrará o “quadro das sugestões turísticas”.

Em várias edições do anuário do Ceará dos anos 1970, são apresentadas as potencialidades econômicas do artesanato, como a possibilidade de ser uma alternativa aos colapsos econômicos causados pela seca, ou pela inflação, que reduzem o poder aquisitivo das populações. No tópico intitulado *Artesanato como possibilidade econômica*, afirma-se:

Muito embora o ameacem fatores tais como: a concorrência dos produtos industriais, vindos de outros centros – sapatos, artigos de alumínio, entre outros – a industrialização de certos produtos antes artesanais, destruindo o seu caráter de objeto único, a par da modificação de traços culturais do que decorre a diminuição do consumo de artigos tradicionais; ainda as melhores ofertas de trabalho nos setores agrícola e comercial, além do colapso econômico gerado pela seca ou, lentamente, pela inflação, que reduz o poder aquisitivo das populações, desponta ainda o artesanato

¹⁷³ O Povo, 26 jun. 1978, p. 7.

cearense como um campo propício a um maior aproveitamento do poder criador do povo, além de constituir uma possível fonte geradora de maiores divisas e empregos, desde que se dê ao artesanato um tratamento adequado.¹⁷⁴

Estão classificados na categoria de artesanato os objetos, enquanto que, na categoria de folclore, as danças, lendas e festas. Usando a nomenclatura de hoje, é como se o artesanato fosse o patrimônio material, e o folclore o imaterial. Ambos os bens culturais são separados das relações sociais que os produziram, e é descartada a importância dos sujeitos que os geraram, criando uma espécie de fascinação pelo produto. Em alguns momentos, o anuário tende a valorizar nos objetos na sua repetição e noutros na sua transformação.¹⁷⁵

O anuário concorda com as possíveis influências externas porque estão relacionadas ao artesanato, e não ao folclore. O artesanato talvez pudesse ser modificado porque era entendido também como mercadoria, era produto de exportação. E como é comum no capitalismo a adaptação dos produtos ao gosto do mercado consumidor, era possível fazer isso também em relação ao artesanato. No anuário de 1971, por exemplo, enquanto o folclore aparece no item “cultura”, o artesanato é apresentado no item que trata da Secretaria de Indústria e Comércio do Estado, ou seja, os sentidos atribuídos a esses dois elementos são diferentes.

É importante lembrar novamente: o valor cultural não estava dissociado do artesanato, até porque essa vinculação era fundamental para atribuir valor ao produto, mas essa importância cultural não parecia ser a característica mais importante desses materiais, e sim a sua receptividade no mercado nacional e internacional. Pois os textos que apresentam o artesanato estão sempre acompanhados de dados e estatísticas sobre o aumento da produção e os lucros.

No Ceará, as rendas, bordados e congêneres absorvem um maior contingente de mão-de-obra, mulheres em todas as idades. Seguem-se-lhes a cestaria e traçado, na segunda categoria. Em seguida, artefatos de couro e tecelagem. Artefatos de barro (louça), metalurgia (ferreiros, latoeiros, couteiros) e marcenaria absorvem o menor

¹⁷⁴ SAMPAIO, Dorian; COSTA, Lustosa da. *Anuário do Ceará*. Fortaleza: Stylus, 1973, p. 63.

¹⁷⁵ CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas*. Estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 2011.

contingente de mão-de-obra, no setor. No que tange à comercialização, concentra-se, em primeiro lugar, nos bordados e em proporção decrescente, nas redes, calçados, chapéus e ourivesaria. Atualmente, avalia-se em 60 mil o número de artesãos, mão-de-obra diretamente empregada na produção do artesanato cearense, que rende, anualmente, 140 milhões de cruzeiros.¹⁷⁶

Outro exemplo de como o artesanato ganha mais importância nesse momento é o documento *Perspectivas de desenvolvimento do nordeste até 1980 – Turismo*, publicado pelo BNB em 1971. No capítulo *Medidas necessárias para o desenvolvimento do turismo no nordeste*, há um tópico que trata do desenvolvimento do folclore e do artesanato. Sobre a importância atribuída a ambos, o texto diz:

As atividades folclóricas e artesanais no Nordeste são bastante numerosas e típicas da região. Com respeito às primeiras, entretanto, vem-se se notando que algumas tendem a desaparecer manifestando-se apenas em poucas cidades disseminadas pela área. Em relação ao artesanato, alguma assistência tem sido prestada pela SUDENE, que o trata como atividade econômica válida, que pode solucionar, embora parcialmente, o problema do excedente de mão-de-obra disponível no Nordeste. Todavia, no que se refere ao folclore, somente iniciativas isoladas, de algumas entidades que se ocupam do turismo, têm sido adotadas para sua preservação, sendo possível até que algumas manifestações tenham mesmo desaparecido (Banco do Nordeste..., 1971, p. 51).¹⁷⁷

Assim como o anuário, o documento do BNB também estabelece uma diferença entre folclore e artesanato. A diferença aqui se estabelece pelo fato de o artesanato se enquadrar, de forma mais pragmática, no circuito de produção e circulação da mercadoria, enquanto que o folclore fica de fora ou à margem desse sistema por conta de sua significação mais simbólica do que econômica. Afinal de contas, era mais fácil vender um chapéu de palha ou uma sandália de couro, do que um reisado, por exemplo.

¹⁷⁶ SAMPAIO, Dorian; COSTA, Lustosa da. *Anuário do Ceará*. Fortaleza: Stylus, 1973, p. 58.

¹⁷⁷ BANCO DO NORDESTE DO BRASIL. *Perspectivas de desenvolvimento do nordeste até 1980*. Turismo. Fortaleza: ETENE/BNB, 1971, p. 51.

Nos textos selecionados para a *Antologia do folclore cearense* não há qualquer diferenciação entre os dois termos, e não há porque o termo artesanato nem aparece. Isso acontece justamente porque o sentido que as tradições populares têm para os estudiosos do folclore é simbólico, questão que já foi colocada anteriormente. Nas fontes pesquisadas, com exceção do documento produzido pelo BNB em 1958 e citado anteriormente, só começamos a identificar o uso do vocábulo artesanato no começo da década de 1970, quando a atribuição do valor econômico à produção popular fica mais evidente.

O termo artesanato, inexistente até certo momento no vocabulário popular, passa a ser utilizado para definir um tipo específico de produção voltada para um mercado externo à própria comunidade produtora.¹⁷⁸ O que podemos concluir é que o emprego do vocábulo nos documentos aqui analisados, como os anuários, por exemplo, está diretamente relacionado ao surgimento de uma demanda que atribuirá valor econômico a essa produção cultural.

O sistema de classificação da cultura se modifica com o passar do tempo, pois o valor simbólico atribuído a uma prática cultural é histórico. Ora, se o sentido que o Estado e a sociedade dão às tradições populares muda, é preciso mudar também o vocábulo ou o sentido do vocábulo que dá significado a essas tradições. A palavra folclore tinha forte apelo ao passado, à tradição, que não será descartado, pois continuará recorrente o seu uso nos materiais que tratam do popular; mas há uma parte dessa produção – a cerâmica, a renda, o couro – que se integrará a um circuito comercial nacional e internacional que dará uma nova dimensão ao popular. O termo artesanato carrega outra temporalidade, que sinaliza em direção ao futuro e define novos horizontes de expectativa.

O emprego do termo artesanato relaciona-se com o aparecimento de uma demanda do turismo, e também do Estado, que deseja investir na ocupação da mão de obra ociosa do campo para evitar possíveis migrações, possibilitando o surgimento de um maior mercado consumidor desses produtos, que são incorporados à política econômica do Estado.

É importante ressaltar que, no começo dos anos 1980, as migrações ainda representavam um grande problema para o país e suscitavam discussões em

¹⁷⁸ PORTO ALEGRE, Sylvia. *Mãos de mestre. Itinerários da arte e da tradição*. São Paulo: Maltese, 1994, p. 36.

torno do assunto. Prova disso é que a igreja católica elegeu para a Campanha da Fraternidade de 1980 o tema das migrações. A Confederação Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB) entendia que tratar do assunto era mostrar solidariedade com o sofrimento daqueles que abandonavam seu lugar de origem em busca de uma vida melhor em outros pontos do país.¹⁷⁹ Aqui o Estado lança mão da cultura como conveniência e investe no artesanato como forma de gerenciar uma crise, tentando administrar o deslocamento de populações por meio da geração de emprego.

No final dos anos 1970, identificamos o uso recorrente de outro termo, que, nas décadas seguintes, quase colocará o termo folclore em desuso: cultura popular. Tudo indica que a substituição relaciona-se ao fato de a palavra folclore se vincular à perspectiva romântica que estão tentando superar nesse momento, quando os órgãos estatais de proteção ao patrimônio cultural começam a instituir um novo sentido às tradições populares. No nosso entendimento, cultura popular seria um termo híbrido, porque mesclaria tanto a ideia do tradicional quanto a nova faceta comercial do popular. É como se o termo cultura popular reunisse os significados do folclore e do artesanato num só.

Acreditamos que essa mudança de terminologias esteja associada ao fato de as tradições populares começarem a ser entendidas como patrimônio após a institucionalização do Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC) e, posteriormente, a sua fusão com o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).¹⁸⁰

O CNRC não foi criado com o objetivo de elaborar políticas patrimoniais para o país, pois a princípio o Centro não possuía um discurso em prol da preservação dos bens culturais brasileiros, no entanto, foi um lugar de partida para as novas concepções de patrimônio no Brasil. A ideia de criação do Centro teria

¹⁷⁹ *O Povo*, 22 fev. 1980, p. 3.

¹⁸⁰ Ao longo desse trabalho, utilizarei o termo IPHAN para me referir ao órgão do Governo Federal responsável pelo patrimônio, mesmo sabendo que, em alguns momentos de sua história institucional, ele foi diretoria, instituto e serviço. Acredito não haver nenhum prejuízo, já que meu objetivo aqui não é analisar a história institucional do órgão. De todo modo, é importante explicar as denominações que recebeu ao longo de sua história. Em 1937, é criado o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN). Em 1946, o órgão é transformado em Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN). Em 1970, nova mudança, e a diretoria é transformada em Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Em 1979, outra modificação administrativa, surgindo então a Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) – quando é criada a Fundação Nacional Pró-Memória –; em 1981, surge a Subsecretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN); em 1985, o SPHAN deixa de ser subsecretaria e volta a ser secretaria e finalmente, em 1994, o órgão é transformado novamente em Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), denominação que permanece até hoje (Fonte: <<http://www.iphan.gov.br/ans.net/iphan.asp>> Acesso em: 21 mar. 2013).

surgido em 1975 após uma conversa entre Aloísio Magalhães e o então Ministro da Indústria e do Comércio, Severo Gomes. Após a discussão, os dois teriam chegado à conclusão de que era preciso tomar conhecimento da identidade do produto nacional, e para tal, era preciso conhecer seus indicadores e referências culturais que deveriam ser catalogadas e sistematizadas.¹⁸¹

Em 1º de junho de 1975, um grupo de trabalho foi formado para averiguar a possibilidade de criação de um órgão (que viria a ser o CNRC) com a missão de estabelecer “um sistema referencial básico a ser empregado na descrição e na análise da dinâmica cultural brasileira”.¹⁸² O objetivo do CNRC era a identificação do produto brasileiro, que consistiria não apenas de uma pesquisa isolada sobre o objeto em si, mas de uma pesquisa sobre as referências culturais desse objeto: o seu processo de produção, consumo e comercialização.

Essa abordagem inovadora feita pelo CNRC em seus projetos teria sido um ponto de partida das discussões das novas concepções de patrimônio no Brasil, tornando-se, em fins da década de 1970, uma alternativa às políticas patrimoniais adotadas pelo IPHAN. O mais inovador do projeto foi o fato de as comunidades passarem a ser entendidas como um elemento importante na construção do conhecimento da expressão cultural pesquisada.

Em 26 de março de 1979, Aloísio Magalhães tomou posse como diretor-geral do IPHAN, meses depois transformado em Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN). No final de 1979, Magalhães reformulou toda a área institucional do órgão. O CNRC foi extinto, mas seus projetos e pesquisadores foram incorporados como técnicos ao recém-criado SPHAN/Pró-memória.¹⁸³

O debate conceitual sobre patrimônio e cultura popular iniciado pelo CNRC no Brasil não se tratava de um ato isolado, já que estava em consonância com as discussões travadas no plano internacional.

O mesmo clima intelectual que se formou em torno da produção da *Carta do Folclore Brasileiro* (1951), principal documento do MFB, estabeleceu-se em torno da criação da *Carta Del Folclore Americano*, escrita em Caracas em 1970 por um grupo de folcloristas latino-americanos que tinha o objetivo de criar uma instituição

¹⁸¹ SABINO, Roberto. *Litígios patrimoniais*. As disputas pela representação do patrimônio nacional. 2012. Dissertação (mestrado em Museologia e Patrimônio) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

¹⁸² Apud *Ibid.*, p. 72.

¹⁸³ *Ibid.*

responsável por programas de preservação e estudo do folclore musical americano. Apesar de focada na música, a carta acabou servindo para concretizar a posição latino-americana relativa à conceituação do folclore. No ano seguinte, foi criado o Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore (INIDEF), concretização do sonho institucional desse grupo de folcloristas, possibilitando a aquisição de verbas para pesquisa, formação de um arquivo latino-americano de folclore e realização de cursos de capacitação de pesquisadores para a continuidade dos estudos nos vários países do continente.¹⁸⁴

Assim como sua congênere brasileira, a *Carta Del Folclore Americano* tinha como uma de suas principais preocupações legitimar os estudos de folclore como científicos e fixar sua atenção num aspecto da cultura latino-americana – os valores tradicionais. O documento fundamentava-se em dois argumentos: a importância do folclore para a definição da identidade e o sentimento apocalíptico de seu desaparecimento.

A experiência do INIDEF durou dez anos e suscitou uma primeira reunião em 1983, novamente em Caracas: o I Congresso Interamericano de Etnomusicologia e Folclore. Apesar de, na conferência de abertura do encontro, proferida por Isabel Aretz, terem sido reiterados de forma veemente as questões centrais que caracterizavam os estudos clássicos sobre o folclore, algumas posições colocadas pela Carta começaram a ser questionadas.¹⁸⁵

Apesar do fim do INIDEF em 1985, uma nova reunião foi convocada em 1987 para uma revisão dos conceitos e políticas relacionadas ao folclore e à cultura popular que servisse de subsídios para a confecção de uma nova Carta. Na ocasião, dois temas foram os mais discutidos: a atenção à cultura popular urbana e a reflexão sobre a relação entre cultura tradicional e meios de comunicação de massa. Entre as várias comunicações apresentadas, estava a de Néstor García Canclini. Algumas de suas análises seriam reunidas anos depois no livro *Culturas híbridas*.

O que se conclui do que foi exposto é que, no final dos anos 1970, havia um debate internacional sobre o novo sentido que as tradições populares ganhavam naquele momento. A cultura de massa, o turismo, a migração interna alteraram a concepção substantiva e ortodoxa do folclore e o transformaram numa outra coisa: a

¹⁸⁴ CARVALHO, José Jorge de. O lugar da cultura tradicional na sociedade moderna. In: *Seminário Folclore e Cultura Popular. As várias faces de um debate*. Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Arte e Cultura, 1988, p. 23-38.

¹⁸⁵ Ibid.

cultura popular. A mudança dos termos expressa a tentativa de dar novos sentidos às tradições populares,¹⁸⁶ e fazer um esclarecimento sobre essas mudanças é o pressuposto para interpretar o conflito presente nas tentativas de definição do popular.

Acreditamos que essa separação entre artesanato e folclore, recorrente nos anuários dos anos 1970, esteja associada ao aspecto econômico, que ganha maior evidência na publicação a partir desse momento. Os anuários dessa década apresentam uma postura mais “inovadora” em relação aos anteriores, com a intenção de apresentar a imagem de um Ceará moderno, que buscava acompanhar o ritmo de desenvolvimento do restante do país. César Cals, que governou o Ceará de 1971 a 1975, tinha uma política pautada num projeto desenvolvimentista para o Ceará, tentando definir metas e estratégias voltadas para a realidade local.

No Anuário de 1972, César Cals publicou uma espécie de artigo intitulado *Um projeto desenvolvimentista para o Ceará*. Nele, o governador comenta os projetos e as metas para os quatro anos de seu governo, e apresenta também os resultados dos dois primeiros anos de sua gestão. Para Cals, um novo Ceará já se configura a partir daquele momento, resultado das ações voltadas para o desenvolvimento:

A viabilidade do projeto desenvolvimentista cearense está sendo comprovada a cada obra que se inaugura, a cada serviço que se instala, a cada meta que é atingida. Se me perguntarem se o Ceará progrediu nestes dois últimos anos, responderei afirmativamente, pois o patrimônio público foi substancialmente enriquecido e a administração tornou-se mais eficiente. Os fatores de produção foram estimulados tanto na agricultura quanto no comércio e indústria, bem como houve aumento considerável no total de empregos de mão-de-obra economicamente ativo, e os efeitos mais cedo do que se pensa começarão a refletir-se nas condições gerais de vida da população. É importante, entretanto, que todas as

¹⁸⁶ Marilena Chauí comenta essa mudança de significação da cultura popular ao analisar o plano trienal apresentado pelo Ministério da Educação e Cultura em 1982, que muda, inclusive, a política cultural voltada para a área. “[...] o controle estatal sobre a cultura popular como ‘patrimônio nacional’ não se refere mais ao folclore, mas à participação e à criatividade comunitárias. Isto é, a interferência estatal não pretende mais deter-se na coleta e coleção dos produtos acabados e das tradições, mas no processo de criação popular”. CHAUI, Marilena. *Conformismo e resistência*. Aspectos da cultura popular no Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 89-90.

camadas sociais, todo o povo, continuem emprestando o seu apoio ao Governo, pois – repito – não há desenvolvimento sem a participação das massas.¹⁸⁷

As mudanças ocorridas no Ceará e citadas pelo governador no trecho acima são acompanhadas pelos anuários dos anos 1970, que mudam seu modo de dar visibilidade ao estado. Um novo item, ausente das edições anteriores é incorporado: o de infraestrutura. Energia elétrica, transportes, comunicação, habitação, saneamento são alguns dos setores que recebem investimentos e ganham destaque nas páginas da publicação. Os espaços naturais, antes entendidos como “lugares selvagens”, são transformados em espaços econômicos, integrados ao progresso. A evidência às instituições culturais da capital, aos projetos de urbanização da cidade eram formas de mostrar Fortaleza como uma cidade moderna. O anuário se torna uma espécie de divulgador do projeto desenvolvimentista do governador César Cals.

Em 1971, um novo item é criado: “Os que fazem o desenvolvimento do Ceará”, espaço destinado a apresentar os empresários que teriam contribuído para o desenvolvimento do estado. Uma quantidade considerável de páginas do anuário – numa média de 200 – é destinada aos textos e imagens que exaltam essas “personalidades”, que aparecem em fotos sempre muito bem vestidos, às vezes em seus locais de trabalho ou ao lado de pessoas de destaque no cenário político, econômico e cultural cearenses.

O anuário de 1977/1978 apresenta em sua primeira página um pequeno histórico das publicações realizadas no Ceará, desde o século XIX, que tinham por objetivo oferecer uma “visão totalizante” do estado. Ao final, após falar dos ensaios estatísticos e almanaques publicados inicialmente, o texto trata da importância de se retomar, naquele momento, uma publicação de tal significado:

Inspirados em tudo quanto já se havia feito, nessa área do periodismo, e desejosos de realizar um amplo trabalho de pesquisa e divulgação em torno dos fundamentos históricos da realidade cearense, bem como de suas perspectivas, dentro de um novo quadro do Nordeste em desenvolvimento, Lustosa da Costa e Dorian

¹⁸⁷ SAMPAIO, Dorian; COSTA, Lustosa da. *Anuário do Ceará*. Fortaleza: Stylus, 1972, p. 291.

Sampaio decidiram editar a série atual do Anuário do Ceará, reestabelecendo, assim, um dos mais eficientes e duradouros instrumentos de informação e de projeção da imagem de nosso Estado [grifo meu].¹⁸⁸

A retomada da publicação do Anuário acontece num período economicamente importante para o Ceará. O próprio texto diz que o anuário era um instrumento de projeção do estado, e essa projeção era necessária porque havia algo novo: o desenvolvimento do Nordeste. Das 48 edições da revista *Veja* publicadas em 1972, em 10 delas, saem anúncios ou matérias que tratam das possibilidades de investimento na região. Um deles apresenta o seguinte texto:

O Nordeste é grato a todos os investidores. Mas reserva-se o direito de assegurar justa remuneração aos empreendimentos implantados na região. Por isso, as numerosas empresas ali instaladas nos últimos cinco anos estão obtendo hoje resultados significativos. Não foi à toa que nesse período 7,6 bilhões de cruzeiros foram investidos naquela área. Todo este dinheiro transformou-se em equipamentos e bens de consumo, e promoveu riqueza para a região e para o Brasil. [...] O Nordeste é a região que mais cresce no país. Cresce e se aproxima do sul. Está a apenas algumas horas de jato, a poucos minutos de telex ou telefone. O Nordeste está ao seu alcance. Deposite 50% do imposto de renda (art. 34/18) da sua empresa nas agências do Banco do Brasil, Banco do Nordeste do Brasil ou nos Bancos autorizados.¹⁸⁹

O anúncio reforça a ideia de que o nordeste tornou-se um lugar viável economicamente e que os investimentos realizados lá poderiam trazer retornos significativos para os empreendedores. Sua prosperidade econômica se aproximava a do Sul, diz o texto. A pobreza e a miséria pareciam não fazer mais parte da realidade nordestina. O jato, o telex e o telefone encurtavam as distâncias geográficas e sociais que separavam o Nordeste do restante do país.

¹⁸⁸ SAMPAIO, Dorian. *Anuário do Ceará*. Fortaleza: Stylus, 1977/1978, [s.p.].

¹⁸⁹ Revista *Veja*, 31 mar. 1971, p. 65.

A política desenvolvimentista em destaque vai se efetivar por meio de ações específicas em cada um dos estados nordestinos. No caso do Ceará, a prerrogativa é a mesma: superar uma era de atrasos com outra de prosperidade, principalmente econômica.

Sob essa perspectiva, o Ceará precisava conquistar um lugar de destaque nesse novo quadro que se estabelecia, e para isso buscava formas de se projetar nacionalmente. Órgãos do governo e outras instituições investem nesse novo momento do Ceará a fim de atrair investimentos para o estado. É o caso da Secretaria da Indústria e Comércio, do Banco do Estado do Ceará (BEC) e do Banco de Desenvolvimento do Estado do Ceará (BANDECE), que também publicam um anúncio na revista *Veja*:

É tempo de construir. É tempo de se olhar para o Ceará. Estado de maior evidência no Nordeste de hoje. Lá existem as maiores oportunidades de investimento, no momento. Lá se encontram as condições mais favoráveis para a aplicação das deduções fiscais – através de empresas planejadas em função dos recursos naturais da região e da disponibilidade de mão de obra apta à qualificação e especialização. Incentivar o desenvolvimento, incentivar o esquema infra-estrutural e coordenar as funções das entidades públicas econômico-financeiras são agora tarefas prioritárias da Administração Estadual. O Ceará acelerou o passo, rumo à integração nacional. Portanto, invista!¹⁹⁰

O pedido feito no anúncio acima parece ter surtido efeito. Em 1972, o Ceará foi o estado que mais recebeu recursos do BNB, destinados não apenas aos empreendimentos turísticos, mas à realização de obras de infraestrutura como eletrificação e rodovias, por exemplo. Dos mais de Cr\$ 39 milhões, cerca de 84% do valor total investido em toda a região foi destinado ao Ceará.

¹⁹⁰ Revista *Veja*, 28 abr. 1971, p. 16.

ESTADO	VALOR RECEBIDO	PORCENTAGEM (aproximada)
Piauí	Cr\$ 255.000	0,6%
Alagoas	Cr\$ 437.000	1,1%
Maranhão	Cr\$ 546.000	1,5%
Bahia	Cr\$ 1.000.000	2,7%
Rio Grande do Norte	Cr\$ 1.145.000	3%
Pernambuco	Cr\$ 1.232.000	3,1%
Paraíba	Cr\$ 1.613.000	4%
Ceará	Cr\$ 33.730.500	84%

Tabela 1 - Valores de empréstimos pelo BNB aos estados da região Nordeste em 1972.¹⁹¹

Mas a construção dessa nova imagem do Ceará não se dará apenas no campo discursivo, mas no imagético também. Era preciso construir uma nova identidade visual, e isso o anuário fará. Imagens do litoral cearense, por exemplo, desconstroem a imagem de seca e miséria sempre atrelada ao estado. As fotografias de fábricas, indústrias e estradas reforçam o discurso do progresso e do desenvolvimento. As imagens estão presentes desde o primeiro anuário pesquisado e não podem ser tomadas como algo de menor relevância quando se trata de refletir sobre a construção de representações.

Há algumas décadas os historiadores têm discutido as fronteiras entre texto e imagem, ou melhor, sobre a preponderância do legível em relação ao visível. Não quero aqui contar a trajetória de como a historiografia foi incorporando as imagens como fonte histórica, mas gostaria de ressaltar que, mesmo que no plano teórico haja uma espécie de consenso sobre a questão de que uma imagem pode dizer algo tanto quanto um texto, na prática, é sobre a escrita que a maior parte dos historiadores têm se debruçado. As imagens muitas vezes aparecem apenas como ilustração de algo que foi afirmado.

É exatamente a hierarquia entre escrita e imagem que é colocada em discussão por Louis Marin no texto *Ler um quadro em 1639, segundo uma carta de Poussin*.¹⁹² Para Marin, imagem e escrita são indissociáveis. Entre as duas formas, há fronteiras, mas também lugares comuns, pois, assim como a escrita, a imagem

¹⁹¹ BANCO DO NORDESTE DO BRASIL. *Ação do BNB na área do turismo*. Fortaleza: BNB, 1973, [s.p].

¹⁹² MARIN, Louis. *Ler um quadro em 1639, segundo uma carta de Poussin*. In: MARIN, Louis. *Sublime Poussin*. São Paulo: Edusp, 2000, p. 19-37.

também é capaz de produzir o social e propagar valores, inclusive de despertar a capacidade de compreensão de certos elementos que a escrita não permite.

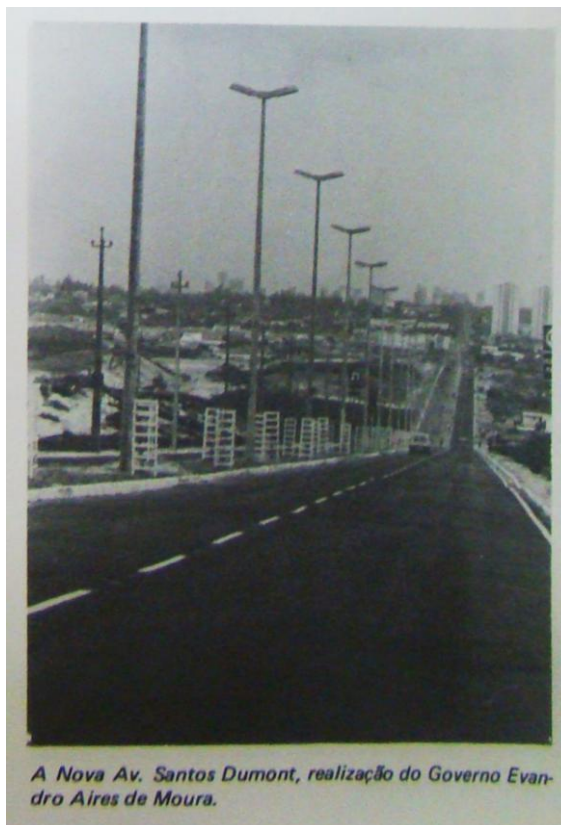


Figura 2 - Imagem da Avenida Santos Dumont, à época uma das principais de Fortaleza, que interligava a cidade à Praia do Futuro.¹⁹³

¹⁹³ SAMPAIO, Dorian. *Anuário do Ceará*. Fortaleza: Stylus, 1976, p. 433.



Figura 3 - Foto da obra do IV anel viário que interligava as principais rodovias que davam acesso à Fortaleza.¹⁹⁴

No Anuário, texto e imagem compõem a linguagem destinada a divulgar a nova imagem do Ceará. As fotografias de máquinas trabalhando, torres de transmissão, estradas podem expressar um apelo pelo progresso, um anseio pela modernidade, mas não são, necessariamente, evidências do real. As imagens de Fortaleza, por exemplo, destacam uma cidade bela, em crescimento, moderna, mas os jornais da época mostram outras facetas da cidade, onde a pobreza e a ausência de projetos básicos, como tratamento de esgoto, ainda persistiam.

Enquanto o governo investia numa publicidade positiva do estado, o jornal *Gazeta de Notícias* fazia uma série de denúncias em relação ao descaso do poder público com a capital Fortaleza. No dia 3 de junho de 1973 o referido jornal apresentou a matéria *Cuidado. Pano branco no banho do mar*, sobre a contaminação por fungos de três das principais praias da capital: late Clube, Volta da Jurema e Náutico. Já em 17 de junho de 1973, o mesmo periódico apresenta a matéria *Favela – o lado rural da cidade*, tratando da questão da proliferação das favelas na cidade, do aumento da miséria e da ineficiência das administrações públicas para solucionar o problema.

O jornal *Tribuna do Ceará* também denunciava a realidade de uma cidade que contrastava com o discurso que o governo pretendia construir. *Nenhuma providência para diminuir poluição nas praias*¹⁹⁵ e *Noventa e cinco por cento da*

¹⁹⁴ SAMPAIO, Dorian. *Anuário do Ceará*. Fortaleza: Stylus, 1976, p. 435.

¹⁹⁵ *Tribuna do Ceará*, 7 jan. 1972, p. 8.

*água da cidade está poluída*¹⁹⁶ são alguns dos títulos de matérias encontradas no jornal no ano de 1972.

O que nos chama a atenção é que os anuários dos anos 1970 apresentam uma espécie de paradoxo temporal, em que o tradicional e o moderno aparecem de forma imbricada. Esses mesmos anuários que modificam sua forma de apresentação para dar evidência a aspectos da vida econômica cearense, que antes não apareciam com grande destaque, cede espaço para intelectuais expressarem sua opinião sobre os impactos que a modernidade poderia causar à cultura cearense. É o caso do escritor Eduardo Campos, que, num texto intitulado *Modificações do comportamento social do sertanejo*, publicado no anuário de 1972, fala sobre como a modernidade influencia o comportamento e a cultura, entendidas por ele como tradicionais:

Até que ponto o imediatismo da vida, um quer que seja de materialismo influenciou as modificações do comportamento do nordestino, não será assunto para esgotarmos agora. Conscientizemo-nos, no entanto, de que as alterações, a pouca permeabilidade às tradições que enfraquecem ante a influência inevitável da modernidade atual, dão ao homem, no decorrer dos dias que se prolongam até a hora de deitar, aquele ensinamento – que se pode dizer institucional – exercido pelos meios de comunicação [...]. As manifestações populares, legítimas, herdadas – degradam-se. Os ginásios cobertos ensejam novos tipos de espetáculos: desfile de misses, apresentações de “shows”, festas de caridade, bailes comemorativos. Vão-se para a memória, repousar no assentamento dos memoralistas, as exhibições do bumba-meu-boi, dos pastoris, das cheganças, enquanto, de forma tímida, ainda se conservam as festas juninas, despojadas dos balões, dos fogos, das fogueiras, tudo a troco de progresso que nem sempre veste o homem ou lhe dá a necessária tranquilidade de viver.¹⁹⁷

A posição de Eduardo Campos revela certo temor em relação ao futuro. Para ele, a chegada da modernidade ao Nordeste representava uma ameaça à

¹⁹⁶ *Tribuna do Ceará*, 20 jan. 1972, p. 2.

¹⁹⁷ SAMPAIO, Dorian; COSTA, Lustosa da. *Anuário do Ceará*. Fortaleza: Stylus, 1972, p. 100.

cultura tradicional, que estaria se degradando e correndo o risco de desaparecimento futuro. A ênfase de seu “manifesto” recai sobre o passado, que deveria ser imitado, repetido, pois é exemplar. Aqui, o passado não tem o sentido de ultrapassado, mas de algo que permanece, que continua.

Mas, para Néstor Garcia Canclini, essa possibilidade de extinção do popular nunca aconteceu. Essa “ameaça” teria sido mais um subterfúgio usado pelos intelectuais para se apropriarem do popular do que uma possibilidade real. O trabalho de Canclini, *Culturas híbridas*, analisa o impacto que a modernidade teve na América Latina tomando como ponto de partida a diversidade cultural presente na região, refletindo sobre a complexa relação entre as culturas tradicionais e a modernidade.¹⁹⁸

Sobre essa questão, o autor afirma que o desenvolvimento moderno não suprime as culturas populares tradicionais, isso porque os novos sistemas políticos, econômicos e sociais, que surgem ou se modificam com a modernidade, não são capazes de incorporar toda a população. Pelo contrário! Como a análise de Canclini está voltada para as últimas três décadas do século XX, o autor afirma que os circuitos de comunicação de massa deram maior visibilidade à cultura popular.¹⁹⁹

Se analisássemos o anuário a partir do conceito de regimes de historicidade de François Hartog, poderíamos dizer que o mesmo estaria oscilando entre o antigo e o moderno regimes de historicidade.²⁰⁰ Alguns textos publicados no anuário – como o de Eduardo Campos – não veem o passado como algo

¹⁹⁸ CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas*. Estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 2011.

¹⁹⁹ “Essa expansão modernizadora não conseguiu apagar o folclore. Muitos estudos revelam que nas últimas décadas, as culturas tradicionais *se desenvolveram transformando-se*. Esse crescimento se deve, pelo menos, a quatro tipos de causa: a) à impossibilidade de incorporar toda a população à produção industrial urbana; b) à necessidade do mercado de incluir as estruturas e os bens simbólicos tradicionais nos circuitos massivos de comunicação, para atingir mesmo as camadas populares menos integradas à modernidade; c) ao interesse dos sistemas políticos em levar em conta o folclore a fim de fortalecer sua hegemonia e sua legitimidade; d) à continuidade na produção cultural dos setores populares” [grifo do autor]. *Ibid.*, p. 215.

²⁰⁰ Para François Hartog, os regimes de historicidade seriam diferentes modos de articular as categorias passado, presente e futuro, articulação essa que sofre mudanças ao longo do tempo. Hartog define três grandes regimes de historicidade: o antigo regime, que corresponde ao modelo da história mestra da vida, onde o passado não é visto como algo ultrapassado, mas como algo capaz de moralizar a sociedade através das “lições” da história; o regime moderno, que incorpora à ideia de progresso a ideia de história concebida como processo, onde um novo papel passa a ser atribuído ao futuro; e o regime cristão, sobre o qual o autor quase nada discorre por se tratar, segundo ele, de um tema novo e sobre o qual ainda se constitui uma reflexão. HARTOG, François. *Tempos do mundo, história, escrita da história*. In: GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado (org.). *Estudos sobre a escrita da história*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006, p. 16.

ultrapassado, mas como algo capaz de moralizar a sociedade por meio das “lições” da história; outros apresentam uma postura de distanciamento do passado.

A ênfase do discurso progressista do governador César Cals, citado anteriormente, recai sobre o futuro. O Ceará estaria deixando para trás um passado de pobreza e miséria para dar lugar a um futuro de prosperidade, de esperança. É importante ressaltar que não há aqui um rompimento com o passado, pois ele é necessário para diferenciar o que existiu do que está por vir. Dentro desse regime de historicidade, que Hartog chama de moderno, o futuro é a categoria preponderante, pois é “do futuro que vem a luz que torna inteligível o presente, mas também o passado; é em direção a ele que é necessário caminhar”.²⁰¹

Essa oscilação entre regimes de historicidade diferentes apresentada no anuário se expressa na diferenciação que a publicação faz entre folclore e artesanato. O tempo do folclore é o tempo do passado, da tradição; enquanto que o artesanato, apesar de ter elementos do passado, pertence a um tempo do futuro. O entendimento que o Anuário do Ceará faz do artesanato está em consonância com esse ideal que vislumbra nessa atividade novas oportunidades para a economia cearense. Oportunidades que se efetivarão com o advento de outra atividade, o turismo, que começava a ser implantado como política de governo e também prometia ser uma atividade bastante rentável.

No entendimento dos anuários, o folclore não tem importância econômica, pois uma festa ou uma dança não podem ser vendidas como mercadorias, ao contrário de um chapéu de palha, uma rede ou uma toalha de renda, por exemplo. No anuário de 1972, na parte que trata do turismo, não há nenhuma referência ao folclore, mas muitas ao artesanato. O texto afirma que a indústria turística fortalezense é formada por três segmentos, apresentados por ordem de importância: as praias e o clima, o comércio de artesanato e os monumentos artísticos, representados pela arquitetura dos prédios antigos ainda conservados.²⁰² O folclore só ganha importância quando também passa a ser associado ao turismo.

²⁰¹ HARTOG, François. Tempos do mundo, história, escrita da história. In: GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado (org.). *Estudos sobre a escrita da história*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006, p. 16.

²⁰² SAMPAIO, Dorian; COSTA, Lustosa da. *Anuário do Ceará*. Fortaleza: Stylus, 1972, p. 359.

2.2 ECONOMIA, CULTURA E TURISMO

No dia 27 de junho de 1971, o jornal *Gazeta de Notícias* publicou um artigo de Antônio Ferreira Neto intitulado *Turismo, uma nova chance para a cultura?* O autor avalia que o desenvolvimento do turismo no Ceará pode ser a oportunidade para que setores como a cultura, que sempre receberam pouca atenção do poder público, possam ser dinamizados:

Um ponto de partida já existe para motivar os interessados, a descoberta de que a vitalização da cultura é necessária ao desenvolvimento do turismo. Há uma motivação de ordem prática a exigir um cuidado especial para as atividades culturais porque se acredita no sucesso de um empreendimento de natureza econômica apontado como um dos novos caminhos do Nordeste. [...] Não é por acaso que o turismo descobre a cultura. O grau de interdependência entre as duas atividades é enorme. Explorada convenientemente, a cultura trará rendimentos turísticos inestimáveis. Resta, apenas, encarar a questão de frente e oferecer à vida cultural do Estado as condições indispensáveis à sua dinamização. E esta é a grande oportunidade porque a cultura passa a ser vista como investimento necessário ao êxito de um novo setor na economia nordestina [grifo meu].²⁰³

A “vitalização” da cultura se justificava por ser um elemento importante para o desenvolvimento da atividade turística. A motivação para exigir investimento do poder público nesse setor é de ordem prática. Nesse momento, turismo e cultura estão diretamente associados, sendo o turismo a razão do investimento na cultura, e a cultura um atrativo que trará rendimento ao turismo praticado no Ceará. Sob essa perspectiva, a cultura torna-se um produto a ser explorado economicamente. Antônio Ferreira Neto ainda faz suas observações sobre a utilidade da cultura popular:

²⁰³ *Gazeta de Notícias*, 27 jun. 1971, [s.p].

Quando se olha para a cultura popular, o campo é imenso. O folclore e o artesanato merecem atenção especial. Particularmente o artesanato que poderia oferecer condições econômicas bem melhores aos que nele trabalham se houvesse racionalidade em sua exploração. O folclore e o artesanato oferecem possibilidades as mais amplas de desenvolvimento cultural. Centros de estudo de cultura popular poderiam apresentar excelentes resultados em termos de afirmação intelectual do Ceará. Os fenômenos folclóricos das diversas regiões do Estado, principalmente do Cariri, poderiam ser estudados mais profundamente, gerando uma grande fonte de interesse para o Ceará que, sem qualquer dúvida, resultaria em benefício da atividade turística [grifo meu].²⁰⁴

Aqui, mais uma vez, vemos o caráter funcional atribuído à cultura, nesse caso à cultura popular. O folclore e o artesanato merecem atenção especial não porque são importantes para a constituição da identidade, como pensava Florival Seraine, e sim porque poderiam resultar em benefícios para a atividade turística. No entanto, percebe-se que o valor atribuído é não somente o econômico, mas o cultural também, na medida em que a promoção da cultura popular também poderia ser um meio de afirmação intelectual do Ceará.

O entendimento que o autor faz do assunto está em consonância com a política de turismo que se fortalecia no início dos anos 1970, e que justificará, do ponto de vista econômico, o aumento dos gastos do Estado com o patrimônio cultural. Era preciso criar atrativos para os turistas. Além dos encantos naturais, eles teriam as manifestações culturais populares que, dotadas de certo valor simbólico, tornar-se-iam mercadoria valorizada.

²⁰⁴ *Gazeta de Notícias*, 27 jun. 1971, [s.p].

PROGRAMAS	RECURSOS FINANCEIROS EM Cr\$ 1.000 ²⁰⁵								
	PLAIG				PLANDECE				
	1967	1968	1969	1970	1975	1976	1977	1978	1979
CULTURA	250	250	200	205	4.420	6.490	8.100	6.650	2.740
TURISMO	40	50	60	70	21.000	21.000	21.000	21.000	105.000

Tabela 2 - Recursos financeiros investidos pelo governo do estado do Ceará.²⁰⁶

A tabela 2 indica o crescimento dos gastos do governo com o setor cultural, que sofre um aumento significativo de uma década para outra. É claro que o investimento do governo na cultura não se caracterizava apenas pela importância que a atividade turística ganhava no estado, mas também por isso. Os valores do PLAIG são bastante tímidos se comparados aos números do PLANDECE, que investe mais recursos no turismo do que na cultura.

A década de 1970 marca o início da planificação do turismo no Ceará. Até meados da década de 1960, a exploração da atividade turística se dava de forma muito tímida e estava basicamente restrita à cidade de Fortaleza. O fortalecimento da política de turismo no estado do Ceará é resultado de algumas ações que começam a ser pensadas ainda nos anos 1950 e que visavam inserir a região nordeste na lógica de desenvolvimento capitalista.

Visto como região-problema, estigmatizado como o lugar da barbárie, o Nordeste, no final dos anos 1950, começa a sofrer algumas intervenções por parte do Estado, que pretendia diminuir as disparidades regionais no país por meio de uma política de planejamento dirigida ao “progresso” socioeconômico. Tal planejamento foi resultado do trabalho realizado pelo Grupo de Trabalho para o Desenvolvimento do Nordeste, o GTDN, constituído em 1956 pelo presidente Juscelino Kubitschek e tendo como coordenador o economista Celso Furtado. Foi o relatório produzido pelo GTDN que deu subsídios teóricos para as ações realizadas

²⁰⁵ Apesar de as moedas adotadas no Brasil no período representado pela tabela terem sido diferentes, é possível fazer a comparação entre os números apresentados porque a mudança ocorrida entre elas significou apenas uma alteração na denominação, que passou de cruzeiro novo para cruzeiro, não havendo mudança no cálculo da moeda, já que NCr\$ 1 passou a valer Cr\$ 1.

²⁰⁶ PLAIG significa Plano de Ação Integrada do Governo (1967-1971) e PLANDECE Plano de Desenvolvimento do Estado do Ceará (1975-1979). Cf. BARBOSA, Arnaldo Parente Leite. *Planejamento governamental. Aspectos teóricos e uma análise das experiências mundial, brasileira e cearense*. 1986. Dissertação (Mestrado em Administração Pública) – Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 1986.

posteriormente pela Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste, a SUDENE.²⁰⁷

O incentivo e o crescimento do turismo não eram uma particularidade nacional. Na década de 1960, ele entrou definitivamente na agenda internacional, quando a UNESCO passou a enfatizá-lo como atividade de promoção, desenvolvimento e sustento do patrimônio cultural. Inúmeras reuniões e conferências foram realizadas com o intuito de fomentar o desenvolvimento dessa atividade econômica. Em 1963, foi realizada em Roma a Conferência das Nações Unidas sobre Viagens Internacionais e Turismo; o Conselho Econômico e Social das Nações Unidas instituiu o ano de 1967 como o “Ano do Turismo Internacional” seguindo recomendação de estudo realizado pela União Internacional de Organizações Oficiais de Turismo; também em 1967 foi realizada a 4ª Reunião da Comissão Técnica de Fomento do Turismo; e no mesmo ano aconteceu a Reunião dos Chefes de Estado, em Punta Del Este. Todos esses encontros colocavam em voga a possibilidade de aproveitamento turístico do patrimônio de cada país.²⁰⁸

No Brasil, os investimentos na área do turismo se intensificam a partir da Política Nacional de Turismo instituída oficialmente pelo Decreto-lei nº 55, de 18 de novembro de 1966, que cria o Conselho Nacional de Turismo e a EMBRATUR.²⁰⁹ É importante lembrar que, com o golpe militar de 1964, o Estado continua operando dentro de uma lógica planejada, modelo que já era uma tônica desde o governo Juscelino Kubitschek. Esse planejamento se iniciou na esfera da política econômica e depois se estendeu às outras áreas de ação do governo.²¹⁰

O referido decreto estava em consonância com o Plano de Ação Econômica do Governo – PAEG (1964-1966), criado durante o governo de Castelo

²⁰⁷ COSTA, Liduína Farias Almeida da. *O sertão não virou mar*. Nordestes, globalização e imagem pública da nova elite cearense. São Paulo: Annablume/Universidade Estadual do Ceará, 2005.

²⁰⁸ LEAL, Claudia Feierabend Baeta. A missão de Michel Parent no Brasil. In: *As missões da Unesco no Brasil*. Michel Parent. Rio de Janeiro: IPHAN/COPEDOC, 2008, p. 16.

²⁰⁹ De acordo com Celso Castro cabia à EMBRATUR regulamentar o setor turístico brasileiro com base na Política Nacional de Turismo e promover o Brasil como destino turístico no exterior. A empresa surgia como parte de uma política estatal que visava não apenas ao incentivo fiscal à iniciativa privada, mas a uma séria campanha de adesão ao programa de integração nacional. CASTRO, Celso. Destino: Cidade Maravilhosa. In: CASTRO, Celso; GUIMARÃES, Valéria Lima; MAGALHÃES, Aline Montenegro (orgs.). *História do turismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2013, p. 13-36.

²¹⁰ “Esse boom do turismo estava no cenário mundial (do ocidente) diretamente relacionado às questões de desenvolvimento e crescimento econômico, onde os ‘patrimônios nacionais’ tornaram-se um dos instrumentos dessa dinâmica”. PEREIRA, Júlia Wagner. *O tombamento*. De instrumento a processo na construção de narrativas da nação. 2009. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009, p. 85.

Branco, cujo objetivo era, entre outros, diminuir os desequilíbrios regionais. Isso explicaria a valorização do turismo a partir de então, que passou a ser reconhecido como atividade capaz de atenuar os desníveis regionais que caracterizavam o país naquele momento.²¹¹

O poder público atuaria no sentido de oferecer financiamento e incentivos fiscais às iniciativas que favorecessem a atividade turística nas diferentes regiões do país, como o desconto de 50% no imposto de renda de pessoas jurídicas que investissem na construção, ampliação ou reforma de hotéis, ou obras ou serviços específicos de finalidade turística.²¹²

A isenção fiscal foi um dos principais mecanismos de fomento da atividade industrial no Nordeste a partir da criação da SUDENE, repercutindo na composição industrial da região nas décadas seguintes, privilegiando investidores provenientes da região centro-sul do país. Como o decreto-lei 55/66²¹³ equipara o turismo à indústria, as atividades relacionadas ao setor estarão, a partir desse diploma legal, vinculadas ao Ministério da Indústria e Comércio, e a nível estadual, à Secretaria de Indústria e Comércio, caso do Ceará.

No entanto, as políticas de industrialização pensadas para o Nordeste não foram além do modelo nacional de desenvolvimento vigente que privilegiava a concentração social e espacial da riqueza, daí o fato de o turismo não ter alterado o quadro socioeconômico da região.

De todo modo, a expectativa construída em torno do turismo irá influenciar o aumento dos investimentos em atividades turísticas no Ceará, que se intensificam no início dos anos 1970. É desse período, por exemplo, a criação da Empresa Cearense de Turismo (EMCETUR) e o Plano de Incentivo ao Turismo, do governador César Cals.²¹⁴ A seguir apresentamos uma tabela com os indicativos de investimento no setor hoteleiro do Ceará no começo da década.

²¹¹ CRUZ, Rita de Cássia. *Política de turismo e território*. São Paulo: Contexto, 2000.

²¹² BENEVIDES, Mauro. *O Ceará e o seu desenvolvimento na área do turismo*. [S.], [s.n.], 1979, p. 5.

²¹³ Decreto-lei nº 55 de 18 de novembro de 1966. "Art. 1º - Compreende-se como política nacional de turismo a atividade decorrente de todas as iniciativas ligadas à indústria do turismo sejam originárias de setor privado ou público, isoladas ou coordenadas entre si, desde que reconhecido seu interesse para o desenvolvimento econômico do país". Disponível em: <<http://presrepublica.jusbrasil.com.br/legislacao/109350/decreto-lei-55-66>>. Acesso em: 5 ago. 2013.

²¹⁴ NOBRE, Geraldo da Silva. *Para a história cultural do Ceará*. O Conselho Estadual de Cultura (1966-1976). Fortaleza: Henriqueta Galeno, 1979, p. 111.

INVESTIMENTOS	JUL/DEZ 1972	JAN/OUT 1973
Valor investido (Em Cr\$ 1.000)	2.435,3	2.842,9
Participação da iniciativa privada	72,3%	51% ↓
Participação do BNB	15%	29% ↑
Participação dos estados	12,7%	20% ↑

Tabela 3 - Investimentos no setor hoteleiro e similares no Ceará.²¹⁵

Sabemos que a amostragem é insuficiente para uma análise mais aprofundada sobre os investimentos no setor. O documento consultado fornece dados apenas do período que vai de julho de 1972 a outubro de 1973. No entanto, acreditamos que os números, mesmo referentes a um curto período são um indicativo do quanto o turismo despertava o interesse do poder público. A redução da participação da iniciativa privada no setor hoteleiro no ano de 1973 não se dá por conta do desinteresse do empresariado, mas porque a participação dos governos federal e estadual praticamente duplica.

O desenvolvimento econômico das regiões do país que estavam em dissonância com o sul e o sudeste reaparece como meta do II Plano Nacional de Desenvolvimento (II PND) do governo Geisel. De acordo com o plano, o desenvolvimento nacional só seria possível se o Estado enfrentasse o desafio de desenvolver as novas frentes no Nordeste, na Amazônia e no Centro-Oeste. Entre as tarefas elencadas pelo PND para desenvolver economicamente o país, estava a realização de um programa de integração nacional que contaria com recursos da ordem de Cr\$ 165 bilhões. De acordo com o documento, só o Nordeste receberia Cr\$ 100 bilhões, que deveria crescer a taxas superiores ao restante do país a fim de reduzir o hiato existente.²¹⁶

Mesmo não atingindo o nível de desenvolvimento previsto pelo II PND, a partir de 1974, o Nordeste passou a ser a região de maior crescimento no país. É o que afirma o Ministro do Interior, Rangel Reis. Em conferência proferida na Escola Superior de Guerra, ele apresenta o montante investido pelo governo federal na região, voltados principalmente para a diversificação e ampliação da base industrial

²¹⁵ BANCO DO NORDESTE DO BRASIL. *Ação do BNB na área do turismo*. Fortaleza: BNB, 1973.

²¹⁶ II Plano Nacional de Desenvolvimento (1975–1979). Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/1970-1979/anexo/ANL6151-74.PDF>. Acesso em: 24 jun. 2013.

e agrícola. Sobre a conferência, o jornal *O Povo* publica matéria que aborda alguns dos pontos tratados pelo ministro.

Demorando-se em considerações sobre a política de integração nacional, o Ministro salientou que os programas respectivos vêm requerendo a transferência de grande volume de recursos, não só para o Nordeste, mas também para a Amazônia, seja diretamente, seja através de mecanismos de incentivos fiscais e financeiros, orientados para a ampliação das atividades produtivas. No caso específico do Nordeste – vale acrescentar – esses recursos se voltam, principalmente, para a diversificação e ampliação da base industrial e agrícola, de modo a assegurar o ritmo de crescimento compatível, isto é, em condições de suprimir, gradativamente, o desnível identificado no confronto com outras regiões do país.²¹⁷

Mas havia quem discordasse desse suposto crescimento. Em abril de 1980, o deputado federal cearense Aduino Bezerra, em discurso na Câmara, denuncia a falta de crescimento do Nordeste e a sua dependência econômica em relação ao centro-sul do país. Bezerra afirma que naquele momento a renda do nordestino era apenas 1/3 da renda média do brasileiro, que o desemprego atingia 18% da força de trabalho da região e que 50% dos domicílios urbanos não dispunham de água e 80% não possuíam redes de esgoto.²¹⁸

Outro deputado cearense que usa a tribuna da câmara federal para denunciar os problemas econômicos da região é Paulo Lustosa, um dos membros do bloco parlamentar que tentava exercer pressão sobre o governo em favor do Nordeste. Ele também criticava algumas medidas econômicas tomadas pela esfera federal que prejudicavam a pequena agricultura, como o aumento da taxa de juros para o setor.²¹⁹

É claro que tanto Aduino Bezerra quanto Paulo Lustosa estavam defendendo os interesses da região, principalmente os de seu estado, e certamente seus discursos seriam sempre no sentido de interceder para que o governo enviasse mais dinheiro para o Nordeste. Mas, mesmo levando-se em conta que insistir nessa

²¹⁷ *O Povo*, 20 ago. 1978, p. 3.

²¹⁸ *O Povo*, 26 abr. 1980, p. 2.

²¹⁹ *O Povo*, 28 jul. 1980, p. 2.

imagem de região-problema é um artifício usado pelos políticos nordestinos desde fins do século XIX para conseguir divisas para a região, o fato é que os problemas do Nordeste vinham sendo pauta de inúmeras matérias nos jornais cearenses e em revistas como a *Veja*.²²⁰

Apesar de não conseguir operacionalizar todas as intenções expressas quando da criação de órgãos como a SUDENE e o BNB, o governo federal teve como meta reduzir as disparidades entre as regiões brasileiras. No período da ditadura militar, é possível que esse interesse do governo em diminuir esse “desnível” fosse além das questões econômicas.

Mesmo com o “desenvolvimento” propagandeado pelo governo, o Nordeste ainda era uma área onde uma parcela considerável da população vivia em condições miseráveis, vitimadas pela estiagem, pelos desmandos dos grandes proprietários de terra e pelo descaso do poder público. O medo de que a situação dessas populações pudesse causar uma revolta justificava os investimentos na região, o que nos faz supor que o desenvolvimento do Nordeste significava, também, uma questão de segurança nacional.²²¹

Em 23 de dezembro de 1978, o jornal *O Povo* publica uma matéria intitulada *Januário: Desenvolvimento do NE é problema de segurança*. Nela o deputado federal e membro da Comissão de Segurança Nacional do Congresso, Januário Feitosa, diz que fortalecer o Nordeste é uma urgência que se impõe como fator de segurança nacional.

[...] É imprescindível que se coloque o Nordeste numa posição de relevo no contexto nacional, porque é nesta parcela de brasileiros que repousa uma segurança de qualquer ameaça a nossa soberania, em face da posição geográfica de toda a área nordestina.²²²

²²⁰ “Nordeste. A rotina da calamidade”, *Veja*, 2 de junho de 1976, p. 70-71; “Congresso sobre o Nordeste faz parte de um programa nacional”, *O Povo*, 1^o out. 1978, p. 21; “Governadores reclamam falta de recursos na reunião da Sudene”, *O Povo*, 30 jul. 1980, p. 9.

²²¹ A Doutrina de Segurança Nacional foi gestada pela Escola Superior de Guerra, criada em 1949 com assistência técnica norte-americana e francesa. Tinha por objetivo treinar pessoal de alto nível com a finalidade de exercer funções de direção e planejamento da segurança nacional. Com o golpe militar de 1964, toda a política nacional é reorientada em função da segurança, estando as esferas militar e política indissolúvelmente ligadas, de maneira que a política deixa de ser uma arte civil para se transformar em arte militar. “A guerra interna ou a eliminação do inimigo interno passa a ser uma estratégia imposta pelos imperativos da segurança nacional”. BORGES, Nilson. *A Doutrina de Segurança Nacional e os governos militares*. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves. *O Brasil Republicano*. v. 4. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

²²² *O Povo*, 23 dez. 1978, p. 2.

Mas por que repousava na população nordestina qualquer ameaça à soberania do país? Vale ressaltar que, no final dos anos 1950, o Nordeste viu surgir o que se convencionou chamar de Ligas Camponesas, espécies de associações formadas por trabalhadores rurais que começavam a reivindicar a extensão dos direitos trabalhistas para os “operários do campo”. Tendo origem em Pernambuco, em poucos meses, as Ligas se espalharam por vários estados do Brasil, dando à mobilização em torno da questão agrária visibilidade nacional, “tornando-se um caminho alternativo de organização e mobilização das massas trabalhadoras rurais, em face da ausência de sindicatos rurais”.²²³ À época, o temor dos grupos conservadores era de que a população pobre e revoltada com as injustiças e as desigualdades sociais fosse capaz de fazer uma revolução e tomar o poder.

É possível que as memórias sobre um movimento social contestador como esse representasse uma ameaça à política conservadora. Talvez por isso, desenvolver o Nordeste, diminuir as contradições sociais existentes significasse para o regime militar a garantia da ordem, como afirma acima Januário Feitosa.

O deputado manifesta a importância de que o Nordeste tivesse representantes na presidência de alguns órgãos federais como o BNB, o DNOCS, a SUDENE e até mesmo em alguns ministérios. Ao reiterar a sua preocupação com a segurança da região, ele afirma: “É 1/3 da população do Brasil que está no Nordeste; por isso, deve ser protegida a todo custo. O presidente Figueiredo sabe disto”.²²⁴

O temor presente na fala de Januário Feitosa expressa o desejo de manter a ideia de um inimigo interno, sustentáculo da Doutrina de Segurança Nacional. A existência desse inimigo justifica a necessidade de uma guerra permanente que serve para manter um estado constante de crise. “O estado de crise permite impor restrições do ponto de vista das liberdades e dos direitos individuais e criar procedimentos arbitrários”.²²⁵

É claro que os investimentos econômicos no Nordeste não são realizados apenas com essa finalidade, mas é fato que a redução das disparidades regionais,

²²³ MONTENEGRO, Antônio Torres. Ligas camponesas e sindicatos rurais em tempo de revolução. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves. *O Brasil Republicano*. v. 3. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 267.

²²⁴ *O Povo*, 23 dez. 1978, p. 2.

²²⁵ BORGES, Nilson. A Doutrina de Segurança Nacional e os governos militares. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves. *O Brasil Republicano*. v. 4. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 30.

da miséria que assolava boa parte da população poderia minimizar ou eliminar possíveis tentativas de insubordinação. E o temor de que isso pudesse realmente acontecer parecia existir.

Assim, o que se percebe é que, desde os anos 1960, houve por parte do Estado o incentivo à implantação de diversas atividades econômicas, industriais, comerciais ou agrícolas, que, na ótica do poder público, possibilitariam o progresso socioeconômico da região. Entendemos que turismo foi mais uma das atividades econômicas implantadas na região, e conseqüentemente no estado do Ceará. No documento *Perspectivas de desenvolvimento do turismo no Nordeste*, há o seguinte raciocínio:

A importância do turismo e o papel por ele desempenhado já são reconhecidos mundialmente, tanto assim que o seu planejamento vem sendo preocupação de algumas nações, integrando os seus planos globais de desenvolvimento. Tendo em vista essas considerações, o Banco do Nordeste do Brasil realizou um estudo das perspectivas do turismo para a região, cujos resultados compõem o presente volume.²²⁶

O mesmo documento deixa clara a razão do investimento na área cultural e a influência que o setor turístico tem de intervir nas ações desenvolvidas no setor, cabendo a ele, inclusive, o poder de proteger e promover certas atividades:

Como é sabido, as atividades folclóricas e artesanais cumprem importante papel na indústria do turismo, sendo consideradas como fazendo parte das principais atrações que se pode oferecer ao visitante, estranho aos hábitos da região. Desse modo, cumpre aos organismos estaduais que se ocupam do turismo, preservar, promover o ressurgimento e desenvolver as atividades folclóricas e artesanais, através da fixação de datas para realização de festejos e feiras, respectivamente, bem como da coordenação dessas manifestações de arte.²²⁷

²²⁶ BANCO DO NORDESTE DO BRASIL. *Perspectivas de desenvolvimento do nordeste até 1980*. Turismo. Fortaleza: ETENE/BNB, 1971, p. 13.

²²⁷ *Ibid.*, p. 51.

A relação entre folclore e turismo tratada no documento citado anteriormente apresenta uma tendência constante tanto nos discursos dos órgãos que investiam no turismo quanto naqueles que defendiam o folclore. Na fala que proferiu na abertura do I Simpósio sobre Folclore e Turismo Cultural, realizado de 23 a 28 de agosto de 1970 em São Paulo, Renato Almeida, então diretor-executivo da CDFB, reforçou a importância do binômio turismo e folclore ao justificar a importância que os acervos tradicionais tinham na formação do conjunto de bens culturais de maior significado e valor. Em 1972, a RBF divulgou na seção “documentário” a contribuição da CDFB para o Programa Nacional de Turismo e Folclore, elaborado em parceria com a EMBRATUR na Reunião Oficial de Turismo que aconteceu em Brasília em junho do mesmo ano. Nas orientações apresentadas pela Campanha, há uma defesa do folclore como atrativo turístico, ganhando destaque os folguedos e o artesanato.²²⁸

A postura da CDFB estava concatenada com as diretrizes estabelecidas pela UNESCO na sua IV Conferência Regional das Comissões Nacionais do Hemisfério Ocidental, realizada no México em junho de 1967 e da qual Renato Almeida participou. A *Resolução de Tlatelolco*, documento produzido no encontro, convidava os Estados-membros a tomarem medidas adequadas para estudar e revelar os testemunhos de suas culturas e cuidar da conservação e apresentação dos bens culturais, recomendando que fossem fomentados o artesanato, a arte popular e o folclore como complementos do turismo cultural.²²⁹ Sobre a contribuição da CDFB ao projeto turismo-folclore, a RBF afirma:

A Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, do Ministério da Educação e Cultura e a EMBRATUR estão estudando um programa nacional de folclore, que venha a constituir parte do calendário de eventos de interesse nacional e regional e que possa favorecer as manifestações folclóricas como um atrativo turístico. O presente documento reúne informações do Diretor Executivo da Campanha, Prof. Renato de Almeida [sic] que, com sua autoridade, vem trabalhando há longos anos no entrosamento do folclore e do

²²⁸ SOARES, Ana Lorym. *Revista Brasileira de Folclore*. Intelectuais, folclore e políticas culturais (1961-1976). 2010. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

²²⁹ ALMEIDA, Renato. Elementos para um programa nacional de turismo e folclore. In: *Revista Brasileira de Folclore*. Rio de Janeiro: CDFB/MEC, v. 12, n. 33, maio/ago. 1972.

turismo, tendo, inclusive, participado de forma atuante no I Simpósio sobre Folclore e Turismo Cultural, realizado em São Paulo, em agosto de 1970.²³⁰

A dedicação de Renato Almeida e da CDFB pelo entrosamento entre folclore e turismo, apesar de se manter o argumento da tradição, insere as tradições populares no circuito capitalista. Ora, se o capitalismo está baseado no princípio de que “tudo que é sólido desmancha no ar”, ou seja, de que a produção da sociedade é feita hoje para ser desfeita amanhã, dando espaço a novas coisas, novos produtos, como esse sistema lucrará a partir de um “produto” feito para durar, ou melhor, em que o mais importante é a sua continuidade e não o seu desaparecimento?

A relação entre cultura e turismo estava se estreitando, o que nos leva a concluir que as políticas de turismo contribuíram para o processo que chamaremos de “valorização” da cultura popular. Aqui, “valorização” no sentido apresentado por Françoise Choay.²³¹ Para a autora, o termo-chave que deveria nos tranquilizar é inquietante por sua ambiguidade, pois apresenta o antagonismo entre dois sistemas de valores atribuídos ao patrimônio: o primeiro, que se coloca sob o signo do respeito, utilizando-se de novos recursos para dar continuidade às obras de grande importância; e o segundo, que se coloca sob o signo da rentabilidade e de um vão prestígio, contendo a noção de mais-valia, ideia desenvolvida frequentemente com o apoio do Estado. Choay lista as principais operações destinadas a “valorizar” o monumento histórico e a transformá-lo em produto econômico.

A “valorização” que tratamos aqui consistiu na apropriação da cultura popular por diversos agentes – idealizada como autêntica expressão da cultura cearense – e na sua incorporação à lógica mercantil por meio da comercialização como lembrança turística e como produto de massa. Dessa forma, a política de turismo pensada para a região idealizou a produção cultural das populações sertanejas e litorâneas e a apresentou nas feiras e nos museus de cultura popular como autêntica expressão cultural.

²³⁰ Conclusões. In: *Revista Brasileira de Folclore*. Rio de Janeiro: CDFB/MEC, v. 12, n. 33, maio/ago. 1972, p. 211.

²³¹ CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. São Paulo: Estação Liberdade/Unesp, 2006, p. 212.

Essa “valorização” é percebida, por exemplo, na estrutura dos Anuários do Ceará. A cultura popular não só ganha espaço na publicação, mas ganha um espaço considerável. A organização tipográfica das seções relativas ao folclore e ao artesanato não se diferencia das demais, o que significa que esses temas são tratados da mesma forma que outros assuntos que, a princípio, seriam de relevância maior, como economia e política por exemplo.

No Anuário do Ceará de 1974, na parte referente ao turismo, fica evidente a dupla função do artesanato:

A indústria artesanal cearense mereceu especial atenção da Secretaria de Indústria e Comércio pelo duplo aspecto da atividade: o artesanato como indústria, propriamente, e como veículo de atração turística. Em vista de sua potencialidade, a Secretaria de Indústria e Comércio resolveu propor via projeto a Primeira Exposição do Artesanato Nordestino, no intuito de desenvolver e estimular a atividade artesanal da Região, através da difusão, propagação e divulgação dos artigos artesanais [grifo meu].²³²

É importante ressaltar que o artesanato não estava vinculado somente à Secretaria de Cultura, mas também à Secretaria de Indústria e Comércio, o que já atesta a intenção de atribuir valor econômico à cultura material do povo. Daí a necessidade de incorporar a esses “produtos” determinados valores simbólicos essenciais para fazer do artesanato cearense uma mercadoria. Diante dessa necessidade, os museus e as casas de cultura popular assumirão a função de dotar a cultura popular de certos atributos, algo que discutiremos posteriormente.

No livro sobre o Conselho Estadual de Cultura do Ceará, Geraldo Nobre comenta o fato de que o governador César Cals (1971-1974) pretendia executar um plano de incentivo ao turismo no estado durante a sua gestão. O plano previa melhorias nas rodovias estaduais e na rede hoteleira, a definição de um calendário turístico, bem como a promoção do trabalho do artesão, já que o governador via no artesanato uma importante motivação econômica para o setor. Sobre o assunto, Geraldo Nobre afirma que o governador César Cals “preocupava-se, desde o início de sua administração, em promover o trabalho dos artesãos, idealizando uma Feira

²³² SAMPAIO, Dorian; COSTA, Lustosa da. *Anuário do Ceará*. Fortaleza: Stylus, 1974, p. 213.

de Artesanato, para a qual pensou em desapropriar o chamado Mercado dos Pinhões, em Fortaleza”.²³³

O plano de César Cals de inserir a cultura no circuito comercial estava em consonância com discussões que aconteciam em âmbito nacional e internacional. O IPHAN, por exemplo, em fins da década de 1960 e início da de 1970, sob a direção de Renato Soeiro,²³⁴ estava revendo as questões relacionadas ao patrimônio que estavam postas – e de certa forma naturalizadas – desde a criação do órgão. Apesar de ter dado continuidade a alguns projetos da antiga gestão, Soeiro teve que enfrentar os novos desafios sociais que se impunham à instituição naquele momento. O crescimento urbano, a desigualdade regional, o advento do turismo, a industrialização e o surgimento de questões relacionadas à preservação e defesa do meio ambiente eram alguns dos temas que se apresentavam ao novo diretor. Mas uma das mais importantes e discutidas mudanças de orientação do órgão foi o entendimento de que preservação patrimonial e desenvolvimento econômico não eram incompatíveis.²³⁵

Em 1970 e 1971 dois eventos foram realizados pelo Ministério da Educação e Cultura, o I e o II Encontro de Governadores de Estado, Secretários Estaduais de Cultura, Prefeitos de Municípios Interessados, Presidentes e Representantes de Instituições Culturais, dos quais o Ceará participou. Os eventos produziram dois importantes documentos com as novas diretrizes do IPHAN a partir daquele momento: o Compromisso de Brasília e o Compromisso de Salvador. Os dois encontros detiveram-se em três temáticas fundamentais: a indústria do turismo, a preservação dos bens de valor natural e a integração de estados e municípios nas ações de preservação.

Dessas três questões, é provável que a integração entre as regiões fosse a de maior interesse para o governo federal. Os governos estaduais e municipais seriam convocados para atuar nas ações de preservação do patrimônio nacional. O IPHAN, por exemplo, foi um dos órgãos que mais sofreu mudanças institucionais,

²³³ NOBRE, Geraldo da Silva. *Para a história cultural do Ceará*. O Conselho Estadual de Cultura (1966-1976). Fortaleza: Henriqueta Galeno, 1979, p. 111.

²³⁴ Renato Soeiro era arquiteto formado pela Escola de Belas Artes do Brasil, tendo sido nomeado arquiteto do IPHAN em 1938. Em 1946, assumiu a função de Diretor da Divisão de Conservação e Restauração do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Em 1967, após a aposentadoria de Rodrigo Melo Franco de Andrade, Soeiro é nomeado diretor do IPHAN, função que exerceu até 1979.

²³⁵ SABINO, Roberto. *Litígios patrimoniais*. As disputas pela representação do patrimônio nacional. 2012. Dissertação (mestrado em Museologia e Patrimônio) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012, p. 49.

principalmente na primeira metade da década de 1970. Tais mudanças, além do aumento significativo da dotação orçamentária do órgão, são indícios da preocupação do regime com a questão patrimonial. “Se no período de Rodrigo Melo Franco de Andrade à frente do antigo SPHAN, o patrimônio era um importante elemento para ‘forjar’ a nação [...], no contexto de Renato Soeiro, o escopo das discussões seria outro, o patrimônio deveria ser instrumento de integração da nação”.²³⁶

Mas se os projetos de César Cals estão relacionados às discussões que se dão a nível nacional, as mudanças na linha de pensamento do IPHAN após a posse de Renato Soeiro também estão em sintonia com as propostas dos órgãos internacionais. Em 1967 a Organização dos Estados Americanos realizou no Equador a *Reunião sobre a conservação e utilização de monumentos e lugares de interesse histórico e artístico*, da qual Soeiro participou como delegado representante do Brasil. O documento resultante *Normas de Quito* discute a possibilidade e necessidade de conciliação entre desenvolvimento econômico e preservação patrimonial:

A necessidade de conciliar as exigências do progresso urbano com a salvaguarda dos valores ambientais já é hoje em dia uma norma inviolável na formulação dos planos reguladores, em nível tanto local como nacional. Nesse sentido, todo plano de ordenação deverá realizar-se de forma que permita integrar ao conjunto urbanístico os centros ou complexos históricos de interesse ambiental. A defesa e valorização do patrimônio monumental e artístico não se contradiz, teórica nem praticamente, com uma política de ordenação urbanística cientificamente desenvolvida. Longe disso, deve constituir o seu complemento.²³⁷

A ideia de valorização presente nas *Normas de Quito* aproxima-se, sobremaneira, do sentido de mais-valia discutido por Choay e apresentado

²³⁶ SABINO, Roberto. *Litígios patrimoniais*. As disputas pela representação do patrimônio nacional. 2012. Dissertação (mestrado em Museologia e Patrimônio) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012, p. 50.

²³⁷ Normas de Quito. Reunião sobre a conservação e utilização de monumentos e lugares de interesse histórico e artístico. Organização dos Estados Americanos, 1967. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=238>>. Acesso em: 5 ago. 2013.

anteriormente. Em vários momentos do texto é dito explicitamente que o patrimônio cultural representa valor econômico e é suscetível de constituir-se em instrumento do progresso. No item VI, *A valorização do patrimônio cultural*, o documento diz que valorizar um bem histórico é incorporar a um potencial econômico um valor atual, é colocar em produtividade uma riqueza inexplorada, mediante um processo de revalorização que, “longe de diminuir sua significação puramente histórica ou artística, a enriquece, passando-a do domínio exclusivo de minorias eruditas ao conhecimento e fruição das maiorias populares”.²³⁸

O conceito de valorização apresentado por Françoise Choay é também encontrado noutro documento internacional, a *Recomendação de Paris*, elaborada na *Convenção sobre Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural* realizada pela UNESCO em novembro de 1972.²³⁹ Aqui, mais uma vez, o sentido do termo “valorizar” está associado à ideia de respeito e proteção, mas também de funcionalidade, já que o patrimônio cultural e natural deveriam exercer uma função na vida da coletividade e nos programas de planejamento geral.

A partir do momento em que UNESCO, IPHAN e OEA apontam o turismo como a principal saída para a preservação do patrimônio, excluem os moradores do lugar de participarem do trabalho de proteção de seus próprios referenciais culturais, pois atribuem aos seus projetos a capacidade de “desenvolver” o potencial cultural dessas comunidades e integrá-las num circuito que as beneficie.

A princípio, essa valorização do patrimônio pode supor uma preocupação apenas com o passado, já que havia o temor de que o desenvolvimento urbano provocasse o desaparecimento dos monumentos históricos e artísticos. Mas, a partir do momento em que esse patrimônio é incorporado à lógica do mercado, o que se percebe, também, é uma valorização do futuro, o futuro do próprio patrimônio, que será preservado; mas o futuro do país, que poderá gerar riquezas a partir da função econômica que o patrimônio histórico e artístico assume a partir desse momento.

A exploração econômica do popular colocará em xeque um dos principais argumentos defendidos pelos folcloristas: a ancestralidade das tradições populares, a ideia de que o saber-fazer popular era transmitido a cada geração, processo que

²³⁸ Normas de Quito. Reunião sobre a conservação e utilização de monumentos e lugares de interesse histórico e artístico. Organização dos Estados Americanos, 1967, p. 5.. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=238>>. Acesso em: 5 ago. 2013.

²³⁹ Recomendação de Paris – Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural. Unesco, 1972. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=244>>. Acesso em: 10 jul. 2014.

garantia a “autenticidade” desses saberes. Dentro dessa nova dinâmica econômica, o conhecimento das práticas artesanais poderia ser adquirido por meio de cursos e treinamentos oferecidos pelo governo como forma de incentivar a produção artesanal. Ou seja, a partir dessa nova perspectiva, para ser artesão não era necessário pertencer a uma cultura tradicional, constituída em regiões afastadas dos centros urbanos, como acreditavam os folcloristas, mas conhecer o ofício. Conhecimento que poderia ser adquirido através de um curso realizado no SESI ou no SENAC.

Os incentivos eram dados pela Secretaria de Indústria e Comércio do Ceará, que, além de oferecer formação, realizava projetos e exposições voltados para a promoção do artesanato. Uma das atribuições da Secretaria era “organizar e incentivar o artesanato através da prestação de assistência técnica, da identificação de mercados, da realização de cursos de treinamento de pessoal e de projetos relativos a essa faixa de trabalho”.²⁴⁰

O posicionamento do Anuário do Ceará em relação à questão se mostra complexo. Se em alguns momentos ele apresenta e incentiva as novas formas de produção e circulação da cultura popular, como vimos anteriormente, noutros ele reforça o discurso dos folcloristas e intelectuais que defendem o primitivismo, o isolamento, a espontaneidade e o anonimato das tradições populares. Sobre a produção de cestarias e trançados, o anuário de 1973 diz:

No que refere às técnicas de hoje, são autóctones herdadas. Os modelos de cestaria variam conforme a matéria-prima disponível e com maior frequência, de acordo com o material a ser transportado. “O maior ou menor espaço entre as telas do trançado depende da destinação”. Este é um artesanato de muita simplicidade que pouco ou nada mudou ou evoluiu no decorrer do tempo. A linha de produção de trançados e cestaria é inteiramente manual, ocupando, tanto na zona rural como urbana, largo contingente de mão-de-obra – mulheres e crianças na maioria – de baixíssimo nível de renda, em razão do caráter rudimentar e primitivo da atividade.²⁴¹

²⁴⁰ SAMPAIO, Dorian; COSTA, Lustosa. *Anuário do Ceará*. Fortaleza: Stylus, 1975, p. 325.

²⁴¹ SAMPAIO, Dorian; COSTA, Lustosa. *Anuário do Ceará*. Fortaleza: Stylus, 1973, p. 61.

O texto que reforça a hereditariedade da cestaria é o mesmo que a insere no modo de produção capitalista, já que a apresenta como resultado do sistema de linha de produção que explora uma força de trabalho de “baixíssimo nível de renda”. O que se percebe é que o artesanato significava motivação para a economia do estado, e é essa motivação econômica que influencia o poder público a aumentar seus gastos com o patrimônio cultural. Instituições como a SUDENE e o Banco do Nordeste financiarão atividades vinculadas ao setor turístico, como o levantamento e cadastramento fotográfico do patrimônio arquitetônico do Ceará e a elaboração do primeiro catálogo e guia turístico do Nordeste.²⁴²

Mas apesar de todos os esforços voltados para “valorizar” a cultura popular cearense, empresa que, na minha opinião, foi bem sucedida, eles não foram o suficiente para pôr em prática um projeto turístico no Ceará, pois o governo ainda esbarrava em questões de infraestrutura vitais para a atividade turística, como transporte.²⁴³ Como já foi dito antes, a planificação do turismo no estado se inicia no começo da década de 1970. O trabalho de propaganda e divulgação do Ceará feito pelo governo no restante do país foi de grande êxito, tanto que de 1976 a 1978 o fluxo de turistas aumentou em cerca de 70%.²⁴⁴ No entanto, a impressão que se tem é de que o poder público parece não ter tido eficiência em criar as condições necessárias para receber os visitantes de forma adequada. O projeto parecia se enquadrar naquilo que Renato Ortiz chama de “ideia fora de lugar”, algo que se expressa como projeto, mas não se efetiva na prática. Há um desejo, mas não há a efetivação desse desejo.²⁴⁵

Em contraste com toda uma publicidade positiva em torno do turismo no país inteiro, o Ceará não consegue oferecer certas condições básicas, como hospedagem. São inúmeras as matérias de jornais da época que denunciam os problemas enfrentados pelos turistas na capital. Em *Visitantes indicam deficiências da nossa estrutura turística*²⁴⁶ turistas reclamam da falta de oferta de leitos na rede hoteleira de Fortaleza e da comida servida nos restaurantes dos hotéis considerados de categoria superior. Dias depois de publicada a matéria, o jornal volta a fazer um alerta sobre o mesmo assunto: *Falta de vagas nos hotéis afasta turistas da cidade.*

²⁴² SAMPAIO, Dorian; COSTA, Lustosa. *Anuário do Ceará*. Fortaleza: Stylus, 1975, p. 481.

²⁴³ *Falta de taxi no aeroporto*. *O Povo*, 23 jul. 1978, p. 5 (caderno de domingo); “Guerra” por lugar nos aviões. *O Povo*, 1º ago. 1978.

²⁴⁴ *O Povo*, 11 jul. 1978, p. 6.

²⁴⁵ ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

²⁴⁶ *O Povo*, 17 jul. 1978, p. 18.

A temporada turística deste meio de ano trouxe a Fortaleza mais visitantes do que era esperado e muitos deles enfrentam problemas de acomodação. Na manhã de ontem uma família paulista passou várias horas no hall do Hotel Beira Mar à espera de que surgisse uma vaga nos apartamentos do estabelecimento, ou que alguém desistisse de sua reserva. Os hotéis de Fortaleza estão se mantendo lotados desde o princípio do mês, e inúmeros pedidos de reservas estão sendo rejeitados diariamente. “Isso significa dizer que uma grande quantidade de pessoas que gostaria de conhecer o Ceará deixará de fazê-lo, desta vez, por falta de acomodações”, afirma o Sr. Virgílio Cruz, gerente do Hotel Beira Mar.²⁴⁷

O problema da hospedagem se estendia a outras cidades que começavam a ser incorporadas ao mapa turístico do Ceará, como Aracati, que começa a ser explorada não apenas por possuir um casario colonial, mas principalmente por ser o portão de entrada de uma das praias mais exploradas pelo turismo: Canoa Quebrada. A capa do jornal *O Povo* de 23 de julho de 1978 faz a chamada para a matéria *Turismo em Aracati. Ninguém sabem ninguém viu!* A reportagem entrevista turistas de diferentes regiões do país que são unânimes em dizer que falta à cidade restaurantes e hotéis, problema que se estende a outros locais:

O quadro de Aracati é, praticamente, o mesmo dos outros pontos considerados turísticos, como Aquiraz, Icó, Sobral, Crato, Juazeiro e Ubajara. Na verdade mesmo, as programações, os planos e os projetos do Governo através da Secretaria de Planejamento e da Empresa Cearense de Turismo ainda não conseguiu dar a estas regiões as condições necessárias para a indústria do turismo. As cidades citadas não possuem hotéis à altura nem as outras virtudes sem as quais não se pode recepcionar visitantes. Em suma: aguarda-se, ainda, que o Governo seja mais objetivo, depois de tanto esforço que resultou na criação do Centro de Turismo de Fortaleza,

²⁴⁷ *O Povo*, 25 jul. 1978, p. 12.

do Centro de Convenções e do teleférico da gruta de Ubajara, entre outros esforços empreendidos pelo ex-governador César Cals.²⁴⁸

O teor da matéria deixa claro o problema enfrentado pelo setor. O governo foi muito eficiente em atrair os turistas, mas pouco competente em convencê-los a voltar.

2.3 TURISMO, ECONOMIA E CULTURA

Cultura prepara mapa turístico de nosso estado, assim informou o *Gazeta de Notícias* do dia 29 de janeiro de 1971. A reportagem trata do potencial econômico da atividade turística no Nordeste e da necessidade de cada estado definir as atrações para os visitantes:

Os pontos turísticos e festejos tradicionais do Ceará já estão sendo levantados pelo Departamento de Turismo da Secretaria de Cultura. Segunda-feira o próprio secretário Raimundo Girão, em companhia do técnico Guilherme Severiano e do fotógrafo José Alves, êstes do BNB, visitam tôda a zona litorânea que vai de Fortaleza a Aracati, estudando as praias e outros locais que poderão ser utilizados como atrações para os futuros turistas, principalmente o Museu de Aquiraz. [...] Além disso, o departamento está fazendo um calendário de nossas festas populares, notadamente aquelas de santos padroeiros dos principais municípios para que seja incluído no mapa turístico.²⁴⁹

A área cultural, que, até meados da década de 1960, não despertara no governo estadual grande interesse de investimento, transformara-se numa atividade que poderia ser lucrativa, mas se estivesse associada à atividade turística.

Na própria estrutura de funcionamento da Secretaria de Cultura do Estado criada em 1966, havia a Divisão de Atividades Turísticas, que tinha como objetivo

²⁴⁸ *O Povo*, 23 jul. 1978, p. 12.

²⁴⁹ *Gazeta de Notícias*, 29 jan. 1971, [s.p.].

promover e difundir o turismo no território estadual. De acordo com o plano de suas atividades, cabia à Divisão de Atividades Turísticas as seguintes competências:

1.1.4 – Compete à Divisão de Atividades Turísticas estudar e propor:

1.1.4.1 – a divulgação no Ceará ou fora dele, do que diga respeito ao melhor conhecimento da geografia e da vida econômica, social e cultural cearenses, utilizando para tal fim prospectos, álbuns, mapas, guias, catálogos, exibições cinematográficas e programas de rádio e televisão;

1.1.4.2 – a catalogação dos pontos ou acidentes geográficos de maior realce no território cearense, com o fim de estabelecer os melhores modos e meios de sua visitação turística;

1.1.4.3 – a criação de pousadas, motéis e restaurantes ao longo das estradas que sirvam a pontos de interesse turístico;

1.1.4.4 – os meios para a higienização de pousadas e hotéis já existentes;

1.1.4.5 – a organização de roteiros e excursões turísticas;

1.1.4.6 – o levantamento dos centros folclóricos no Estado, preservá-los e animá-los à realização de festejos e concentrações estimuladoras;

1.1.4.7 – o intercâmbio com entidades turísticas federais, estaduais e municipais [grifo meu].²⁵⁰

Além de melhorar a infraestrutura do receptivo turístico, como hotéis, pousadas, restaurantes, a Divisão tinha a responsabilidade de fazer um levantamento dos centros folclóricos com o intuito de utilizá-los como um atrativo a mais para os turistas. Parecia haver uma espécie de espetacularização do popular que, em certa medida, aproximava-se da concepção do “curioso”.

Para atrair mais turistas e movimentar a economia, o governo precisava definir estratégias que ajudariam a tornar o Ceará um destino procurado por visitantes do Brasil e do exterior. Era necessário investir na construção de uma imagem do Ceará lá fora, definindo que símbolos representariam o estado, que ícones expressariam o espírito da gente cearense. Assim, dentro desse universo da

²⁵⁰ SECRETARIA DE CULTURA DO CEARÁ. *Revista Aspectos*. Fortaleza: Secult, n. 1, 1967, p. 251.

cultura popular, as imagens do vaqueiro e do jangadeiro são escolhidas para expressar os “autênticos” tipos cearenses.

O vaqueiro, símbolo do sertão, visto por alguns como o responsável pelo povoamento da capitania, portador da ancestralidade do “povo cearense”; e o jangadeiro, expressão da gente do litoral, região que, com a implantação da política do turismo, passou a ser o principal atrativo para os visitantes. A apropriação da imagem desses dois tipos pelo turismo transformou aquilo que está relacionado a hábitos cotidianos, como o chapéu de couro e a jangada, por exemplo, em símbolos de representação do estado.²⁵¹

O litoral passa a ser o principal alvo da política de turismo, mas o sertão não é descartado, e sim incorporado ao programa de interiorização do governo Aduvaldo Bezerra, que pretendia aproveitar as potencialidades naturais e humanas do interior cearense na atividade turística. O Guia de Turismo de 1976 fala sobre a criação de quatro polos de turismo no Ceará. São eles: I – Costa do Sol, II – Serra de Baturité, III – Cariri e IV – Ibiapaba. Mesmo não fazendo parte desses polos, alguns municípios são integrados ao circuito turístico: Maranguape, Quixadá, Icó, Canindé e Sobral.²⁵² Sobre Canindé, o Guia justifica a importância da visita à cidade:

Canindé é uma das cidades religiosas do Estado. Esse município faz parte da arquidiocese de Fortaleza. Nele ergue-se a basílica de São Francisco de Assis, o ano inteiro visitada por romeiros de todo o Nordeste do Brasil. Encravada no centro do sertão agreste cearense, é ligada a Fortaleza pela BR-020, em asfaltamento, da qual se separa por 128 km. (...) São pontos de visitação: a igreja do Monte, os colégios de São Francisco e Santa Clara, o Monte dos Romeiros, o rio Canindé que passa atrás da matriz e, sobre tudo, a Casa dos Milagres.²⁵³

²⁵¹ “A conversão de objectos e fenómenos culturais em património não é espontânea nem natural. Nem sequer é um fenómeno cultural universal. O património constrói-se, ou, se se quiser, utilizando as palavras de Llorenç Prats, ‘activa-se’. O que quer dizer que toda operação de construção ou activação patrimonial comporta em si mesma um propósito ou uma finalidade. Existe uma dimensão utilitária inerente a todo o processo de construção patrimonial”. PERALTA, Elsa. O mar por tradição. O património e a construção das imagens do turismo. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 9, n. 20, out. 2003, p. 85.

²⁵² AUDIFOR. *Guia de Fortaleza*. Fortaleza: Tipoprogresso, 1976.

²⁵³ *Ibid.*, 1976, p. 61.

Como Canindé não está numa região de paisagens paradisíacas, de belas praias, investe-se no turismo religioso como forma de atrair visitantes. Ainda sobre o turismo no sertão, o jornal *Gazeta de Notícias* de 10 de junho de 1973 dá destaque, num caderno especial, ao turismo em Quixadá. A matéria intitulada *Quixadá, entre os sertões e a serra* faz a seguinte constatação:

Viajando de automóvel ou de trem, quem chega a Quixadá, vai descobrindo, à medida que se aproxima da cidade, um cenário de grandes belezas naturais. Seus recursos são considerados um autêntico potencial cinematográfico, e pelo menos um filme já foi rodado nesse ambiente. Mas Quixadá não é só paisagem. O município tem muito do que fazer turismo. História, clima, passeios, curiosidades.²⁵⁴

A matéria fala sobre o levantamento que a prefeitura fazia das potencialidades do município, e indica os prováveis pontos turísticos da cidade: a fazenda Fonseca, onde fora rodado o filme *A morte comanda o cangaço*; a fazenda *Não me deixes*, de propriedade da escritora Rachel de Queiroz; a Casa de Repouso São José, onde Castelo Branco dormiu sua última noite antes do acidente aéreo que o vitimou; e o açude do Cedro, que tem uma foto sua estampada na página do jornal mostrando, pela imagem e dados, a grandiosidade da obra.

Acredito que a escolha do açude do Cedro como ponto turístico esteja relacionada à tentativa do governo de desconstruir a imagem que se tinha do sertão cearense, sempre relacionado à seca. Ainda no jornal *Gazeta de Notícias*, encontramos uma matéria sobre um projeto de açudagem naquela que talvez seja a região mais desértica do Ceará: os Inhamuns. A matéria, intitulada *Inhamuns. Uma experiência que fascina* fala sobre uma grande transformação: “A partir deste ano, o Governo cearense saberá se deu certo a tentativa de transformar num grande e fértil oásis o deserto árido e seco da Região dos Inhamuns, recém-saído de uma estiagem que durou quase três anos”.²⁵⁵

Apesar de emergir essa nova imagem do Ceará associada ao litoral, os vínculos com o sertão e tudo aquilo que o representa não são descartados, pelo

²⁵⁴ *Gazeta de Notícias*, 10 jun. 1973, [s.p.].

²⁵⁵ *Gazeta de Notícias*, 15 jul. 1973, [s.p.].

contrário, são incorporados ao circuito turístico, como se pode ver a seguir. Os mapas demonstram que, ao contrário do que se poderia supor, as cidades sertanejas, assim como as serranas, vão sendo integradas às excursões que partiam da capital.

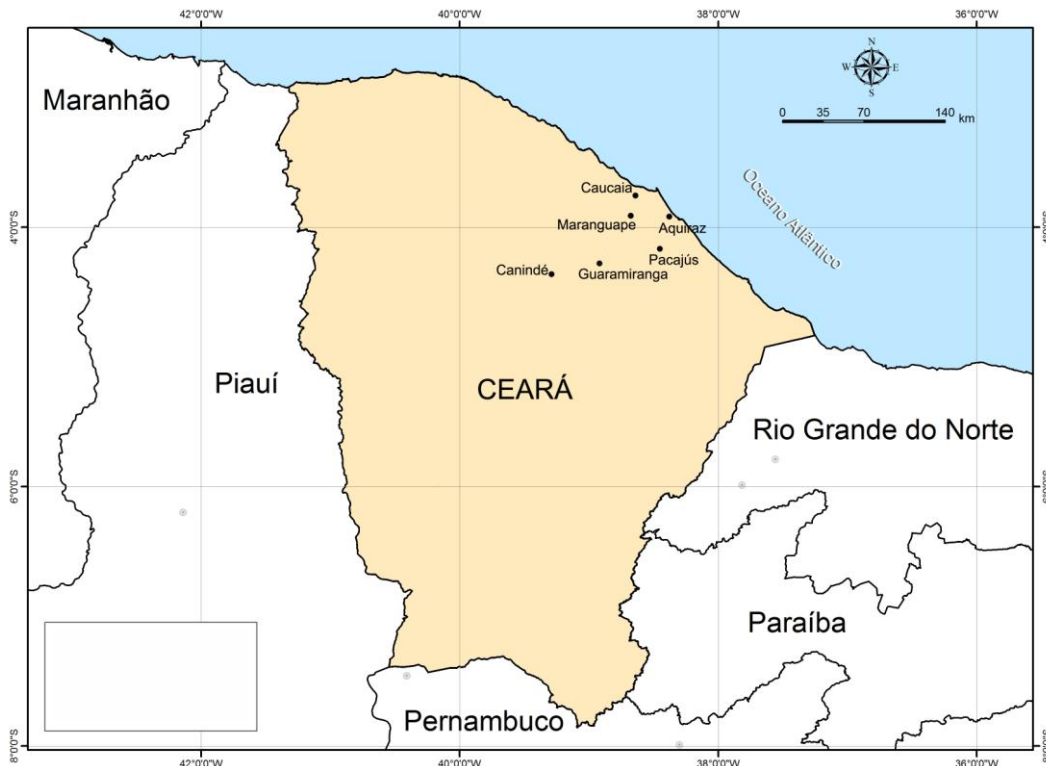


Figura 4 - Cidades apontadas pelo guia de Fortaleza de 1961 como de interesse turístico.



Figura 5 - Cidades apontadas pelo guia de Fortaleza de 1976 como de interesse turístico.

A inserção de cidades como Canindé e Quixadá na rota turística do Ceará demonstra o quanto o turismo é capaz de redefinir a própria geografia de um lugar. Os mapas acima confirmam como o “Ceará turístico” foi se modificando com o passar dos anos, quando novas regiões e municípios foram sendo incorporados aos roteiros oficiais do Estado.

O surgimento de um novo mapa turístico no Ceará foi facilitado pelo investimento que os governos estaduais e federais começaram a fazer na construção de rodovias a partir dos anos 1960. A expansão e consolidação do turismo interno foi possível devido à conjugação de vários fatores, dentre os quais se destaca a integração do país pela ampliação e modernização de sua malha rodoviária.²⁵⁶

O Departamento Nacional de Estradas de Rodagem (DNER) foi criado em 1939, mas apenas a partir do início dos anos 1970 passou a atuar de forma mais intensiva no projeto de integração nacional. A lei nº 5.917, de 10 de setembro de 1973, dava suporte às ações do órgão e obrigava os estados e municípios a aplicarem recursos nos seus sistemas rodoviários como garantia para receberem da

²⁵⁶ CRUZ, Rita de Cássia. *Política de turismo e território*. São Paulo: Contexto, 2000 (Coleção Turismo).

União suas parcelas referentes ao imposto único sobre lubrificantes e combustíveis líquidos e gasosos. Apesar da medida autoritária e de uma atuação mais intensiva do governo a partir dos anos 1970, foi na década de 1960 que o Brasil teve o número de quilometragem de rodovias duplicado, sendo a região Nordeste aquela que testemunhou a maior taxa de crescimento, que se deu por conta de três razões fundamentais: a política de automobilização do país iniciada no governo de Juscelino Kubitschek, que exigia a ampliação e modernização da malha rodoviária; a integração nacional como condição para o desenvolvimento capitalista; e as tensões sociais na região por conta dos altos índices de pobreza que preocupavam o governo federal.²⁵⁷

As rodovias permitiriam a conexão do Nordeste com o mercado de consumo nacional e facilitariam as migrações intra e inter-regionais, o que para o governo poderia atenuar as tensões sociais. Como consequência, o aumento das estradas acabou contribuindo para o desenvolvimento da atividade turística na região. Daí os índices de incremento da malha rodoviária no período que vai de 1960 a 1989 terem sido maiores no Nordeste do que no restante do país.

Se, nos anos 1960, o alvo do governo foi a ampliação das rodovias, nos anos 1970, o crescimento foi qualitativo, já que a política de transportes desse período privilegiou a modernização das rodovias já existentes, favorecendo a montagem de uma malha mais eficiente que interligasse os estados e municípios brasileiros.

O crescimento e a melhoria das estradas não foram os únicos fatores que contribuíram para o aumento dos deslocamentos dentro do país. O surgimento de uma publicação no anos 1960 ajudou a criar uma cultura automobilística que à época foi um forte aliado na adesão da população às práticas turísticas no Brasil.

O *Guia Quatro Rodas* foi criado em 1966 como um produto da *Revista Quatro Rodas*, lançada em agosto de 1960 por Victor Civita, à época presidente do Grupo Abril, e especializada nos assuntos relacionados ao setor de automóveis. A especialidade da revista expressa o alinhamento da publicação com a indústria automobilística, instalada no governo de Juscelino Kubitschek e fortalecida no período do regime militar. No seu primeiro número, Victor Civita publicou uma carta

²⁵⁷ CRUZ, Rita de Cássia. *Política de turismo e território*. São Paulo: Contexto, 2000 (Coleção Turismo), p. 38.

em que justificava o lançamento da revista e sua área de ação: a indústria automobilística, os usuários de carros e o turismo. Sobre este último, afirma:

[...] porque os belíssimos recantos de nosso país estão esperando para serem descobertos ou valorizados turisticamente por aqueles que possuem carro e um louvável espírito de aventura. Apenas aguardam, para reunir a família, saltar para o volante e partir, alguém que lhes diga como aqueles recantos podem ser alcançados confortavelmente.²⁵⁸

O *Guia Quatro Rodas* foi adaptado do modelo do *Guia Michelin* e foi a primeira publicação do gênero no país, surgindo como decorrência dos serviços que já eram prestados pela revista desde o seu primeiro número, como a divulgação de mapas e roteiros turísticos. O primeiro foi sobre a Via Dutra, em seguida vieram os roteiros da América Latina e Porto Alegre-Buenos Aires, em 1961; a Rodovia Pan-Americana em 1966; até chegar ao caminho rodoviário para o México no ano de realização da Copa do Mundo de futebol, em 1970. À medida que as estradas iam rasgando o território brasileiro, novos roteiros iam sendo criados por aquela publicação.²⁵⁹ É como se a revista e o *Guia Quatro Rodas* fossem dando visibilidade a um Brasil “desconhecido”.

O interesse de Victor Civita no setor de turismo se confirma em 1967, quando, a convite do então governador José Sarney, visita o Maranhão e adquire um terreno indicado pelo político onde logo em seguida seria construído o primeiro hotel de sua cadeia, o Quatro Rodas de São Luis. A partir de então, o plano turístico do empresário se volta para o Nordeste. À época, o plano foi considerado fantasioso porque ninguém imaginava que a região pudesse oferecer algo que despertasse o interesse de visitantes. Assim, o trabalho realizado pela revista foi fundamental para a criação de uma nova visibilidade para o Nordeste ao participar das principais estratégias de divulgação da região.

Em 1971, a editora participou da campanha *Visite o Nordeste*, envolvendo a EMBRATUR, a SUDENE, o BNB, com o apoio do Ministério dos Transportes, do Interior e da Fazenda, contribuiu com uma série de reportagens fotográficas sobre

²⁵⁸ CIVITA apud MIRA, Maria Celeste. *O leitor e a banca de revistas. A segmentação da cultura no século XX*. São Paulo: Olho D'Água/Fapesp, 2008, p. 63.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 66.

as capitais nordestinas e no mesmo ano publicou a edição especial do Guia, já mencionado anteriormente.²⁶⁰

A importância do transporte rodoviário na movimentação de turistas no Nordeste pode ser percebida numa pesquisa realizada pelo BNB em julho de 1971 sobre os meios de transporte utilizados pelos visitantes que estiveram em algum estado do Nordeste naquele período.

Meio de transporte	Região onde residem os turistas						Total
	Guanabara	SP	MG	Outros do Norte	Outros do Sul	Outros do Nordeste	
1. Aéreo	42,8%	31,4%	27,6%	24,3%	22,7%	11%	26,3%
2. Marítimo	0,2%	0,8%	2,4%	1%	3,1%	0,7%	1%
3. Rodoviário							
3.1.ônibus	24,9%	21,7%	22,2%	29,7%	28,5%	35,9%	27,8%
3.2.automóvel	32,1%	46,1%	47,8%	45%	45,7%	52,4%	44,9%

Tabela 4 - Turistas, segundo o estado onde residem e o meio de transporte utilizado.²⁶¹

A preferência pelo transporte rodoviário foi indicada por 73% dos turistas, concorrendo para esse resultado a incidência de menor custo em relação aos demais meios. O uso se acentua à medida que o visitante reside mais próximo da região a ser visitada, afirmação ratificada pelos dados referentes aos nordestinos, que, em 36% dos casos, optaram pelo ônibus e 52% pela viagem de carro em seus deslocamentos. Mas observa-se que a distância não era um empecilho para utilização do meio rodoviário, já que quase 50% dos turistas procedentes de São Paulo chegaram à região utilizando o automóvel.

As rodovias interligaram as regiões do país, reduziram as distâncias e aumentaram a sensação de proximidade entre os grandes, médios e pequenos centros urbanos. Além disso, criaram uma cultura turística no Brasil que despertou na população o desejo de se deslocar pelo país de carro, ônibus ou avião, desbravando lugares antes desconhecidos, que precisavam criar atrativos para os viajantes. No caso do Nordeste, o fortalecimento da atividade turística fez com que o Estado e a iniciativa privada se apropriassem do popular e o resignificassem de acordo com os seus interesses.

²⁶⁰ MIRA, Maria Celeste. *O leitor e a banca de revistas. A segmentação da cultura no século XX*. São Paulo: Olho D'Água/Fapesp, 2008.

²⁶¹ Relatório da pesquisa de avaliação da I Campanha de incentivo ao turismo no Nordeste. Fortaleza: BNB/ETENE, 1972, p. 16.

Néstor Garcia Canclini nos ajuda a entender como a cultura popular, num dado momento, passa a ser mais evidenciada. De acordo com o autor, uma das armadilhas que dificultam a apreensão e a problematização do popular é o fato de ele ser considerado como uma característica *a priori*, seja por razões éticas ou políticas. “Quem vai discutir a forma de ser do povo ou duvidar de sua existência?”²⁶² Para Canclini, ao longo do tempo, a cultura popular foi sendo teatralizada a partir de operações científicas e políticas que a colocavam em cena. Segundo ele, três correntes são protagonistas dessa teatralização: o folclore, as indústrias culturais e o populismo político. Entre elas, a forma de evidenciar o popular não se dá da mesma forma.

O folclore coloca a cultura popular em cena definindo-a como tradição, como resíduo do passado que precisa ser preservado pela possível ameaça de extinção; a indústria cultural inclui as tradições populares nos circuitos massivos de comunicação pela necessidade que o mercado tem de atingir certos grupos sociais que, ou não se integraram totalmente à modernidade, ou estão integrados, mas ainda veem como relevante a permanência de certas tradições; e o populismo político, que utiliza o popular como forma de fortalecer sua hegemonia e sua legitimidade por meio da ideia do nacional-popular.²⁶³

É possível que essas três correntes tenham atuado separadamente ou concomitantemente em certos períodos da história brasileira, ou que uma corrente tenha tido predominância em relação às outras, como no século XIX, por exemplo, onde a corrente folclórica foi preponderante.

Essa visibilidade que a cultura popular vai ganhando ao longo dos anos 1960, 1970 e 1980 está relacionada ao fato de essas três correntes estarem, talvez pela primeira vez, atuando ao mesmo tempo. Além da corrente folclórica, que permanece como campo de estudo, o populismo político e a indústria cultural entram em cena.²⁶⁴

²⁶² CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas*. Estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 2011, p. 207.

²⁶³ “Os adjetivos nacional e popular podem indicar maneiras de representar a sociedade sob o signo da unidade social. Isto é, Nação e Povo são suportes de imagens unificadoras tanto no plano do discurso político e ideológico quanto no plano das experiências e práticas sociais”. Segundo Chauí, a ideia do nacional-popular é utilizada, nesse contexto, como expressão para indicar uma unidade geográfica, antropológica, jurídica e política, tentando camuflar possíveis contradições internas. CHAUI, Marilena. *Conformismo e resistência*. Aspectos da cultura popular no Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 104.

²⁶⁴ Sabemos que em seu governo, principalmente no Estado Novo, Getúlio Vargas já fazia uso dos símbolos populares, mas dentro de outra configuração social, pois aqui a indústria cultural ainda era

Ao propor discutir a “valorização” da cultura popular no período aqui analisado, não estamos querendo dizer que antes essa mesma cultura não fosse valorizada. No final do século XIX e início do século XX, as tradições populares vão ser valorizadas à maneira da época, e defini-las como parte constitutiva da nacionalidade brasileira era uma forma de fazer isso. O que acontece é que, nas décadas aqui pesquisadas, percebe-se uma “supervalorização”, ou melhor, uma maior exposição do popular, e isso não acontece porque a sociedade como um todo passa a reconhecer sua importância, mas porque a configuração social do momento permite essa maior visibilidade.

Exemplo dessa cultura popular ressignificada é o trecho de uma pequena nota publicada na revista *Veja*, intitulada *A mão do povo*, falando sobre a inauguração do Museu de Arte e Cultura Populares do Ceará.

Até vinte anos atrás, teria sido sobretudo prova de mau gosto interessar-se por tais objetos. Nos últimos tempos, porém, eles subiram notavelmente de status. Dentro de vitrinas de acrílico, numerados, etiquetados, obedientes à rigorosa parafernália da museologia, eles estão há duas semanas, no novo Museu de Arte e Cultura Popular de Fortaleza, Ceará. [...] É a redescoberta da arte popular do Nordeste – junto com os leilões que se encarregaram de difundir a dramática força contida nos ex-votos e com os turistas que compram em massa as cerâmicas folclorizantes da cidade de pernambucana de Caruaru.²⁶⁵

O trecho é curto, mas possibilita fazermos algumas reflexões. Por que a cultura popular muda de *status*? Porque há um deslocamento desses objetos, que são desterritorializados e colocados dentro de vitrines de museus, operação que atribui um novo significado a essas tradições. A opinião do autor do texto não é unânime, mas a sua posição diante da cultura popular expressa certo entendimento

bastante incipiente. A cultura popular passava a ser “valorizada” como símbolo nacional, expressão do povo, cumprindo o papel de aglutinador das massas. Nesse caso, a música teve uma importante função. Manifestação cultural anteriormente combatida, com Vargas, o samba, por exemplo, foi transformado em símbolo nacional. O fato é que, juntamente com o “reconhecimento”, veio o controle, pois os órgãos culturais do governo passaram a exigir que suas letras glorificassem o trabalhador e o nacionalismo, atendendo aos interesses do Estado. BARBALHO, Alexandre. *Relações entre estado e cultura no Brasil*. Ijuí-RS: Unijuí, 1998.

²⁶⁵ Revista *Veja*, 25 abr. 1973, p. 90.

que uma parcela da população fazia das tradições populares. É claro que, para os folcloristas, interessar-se pelo povo não era prova de mau gosto, pelo contrário, mas talvez, para muitos, o sentido atribuído ao popular estivesse carregado de um sentido negativo.

O texto não nos fornece elementos que possibilitem perceber se essa negatividade estava associada ao fato de a cultura popular estar relacionada a características como “rústica”, “inculta”, “primitiva”, valores que para os folcloristas eram sinais de autenticidade e pureza. O fato é que o entendimento sobre a cultura popular se modifica, e essa mudança pode ser resultado do desdobramento de significações de cunho político, simbólico e material.

O artigo da revista *Veja* é dos anos 1970, mas, antes disso, é possível encontrar opiniões que atribuíam outros sentidos à cultura popular. Em artigo publicado no jornal *O Estado* de 5 de agosto de 1945, o artista plástico Mário Baratta afirma:

A riqueza imaginativa, criadora do nordestino se extravasa nas menores obras que saem de suas mãos. Tudo leva a marca de sua imaginação rica e de seu gosto ingênuo de primitivo. É o cabo da faca que adorna, com os mais requintados torneamentos, é o chapéu e o gibão de couro, decorado com bordas e recortes, é a sua cerâmica, que pinta com caprichosos arabescos, onde se sente ainda a arte do silvícola, a pedir ao estudioso dois minutos de pesquisa antes que a civilização chegue destruindo a nossa arte popular. [...] Lembrei que de grande interesse seria a criação de uma seção de etnografia em nosso Museu Histórico, onde pudéssemos ter, para fins de estudo, coleções desses objetos onde a arte popular se manifesta na mais espontânea das formas.²⁶⁶

A fala de Mário Baratta comprova que os sentidos que se atribuíam à cultura popular vinham aos poucos se modificando. Do século XIX à década de 1940, muitos debates se realizaram com o intuito de localizar a cultura popular dentro de uma categoria maior, a cultura brasileira. Afinal de contas, qual era a função do popular?

²⁶⁶ *O Estado*, 5 ago. 1945. Cf. ESTRIGAS. *Arte Ceará*. Mário Baratta. O líder da renovação. Fortaleza: Museu do Ceará/Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, 2004, p. 69.

No Brasil, o uso político da cultura popular se intensifica a partir de 1964: ela passa a ser alvo de interesse de grupos políticos divergentes. De um lado, os conservadores, que acrescentam o “popular” à noção de folclore, recuperando a ideia de tradição e valorizando-a como a presença do passado. De outro, os centros populares de cultura, vinculados aos movimentos de oposição ao regime e que se opunham a essa visão conservadora, entendendo a cultura popular como instrumento de conscientização e transformação social. Segundo Renato Ortiz, os CPC’s criticavam a atitude paternalista dos folcloristas, buscando implantar as bases de uma política cultural reformista-revolucionária.²⁶⁷ Apesar das divergências, os grupos buscavam, em certo sentido, o mesmo objetivo: constituir uma identidade nacional, pautada na idealização de um homem autêntico, com raízes rurais, a partir do qual pudessem construir uma nova nação.

Os militares se aproximavam dos folcloristas, já que os dois grupos pensavam a cultura popular como uma categoria estática, que carregava uma tradição que precisava ser preservada em sua essência. Já para o CPC e as organizações revolucionárias dos anos 1960, a valorização do povo e de sua cultura consistiam na sua definição como raiz da nacionalidade que seria fundamental para a construção de uma revolução nacional. Enquanto no primeiro caso parece haver apenas uma preocupação com o passado; no segundo, volta-se ao passado em busca de uma origem que justifique o projeto revolucionário que vise à construção de outro futuro, possível por meio do estudo e “resgate” crítico do passado.

A diferenciação nos sentidos dado ao popular pode ser percebida a partir do vocábulo utilizado por cada grupo e que tem a ver com a postura política de cada um. Enquanto, nos documentos produzidos pelo governo, o termo mais recorrente é folclore, com forte apelo ao passado, nos documentos do CPC, o mais frequente é cultura popular.

De acordo com Marilena Chauí, é nesse momento que se tenta estabelecer uma ideologia da união nacional como forma de neutralizar as contradições, sendo a cultura popular o elemento central dessa ideologia, apropriada pela classe dominante por meio de uma visão do nacional-popular. A partir daí, o povo passou a ser idealizado como o elemento representativo da autenticidade brasileira, já que, dentro dessa ótica idealista, ainda preservava as raízes e tradições

²⁶⁷ ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2003, p. 71.

culturais, tornando-se a referência identitária da nação naquele período. Estabelecer uma identidade em torno da qual se agregasse uma grande parcela da população era fundamental para os militares que tinham assumido o poder por meio de um golpe político. Assim, o Estado, enquanto gestor de políticas públicas, teria um importante instrumento de dominação dos sujeitos sociais: a cultura.

Essa maior visibilidade que a cultura popular ganha nesse momento é também resultado da expansão da indústria cultural no Brasil em nível de produção, distribuição e consumo. De 1964 a 1980, há um significativo crescimento do mercado editorial, da indústria do disco e cinematográfica. De acordo com Renato Ortiz, em 1971, o cinema brasileiro chegou ao número de 240 milhões de espectadores, o que nos conferia o quinto mercado interno cinematográfico do mundo ocidental. Aos poucos, o mercado brasileiro vai adquirindo proporções internacionais: em 1975, a televisão é o nono mercado do mundo; o disco, o quinto; em 1976, a publicidade é o sexto.²⁶⁸

A expansão dessa indústria cultural foi resultado dos investimentos feitos pelo governo federal, que estimulava a cultura como meio de integração, mas sob o controle do aparelho estatal. Mesmo com a criação de empresas como a Embrafilme, Telebrás e a Funarte, por exemplo, o Estado não conseguiu neutralizar ou controlar a produção crítica do meio intelectual.

Como parte desse desenvolvimento econômico, a “cultura popular” passa a ser concebida como bem simbólico e incorporada à lógica mercadológica, por intermédio do setor turístico. Segundo Renato Ortiz, a implantação de uma política sistemática para o turismo representou um passo importante no processo de mercantilização da “cultura popular”: “Não é por acaso que as Casas de Cultura Popular, sobretudo no Nordeste, se encontram sempre associadas às grandes empresas de turismo, que procuram explorar as atividades folclóricas e os produtos artesanais”.²⁶⁹

O governo, que já fazia uso do popular ao defini-lo como um elemento formador da nossa identidade por meio da ideologia do nacional-popular, realoca a cultura popular ao defini-la, também, como um produto a ser comercializado pela indústria cultural que se apresentava em ampla expansão. É o caso da indústria

²⁶⁸ ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2003, p. 84.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 87.

fonográfica, que passou a gravar discos com “temáticas populares” a fim de abarcar um nicho de mercado em processo de expansão.

No dia 13 de janeiro de 1980, o jornal *O Povo* publica no seu caderno de domingo uma pequena matéria falando sobre o trabalho de mapeamento musical do Brasil que uma gravadora chamada Discos Marcus Pereira estava realizando. O texto faz referência ao lançamento da nova coleção intitulada *Música do povo de Goiás*, constituída de cinco LP's “que conseguem totalizar os variados gêneros musicais existentes naquele Estado”.²⁷⁰

É essa mesma indústria fonográfica que vai tornar conhecido nacionalmente aquele que mais adiante será colocado na condição de um dos maiores poetas populares do Brasil, Patativa do Assaré. Em 1980, a gravadora CBS lançou o disco *Patativa do Assaré*, com as suas poesias que foram declamadas num recital realizado no Teatro José de Alencar em março de 1979 e que foi dirigido e produzido pelo cantor Raimundo Fagner.²⁷¹

O que nos chamou a atenção nos dois exemplos citados foi o fato de nenhuma das duas matérias citar o nome de qualquer instituição governamental, como Funarte ou Iphan, o que justificaria do ponto de vista da proteção e salvaguarda o registro fonográfico das músicas e poesias. Mas a ausência dessas instituições reforça o argumento de que o popular movimentava dinheiro, que era um negócio rentável, o que justifica a sua incorporação à indústria cultural.

Outro meio de “valorizar” a cultura popular nas décadas aqui pesquisadas foi transformá-la em patrimônio cultural. O registro das tradições populares ganhou espaço na política de preservação com a criação do Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC) em 1975. A realização desses registros foi resultado da mudança na noção de bem cultural que passou a operacionalizar o novo conceito de patrimônio cultural empreendido a partir da reelaboração da categoria de cultura e em particular de cultura popular. A proposta do CNRC era “mapear, documentar e entender a diversidade cultural brasileira a partir da incorporação das referências culturais inventariadas em um banco de dados”.²⁷² Dessa proposta do CNRC

²⁷⁰ *O Povo*, 13 jan. 1980 (caderno de domingo).

²⁷¹ *O Povo*, 27 jan. 1980, p. 2 (caderno de domingo).

²⁷² NOGUEIRA, Antônio Gilberto Ramos. Comemorações, temporalidades e práticas de preservação do patrimônio cultural. In: RAMOS, Francisco Régis Lopes; SILVA FILHO, Antônio Luiz Macêdo e (orgs.). *Cultura e memória*. Os usos do passado na escrita da História. Fortaleza: UFC/Instituto Frei Tito, 2011, p. 389.

resultaram quatro projetos: artesanato, levantamentos socioculturais, história da tecnologia e ciência no Brasil e levantamentos de documentação sobre o Brasil.

O interessante é que, nesse momento, as ações voltadas para o conhecimento e registro dos bens culturais vão definir os indicadores que ajudarão a desenvolver as políticas de desenvolvimento para as mais diversas regiões do Brasil. Essa orientação colocará a política cultural em consonância com o desenvolvimento econômico do Brasil, ou seja, o conhecimento do patrimônio cultural brasileiro funcionaria como uma espécie de bússola para os investimentos do governo. Sobre a questão, Maria Cecília Fonseca afirma: “Não se tratava mais de eleger os símbolos da nação, mas de potencializar os referenciais culturais encontrados para um planejamento econômico e social mais apropriado às necessidades nacionais”.²⁷³

Ora, se nesse momento o popular era entendido como patrimônio, e, mais do que isso, um patrimônio capaz de promover o desenvolvimento, destacar a riqueza, a diversidade da cultura popular era uma forma de inserir o Ceará nessa nova dinâmica nacional, na qual o povo estava em evidência.

No nosso entendimento, o que diferencia esse momento dos anteriores é que as dimensões simbólicas, políticas e materiais da cultura popular farão parte de uma relação de complementaridade e retroalimentação, onde cada dimensão contribui para a existência da outra. Por exemplo, o Estado, por meio de suas políticas, atribui significado a certas práticas culturais; ao mesmo tempo em que os referentes simbólicos dessas práticas alimentam a indústria turística, que é de interesse para o Estado, porque possibilita o aumento do erário público pela arrecadação fiscal gerada pela atividade; enfim, há uma integração de interesses que contribui para essa maior visibilidade do popular.

O Anuário de 1973 destina doze páginas ao tema da cultura popular, que ganha destaque numa seção específica da publicação. Mas, como já foi dito anteriormente, artesanato e folclore aparecem separados, como se fossem coisas

²⁷³ Apud NOGUEIRA, Antônio Gilberto Ramos. O Centro de Referência Cultural – CERES (1976-1990) e o registro audiovisual da memória popular do Ceará. In: GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado; RAMOS, Francisco Régis Lopes (orgs.). *Futuro do pretérito*. Escrita da História e História do Museu. Fortaleza: Instituto Frei Tito de Alencar/Expressão Gráfica Editora, 2010, p. 453. Sobre como o trabalho do CNRC alterou a compreensão da cultura, o autor afirma: “Se a valorização das manifestações populares era a base de construção da identidade nacional, assim como também o fora anteriormente, o que chama a atenção nessa perspectiva formulada para o CNRC é o potencial da cultura para o projeto de desenvolvimento nacional. Nesta nova interface entre cultura e política, atribui-se à cultura popular vocação para promover o desenvolvimento regional”.

diferentes. Para o artesanato, inclusive, são destinadas mais páginas do que ao folclore, o que condiz com a política do governo de investimento no artesanato.

Oswald Barroso, pesquisador do Centro de Referência Cultural do Ceará (CERES),²⁷⁴ por exemplo, reavalia o popular e contrapõe-se à noção teórica de “sobrevivência” do passado, defendida pelos folcloristas. Em livro publicado em 1982, *Cultura insubmissa*, Barroso afirma que a literatura de cordel sofre um surto no início da década de 1970 após uma crise que, para alguns estudiosos e poetas, quase decretou o desaparecimento do cordel. Essa nova arrancada do cordel teria se dado por conta do interesse das camadas “não populares” pela cultura popular.

Para Oswald Barroso, a linguagem popular passou a ser utilizada na propaganda de grandes firmas e de planos governamentais, veiculada em cartazes, rádio e televisão; na recriação de temas folclóricos por grupos artísticos, que passaram a ser vendidos por meio da indústria da comunicação; e no incremento de campanhas econômicas de desenvolvimento do turismo. O autor afirma:

Assim, a cultura “erudita”, em suas diversas formas, passa a utilizar os elementos populares. Elementos do cordel são introduzidos nas novelas, nos palcos, nos salões de artes plásticas, recriados, ou melhor, readaptados ao ponto de vista e ao gosto desse novo público.²⁷⁵

Mas não podemos entender essa relação como uma via de mão única, como se o povo fosse meramente um sujeito passivo dentro dessa nova configuração social. Os poetas e as tipografias aproveitam o momento e a demanda criada para o cordel para retomarem sua produção, bem como para lançarem ao público novos poetas e repercutirem nacionalmente aqueles que já eram conhecidos na região Nordeste.

Nos documentos citados anteriormente, vimos como o artesanato e o folclore são integrados à lógica mercantil, não apenas por meio do turismo, mas do comércio, que transforma alguns itens artesanais em produto de exportação. Nas estatísticas dos produtos comercializados pelo Ceará na década de 1970, três são

²⁷⁴ No quarto capítulo, faremos uma análise mais detalhada do trabalho do CERES e de seus pesquisadores, como Oswald Barroso.

²⁷⁵ CARIRY, Rosemberg; BARROSO, Oswald. *Cultura insubmissa*. Estudos e reportagens. Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto, 1982, p. 95.

apontados, pelo Anuário do Ceará, como os produtos artesanais de melhor comercialização: as redes, os chinelos de couro e os chapéus de palha de carnaúba. Abaixo, um quadro que apresenta o aumento na comercialização desses produtos.

PRODUTOS	1971	1972	1973	1974	1975
Redes	6,6 kg	6,7 kg	7 kg	11 kg	167 kg
Chinelos	3 kg	85,3 kg	132 kg	69 kg	69,6 kg
Chapéus	115 kg	209,2 kg	107 kg	107 kg	105,4 kg

Tabela 5 - Estatística de comercialização de alguns dos produtos artesanais cearenses no início da década de 1970.²⁷⁶

O que queremos ao exibir os dados é ressaltar a nova dinâmica que a produção cultural popular ganha nesse momento. Esse tipo de estatística acompanhava os textos que tratavam do artesanato em alguns documentos analisados. A cultura popular não é mais, apenas, a expressão de uma gente do sertão, mas também mercadoria. Nesse caso, o discurso romântico dos folcloristas destoa da realidade na medida em que as formas de produção e circulação da cultura popular não se dão mais por meio de práticas tradicionais, como insiste em afirmar o discurso intelectual tradicionalista.

De acordo com o Anuário do Ceará de 1973, a cestaria e o trançado, feitos com a palha de carnaúba, situavam-se em categoria seguinte às rendas e bordados no que concerne à ocupação de mão de obra e a cifras de unidades produzidas e exportadas. Calculava-se à época que, nos grandes centros produtores como Aracati e Sobral, cerca de 40 mil pessoas viviam quase que exclusivamente desse trabalho artesanal, produzindo uma média de 400 mil chapéus por mês, e que assim mesmo só atendia a 1/10 da clientela.²⁷⁷

O chapéu que aparece no quadro citado anteriormente, feito com palha da carnaúba, estava entre os principais produtos artesanais comercializados no Ceará. Durante muito tempo, a carnaúba foi a árvore emblema do Nordeste. A população que habitava as regiões onde havia uma presença maior dessa planta utilizava os seus troncos para construção de casas, e a sua palha para confecção de utensílios para mesas, esteiras, cobertas, etc.

²⁷⁶ SAMPAIO, Dorian; COSTA, Lustosa da. *Anuário do Ceará*. Fortaleza: Stylus, 1973.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 61.

A definição do artesanato como atividade econômica estabelece uma nova forma de ver o popular. Mas isso seria resultado da ação do povo, que se apropria do que a modernidade tem a lhe oferecer e se adapta à nova realidade? Também! O povo não é, nesse novo cenário, apenas um fantoche manipulado pelas forças hegemônicas, mas um protagonista, pois também adere à modernidade e busca misturá-la às suas tradições.²⁷⁸

A pesquisa de Canclini sobre a produção artesanal na América Latina realizada em 1984 constatou que, à época, os artesãos dos catorze países pesquisados representavam 6% da população geral e 18% da população economicamente ativa. As deficiências da exploração agrária e o empobrecimento dos produtos do campo impulsionaram muitas pessoas a procurar no artesanato o aumento de sua renda, o que justifica o aumento da produção artesanal na América Latina.

No Peru, a maior concentração de artesãos não estava nas áreas rurais, mas na cidade de Lima, com 29%. O México compartilhava sua imensa produção industrial com um intenso apoio à produção artesanal, a maior do continente, com seis milhões de produtores. Os exemplos são suficientes para percebermos como, na segunda metade do século XX, as dinâmicas de produção e circulação das tradições populares são variadas, apesar de ainda existir um forte e apelativo discurso que insiste na ideia de sua imobilidade.

Canclini afirma que houve um crescimento em alguns ramos da cultura popular nesse período porque os Estados latino-americanos aumentaram o apoio à produção por meio de créditos a artesãos, bolsas de auxílio, subsídios; e à comercialização e difusão, através de museus, livros, salas de espetáculos e circuitos de vendas. Os objetivos dessas ações seriam a criação de empregos, a diminuição do êxodo rural, a definição de um novo atrativo turístico e até mesmo a solidificação de um patrimônio nacional que parecia transcender as divisões entre classes e etnias. Podemos concluir, portanto, que a relação entre tradição e modernidade não é uma via de mão única.

²⁷⁸ “Não ignoramos o caráter contraditório que os estímulos do mercado e de órgãos governamentais ao folclore têm. Os estudos que citamos falam de conflitos frequentes entre os interesses dos produtores ou usuários dos bens populares e os dos comerciantes, empresários, meios massivos e Estados. Mas o que já não se pode dizer é que a tendência da modernização é simplesmente provocar o desaparecimento das culturas tradicionais. O problema não se reduz, então, a conservar e resgatar tradições supostamente inalteradas. Trata-se de perguntar como estão se transformando, como interagem com as forças da modernidade” CANCLINI. Néstor García. *Culturas híbridas. Estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 2011, p. 218.

Na perspectiva de Canclini, a cultura popular seria, nesse momento, um elemento híbrido, na medida em que a hibridação é a combinação de processos socioculturais que existiam de forma separada gerando novas estruturas, objetos e práticas. É isso que a interação entre tradição e modernidade vai possibilitar: novas formas de apreensão da cultura popular, mas também novas formas de os produtores dessa cultura se colocarem diante da modernidade.²⁷⁹

Nesse cenário, a cultura popular, pela primeira vez, estava associada a uma nova temporalidade. Se para os folcloristas a cultura popular expressava uma relação inquestionável com o passado, dentro dessa nova dinâmica – em que o popular torna-se patrimônio e indicador social, por exemplo – a relação que se estabelece é com o futuro, mas sem romper os vínculos com o passado.

Mas, apesar dessas múltiplas significações do popular, o que identificamos em alguns dos documentos pesquisados, como o Anuário do Ceará, não é uma hibridação, uma imbricação de temporalidades, mas a segmentação das mesmas. Se o anuário reconhecesse a combinação de processos socioculturais, a princípio, divergentes, ele não apresentaria o folclore e o artesanato como se fossem coisas diferentes, como se fizessem parte de temporalidades divergentes: o folclore relacionado ao passado, à tradição; e o artesanato ao presente, à modernidade. A hibridação seria, portanto, a combinação de estruturas temporais, a princípio, divergentes, como o tradicionalismo e a modernidade.

²⁷⁹ CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas*. Estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 2011.

CAPÍTULO 3 - A CULTURA EXIBIDA NA EXIBIÇÃO DO “POPULAR”

3.1 A VITRINE E A MEMÓRIA

Como foi dito anteriormente, a década de 1970 marcou o período em que a cultura popular ganhou maior visibilidade no país. Significações de cunho político, simbólico e material permitirão que o popular torne-se um fenômeno de massa,²⁸⁰ sendo um produto propagandeado em museus, publicações especializadas e festivais de folclore, por exemplo. Nesse período no Ceará, alguns lugares foram criados ou adaptados para que a cultura popular ganhasse destaque.

No final dos anos 1960, os conselheiros do CEC sugeriam a criação de alguns museus especializados naqueles que seriam os “tipos” do Ceará, como o Museu do Vaqueiro na cidade de Morada Nova e o Museu do Jangadeiro, ambos trabalhando com a ideia de representação do tipo cearense. Na sessão do CEC de 15 de fevereiro de 1968, o então secretário de cultura, Raimundo Girão, anunciou os planos da Secretaria de construir o Museu do Jangadeiro no antigo Farol do Mucuripe.

Comunicou depois haver recebido da Secretaria de Planejamento da Prefeitura de Fortaleza o orçamento das despesas com a realização do Museu do Jangadeiro, no antigo Farol do Mucuripe, obra que será feita em conjunto pela Secretaria de Cultura, a mesma prefeitura municipal e a Capitania dos Portos, apresentando a seguir o projeto de construção do conjunto, que será constituído de jardins, de um

²⁸⁰ Partindo da perspectiva de análise de Hannah Arendt, o fenômeno de massa seria um produto da sociedade de massa que, segundo a autora, é uma sociedade que incorporou todos os estratos da população que antes se distinguiam por sua condição social, mas que agora fazem parte de um só corpo, já que o que define a inclusão das pessoas nesse novo modelo de sociedade é a sua capacidade de consumir. Nesse caso a cultura popular é um fenômeno de massa porque passa a ser consumida como qualquer outro bem de consumo. “A cultura de massas passa a existir quando a sociedade de massas se apodera dos objetos culturais”. ARENDT, Hannah. A crise da cultura. In: ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1997, p. 260.

pequeno restaurante e do farol com o Museu, o qual será um centro de interesse turístico.²⁸¹

Mais de três anos depois, agora sob o comando de Ernando Uchôa Lima, o CEC retomou a discussão sobre a criação do Museu do Jangadeiro, ressaltando, mais uma vez, a sua necessidade, mas sem nada deliberar.²⁸² O fato é que, apesar de o tema ser recorrente em sessões do Conselho, a Secretaria de Cultura nunca conseguiu tocar o projeto, tendo sido adiado, provavelmente, por razões de ordem financeira.

A ineficiência da Secretaria de Cultura estadual em executar o projeto se confirma numa matéria do jornal *Tribuna do Ceará* de 2 de junho de 1972 intitulada *Museu do Jangadeiro em prazo recorde*. Segundo o texto, ficou para a administração municipal a responsabilidade de pôr em prática o intento. O jornal anuncia que as obras seriam iniciadas já nos próximos dias com a construção de um calçamento que daria acesso fácil ao prédio do farol.

A secretária de Educação e Cultura do Município, Antonieta Cals, o Secretário de Urbanismo, José Antônio de Oliveira Perbelini Lemenhe e o Superintendente da SUMOV, Vicente de Paula Vieira, visitaram o velho farol do Mucuripe, onde será construído, num curto espaço de tempo, o Museu do Jangadeiro, cujo projeto há muito está pronto. [...] Mesmo antes de sua construção, o Museu do Jangadeiro já tomou nome nacional, com os incentivadores do turismo propagandeando a obra a ser construída, como o ponto máximo a reunir aspectos históricos e culturais, de uma cidade que mesmo acompanhando o ritmo de desenvolvimento nacional mantém suas tradições.²⁸³

Mas nem mesmo o esforço dos incentivadores do turismo conseguiu dar força ao projeto, e as obras da prefeitura se restringiram ao calçamento. Entre os pontos de atração turística de Fortaleza apresentados no Guia de Turismo de 1974, encontra-se o Farol do Mucuripe, mas apenas o prédio, não havendo nenhuma

²⁸¹ Ata do Conselho Estadual de Cultura, 15 de fevereiro de 1968, p. 102.

²⁸² Ata do Conselho Estadual de Cultura, 24 de junho de 1971, p. 67.

²⁸³ *Tribuna do Ceará*, 2 jun. 1972, p. 11.

referência a qualquer museu instalado nele, ou restaurante e lojas de artesanatos – previstos no projeto.

Em uma matéria do jornal *O Povo* publicada no dia 14 de julho de 1981 sobre o dito farol, o texto de quase uma página inteira do periódico diz:

Desde 1957 que ele orienta os navegantes que se destinam ao porto de Fortaleza ou passam ao largo em suas embarcações. Ainda assim é conhecido como o “farol novo”, ou, “os olhos do mar”, como cantou romanticamente o cearense Ednardo em sua música *Terral*. Tem pela frente uma longa vida útil, por tempo indeterminado, como informa a Capitania dos Portos. Um outro farol ajuda os navegantes, o Titan, e um farolete, o Titanzinho, mas é considerado o mais importante com um alcance luminoso de 23 milhas marítimas, o que significa um total de 42.596 metros.²⁸⁴

Mais da metade do texto fala sobre o funcionamento do farol como instrumento de ajuda à navegação, em que período do dia ele funciona, a potência da sua lâmpada, sobre a profissão de faroleiro e outras questões relacionadas ao ofício. Mas concluiu dizendo que o prédio deveria ser transformado em centro de artesanato.

Histórico, tradicional, sempre lembrado, mas na prática bem esquecido, assim é o farol velho do Mucuripe, agora entregue à Funesce para transformação em centro de artesanato. Há mais de vinte anos ele está desativado e diversas destinações já lhe foram sugeridas, sem que na prática tenham vingado. Escrever ou falar sobre o farol velho é fazer poesia, é puro romantismo. Muitas vozes já se levantaram, coros já se formaram em sua defesa, pugnando pelo seu aproveitamento como escola de conhecimentos náuticos, museu do jangadeiro, centro de artesanato e outros usos. Desde março que a Capitania o cedeu ao Governo do Estado, para que a Fundação dos Serviços Sociais implantasse a casa do artesão no local. O farol do Mucuripe, desativado desde 1959, está apenas cercado e fechado a cadeado o portão, mas as portas permanecem

²⁸⁴ *O Povo*, 14 jul. 1981, p. 6.

escancaradas, convidando à malandragem. O prédio foi pintado mas o abandono ainda é patente. Portas e janelas abertas indicam a não serventia do antigo farol.²⁸⁵

O caso do farol do Mucuripe demonstra não só a ineficiência do poder público em executar um projeto, mas a ausência de política cultural sólida capaz de incorporar ao patrimônio cultural uma edificação que ele mesmo considerava histórica. Nem a ideia de um museu ou de um centro de artesanato conseguiu transformar o farol em equipamento cultural ou turístico.

Um exemplo de projeto posto em prática pelo governo estadual foi o do Museu de Arte e Cultura Populares do Ceará,²⁸⁶ criado principalmente por conta da demanda turística. O museu foi instalado no primeiro andar da edificação da antiga cadeia pública, onde já se encontrava em funcionamento o CETUR, espécie de centro comercial onde os turistas poderiam encontrar à venda parte do artesanato aqui produzido. Lugares como esses passaram a dar evidência a esse patrimônio, não apenas por seu valor simbólico, mas principalmente pelo valor econômico.

²⁸⁵ *O Povo*, 14 jul. 1981, p. 6.

²⁸⁶ O Museu de Arte e Cultura Populares do Ceará ainda se encontra em funcionamento no mesmo prédio do Centro de Turismo. Em setembro de 2013, visitei o lugar em busca de documentos que pudessem me fornecer mais informações sobre a criação do Museu e formação de acervo, por exemplo. Encontrei apenas a zeladora do local, que disse a mim que o responsável – Sr. Laerte – não iria trabalhar naquele dia, e me deu o número para que eu telefonasse depois. No dia seguinte, entrei em contato com ele, que me informou que toda a documentação referente à Emcetur, Cetur e Museu havia sido enviada para a Secretaria de Turismo, e que lá não havia mais nada. Fiz vários contatos com a Secretaria de Turismo em busca desse material, e a informação que obtive da funcionária Kátia, responsável pela catalogação do arquivo da SETUR, foi de que a documentação do período procurado não estava mais sob a guarda da pasta, mas a mesma funcionária não soube me dizer onde se encontrava o material. Todas as informações apresentadas no trabalho sobre EMCETUR, CETUR e Museu foram obtidas de outras fontes, como anuários, guias de turismo e jornais.



Figura 6 - Vista parcial do Centro de Turismo²⁸⁷.

De acordo com o anuário de 1975, além dos boxes onde eram vendidos os artigos artesanais, o CETUR contava com restaurantes e bares com bebidas e comidas típicas, museu, galeria de arte e teatro, todos voltados para o folclore e o artesanato.²⁸⁸ Era uma espécie de complexo onde era possível ver e conhecer “tudo” sobre a cultura popular.

A instalação de um museu de cultura popular em Fortaleza no mesmo prédio onde funcionava um centro de artesanato representa, a nosso ver, a efetivação de uma política de mercantilização do popular. O museu parecia funcionar como um “catálogo” de apresentação dos “produtos” que, em certo sentido, poderiam ser adquiridos pelos turistas no Ceará.

²⁸⁷ SAMPAIO, Dorian; COSTA, Lustosa. *Anuário do Ceará*. Fortaleza: Stylus, 1975, p. 482.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 481.



Figura 7 - Ângulo do Museu de Arte e Cultura Populares.
Ao fundo, uma jangada, que atualmente ainda faz parte do acervo do museu.²⁸⁹

Segundo Geraldo Nobre, a criação do Museu de Arte e Cultura Populares foi resultado da modificação de algumas propostas iniciais apresentadas pelo CEC. Em abril de 1971, o conselheiro Osvaldo Riedel sugeriu a criação de um Museu de Tecnologia, que abrangeria vários setores e reuniria todo o instrumental fabricado ou simplesmente utilizado pelo homem cearense em seu trabalho produtivo. A ideia do conselheiro foi, em parte, aceita pelo governador, que sugeriu, em vez de um Museu da Tecnologia, a implantação do Museu das Profissões. O *Tribuna do Ceará* publica matéria sobre a criação do grupo de trabalho que ficaria responsável pela estruturação e implantação da instituição.

Por decreto já assinado pelo governador César Cals, foi instituído na Secretaria de Cultura o grupo de trabalho para estudar a estruturação e implantação do Museu das Profissões, instituição que abordará aspectos relacionados com as diversas profissões representadas no mercado de trabalho cearense, para atender à necessidade de oferecer aos jovens, conhecimentos mais precisos sobre as diversas profissões. O grupo é integrado por representantes

²⁸⁹ Essa foi a única imagem encontrada do museu à época em condições de ser aqui reproduzida. O *Povo*, 10 maio 1978, p. 15.

da Assessoria Técnica para Assuntos de Educação e Cultura e das Secretarias de Educação, Cultura e Planejamento, podendo ainda recrutar os serviços de técnicas de qualquer outro órgão da administração estadual. O Museu foi sugerido pela Assessoria Técnica como uma exigência do espírito profissionalizante da Reforma do Ensino, em implantação em todo o país.²⁹⁰

Ora, a proposta do governador de criar um Museu das Profissões está concatenada com a racionalidade econômica pensada para o Nordeste desde a criação da SUDENE e do BNB na década de 1950. Essa racionalidade é instituída como um terreno neutro para produzir conhecimentos sobre a região e criar soluções técnicas para os problemas de desníveis regionais. Controlar a força de trabalho, por exemplo, era uma das formas de inserir o Ceará nessa nova ordem capitalista que se apresentava em tom messiânico. Não surpreende o fato de que a quase totalidade dos planos e análises sobre as questões sociais no Nordeste tivessem por objetivo fixar o homem na terra, buscando evitar as migrações e os deslocamentos, bem como as insubordinações.²⁹¹

O Museu das Profissões talvez tivesse o objetivo de convencer o povo da importância econômica e social do trabalho, persuadindo parcelas da população – talvez as mais pobres – a ingressarem no universo da produção capitalista, já que a proposta era apresentar aos jovens as profissões ofertadas no mercado de trabalho cearense. “Através da sujeição do homem pobre às rígidas normas de trabalho, pretendia-se introjetar nele as marcas de uma nova disciplina, que simultaneamente reforça e subverte as chamadas ‘estruturas tradicionais’”.²⁹²

Ao fim da matéria, o jornal *Tribuna do Ceará* afirma que o referido Museu foi “uma exigência do espírito profissionalizante da reforma do ensino que estava sendo implantada”. É importante lembrar que, logo após a consumação do golpe militar de 1964, já se iniciam os primeiros movimentos para a reforma educacional no Brasil. A proposta dos militares situava-se na linha dos novos estudos de economia da educação que consideravam os investimentos no ensino como destinados a garantir o aumento da produtividade e da renda, vinculando a

²⁹⁰ *Tribuna do Ceará*, 27 maio 1972, p. 4.

²⁹¹ NEVES, Frederico de Castro. *Imagens do nordeste*. A construção da memória regional. Fortaleza: Secult, 1994, p. 43.

²⁹² *Ibid.*

educação pública aos interesses e necessidades do mercado. Sob essa lógica, a escola primária capacitaria os alunos para a realização de determinadas atividades práticas; o ensino médio prepararia os profissionais necessários para o desenvolvimento do país; e o ensino superior formaria mão de obra especializada para as empresas e para os quadros dirigentes do Brasil.²⁹³

O espírito profissionalizante ao qual o jornal se refere pode estar relacionado às diretrizes da lei 5.692/71 de 11 de agosto de 1971, que unificou o primário com o ginásio, criando o curso de 1º grau de oito anos e instituiu a profissionalização universal e compulsória no ensino de 2º grau, com o objetivo de formar mão de obra qualificada para o mercado de trabalho.

Levando-se em conta o que foi exposto anteriormente, percebe-se que a criação de um Museu das Profissões estava totalmente concatenada com a configuração social que se apresentava naquele momento. Não se sabe a razão, mas o fato é que o Museu das Profissões não se efetivou, e o projeto sofreu nova mudança. Então é criado o Museu de Arte e Cultura Populares,²⁹⁴ a ser organizado pela conselheira Heloisa Juaçaba, reunindo objetos relacionados às partes criativa, utilitária e religiosa do povo.²⁹⁵ O que se percebe é que, aos poucos, o projeto foi sendo modificado a ponto de um museu de tecnologia se transformar num museu de arte e cultura popular. Podemos imaginar que houve aqui uma espécie de reenlace com o passado como forma de construir o futuro de um Ceará desenvolvido.

No dia 15 de abril de 1973, o jornal *Gazeta de Notícias* publicou um artigo de Otacílio Colares²⁹⁶ intitulado *Um museu que faltava numa terra sem museus*. O artigo se refere à criação do mencionado Museu, segundo o autor, uma feliz iniciativa do governo do Estado:

Revelando muito cuidado na distribuição das peças de que se constitui, de já, arquivo precioso, o amplo salão do Museu de Arte e Cultura Populares reúne em estantes envidraçadas no estilo mais

²⁹³ SAVIANI, Dermeval. O legado educacional do regime militar. *Cadernos Cedes*. Campinas, v. 28, n. 76, p. 291-312, set./dez. 2008.

²⁹⁴ Por se tratar de uma discussão sobre a visibilidade da cultura popular, fomos em busca de algum registro fotográfico do referido museu nos jornais do estado que pudesse nos dar uma ideia de como eram as suas exposições, mas após consulta nos periódicos *Tribuna do Ceará*, *Correio do Ceará* e *Gazeta de Notícias* encontramos fotografias apenas na matéria realizada pela *Gazeta de Notícias*, mas que estavam sem condições de reprodução devido à má qualidade das imagens.

²⁹⁵ NOBRE, Geraldo da Silva. *Para a história cultural do Ceará*. O Conselho Estadual de Cultura (1966-1976). Fortaleza: Henriqueta Galeno, 1979, p. 103.

²⁹⁶ Otacílio Colares era escritor e membro do Conselho Estadual de Cultura nos anos 1970.

artístico e funcional amostras as mais variadas do alto espírito criativo da nossa gente, sendo de salientar que, ao lado de peças artísticas de cunho puramente ornamental, outras muitas existem reveladoras do espírito utilitário do nosso povo, mormente das populações sertanejas, valendo uma visita cuidadosa que se faça a todos os setores como uma autêntica aula ao vivo de nossa sociologia.²⁹⁷

Esse tipo de museu popular ou “regional” expressava um modelo de museu entendido como casa de resguardo do passado e dos costumes, onde eram exibidos os objetos referentes à cultura popular. No entender de Otacílio Colares, “não deixava de ser um documento vivo da história de nossa terra”, lugar que permitiria ao visitante não só conhecer um pouco da cultura do povo, como também adquiri-la. Esse processo de reificação da cultura popular significou uma mudança de postura em relação à produção cultural do povo. Se antes a cultura popular era entendida como o resultado do “espírito criativo” dessa gente, expressão de espontaneidade; a partir desse processo de mercantilização da cultura, o popular transformou-se em produto de mercado (a lembrança turística) e o artesanato em atividade de geração de riqueza e ocupação de mão de obra.

O Museu do Ceará²⁹⁸ foi uma das instituições que buscou dar espaço às coisas do povo. Ao longo de sua história, de uma forma ou de outra, os diretores tentaram dar visibilidade à cultura popular, mas é claro que as razões dessa visibilidade variaram de acordo com a época. A abordagem que a instituição fazia do assunto nas décadas de 1960 e 1970, por exemplo, não se diferenciava muito da perspectiva dos folcloristas.

Ao assumir a direção do Museu em 1951, Raimundo Girão²⁹⁹ tentou imprimir-lhe um caráter mais científico. Sua proposta era dar ao Museu um caráter mais regional, documentando fatos relacionados ao Nordeste e ao Ceará. Para isso, o diretor precisou organizar de outra forma as exposições, escolhendo objetos que se relacionassem com as temáticas escolhidas por ele.

²⁹⁷ *Gazeta de Notícias*, 15 abr. 1973, [s.p.].

²⁹⁸ O Museu Histórico do Ceará foi a primeira instituição museológica do estado vinculada ao governo, criado em 1932 por Eusébio de Sousa (1883-1947), fundador e primeiro diretor da instituição (1932-1942).

²⁹⁹ Historiador cearense, membro do Instituto Histórico do Ceará. Dirigiu o Museu de 1951 a 1966.

Ao dividir o acervo do Museu do Ceará, pela primeira vez, em salas temáticas, o diretor tentou definir uma narrativa historiográfica, ou ao menos cronológica, através da distribuição dos objetos em cada uma das salas, buscando estabelecer significados a partir das exposições temáticas que criou. Das cinco salas criadas, uma é a Sala do Sertão, apresentada no *Guia do Visitante* de 1960 como algo a incitar a “curiosidade”. O texto do *Guia* que enfoca a Sala do Sertão inicia-se falando quão “sugestiva” e “diferente” é a vida sertaneja e de como ela tem sido ignorada e mal interpretada pela maioria dos brasileiros.

Documenta a vida sertaneja, tão sugestiva e diferente, mas ignorada e, por isso, não devidamente interpretada pela maioria dos brasileiros. Na verdade, o sertão é um acúmulo de imagens e impressões às vezes brandas, às vezes violentas, mas sempre vigorosas, de que pode orgulhar-se o nosso País. Centro de interesse nesse ambiente forte é o vaqueiro, destemido e dedicado ao mister dos rebanhos. Uma literatura inteira já o objetiva, sem contudo expressar o seu verdadeiro aspecto – o de construtor de uma civilização típica – a civilização do boi ou, na linguagem de Capistrano de Abreu, a Era do Couro. Num dos mostruários da Sala encontra-se a roupa de vaqueiro, com o seu gibão, seu guarda-peito, as perneiras, o chapéu e quantos outros complementos, inclusive a sela ou ginete e os seus arreios. Noutro, acham-se objetos de uso pessoal do Padre Cícero (Cícero Romão Batista), o chamado “taumaturgo do Juazeiro”, figura singular até agora ainda não definida com a precisa exatidão, apesar de tantos estudos a seu respeito. A mística das populações nordestinas, cada vez mais acentuada em torno do Padre Cícero, continua a desafiar as exegeses sociológicas. Conjuntos da arte popular e de cerâmica utilitária oferecem ao visitante motivos de incitante curiosidade. A Sala do Sertão é dominada por um belo mural, da autoria do pintor Floriano Teixeira.³⁰⁰

Mas, mesmo buscando inculcar esse caráter mais científico, Raimundo Girão também parecia seduzido pelo pitoresco, pelo diferente e, assim como a

³⁰⁰ INSTITUTO DO CEARÁ. Museu Histórico e Antropológico do Ceará. *Guia do Visitante*. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1960, p. 5-6.

maioria dos folcloristas da época, atribuía à cultura popular a característica de curiosidade. Os objetos expostos na Sala do Sertão eram definidos, portanto, como “curiosos”.

Da mesma forma que exaltava o papel do sertanejo como elemento fundamental na construção da “civilização pastoril”, Raimundo Girão reforçava os mesmos clichês apresentados pelos demais intelectuais, caracterizando aquilo que pertencia ao povo como algo exótico e diferente.



Figura 8 - Fotografia de alguns dos objetos presentes na Sala do Sertão.³⁰¹

A Sala do Sertão, idealizada por Girão, não abordava as questões econômicas regionais, como a pecuária ou as charqueadas; não tratava dos problemas climáticos característicos, como a seca; mas voltava-se, basicamente, para o cotidiano do sertanejo, como se pode ver na figura 8, expondo a indumentária do vaqueiro, objetos de cerâmica e ex-votos definidos como “arte popular”, chinelos de couro apresentados no *Guia* como “calçados sertanejos”, ou seja, todo um universo “curioso” encontrava-se ali em exposição. Raimundo Girão folclorizava o sertão e tudo aquilo que o representava, algo que permaneceu na gestão seguinte, mas sob nova perspectiva.

Ao assumir a direção do Museu Histórico em 1971, Osmírio Barreto³⁰² deu início a uma série de mudanças na instituição, sendo uma delas a ampliação do

³⁰¹ INSTITUTO DE CEARÁ. Museu Histórico e Antropológico do Ceará. *Guia do Visitante*. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1960.

número de salas, passando de cinco para nove. Barreto manteve algumas das salas criadas na gestão de Raimundo Girão, mas criou outras, como a Sala do Folclore, definida da seguinte forma no catálogo do museu de 1972:

Abriga alguns exemplares sugestivos, como objetos e artefatos feitos com a cera e a palha de carnaubeira.

1 – Figura de proa (Carranca) do brigue-escuna “Laura 2” naufragado em Aquiraz, em 1839.

2 – Objetos e artefatos feitos com a cera de carnaúba

3 – Objetos feitos de palha de carnaúba

4 – Ex-votos (milagres)

5 – Cachimbos e figuras de barro.³⁰³

Apesar da pouca diversidade de objetos apresentada no catálogo, é possível perceber que o universo do popular também se transfigura como folclore no Museu Histórico durante a gestão de Osmírio Barreto, já que os produtos apresentados na sala de exposição são aqueles relacionados ao cotidiano das populações sertanejas, sejam eles pertencentes ao universo da religião ou do trabalho. E, para legitimar a assertiva, o catálogo traz logo em seguida uma pequena biografia daqueles que seriam os três maiores folcloristas do Ceará: Leonardo Mota, Juvenal Galeno e Gustavo Barroso.

Leonardo Mota – Nasceu em Pedra Branca (10.05.1891). Bacharel em Direito, jornalista e cronista de mérito. Era sócio efetivo do Instituto do Ceará e da Academia Cearense de Letras. Foi um dos grandes cultores do folclore nacional. Autor de inúmeros livros e trabalhos como “Violeiros do Norte”, “Sertão Alegre” e no “Tempo de Lampião”. Faleceu em Fortaleza a 2 de janeiro de 1948.

Juvenal Galeno da Costa e Silva – Nasceu a 29.09.1836. Faleceu a 07.03.1931. Afamado vate popular. Deixou alentada obra poética. A

³⁰² Osmírio Barreto era dentista de formação, mas exercia a função de professor de história em várias escolas de Fortaleza. Dirigiu o Museu de 1971 a 1990.

³⁰³ CASTRO. Manoel Sedrim de; MEDEIROS, José Hortêncio de. *Monografia do Museu Histórico e Antropológico*. Homenagem do Museu Histórico e Antropológico do Ceará à pátria, nos festejos de seu sesquicentenário da Independência. Fortaleza: Scult, 1972.

casa de Juvenal Galeno ainda hoje é cenáculo vivo onde se reúnem os lídimos representantes do cenário intelectual do Ceará.

Gustavo Dodt Barroso – Nasceu em Fortaleza, a 29 de dezembro de 1888. Foi polígrafo, historiador, jornalista, diretor do Museu Histórico Nacional e membro da Academia Brasileira de Letras.³⁰⁴

Nenhuma das outras salas de exposição do museu traz, nos textos que as apresentam, uma biografia dos intelectuais que fizeram do tema daquela sala o seu objeto de estudo. Não há, por exemplo, no texto que apresenta a Sala das Armas qualquer referência ao que seriam “os estudiosos das armas”, um grupo de intelectuais que tivesse como objeto de pesquisa a história das armas ou do exército. Por que então a Sala do Folclore fazia referência aos “estudiosos do folclore”?

Os textos da Sala do Folclore não são uma descrição das peças que compõem a sala, mas pequenas biografias de intelectuais que se destacaram por seus estudos folclóricos. Apesar de apresentar objetos que fazem parte da cultura popular, a sala parece ter mais o objetivo de destacar a trajetória desses intelectuais do que propriamente ressaltar a riqueza daquilo considerado como “popular” e que deveria ser o principal objetivo da exposição. Percebe-se aqui uma proximidade entre a Sala do Folclore e a *Antologia do folclore cearense*: o que se sobressai em ambas é o estudioso e não seu objeto de estudo.

Os objetos que formavam a Sala do Sertão, idealizada por Raimundo Girão, foram reagrupados por Osmírio Barreto, dando origem a duas novas salas: a Sala do Vaqueiro e a Sala do Folclore. Não pude confirmar qual a disposição desse acervo porque, nos livros de tombo do Museu, os objetos listados como pertencentes às salas citadas não estão acompanhados de informações mais detalhadas. Só é possível perceber que algumas peças como lamparinas, calçados ou ex-votos, aparecem na Sala do Sertão e depois, ou na Sala do Vaqueiro ou na Sala do Folclore.

Mas, ao mesmo tempo em que parecia dar importância à cultura popular, a Sala do Folclore funcionava como o lugar que reunia tudo aquilo que não era

³⁰⁴ CASTRO, Manoel Sedrim de; MEDEIROS, José Hortêncio de. *Monografia do Museu Histórico e Antropológico*. Homenagem do Museu Histórico e Antropológico do Ceará à pátria, nos festejos de seu sesquicentenário da Independência. Fortaleza: Secult, 1972, [s.p.].

considerado objeto histórico ou não se enquadrava em nenhuma das outras temáticas do museu, e por isso não poderia ser exposto nas outras salas. Prova disso é a polêmica envolvendo o bode loiô. Em 1973, alguns jornais de Fortaleza criticaram o diretor Osmírio Barreto por manter um bode exposto no Museu Histórico. A coluna de Dom Camilo, publicada no jornal *Tribuna do Ceará* de 13 de agosto de 1973, afirmava o seguinte:

Andaram fazendo onda, por gaiatice já se vê, a respeito de um bode empalhado que está arquivado no Museu Histórico e Antropológico do Ceará e, segundo dizem, seria o tão explorado Bode loiô. Dom Camilo, no lugar do Diretor do Museu Histórico, o prezado amigo professor Osmírio Barreto, não teria pegado corda, mas deixaria que a onda passasse por falta de eco. O Bode loiô existiu, entre nós, porque o nosso povo sempre precisou de u'a (sic) motivação para as suas expansões ridículas, razão, porque a nossa terra recebeu o epíteto de "Ceará Moleque". O tal bode nem era para estar no Museu Histórico, mas, quando muito, num Museu Zoológico, mesmo porque sua "história" é até achincalhante. Pegando corda, em casos que tais, qualquer dia aparecerá quem reclame um lugar no Museu Histórico para figuras em cera, da Mimosa, da Mucura, do Capitão Pirarucu e de outros tipos que, no passado, serviram de pasto à molecagem das ruas. Um Museu Histórico e Antropológico é para guardar coisas sérias, relíquias que falem construtivamente de nossa história e dos nossos costumes – cousas que falem de um passado edificante e que possam influir para o aprimoramento da educação de nossa gente. Dom Camilo não sabe porque o tal bode loiô foi parar no Museu Histórico, a não ser por obra e graça de espírito galhofeiro do cearense que, por vezes, desponta na alma irreverente de uns poucos. Nessa terra até o sol já foi vaiado.³⁰⁵

No dia 15 de agosto de 1973, a mesma coluna publica a resposta de Osmírio Barreto às críticas que recebera:

³⁰⁵ *Tribuna do Ceará*, 15 ago. 1973, [s.p.].

Com muita surpresa li, na Tribuna de ontem, num dos tópicos de sua apreciada coluna, referências ao tão falado caso do bode loiô. Gostaria, entretanto, de esclarecer o seguinte: Quando compareci perante as câmeras do Canal 2 o fiz para dar justificativas [rectius] ao público, a respeito de assertivas que iam de encontro às normas do Museu que dirijo. Para isto, requeri a presença do técnico Henrique Barroso (museólogo), o qual prestou esclarecimentos valiosos às justificativas de que o bode não é considerado peça de Museu, como bem frisou o amigo em sua louvável coluna. Pelo exposto, creio que nada mais fiz do que cumprir com o dever de zelar pelo bom nome da repartição aos meus cuidados. Tenha certeza o amigo, que o assunto se finda aqui, quando não foi de minha intenção sustentar polêmicas estéreis.³⁰⁶

Osmírio Barreto foi à imprensa para defender-se das acusações de manter em um museu histórico objetos que, no entender de alguns jornalistas e do próprio diretor, não seriam históricos nem passíveis de estarem expostos num museu. Para dar legitimidade a sua defesa, Barreto convocou a presença de um especialista, que justificaria a assertiva defendida por ele. No jornal *O Estado* de 19 de agosto de 1973, é a vez de Ferdinando Tamburini fazer a defesa de Barreto.

Um grande número de amigos e admiradores do professor Osmírio Barreto, procurou aquele dinâmico auxiliar do Governador César Cals, para lhe hipotecar inteira solidariedade em face das acusações que lhe foram feitas pelo “galinha” Paulo Lima Verde, conhecido homem de rádio e televisão. Querer fazer cavalo de batalha de um pobre bode empalhado, só mesmo como piada. O professor Osmírio de Oliveira Barreto tem assunto mais sério para tratar. O bode YOYO foi colocado na sala do folclore, de lá nunca saiu, e certamente nunca sairá. Mesmo porque lugar de bode é mesmo no chiqueiro.³⁰⁷

Na nota, Tamburini argumenta que o bode está no Museu Histórico, mas em lugar adequado, na Sala do Folclore. Para Tamburini, o diretor não atribui ao bode o *status* de objeto histórico porque não o expõe juntamente com as “grandes

³⁰⁶ *Tribuna do Ceará*, 15 ago. 1973, [s.p.].

³⁰⁷ *O Estado*, 19 ago. 1973, [s.p.].

personalidades” históricas. A solução do problema está na colocação do bode num lugar adequado para ele, a Sala do Folclore.

A postura de Osmírio Barreto diante da cultura popular parece um pouco contraditória. Diferentemente de Raimundo Girão, que utilizava o termo “curiosidade” para definir aquilo que se relacionava ao povo, Barreto cria uma sala e enquadra esses mesmos objetos, não mais na categoria de “curioso”, mas na de folclórico. Classificar os objetos antes definidos como “curiosidades” numa outra categoria representa uma forma de realizar uma integração racionalizada do “povo”, até porque, àquela época, o folclore ainda tentava se estabelecer como um campo de estudos no Brasil e ainda tinha grande força política, sendo a cultura popular algo a ser defendido e preservado. Com o surgimento de um campo de estudos folclóricos, o que antes era entendido como pitoresco, exótico, “curioso”, ganha *status* de objeto científico.

No entanto, a polêmica sobre o bode nos dá indícios para outro tipo de reflexão. Pelas falas dos envolvidos na questão, percebe-se que o bode era entendido como objeto de menor importância, ou de nenhuma importância, tanto que Dom Camilo afirma que o Museu é um lugar de coisas sérias, daí não entender a razão do bode na instituição.

Da mesma forma, em resposta às críticas, Barreto afirma que o bode não é considerado peça de museu, e por isso será colocado num lugar adequado, a Sala do Folclore. Logo, conclui-se do exposto que essa sala também era considerada de menor importância se comparada às demais, que tratavam das personalidades ilustres da história do Ceará. Ao mesmo tempo em que tentavam reconhecer a importância da cultura popular, dando maior visibilidade a ela, as exposições do Museu do Ceará acabavam reforçando todos os estereótipos já construídos em torno das tradições populares.

Encontramos, entre os álbuns organizados pelo diretor do Museu, um registro fotográfico do bode loiô exposto, não na Sala do Folclore, mas na Sala do Vaqueiro. A fotografia, que não está datada, é mais um indício de como o animal empalhado circulou pelas várias exposições do Museu. Tudo indica que Osmírio Barreto não sabia o que fazer com o objeto.



Figura 9 - Sala do Vaqueiro (Acervo do Museu do Ceará, 1978).

Nos álbuns fotográficos organizados por Osmírio Barreto no ano de 1978, encontram-se fotos de todas as exposições do Museu em vários ângulos; e a única sala que não ganha destaque entre essas fotografias é exatamente a Sala do Folclore. No catálogo de 1972, é possível encontrar fotografias de algumas das salas, e mais uma vez a Sala do Folclore não é contemplada, e no catálogo de 1976, ela nem é citada.

Há uma possível explicação para o “desaparecimento” da Sala do Folclore dos documentos do Museu. Em 1975, o então secretário de Cultura do Estado, Ernando Uchoa Lima, determinou que todo o acervo da sala fosse transferido para a Casa de Cultura Raimundo Cela, entidade também subordinada à Secretaria de Cultura. Segundo o documento consultado, tal mudança ocorreu por razões técnico-administrativas, mas é possível que a transferência tenha-se dado por outras duas razões: pela necessidade de instalar o acervo num local que pudesse dar mais evidência aos elementos da cultura popular, ou para pôr fim à polêmica do bode, que de fato nunca deixou de pertencer ao acervo do Museu. Um dos trechos do documento diz:

Todo o acervo da Sala do Folclore foi entregue à CASA DE CULTURA RAIMUNDO CELA, no dia 26 de fevereiro de 1976, conforme documentos existentes no Arquivo deste Museu Histórico e Antropológico, dentre os quais uma relação discriminativa de todas

as peças pertencentes àquela Sala de exposição, num montante de 159 objetos e artefatos. O material em espécie se encontrava em perfeito estado de conservação e preservação.³⁰⁸

Tanto o Museu de Arte e Cultura Populares quanto o Museu do Ceará eram instituições administradas pelo governo do estado. Isso demonstra o interesse do poder público em dar evidência à cultura popular. É claro que o modo de dar visibilidade acontecia das formas mais diversas possíveis, e os museus, por meio de suas exposições, assumiam um papel importante, dotando a cultura popular de determinados atributos que dariam a ela valor simbólico, sendo incorporada à lógica mercadológica.

Outros projetos para a criação de museus com a mesma temática foram surgindo. No relatório de atividades da Secretaria de Cultura de 1980, referente ao semestre de março a julho de 1979, comenta-se sobre a implantação do Museu de Artes e Tradições.

Visando à implantação do Museu de Artes e Tradições Populares, a Secretaria de Cultura e Desporto designou seu técnico Gilberto Brito para ir ao município de Caririáçu a fim de observar o funcionamento dos engenhos de fazer corda e adquirir um desses equipamentos para o Museu. Determinou, ainda, o deslocamento desse técnico até a zona do Jaguaribe para conhecer as características da produção oleira naquela região.³⁰⁹

O projeto inicial do museu idealizava a construção de uma instituição de grande porte, que, além do museu, teria uma central de comercialização e vários núcleos de produção artesanal. Chegou-se a escolher uma área no Parque do Cocó para abrigar o museu. Chegou-se a elaborar um conjunto de plantas para o prédio, mas o fato é que o projeto, nesses moldes, nunca foi realizado. A Secretaria de Cultura não tinha recursos para arcar com tal empreendimento, e por isso concentrou-se num projeto bem menor, que contou com a colaboração da Secretaria de Obras do Estado do Ceará. Esse novo projeto tratava apenas de abrigar os

³⁰⁸ BARRETO, Osmírio de Oliveira; OLIVEIRA, Raimundo Eufrásio. *O Museu Histórico e sua História*. [S.l.: s.n.], 1990. Arquivo do Museu do Ceará. (mimeo).

³⁰⁹ Relatório de Atividades da Secretaria de Cultura e Desporto do Ceará, 1980, p. 23.

objetos já adquiridos para o museu, instalando-os no andar térreo da Casa de Cultura Raimundo Cela, antigo Palácio da Luz.³¹⁰

Nos relatórios dos anos seguintes, o que se vê, mais uma vez, é a ineficiência do governo do estado em colocar em prática o funcionamento do museu, que ficou fechado ao público durante o tempo em que existiu, realizando apenas trabalhos de catalogação e higienização do acervo. Os relatórios da Secretaria de Cultura de meados da década de 1980 já não fazem mais referência à instituição, ou seja, ela desaparece das fontes. Não conseguimos identificar que fim tomou o acervo desse museu que nunca funcionou.

O exemplo do Museu de Artes e Tradições se aproxima do caso do Museu do Jangadeiro mencionado inicialmente. Se os indícios nos levam a crer que havia interesse por parte do poder público de criar espaços de exibição da cultura popular, eles também nos levam a pensar o contrário, de que a vontade não era suficiente ou de que esses projetos não eram prioridade.

O Museu do Jangadeiro é idealizado no final dos anos 1960; o Museu de Artes e Tradições em fins da década de 1970. São períodos diferentes, com governos, secretários de cultura diferentes, mas permanece a ineficiência do Estado em executar os projetos.

De todo modo, o interesse do governo de tentar criar instituições museológicas voltadas para a cultura popular, para as “coisas do povo”, já reforça o nosso argumento de que o Estado tinha uma necessidade de maior exibição do popular.

3.2 O PALCO E A ENCENAÇÃO

Nos anos 1970 e 1980, será intenso o investimento do governo e da iniciativa privada na produção artesanal e na realização de festas e eventos que tinham por objetivo dar visibilidade à cultura popular local, como é possível perceber em algumas das fontes analisadas. Um dos eventos que passou a ganhar destaque foram as exposições e feiras de artesanato que começaram a se espalhar por todo o

³¹⁰ Relatório de Atividades da Secretaria de Cultura e Desporto, 1982, p. 69.

país. Além do artesanato, constava na programação desses eventos a apresentação de grupos folclóricos.

Este ano o Governo do Estado lançou um projeto de “Promoções de Festivais e Manutenção de Grupos Folclóricos”. De acordo com a Secretaria de Cultura, a quem foi entregue sua execução, o objetivo é apoiar as várias expressões do folclore da região, incentivando grupos de estudiosos das tradições populares e realizando festivais. Os Cr\$ 300 mil programados para a sua viabilização foram garantidos pelo Instituto Nacional do Folclore, havendo uma participação do MEC através da Fundação Nacional de Artes (FUNARTE).³¹¹

A secretaria não mantém grupo folclórico próprio, adotando o princípio de prestigiar os existentes, que se multiplicaram nos últimos anos, organizados em Centros Sociais Urbanos, estabelecimentos de ensino e outras instituições, de modo mais ou menos espontâneo, à vista do êxito obtido pelo conjunto do SESI e pelo Grupo de Tradições Cearenses.³¹²

O folclore apresentado nesses eventos é aquele praticado por grupos formados por pessoas recrutadas para praticar certas danças e tradições populares. Esses grupos representavam o Ceará em feiras e festivais, mas não eram formados pelas pessoas que vivenciavam essas tradições como práticas sociais. O Estado investia na formação desses grupos a fim de divulgar e exaltar a cultura popular cearense, transformada em espetáculo para “turista ver”. No anuário de 1976, no item que trata do folclore, consta uma observação sobre o trabalho de “preservação” realizado pelo Serviço Social da Indústria (SESI).

O SESI é a organização que mais tem lutado para preservar o folclore cearense. Grupos de dançarinos recrutados entre operários recebem primorosa educação artística e orientação de professores competentes, constituindo-se, cada uma de suas apresentações, que incluem os mais diversos tipos de danças integrantes de nosso

³¹¹ SAMPAIO, Dorian. *Anuário do Ceará*. Fortaleza: Stylus, 1979/1980, p. 70.

³¹² Relatório de atividades da Secretaria de Cultura e Desporto do Ceará, 1983, p. 41-42.

folclore, num dos espetáculos mais representativos da cultura popular do Ceará. Muitas vezes têm esses grupos se exibido para visitantes oficiais no Palácio da Abolição e representado o Ceará em festivais nacionais de folclore. Também na esfera governamental têm sido tomadas medidas que visam a preservação do folclore cearense e a sua mais ampla divulgação. No Centro de Turismo de Fortaleza, como em praças públicas recuperadas pela Prefeitura para uso exclusivo dos artistas são realizadas, entre outras atividades do ramo, exhibições de cantadores e violeiros e grupos de dança.³¹³

Ora, o ato de preservar pressupõe a ideia de resguardar, de proteger algo das ações que possam imputar qualquer tipo de mudança ao que está sendo protegido. Ao recrutar operários para virarem dançarinos, o SESI não está, sob uma perspectiva da tradição, preservando o folclore cearense, mas contribuindo para o surgimento de novas formas de produção do popular.

O Estado buscava todas as formas de dar evidência ao folclore, fosse por meio de festivais ou de apresentações especiais, normalmente realizadas para chefes de Estado ou políticos que visitavam o Ceará.

Em fevereiro de 1976, ocorreu em Brasília a solenidade de troca da bandeira nacional na Praça dos Três Poderes. A solenidade era apenas uma das atividades do festival cívico-cultural que se estenderia ao longo de três dias na capital federal. Nesse ano, coube ao Ceará a organização da programação do evento, que ficou a cargo da Secretaria de Cultura do Estado. A programação tinha como objetivo realizar uma espécie de “amostragem” do Ceará, e foi por meio de peças, exhibições de jograis, corais e grupos folclóricos, que a história do Ceará foi contada.

Sobre a programação, a ata do CEC do dia 22 de janeiro de 1976 traz a fala da conselheira Nízia Diogo Maia:

No dia 31 será apresentada uma espécie de amostragem cultural do Ceará, na parte artística, imaginada pela Diretora de Promoções Culturais da Secretaria de Cultura, profa. Miriam Carlos Moreira de Sousa. [...] Depois viria a parte de coral, que se apresentaria cantando músicas cearenses e folclore cearense. No dia 1º, conclui a

³¹³ SAMPAIO, Dorian. *Anuário do Ceará*. Fortaleza: Stylus, 1976, p. 308-309.

oradora, será encenada na Praça dos Três Poderes a peça A grande tribo dos homens da cabeça chata, uma espécie de junção de teatro, conto e folclore. Esta peça conta a história do Ceará desde Soares Moreno, Matias Beck, até os nossos dias [grifo no original].³¹⁴

Em 1970, começou a ser realizado em Fortaleza o Festival de Folclore do Ceará e, no final da década, festivais já eram realizados em algumas regiões do estado, como o Festival de Folclore do Cariri. Sobre o Festival, o jornal *O Povo* publica:

Crato – Numa promoção do Instituto Cultural do Cariri, realizar-se-á, a partir do dia 22 próximo, nesta cidade, o II Festival Folclórico do Cariri, com a participação de Crato, Juazeiro, Barbalha, Missão Velha, Brejo Santo, Campos Sales e outros municípios da zona sul do Estado. As inscrições continuam abertas no ICC e na Rádio Araripe do Crato, acreditando-se que o número de participantes será superior ao do ano passado. [...] O Festival terá a duração de uma semana sendo portanto o principal acontecimento neste mês de agosto, na “Princesa do Cariri”. Várias firmas locais também participarão do certame, incentivando assim o folclore cearense que aos poucos vai perdendo sua tradição, face a falta de incentivo e promoções desta natureza. A diretoria do ICC se reunirá ainda esta semana quando tratará de importantes assuntos ligados a organização do festival que vem sendo bastante divulgado pela imprensa local.³¹⁵

A princípio, pode parecer natural o fato de o Cariri organizar seu próprio festival, mas tal feito pode indicar antigas disputas políticas. É preciso lembrar que, na segunda metade do século XIX, a cidade do Crato iniciou um movimento político-intelectual com o objetivo de disseminar um projeto civilizador para a região do Cariri, que passava, necessariamente, pela separação da região do restante do Ceará.

³¹⁴ Ata do Conselho Estadual de Cultura, 22 de janeiro de 1976.

³¹⁵ *O Povo*, 3 ago. 1978, [s.p.].

A conquista da civilização só seria possível por meio de uma divisão político-administrativa que criaria a província do Cariri – cuja capital seria o Crato – e que garantiria à região a extensão dos benefícios concedidos pelo poder imperial às suas províncias. Tal conquista só seria possível porque o Crato tinha, à época, a primazia econômica na região centro-sul do Ceará. O discurso dos defensores da ideia era de que, com a separação, o Cariri não precisaria mais pagar as contas da província, já que representava quase a metade de sua arrecadação.³¹⁶

A busca por essa civilização possibilitou o surgimento de narrativas históricas sobre o Cariri ainda no século XIX, mas foi a partir da comemoração do centenário de elevação do Crato à categoria de cidade, em 1953, que se intensificou a produção de textos que construíam uma visão de história local e, logo, de uma cultura local, e o Instituto Cultural do Cariri (ICC) exerceu um importante papel no processo de construção de uma memória histórica para o Crato e o Cariri.³¹⁷

Mesmo fazendo parte das fronteiras geográficas cearenses, o Crato não se representa como uma cidade que faz parte do Ceará, mas como uma cidade independente, de importância cultural própria, construindo seus próprios símbolos, heróis, ou seja, seu passado histórico, que não estava, necessariamente, relacionado à produção historiográfica oficial.

A realização do Festival Folclórico do Cariri pode ser entendida por esse desejo de independência que o Crato traz desde o século XIX. Nesse sentido, o folclore do Cariri deseja se separar do folclore do Ceará, como se o folclore caririense não fizesse parte do cearense. Mas, ao mesmo tempo em que a matéria nos dá evidências de que esse desejo emancipacionista ainda resiste, ela nos dá uma pista de que tudo, na verdade, fazia parte de uma coisa só, já que, no final do texto, o jornal diz que o investimento de firmas locais no evento estaria ajudando a incentivar o “folclore cearense”.³¹⁸

Concomitantemente à realização desses festivais, promoviam-se, nos mais diversos espaços, a apresentação de cantadores de viola, de grupos folclóricos

³¹⁶ CORTEZ, Antônia Otonite de Oliveira. *A construção da “cidade da cultura”*. Crato (1889-1960). 2000. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2000.

³¹⁷ VIANA, José Italo Bezerra. *O Instituto Cultural do Cariri e o centenário do Crato*. Memória, escrita da história e representações da cidade. 2011. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2011.

³¹⁸ *O Povo*, 3 ago. 1978, [s.p.].

como o Grupo de Tradições Cearenses,³¹⁹ a escolha da Rainha do Folclore, festivais intercolegiais de folclore. Enfim, utilizavam-se todos os artifícios possíveis para dar mais visibilidade à cultura popular.³²⁰ Esses eventos ganhavam significativo destaque na imprensa. Sobre o Festival Cearense de Violeiros Nordestinos, o jornal *O Povo* publica:

Foi dos mais concorridos o Festival Cearense de Violeiros Nordestinos, ocorrido na cidade de Tabuleiro do Norte, segundo informou o candidato a deputado federal pelo MDB, empresário Wilson Belchior, que esteve naquela cidade a convite dos organizadores da simpática promoção, integrando a comissão julgadora que premiou os participantes. O jovem candidato opositor observou que o nível dos concorrentes foi dos melhores, em termos do que se propunham a oferecer ao público. Evidenciou, no entanto, como destaque especial do Festival, a apresentação do violeiro Otacílio Batista. Acha Wilson Belchior que promoções daquela natureza deve merecer todo o apoio de órgãos culturais, assim como da Empresa Cearense de Turismo – Emcetur, pela riqueza de folclore que apresenta.³²¹

No Festival de Folclore de 1980, apresenta-se o Grupo de Coco do Mucuripe, o Grupo de Tradições Cearenses e o Grupo de Folclore do Centro Social Urbano Adauto Bezerra. Na mesma ocasião, apresentavam-se grupos que vivenciavam as danças e os rituais como práticas sociais, caso do Grupo de Coco; e grupos formados por pessoas alheias a essas práticas sociais, alheias no sentido de que não as vivenciavam cotidianamente como algo que fizesse parte de sua história ou de sua memória social, como é o caso do Grupo de Tradições Cearenses. Os integrantes do grupo eram jovens residentes em Fortaleza que realizavam esse trabalho pela importância que creditavam ao que eles consideravam como tradições culturais do estado.

³¹⁹ O Grupo de Tradições Cearenses foi fundado em 12 de outubro de 1966 pela professora Elzenir Colares e tinha por objetivo levar à população as festas e manifestações tradicionais do estado. Os integrantes do grupo realizavam o trabalho sem receberem qualquer tipo de remuneração. *O Povo*, 15 jun. 1981, Caderno 2 (capa).

³²⁰ Relatório de Atividades da Secretaria de Cultura e Desporto do Ceará. Fortaleza, 1980, p. 15.

³²¹ *O Povo*, 13 ago. 1978, [s.p.].

A formação desses grupos incomodava alguns folcloristas que insistiam na ideia de que a cultura do povo era ancestral, transmitida de forma hereditária, caso de Filgueira Sampaio, presidente da Associação Cearense de Folclore em 1978. Em agosto desse mesmo ano, o jornal *O Povo* publicou a matéria *A criação popular exige respeito*, que trata das comemorações da semana do folclore e apresenta opinião do escritor sobre os grupos que ele chama de parafolclóricos. Para Sampaio, à época, o verdadeiro folclore cearense estava concentrado no Cariri e nas áreas de praia:

Quando o entretenimento é oriundo do campo ou provém dos subúrbios das cidades grandes; quando é natural e possui visíveis características de autenticidade; quando sabemos que se trata de criações espontâneas nascidas da alma da gente simples do povo, então percebemos, sentimos que é folclore – folclore legítimo e representado por autênticos portadores de folclore. Mas, nos casos de simples aproveitamento de danças e autos folclóricos representados por crianças, estudantes, ou por rapazes e moças de ambientes sociais, então se trata de projeção folclórica, reflexo ou arremedo de folclore. É o que se pode chamar de folclore estilizado ou parafolclore. Vale como atividade na área de Educação Artística ou encenações recreativas para fins lucrativos. Tais exposições não oferecem nenhum valor para pesquisas nem merecem as atenções dos estudiosos ou dos turistas ilustrados.³²²

Filgueira Sampaio cria uma hierarquia em que o “folclore legítimo” se sobrepõe ao que ele chama de “folclore estilizado”, que no seu entendimento serviria para fins lucrativos, mas não para ser estudado. O interessante é que a política cultural brasileira, principalmente nos anos 1970, segue uma tendência mundial de composição de políticas que dão positividade econômica aos elementos vinculados à cultura. Sob essa perspectiva, não havia hierarquização entre práticas culturais legítimas ou estilizadas, o que ia de encontro ao pensamento de Sampaio. O importante nesse sentido era que a cultura gerasse lucros, fosse de forma direta, por meio da sua comercialização; ou de forma indireta, quando transformada em atrativo turístico.

³²² *O Povo*, 23 ago. 1978, p. 15.

Os festivais e as apresentações folclóricas criam uma dinâmica própria: ao mesmo tempo em que continuavam existindo os produtores e praticantes da cultura popular, que faziam parte de uma estrutura social localizada no tempo e no espaço, havia os grupos formados por pessoas recrutadas que não tinham familiaridade com essas práticas, mas que faziam delas espetáculos para determinado tipo de público. Porém, em que medida a encenação do popular rompe com a relação de afastamento construída pelos folcloristas?

Em todas as situações citadas anteriormente a cultura popular se transforma numa espécie de representação teatral, na medida em que o povo sai do seu lugar e das condições locais em que pratica suas manifestações culturais para se apresentar num palco. A cultura popular está, potencialmente, associada a um lugar e, nesse caso, é reduzida à categoria de espetáculo, sendo desvinculada do cotidiano no qual era produzida e praticada. Para Ulpiano Bezerra de Menezes, o grande problema dessas práticas, realizadas até hoje,³²³ é que a cultura desterritorializada corre o risco, não só de empobrecimento, mas de alienação. “Como evitar que o turismo crie alucinações culturais, zumbis que voltam ao mundo dos vivos apenas para atender a solicitações externas de consumo?”³²⁴

3.3 A ARTE PÚBLICA: TEMAS E TIPOS REGIONAIS

A arte pública³²⁵ foi outra forma de dar visibilidade aos temas e tipos regionais, principalmente a partir da década de 1960, quando Fortaleza começou a ganhar esculturas que se diferenciavam do que se produzia até então, como bustos,

³²³ É comum, nos períodos de alta estação, os turistas serem recebidos no aeroporto de Fortaleza por uma banda de forró cujos integrantes se vestem de cangaceiros e distribuem chapéus de palha aos que desembarcam.

³²⁴ Ulpiano Bezerra de Menezes chama a atenção para um problema causado por determinados tipos de turismo cultural praticados no Brasil e no mundo: a desterritorialização, que seria o desenraizamento espacial da cultura, que tem como fator indispensável para sua existência, a pertença a um lugar. BEZERRA DE MENESES, Ulpiano T. Os “usos culturais” da cultura. Contribuição para uma abordagem crítica das práticas e políticas culturais. In: YÁZIGE, Eduardo; CARLOS, Ana Fani Alessandri; CRUZ, Rita de Cássia Ariza da (Orgs.). *Turismo. Espaço, paisagem e cultura*. São Paulo: Hucitec, 1996, p. 98.

³²⁵ Tratando o conceito de forma literal, arte pública é toda arte exposta em espaços ao ar livre, como praças, jardins, ruas e outros locais de fácil acesso. COSTA, Sabrina Albuquerque de Araújo. *O artista Zenon Barreto e a arte pública na cidade de Fortaleza*. 2010. Dissertação (Mestrado em Teoria e História da Arte) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

relevos e estátuas, monumentos celebrativos de fatos ou personagens históricos que foram uma tendência desde fins do século XIX e ganharam espaço nas ruas da capital cearense por toda a primeira metade do século XX.

A valorização da temática regional nas artes plásticas pode ser entendida como uma repercussão das ideias da segunda fase do modernismo brasileiro – de 1930 a 1945 –, quando a temática nacional com viés social esteve no centro dos debates da classe artística. Não bastava uma arte brasileira e moderna, mas uma arte voltada para expressar os problemas da população e destinada a ela. Em termos estilísticos, a imagem dessa segunda fase teve um tratamento mais “realista”, passando a privilegiar temas que retratassem o povo em situações de trabalho e nas suas festas.³²⁶

A década de 1950 foi marcada pela difusão da arte abstrata nos meios de vanguarda, com a criação dos primeiros grupos concretos em São Paulo e no Rio de Janeiro, que fomentaram os debates em torno do assunto e conquistaram a adesão de novos artistas. No entanto, indo de encontro a esse movimento, muitos artistas mantiveram-se fiéis depositários da arte figurativa. “Se nos principais centros artísticos do país, apesar do debate em torno da arte abstrata, ainda persistia o ideário modernista de uma arte inspirada nas raízes nacionais, o cenário não poderia ser diferente em centros periféricos, onde a arte era vista com certo estranhamento”.³²⁷

Foi na década de 1960 que Fortaleza ganhou suas primeiras esculturas voltadas para a representação dos tipos do estado ou temas populares, resultado de uma nova orientação da arte nos espaços públicos da capital, surgindo os primeiros trabalhos artísticos de iniciativa governamental. Os primeiros deles foram produzidos pelo artista plástico pernambucano Corbiniano Lins,³²⁸ que nesse decênio realizou três trabalhos na cidade. O primeiro deles foi o *Monumento a Iracema* (1965) (figura 7), que foi alvo de uma grande polêmica em torno de sua realização.

³²⁶ ZÍLIO, Carlos. Da Antropofagia à Tropicália. In: O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira. *Revista Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, ano XVI, n. 18, 2009, p. 117.

³²⁷ COSTA, Sabrina Albuquerque de Araújo. *O artista Zenon Barreto e a arte pública na cidade de Fortaleza*. 2010. Dissertação (Mestrado em Teoria e História da Arte) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010, p. 67.

³²⁸ José Corbiniano Lins nasceu em Olinda em 1924. Em 1952 ingressou no ateliê coletivo da Sociedade de Arte Moderna do Recife dirigido pelo escultor Abelardo da Hora. Foi membro do Conselho Municipal de Cultura do Recife e da Academia de Artes e Letras de Pernambuco. É autor de painéis, esculturas, pinturas, talhas, gravuras e ilustrações literárias, no entanto, as esculturas destacam-se como o núcleo de sua imaginação privilegiada. VASCONCELOS, Tânia. *A arte pública de Fortaleza*. Fortaleza: Creativemídia, 2003.

A realização do *Monumento a Iracema* foi uma das ações dos festejos comemorativos do centenário do livro de José de Alencar. Em 1965, o presidente Castelo Branco assinou um decreto declarando que seria comemorado em todo o país o centenário de Iracema. O decreto ordenava que as festividades fossem organizadas por duas comissões, uma central e outra auxiliar. A primeira seria presidida pelo Ministro Flávio Lacerda e integrada pelos presidentes da Academia Brasileira de Letras, do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. O objetivo da comissão central seria programar as solenidades comemorativas e propor as medidas para a restauração da Casa José de Alencar em Fortaleza.

A comissão auxiliar teria sede na capital cearense e seria presidida pelo então reitor Antônio Martins Filho, integrada pelos presidentes do Instituto Histórico e Geográfico do Ceará, da Academia Cearense de Letras e Casa de Juvenal Galeno, pelo secretário de Educação do Estado e por um representante do Conselho Estadual de Cultura do Ceará. O decreto ainda estabelecia que o Instituto Nacional do Livro fizesse uma edição especial do romance e outra de caráter popular e escolar, comentada e explicada por um professor e crítico literário.³²⁹

³²⁹ *Tribuna do Ceará*, 5 fev. 1965, p. 7.



Figura 10 - Iracema (1965). Autor: Corbiniano Lins.
Escultura em concreto, 6,00 x 3,70 x 2,50. Praia do Mucuripe, Fortaleza.³³⁰

Em 1965, a prefeitura de Fortaleza realizou um concurso para eleger um projeto artístico para a construção de um monumento a Iracema. A proposta de Corbiniano foi a vencedora, derrotando o projeto do artista cearense Zenon Barreto.³³¹ A contratação de um artista de outro estado gerou insatisfação nos artistas plásticos cearenses – que se sentiram preteridos – e na população, que não gostou das formas estilísticas usadas para retratar um dos principais ícones da cultura cearense. A polêmica se voltou também para a comissão julgadora, formada exclusivamente por escritores que gozavam de prestígio junto à administração municipal.

Insatisfeito, Zenon Barreto redigiu um manifesto questionando a competência da comissão julgadora e os critérios de avaliação do concurso. Vários artistas assinaram o documento que foi entregue numa reunião realizada na

³³⁰ VASCONCELOS, Tânia. *A arte pública de Fortaleza*. Fortaleza: Creativemídia, 2003.

³³¹ Zenon da Cunha Mendes Barreto nasceu em Sobral, Ceará, em 1918. Sua vida artística teve início em 1949, quando começou a pintar, e integrou o grupo SCAP, Sociedade Cearense de Artes Plásticas. Foi um dos fundadores do Grupo dos Independentes, juntamente com Antônio Bandeira, Goebel Weyne e outros artistas. Possui obras em museus, ruas e edifícios públicos, tanto no Ceará como em outros estados do país. É um dos 40 artistas brasileiros que integram o Grande Vitral do Instituto de Arte Contemporânea da Fundação Armando Álvares Penteado, em São Paulo. Faleceu em janeiro de 2002. Ibid.

residência do governador, da qual participaram representantes da prefeitura e membros da comissão do concurso.³³²

A polêmica ganhou as páginas dos jornais, principalmente da *Tribuna do Ceará*. Um de seus colunistas, o artista plástico Estrigas,³³³ também se mostrou descontente com a situação:

As nossas autoridades, governamentais e culturais, via de regra treinam e fazem o possível para ignorar os artistas locais no que são muito bem coadjuvadas, nesse propósito, por pessoas que lhes estão perto e das quais lançam mão para eventuais empreendimentos no terreno artístico. Essa atitude ficará registrada na história ao lado das medalhas que ostentarem. Na série de acontecimentos que fundamentam nossa afirmativa, inclui-se o presente fato do monumento à Iracema. A idéia sem dúvida é boa, mas, como tudo que é proposto para artes plásticas em Fortaleza, não se apresenta como devia, nem segue uma linha justa que mais proveitos traria. Nada mais simples não fosse a ignorância proposital, do que estabelecer para empreendimentos a norma de concurso, com regulamento sério e conhecido (o do Salão de Abril deste e do ano passado foi desconhecido) e sob a decisão de uma comissão que de fato, com conhecimento do assunto, esteja credenciada e capaz para decidir sobre a qualidade dos trabalhos com mais acerto por ser composta de elementos afeitos a um contato mais rigoroso e mais consequente no assunto sob seu julgamento. Foi justamente o que deixou de ser feito. O monumento à Iracema foi simplesmente encomendado a alguém, de muito mais “além daquela serra”, por outro alguém que não vê bem e nem quer ver os da “Taba de Araken”.³³⁴

³³² COSTA, Sabrina Albuquerque de Araújo. *O artista Zenon Barreto e a arte pública na cidade de Fortaleza*. 2010. Dissertação (Mestrado em Teoria e História da Arte) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

³³³ Nilo de Brito Firmeza nasceu em Fortaleza em 1919. Desde os tempos de colégio, adota o apelido de Estrigas. Formado em odontologia, passa a frequentar a SCAP (Sociedade Cearense de Artes Plásticas) em 1950, onde realiza seus primeiros cursos de desenho e pintura, tornando-se membro da diretoria em 1953. Crítico de arte, pintor e ilustrador, Estrigas é autor de vários livros e trabalhos que o consagraram como um dos principais artistas plásticos do estado. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br>>. Acesso em: 24 out. 2013.

³³⁴ *Tribuna do Ceará*, 3 jun. 1965, [s.p]. In: ESTRIGAS. *Artecrítica*. Fortaleza: Edições UFC, 2009, p. 48.

Não há como afirmar se a rejeição da população ao monumento se deu mesmo pelo fato de acharem que Iracema não estava bem representada ou por já se ter criado toda uma controvérsia – iniciada pelos artistas – em torno do assunto. Se os intelectuais se utilizavam da imprensa ou de outros meios formais para manifestarem sua indignação, como fez o poeta Rogaciano Leite, por exemplo, algumas pessoas se utilizavam de táticas não muito bem vistas pela população. O jornal *Tribuna do Ceará* do dia 1º de outubro de 1965 dá destaque à notícia *Vandalismo! Atentado contra a estátua de Iracema*:

Quebraram a estátua de Iracema, uma das mais discutidas obras do escultor Corbiniano Lins. A polícia desde ontem procura elucidar o estranho caso. Mas até agora, apesar dos esforços empregados pelos nossos “007”, nenhuma pista positiva foi encontrada que pudesse levar à captura dos iconoclastas. Quem seriam eles? – é pergunta que corre na cidade. [...] Na polícia a reportagem apurou que um carro de placa não identificada estacionou na Avenida Beira Mar, do qual vários rapazes conduzindo ferramentas para levar a efeito a programada demolição da estátua da Índia. O que não conseguiram como desejavam, mas ainda assim quebraram a flecha e um dos seios da virgem. [...] Várias opiniões circulam em torno do ocorrido. Uns dizem que o atentado foi praticado pelos rabos de burro, enquanto outros acham mais amigável atribuí-lo a certos intelectuais que andavam blaterando contra o mau gosto (para êles) do escultor que fez uma índia deformada, contrária mesmo à criação do romancista.³³⁵

O repúdio manifestado contra o monumento não parecia ser unânime. A jornalista Wanda Palhano, em coluna do mesmo *Tribuna do Ceará*, resolveu manifestar a sua opinião:

Tenho acompanhado com o mais vivo interesse, a briga dos intelectuais sôbre a estátua de Iracema, que o presidente Castelo Branco inaugurou na praia, quando aqui estêve da última vez. Uns gostam, outros não gostam do monumento. Alguns acham-no

³³⁵ *Tribuna do Ceará*, 1º out. 1965, p. 1.

pavoroso, irreal, delirante, portinaresco, sem pé nem cabeça, embora cabeça tenha e tenha pé também. Outros, pelo contrário louvam o plástico, o ângulo, a perspectiva, a beleza da Índia imaginada pelo escultor pernambucano, na base das informações do papai José de Alencar. Eu gosto. Enfileiro-me entre os partidários da escultura: uma indígena delgada, de pernas fabulosas, pouco calipígia, seios agressivos, ativa, dominadora onipresente, diante do seu mar e das suas areias ardentes, que seus pés ligeiros pisavam, ao lado do guerreiro branco. Parto de um princípio muito simples: Iracema não existiu. É uma criação literária. Consequentemente, cada um de nós, pobres mortais, temos o direito de ter a sua imagem particular – a sua Iracema privada – daquela que tinha os cabelos mais negros do que as asas da graúna. O escultor pernambucano, que deve ser um sensual, está na cara, salta à vista, sonhou a sua Iracema daquele jeito. Respeitemos o gosto e a imaginação do artista, mesmo quando modificou as “benfeitorias” da selvagem mûça, empinando-lhe no tronco aqueles seios de côco partido ao meio, fornecendo-lhe aquelas pernas e ancas sobranceiras [sic], aqueles pés medonhos, traduzindo o conjunto o que de mais ardente, secreto e até sexual existe no próprio autor.³³⁶

Wanda Palhano afirma que foi a forma dada à Índia o que agradou a ela e outros admiradores do trabalho. Mas o principal alvo das críticas de Zenon Barreto e de outros artistas e intelectuais foi justamente o aspecto formal do monumento, composto pelas figuras de Iracema, Moacir, seu filho e o cachorro Japi. A obra é caracterizada pela estilização das formas, principalmente das pernas, grossas e longas demais, desproporcionais ao restante do corpo. A estilização desagradou a maioria das pessoas, que julgou que o resultado da obra não correspondia à beleza da Índia descrita por José de Alencar. É possível que a intenção de Corbiniano não fosse exaltar a beleza da personagem, mas sim apresentar uma Iracema a partir da estética modernista, que tinha a estilização como um dos principais recursos.³³⁷

³³⁶ *Tribuna do Ceará*, 14 ago. 1965, p. 6.

³³⁷ “[...] estilizar significa simplificar as formas, excluir os detalhes, pior, deformar; três tarefas ingratas ante a beleza de Iracema. O público em geral ainda desconhecia as questões inerentes ao modernismo e a visualidade artística da maioria estava arraigada a um modelo de representação realística das formas. Somada a esta resistência natural à novidade, temos o agravante de que o que estava em jogo era a imagem idealizada há cem anos de um dos principais ícones da cultura

Meu intuito ao trazer para o debate a controvérsia em torno dessa obra não é dizer quem estava certo sobre a questão, mas pensar como as imagens urbanas se definem como produção social, construindo discursos sobre o passado, mas também eternizando o nome daqueles que participam da produção desses discursos, como o artista, evidenciando um quadro de disputas simbólicas em torno da constituição dos significados.³³⁸

Em 1965, outra obra do artista pernambucano foi exposta em Fortaleza, o *Monumento ao Vaqueiro*, situado na Praça Brigadeiro Eduardo Gomes, localizada em frente ao antigo aeroporto da cidade.³³⁹ A obra faz uma homenagem àquele que é visto como um dos “tipos” cearenses em uma das suas atividades mais tradicionais: a vaquejada.

cearense”. COSTA, Sabrina Albuquerque de Araújo. *O artista Zenon Barreto e a arte pública na cidade de Fortaleza*. 2010. Dissertação (Mestrado em Teoria e História da Arte) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010, p. 140.

³³⁸ “A constituição do acervo de imagens urbanas se caracteriza, de um modo geral, por operações de significação, que organizam simbolicamente o tempo e o espaço da cidade ao instaurar referências universais no cotidiano da vida urbana. Frequentemente, esse movimento relaciona-se com motivações da conjuntura social, atualizando e redefinindo constantemente o significado das imagens urbanas”. KNAUSS, Paulo. Apresentação. In: KNAUSS, Paulo (org.). *Sorriso da cidade*. Imagens urbanas e história política de Niterói. Niterói-RJ: Fundação de Arte de Niterói, 2003, p. 13.

³³⁹ A praça e a escultura foram inauguradas no dia 22 de dezembro de 1965 pelo então prefeito de Fortaleza Murilo Borges. Consultamos os jornais *Correio do Ceará*, *Gazeta de Notícias* e *Tribuna do Ceará*, e apenas este último noticia a inauguração do monumento com uma pequena nota apresentada na capa do jornal.



Figura 11 - Monumento ao Vaqueiro (1965). Autor: Corbiniano Lins. Escultura em concreto, 5,80 x 3,20 x 1,30m, Praça Brigadeiro Eduardo Gomes, Fortaleza.³⁴⁰

O momento escolhido para eternizar a imagem do vaqueiro é aquele em que ele aparece em ação, trajando a sua indumentária “típica”, o gibão, a perneira, o chapéu de couro, e tangendo o boi na companhia de um cachorro, animal geralmente utilizado na lida. Assim como no *Monumento a Iracema*, aqui Corbiniano recorre à estilização da figura humana, apresentada com formas alongadas e de tamanho reduzido. Percebe-se uma espécie de desproporcionalidade entre o tamanho da cabeça do vaqueiro e o restante do seu corpo. Embora os trabalhos de Corbiniano apresentassem novidades em relação aos monumentos tradicionais, seus trabalhos em Fortaleza ainda remetiam à tradição estatuária do século XIX, tendo em vista o seu caráter narrativo, a utilização do pedestal e o volume das obras.³⁴¹

Vale lembrar que a segunda metade da década de 1960 foi um período importante para a consolidação no Brasil das políticas públicas voltadas para o turismo. A EMBRATUR foi criada em 1966, mesmo ano da inauguração do primeiro terminal de passageiros de Fortaleza.

³⁴⁰ VASCONCELOS, Tânia. *A arte pública de Fortaleza*. Fortaleza: Creativemídia, 2003.

³⁴¹ COSTA, Sabrina Albuquerque de Araújo. *O artista Zenon Barreto e a arte pública na cidade de Fortaleza*. 2010. Dissertação (Mestrado em Teoria e História da Arte) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010, p. 68.

A criação de estruturas físicas³⁴² para as atividades aeronáuticas na capital cearense remontam à década de 1930, quando algumas empresas aéreas começaram a operar por meio de linhas particulares que facilitaram a conexão com outras cidades. Antes disso, Fortaleza era apenas um ponto de passagem. Nesse momento, as atividades relacionadas à aviação estavam condicionadas a determinados segmentos da sociedade, restringindo-se basicamente às autoridades políticas, empresariais e militares, fazendo dessa prática uma significativa forma de distinção social.³⁴³

Em 18 de julho de 1930, a empresa Nirba do Brasil S.A. passou a aterrissar seus hidroaviões no campo de pouso da Barra do Ceará, local onde a empresa Condor também passou a operar a partir de 1935. O início da operação dessas duas companhias e a criação de outros campos de pouso e de bases aéreas foram o suficiente para aumentar o fluxo de visitantes a Fortaleza, como o tenente-coronel Eduardo Gomes, que, em 10 de janeiro de 1934, chegou à cidade pilotando um avião do Correio Aéreo Militar; a aviadora norte-americana Laura Ingalls, que desembarcou no mês seguinte; e o cantor Francisco Alves, que, a bordo de uma aeronave da Condor, desceu na pista de pouso da Barra do Ceará em 1938.³⁴⁴

A construção de um terminal de passageiros no aeroporto Pinto Martins em 1966 sugere que havia por parte do poder público um desejo de aumentar a quantidade de voos e de passageiros. Como se pode ver na tabela a seguir, na década de 1970, algumas capitais nordestinas, incluindo Fortaleza, veem um crescimento relevante no número de embarques em seus aeroportos.

³⁴² Essas estruturas nada tinham a ver com a nossa atual ideia de aeroporto, pois possuíam apenas uma pista para o pouso das aeronaves.

³⁴³ MACIEL, Wellington Ricardo Nogueira. *Aeroporto de Fortaleza. Usos e significados contemporâneos*. 2006. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2006, p. 32.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 36.

Capitais	Quantidade de passageiros						Taxa de crescimento (% ao ano)	
	1970	1971	1972	1973	1974	1975	1970/74	1974/1975
São Luís	48.437	47.459	49.236	54.515	58.737	65.398	4,9	11,3
Teresina	15.834	19.547	24.990	25.210	30.420	31.442	17,7	3,4
Fortaleza	64.386	73.295	88.533	96.660	118.299	124.166	16,4	5
Natal	14.753	15.360	20.106	23.438	30.685	28.810	20,1	-6,1
João Pessoa	1.247	1.326	1.003	1.280	2.178	2.084	15	-4,3
Recife	137.736	152.432	165.699	187.471	222.848	247.390	18,8	11
Maceió	13.311	11.226	13.003	16.290	22.716	23.867	14,3	5,1
Aracajú	15.930	13.247	16.110	19.975	23.343	31.854	10	36,5
Salvador	116.658	130.375	155.441	196.467	241.946	252.449	20	4,3
Total	428.292	464.167	534.121	621.306	751.177	807.460	15,1	7,5

Tabela 6 - Passageiros embarcados nos aeroportos das capitais nordestinas de 1970 a 1975 (Fonte: Diretoria de Aviação Civil – Ministério da Aeronáutica).³⁴⁵

Apesar de algumas cidades apresentarem redução no número de embarques ou um pequeno crescimento, os dados indicam um aumento significativo no número total de embarques e sugerem que o transporte aéreo tornava-se um forte aliado no setor turístico. Se a rodovia exerceu um papel importante no desenvolvimento do turismo nos anos 1960 – como já tratamos anteriormente – na década de 1970, os aeroportos parecem se tornar um dos principais portões de entrada das principais capitais nordestinas, como Fortaleza, Recife e Salvador. O que se percebe é que, aos poucos, o aeroporto ia-se tornando um lugar articulado à dimensão turística, confirmando a importância dada ao setor no Brasil naquele momento.

A colocação da escultura de um vaqueiro em frente ao aeroporto não foi obra do caso. Havia ali uma tentativa de afirmação do folclore por meio desse tipo humano, promovendo um senso de identificação com os ícones de representação do estado, tanto para o morador quanto para o visitante. Aqui temos, portanto, um exemplo de como a arte pública mobiliza determinados segmentos e passa a promover a relação entre turismo e cultura popular.

Outro exemplo de utilização da arte pública como instrumento de construção de representações é o do conjunto arquitetônico Palácio da

³⁴⁵ RIBEIRO, Afonso Cesar Coelho. *Estudos conjunturais do turismo no Nordeste*. Fortaleza: BNB/ETENE, 1976, p. 21.

Abolição/Memorial Castelo Branco,³⁴⁶ inaugurado em 1971. A ideia de construir um palácio para ser sede do governo do Ceará³⁴⁷ surgiu no final dos anos 1960, quando o governador da época, Parsifal Barroso, insatisfeito com as rústicas instalações da então sede do governo, o Palácio da Luz, solicitou um projeto ao arquiteto Sérgio Bernardes.³⁴⁸ A pedra fundamental foi lançada em 1962, e as obras iniciadas em 1965. Os jardins foram projetados por Fernando Chacel,³⁴⁹ que se inspirou nos modelos paisagísticos de Burle Marx.

³⁴⁶ O complexo arquitetônico é constituído por quatro edifícios: o palácio e a capela, que fazem parte do projeto original; o gabinete de despacho do governador, encomendado durante a execução da obra; e o Monumento e Mausoléu do Presidente Castelo Branco.

³⁴⁷ Entre 1970 e 1986, o poder executivo estadual esteve sediado no referido prédio. Em 1987, a sede do governo foi transferida para o Centro Administrativo do Cambé. Em 2003, o então governador, Lúcio Alcântara, voltou a mudar a sede do poder, que foi transferido para o Palácio Iracema. Em 2011, o Palácio da Abolição voltou a ser a sede do governo estadual após ter sido reformado na gestão do governador Cid Gomes.

³⁴⁸ A época, Sérgio Bernardes era um arquiteto de destaque no cenário nacional e internacional. Antes mesmo de sua formatura, um de seus trabalhos foi publicado no periódico francês *L'Architecture d'Aujourd'hui*, em número dedicado à nova arquitetura brasileira. No mesmo período, Bernardes já colecionava inúmeros prêmios, como o primeiro lugar do concurso para a construção da Capela de São Domingos em São Paulo (1952) e o grande prêmio de arquitetura da Bienal de Veneza (1954). Cf. GABRIELE, Maria Cecília Filgueiras Lima; SAMPAIO Neto, Paulo Costa. Um palácio destronado. In: Seminário do COMOMO Brasil, 7., 2007, Porto Alegre. *Anais...* Porto Alegre: Co mo mo_brasil, 2007, s.p. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/docomomo/seminario%20pdfs/040.pdf>>. Acesso em: 17 jul. 2014

³⁴⁹ Formado em 1953 pela Faculdade Nacional de Arquitetura da então Universidade do Brasil, Fernando Chacel estagiou nos últimos anos do curso com o paisagista Burle Marx. Assinou importantes projetos, como os parques Professor Mello Barreto e Fazenda da Restinga, ambos na cidade do Rio de Janeiro. Seu trabalho se diferenciava pela recuperação de áreas degradadas e de restauração paisagística. *Ibid.*



Figura 12 - Execução das obras do Conjunto Arquitetônico Palácio da Abolição.³⁵⁰

Em 1970, o então governador Plácido Aderaldo Castelo resolveu comprar cinco esculturas do artista Zenon Barreto que haviam sido produzidas para fins decorativos e haviam feito parte da exposição *Esculturas para jardim*, realizada em dezembro de 1970. Castelo adquiriu as obras e resolveu expô-las nos jardins do palácio.³⁵¹

³⁵⁰ Direito de imagem pertencente a José Alberto Cabral. Disponível em: <<http://www.archdaily.com.br/br/01-148709/classicos-da-arquitetura-palacio-da-abolicao-sergio-bernardes>>. Acesso em: 17 jul. 2014.

³⁵¹ COSTA, Sabrina Albuquerque de Araújo. *O artista Zenon Barreto e a arte pública na cidade de Fortaleza*. 2010. Dissertação (Mestrado em Teoria e História da Arte) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010, p. 113.

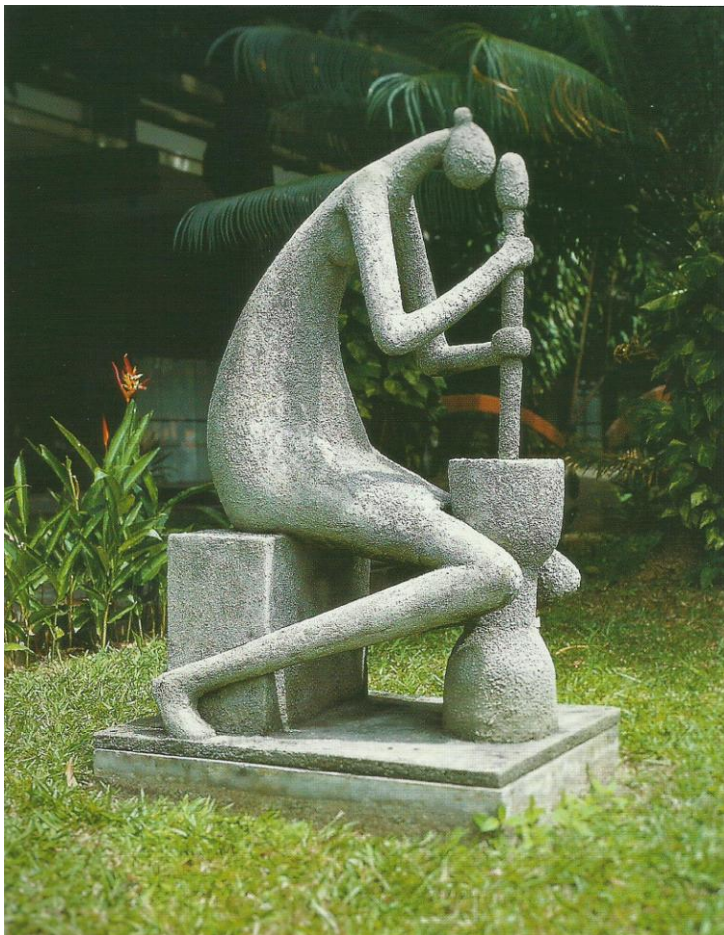


Figura 13 - Mulher ao pilão (1971). Autor: Zenon Barreto. Escultura em ferrocimento, 0,70 x 1,48 x 0,85 m. Residência Oficial do Governador, Fortaleza-Ce.³⁵²

Os trabalhos intitulados *Mulher ao pilão*, *Rendeira*, *Cafuné*, *Mulher com pote* e *Louceira*³⁵³ apresentam a mulher nordestina em situações cotidianas ou trabalhando. Apesar de não terem a princípio um caráter celebrativo, essas obras nos interessam justamente por acharmos que foram ressignificadas a partir do momento em que foram adquiridas pelo governo do Ceará. As esculturas não foram concebidas como arte pública, porque a proposta inicial não era colocá-las em algum logradouro, mas passaram a ser a partir do momento em que o Estado as adquire e as expõe nos jardins de um prédio público.

³⁵² VASCONCELOS, Tânia. *A arte pública de Fortaleza*. Fortaleza: Creativemídia, 2003.

³⁵³ Não vou aqui discutir cada uma delas, pois o nosso trabalho não tem como objetivo analisar o estilo artístico das obras de Zenon Barreto ou sua trajetória nas artes plásticas, mas vamos referenciar algumas por se tratarem de esculturas que tratam da temática popular, que é o que me interessa.

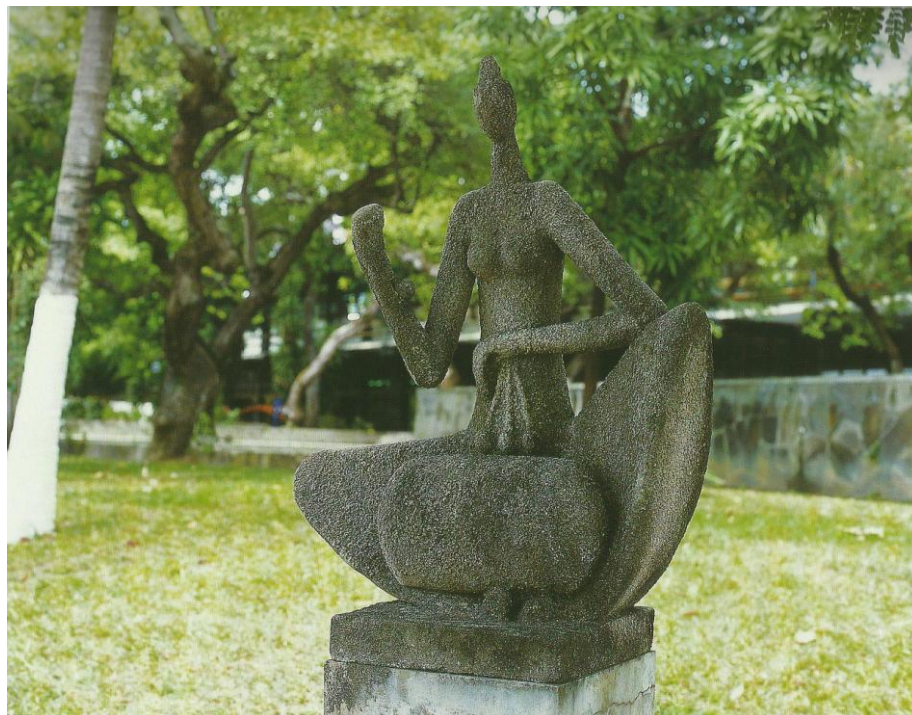


Figura 14 - Rendeira (1971). Autor: Zenon Barreto.
Escultura em ferrocimento, 0,90 x 1,10 x 0,37 m. Residência Oficial do Governador,
Fortaleza-Ce.³⁵⁴

Em relação aos aspectos formais das duas obras citadas, percebe-se uma simplicidade nas imagens, que apresentam cabeças pequenas, com os cabelos penteados em forma de coque. Aliás, o coque e o volume dos seios são os elementos que permitem identificar que se trata de uma figura feminina. A falta de detalhamento é compensada com a expressividade da ação, que seria o elemento mais importante a ser percebido no trabalho.³⁵⁵

A ausência dos traços personalizados foi uma solução estilística utilizada por Zenon Barreto que não permite a individualização da figura, algo que vai ao encontro das teorias folcloristas que afirmavam que o anonimato era uma característica fundamental da arte coletiva do povo.

Não há como afirmar que Zenon Barreto estivesse familiarizado com as discussões que o Movimento Folclórico Brasileiro realizava em todo o país e que a produção dessas obras tivesse sofrido alguma influência das discussões realizadas por essa área de estudo. No entanto, outros indícios me levam a crer que o artista já

³⁵⁴ VASCONCELOS, Tânia. *A arte pública de Fortaleza*. Fortaleza: Creativemídia, 2003.

³⁵⁵ COSTA, Sabrina Albuquerque de Araújo. *O artista Zenon Barreto e a arte pública na cidade de Fortaleza*. 2010. Dissertação (Mestrado em Teoria e História da Arte) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010, 118.

tinha uma concepção formada sobre o que era ou o que caracterizava a cultura popular.

Em 1966, Zenon Barreto produziu um álbum de xilogravuras chamado *Figuras do Nordeste*, que é uma narrativa ilustrada de personagens que fazem parte do universo popular nordestino. A gravura de cada figura é acompanhada por versos de poetas populares feitos especialmente para o álbum. Mesmo se tratando de expressões artísticas diferentes, é possível perceber certas semelhanças entre as xilogravuras do álbum e as esculturas adquiridas pelo governo do estado.

Das dez gravuras do álbum, três são femininas: *a Labirinteira*, *a Rendeira* e *a Louceira*, sendo as duas últimas representadas entre as esculturas. No aspecto formal, elas também se aproximam, já que as mulheres representadas tanto pelas esculturas quanto pelas xilogravuras apresentam a simplificação de formas, como a cabeça pequena ou a ausência de expressões faciais.³⁵⁶

³⁵⁶ “Nas gravuras, o artista já antecipava sua preferência pela expressividade gestual em detrimento da dramaticidade facial, com a diferença que nas gravuras ele explorou a gestualidade com o objetivo de valorizar o trabalho artesanal enquanto nas esculturas esse elemento foi utilizado para expressar o sofrimento das mulheres nordestinas”. COSTA, Sabrina Albuquerque de Araújo. *O artista Zenon Barreto e a arte pública na cidade de Fortaleza*. 2010. Dissertação (Mestrado em Teoria e História da Arte) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010, p. 120.

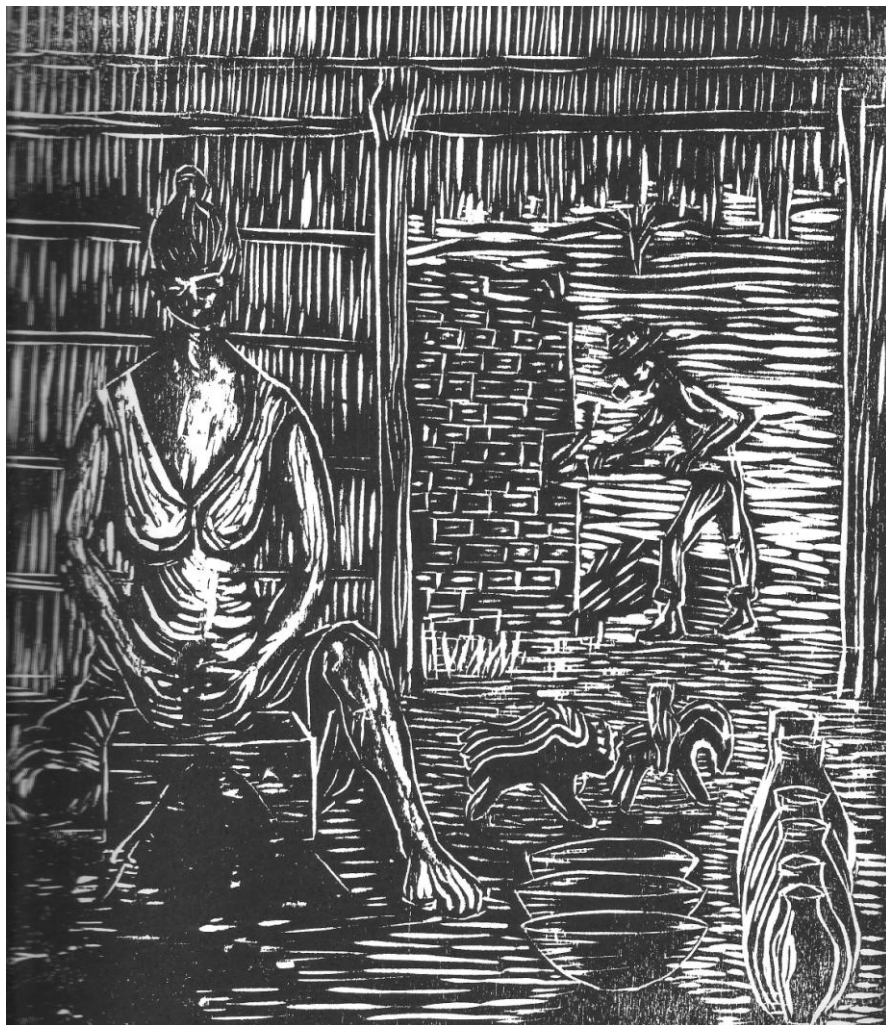


Figura 15 - Louceira de Cascavel.³⁵⁷

³⁵⁷ *Figuras do Nordeste*. Gravuras de Zenon Barreto. 2. ed. Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará, 2000.



Figura 16 - Rendeiras do Aracati.³⁵⁸

Os trabalhos de Corbiniano Lins, encomendados pelo poder público; as esculturas de Zenon Barreto, que não foram encomendas, (mas acabaram tendo uma finalidade pública) são mais alguns exemplos de como o Estado investia na promoção da cultura popular, não só porque ela estava na pauta das discussões sobre a definição de uma nacionalidade, mas porque começava a se integrar ao circuito econômico, pelas mais diversas formas, como já foi visto.

É importante ressaltar que o Mausoléu Castelo Branco, que fazia parte do conjunto arquitetônico Palácio da Abolição, tornou-se, no início dos anos 1970, ponto de atração turística. Adquirir esculturas que tratavam dos tipos cearenses e expô-las próximo ao espaço que celebrava a memória do cearense que foi o primeiro presidente do regime militar era uma forma de o Estado fortalecer os laços

³⁵⁸ *Figuras do Nordeste*. Gravuras de Zenon Barreto. 2. ed. Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará, 2000.

de identificação da população com aqueles ali representados, e, ao mesmo tempo, ressaltar junto aos turistas a importância simbólica que aqueles tipos populares tinham para o estado, de alguma forma influenciando na comercialização da produção popular. Esses espaços tentavam alimentar o sentimento de identificação do “ser cearense”.

A obra, considerada um projeto da terceira geração do modernismo brasileiro, integra elementos modernos e tradicionais em sua composição. O sistema estrutural, rigidamente modulado, foi concebido com a utilização de aço especial sem costura, compondo pilares e vigas que fazem alusão às estruturas de carnaúba muito utilizadas no Ceará. Ganha destaque no acabamento a mescla entre materiais de maior requinte, como o mármore cinza biré e a peroba; e materiais rústicos, como pedras do Piauí e Paraíba. O jardim, concebido por Chacel, é composto por vasta gama de espécies nativas.³⁵⁹



Figura 17 - Tubos utilizados na obra do Palácio que lembram os troncos de carnaúba, muito utilizados em construções no Ceará.³⁶⁰

³⁵⁹ GABRIELE, Maria Cecília Filgueiras Lima; SAMPAIO NETO, Paulo Costa. Um palácio destronado. In: Seminário do COMOMO Brasil, 7., 2007, Porto Alegre. Anais... Porto Alegre: Co mo mo_brasil, 2007, s.p. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/docomomo/seminario%207%20pdfs/040.pdf>>. Acesso em: 17 jul. 2014.

³⁶⁰ Direito de imagem pertencente a José Alberto Cabral. Disponível em: <<http://www.archdaily.com.br/br/01-148709/classicos-da-arquitetura-palacio-da-abolicao-sergio-bernardes>>. Acesso em: 04 set. 2014.



Figura 18 - Mausoléu Presidente Castelo Branco, uma das quatro edificações do Palácio da Abolição.³⁶¹

A presença das obras de Zenon Barreto no Palácio da Abolição expressa uma tentativa de conciliação entre passado e futuro. Enquanto a edificação, com suas linhas modernas representa um Ceará progressista, em desenvolvimento, que olha pra frente; as esculturas do artista representam o laço com a tradição, reforçando o sentimento de que o passado tem importância para um estado atento ao futuro, mas sem perder as referências com o pretérito.

A cultura popular, a partir de determinado momento, estava em evidência. Exposições, festivais e monumentos contribuíram para que a cultura popular passasse a ser concebida como bem simbólico, e bem econômico. Os festivais, museus, publicações dão à cultura popular nos anos 1970 e 1980, talvez pela primeira vez, legitimidade social, já que é incorporada como patrimônio nacional e porque essas décadas representam um período mais comercial e festivo da cultura popular.

³⁶¹ Direito de imagem pertencente a José Alberto Cabral. Disponível em: < <http://www.archdaily.com.br/br/01-148709/classicos-da-arquitetura-palacio-da-abolicao-sergio-bernardes>>. Acesso em: 17 jul. 2014.

3.4 O CASO DA XILOGRAVURA: DA CAPA AO QUADRO

O princípio filosófico que determinou o lema da Universidade do Ceará,³⁶² nos seus primeiros anos de atuação, foi “o universal pelo regional”: cultivar o saber em sua intrínseca universalidade, mas numa instituição do Ceará. Sobre a questão, Antônio Martins Filho³⁶³ afirma:

Muito cedo compreendi que uma universidade não é somente a justaposição de escolas, faculdades e institutos destinados a preparar profissionais liberais e bem assim realizar atividades de pesquisa, com a formação de pesquisadores. A universidade é tudo e muito mais ainda, porque representa o somatório do trabalho em conjunto, com a finalidade de uma integração crescente dos conhecimentos que elabora, que preserva ou que transmite, em função do desenvolvimento integral da sociedade. Essas e outras teses do mesmo gênero passaram a ser examinadas e discutidas nas reuniões de fins de expediente promovidas na reitoria, com a participação dos dirigentes do Departamento de Educação e Cultura e professores integrantes do Conselho Universitário. Concluídos os trabalhos do I Seminário nos Departamentos e nas Escolas, foi então realizado o Seminário Geral, para a discussão do temário organizado pela comissão central. Em pouco tempo foi sendo formada e generalizou-se a ideologia comum, que consistia em afirmar que, como universidade, tínhamos de cultivar o saber em sua intrínseca universalidade. Mas, como instituição do Ceará, tínhamos de nos voltar de logo para a região em que nos situávamos. Consequentemente a Universidade do Ceará objetivava, como

³⁶² Foi criada pela lei nº 2.373 de 16 de dezembro de 1954, e instalada em 25 de junho do ano seguinte. No início, sob a direção de seu fundador, Antônio Martins Filho, era constituída pela Escola de Agronomia, Faculdade de Direito, Faculdade de Medicina e Faculdade de Farmácia e Odontologia.

³⁶³ Advogado de formação, Antônio Martins Filho foi um dos principais colaboradores para a instalação da Universidade do Ceará, a primeira do estado. Foi também o seu primeiro reitor, tendo permanecido no cargo por um período de quase 12 anos. Martins Filho foi eternizado no estado como o “semeador de universidades” por ter participado do processo de fundação da Universidade Estadual do Ceará, Universidade Regional do Cariri, Universidade de Fortaleza e Universidade do Vale do Acaraú.

finalidade última, alcançar – o universal pelo regional. Estava, pois formulada a filosofia básica da ufc, que iria nortear a sua atuação.³⁶⁴

Na prática, a vinculação da Universidade com a problemática regional se daria pelos diversos projetos e ações desenvolvidas, como a interiorização da universidade por meio da criação de escolas de nível superior no interior do estado e a realização de projetos de desenvolvimento econômico implantados com o apoio do BNB e de universidades estrangeiras. Acredito que a formação da coleção de xilogravuras para o museu da Universidade estava concatenada com o princípio do universal pelo regional, já que a Universidade buscava, no interior do estado, uma expressão popular “desconhecida” e a colocava em evidência em centros culturais dentro e fora do Brasil.

O trabalho de coleta do acervo popular começou em abril de 1956 quando o pintor maranhense Floriano Teixeira³⁶⁵ foi contratado pela Universidade do Ceará para a função de desenhista, mas passou a trabalhar diretamente vinculado ao gabinete do reitor na condição de assessor para assuntos de arte, exercendo o papel de principal colaborador nas ações de coleta de matrizes de xilogravuras populares para o Museu de Arte que seria instalado anos depois.³⁶⁶

Esse trabalho realizado por Teixeira a partir de 1956 já visava à criação de um museu, como nos mostra a ata de reunião do Conselho Universitário que julgou o processo nº 6.657/61 relativo à criação do Museu de Arte.³⁶⁷

Foi submetido a seguir ao exame do Conselho o processo de número 6.657, relativo à criação do Museu de Arte da Universidade. Resumindo a sua exposição, que constituía a peça inicial daquele

³⁶⁴ Entrevista concedida por Martins Filho ao jornal *O Povo*. Cf Fundação Demócrito Rocha. *Memória Histórica*. Personalidade do Povo. Fortaleza: Fundação Demócrito Rocha, 1991.

³⁶⁵ Nasceu em Cajapió, no Maranhão, em 1923. Desenhista, gravador e pintor, tomou parte em coletivas em São Luís onde foi um dos fundadores do Núcleo Eliseu Visconti. Fixando-se depois em Fortaleza, participou da criação do Grupo dos Independentes em 1952 e figurou na exposição inaugural do Museu de Arte da Universidade do Ceará (1962), bem como na mostra de oito artistas cearenses no Museu de Arte Moderna da Bahia (1964). Como ilustrador, destacam-se seus trabalhos produzidos para os livros *Dona Flor e seus dois maridos* e *A morte de Quincas Berro D'água*, ambos de Jorge Amado. SAMPAIO, Dorian; COSTA, Lustosa. Anuário do Ceará. Fortaleza: Stylus, 1971.

³⁶⁶ Pedro Eymar. Informações acerca da criação do MAUC e da constituição de seu acervo (texto não publicado).

³⁶⁷ O Museu foi instalado no dia 25 de junho de 1961 e tinha como missão familiarizar o “nosso povo” com tudo que dissesse respeito à arte, por meio de exposições, conferências e cursos a serem ministrados por especialistas no assunto. Boletim da Universidade do Ceará, v. 7, n. 3, maio/jun. 1961, p. 185.

processo, esclareceu o magnífico reitor: a) no planejamento para seis anos da Universidade, aprovado pelo Conselho Universitário, era prevista a “criação do Museu de Arte da Universidade, com ênfase no setor de arte popular”, determinando-se que essa unidade deveria entrar em funcionamento no ano de 1961.³⁶⁸

Ou seja, em 1955, ano em que a Universidade do Ceará começou a funcionar, já havia a intenção por parte do reitor Antônio Martins Filho de instalar um museu de arte, dentro do qual a “arte popular” ganharia destaque. Daí a importância do trabalho de Floriano Teixeira, que percorreu, além do Ceará, estados como Maranhão, Pernambuco e Bahia a fim de reunir trabalhos como ex-votos e matrizes de xilogravura, por exemplo, que fariam parte dessa seção especial.³⁶⁹

Mas em texto publicado no catálogo da exposição realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo em 1960 – onde foi exposta pela primeira vez a coleção de xilogravuras da Universidade – e reproduzido pelo jornal *Tribuna da Imprensa*, o reitor Martins Filho faz uma afirmação que levanta questões sobre a escolha da temática do museu:

Prosseguindo no programa que a si mesma propôs de colher exemplares das manifestações artísticas populares ainda sobreviventes em todo o Estado, a Universidade do Ceará reuniu recentemente mais de uma centena de peças de xilogravura destinadas ao acervo de seu futuro Museu de Arte Popular. São gravuras anônimas que ilustram as capas e, às vezes, os textos dos folhetos da chamada “literatura de Cordel” [grifo meu].³⁷⁰

A assertiva sobre a criação de um Museu de Arte Popular não parece ter sido um ato falho, já que *A Gazeta*, de São Paulo, traz a mesma informação quando noticia a exposição na capital paulista:

³⁶⁸ Anais da Universidade do Ceará. Tomo VII. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1961, p. 273-274.

³⁶⁹ MENEZES, Zuleide Martins de. Martins Filho e as artes plásticas no Ceará. O museu de arte da UFC. In: MENEZES NETO, Paulo Elpidio. *Martins Filho de corpo inteiro*. v. 2. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2004, p. 101.

³⁷⁰ *Tribuna da Imprensa*, 8 jun. 1960, [s.p.] (Acervo Mauc).

Essas xilogravuras, em geral de autoria anônima, que ilustram as capas ou às vezes os textos dos folhetos da chamada “literatura de Cordel”, depois dessa exposição em São Paulo, serão recolhidas ao acervo do futuro Museu de Arte Popular que a Universidade do Ceará está prestes a organizar [grifo meu].³⁷¹

As fontes citadas nos fazem considerar a hipótese de que, no percurso que vai da criação da Universidade em 1955 à instalação do MAUC em 1961, pode ter havido algum tipo de indefinição em relação à tipologia que caracterizaria a unidade cultural, se de arte ou de arte popular.

No livro *O Outro lado da história*,³⁷² Martins Filho fala sobre o início do movimento pró-fundação do Museu de Arte do qual faziam parte, além dele, Heloísa Juaçaba, Zenon Barreto e Antônio Bandeira, para citar alguns, todos eles artistas revelados pelo Salão de Abril, que, desde 1946, vinha sendo promovido pela Sociedade Cearense de Artes Plásticas (SCAP), fundada em 1944. Martins Filho revela sua proximidade com a classe artística do estado, o que pode, em certa medida, tê-lo influenciado a optar por um museu de arte, inclusive porque alguns cearenses começavam a ganhar destaque internacional, como Antônio Bandeira, Sérvulo Esmeraldo e Aldemir Martins.

A proximidade dos artistas com Martins Filho e a existência de um movimento em prol da criação de um museu de arte em Fortaleza podem ser confirmadas numa carta do pintor Antônio Bandeira ao reitor, na qual pede autorização para atuar como uma espécie de representante da Universidade no Rio de Janeiro.

Meu prezado Reitor Antônio Martins Filho: Eis-me aqui um pouco de corpo presente para saber notícias do movimento da Reitoria pro Museu de Arte no Ceará. Recebi com grande prazer a visita de Heloísa Juaçaba e falamos muito a respeito do museu, com o devido entusiasmo. Agora, outra cousa. Gostaria de tomar parte efetiva no movimento pro arte [sic], do Ceará. Com a palavra, você já me deu as devidas credenciais, mas gostaria de ter um papel mais ou menos

³⁷¹ *A Gazeta*, 26 maio 1960, [s.p.] (Acervo MAUC).

³⁷² MARTINS FILHO, Antônio. *O outro lado da história*. Fortaleza: Edições Universidade Federal do Ceará, 1983, p. 192.

oficializado, aí da Reitoria. Também gostaria de ter sua autorização para me explicar sobre o assunto, quando for abordado pela imprensa. E felizmente posso contar com toda, com amizade, simpatia e eficiência. Ontem falei do Museu de Arte do Ceará ao Rodrigo Mello Franco, Diretor do Patrimônio Histórico, que se mostrou encantado e entusiasmado com a idéia, afirmando dar ao movimento apoio total. Do mesmo parecer estão o Carlos Drummond [sic] de Andrade (dos arquivos), e o Simeão Leal (Edições do Ministério de Educação e Cultura). Também quem se mostrou entusiasmado foi Wlademir Murtinho, Diretor de Assuntos Culturais do Itamarati.³⁷³

Se Antônio Bandeira fala em movimento pró-arte no Ceará, seria possível falar em movimento pró-museus de arte no Brasil? No final da década de 1950 e no decorrer da de 1960, vários museus de arte vinculados a universidades – algumas delas federais – foram criados no Brasil, como é possível perceber no quadro abaixo.³⁷⁴

³⁷³ Carta de Antônio Bandeira a Martins Filho datada de 24 de agosto de 1960 (Acervo MAUC).

³⁷⁴ “A posse de valiosas coleções dava prestígio às universidades, tanto pelo fato de poderem utilizá-las para ensino e pesquisa como pela criação de uma imagem de patrocinadores/protetores das artes e ciências”. ALMEIDA, Adriana Mortara. *Museus e coleções universitários*. Por que museus de arte na Universidade de São Paulo?. 2001. Tese (Doutorado em Ciências da Informação e Documentação) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001, p. 26.

NOME DO MUSEU	UNIVERSIDADE	ÁREA DO ACERVO	DATA ABERTURA
1. Museu de Arte Sacra da Bahia	UFBA	Arte Sacra	1959
2. Museu de Arte da UFC-MAUC	UFC	Arte Contemporânea	1961
3. Museu de Arte Brasileira – MAB	FAAP/SP	Arte	1961
4. Museu de Arte Contemporânea – MAC	USP	Arte Contemporânea	1963
5. Galeria Brasileira	UFMG	Arte	1966
6. Museu de Arte Assis Chateaubriand – MAAC	UEPB	Arte	1967
7. Coleção de Artes Visuais - IEB	USP	Arte	1968
8. Museu do Seridó	UFRN	Arte Sacra/História	1968

Tabela 7 - Primeiros museus de arte universitários brasileiros.³⁷⁵

Não consegui confirmar se, à época, havia alguma lei ou regimento governamental incentivando as universidades a criarem museus, mas os dados citados acima são significativos para nos fazer crer que havia uma espécie de movimento em prol da criação de museus de arte nas universidades brasileiras, já que não parece ser coincidência que tantas instituições museológicas tenham sido criadas numa mesma década. Assim, a iniciativa de Antônio Martins Filho não foi um ato isolado (algo que aparece tacitamente nos documentos da universidade atribuindo a ele certo pioneirismo).

Por outro lado, nessa mesma época, os laços da Universidade do Ceará com o Movimento Folclórico Brasileiro começavam a se estreitar. Como já mencionamos no primeiro capítulo, em 1959, a Universidade assinou um convênio com a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro quando foi criada a Comissão de Estudos do Folclore que tinha por objetivo tornar conhecida, por meio de publicações, o folclore do estado. Além disso, havia na Universidade o Instituto de Antropologia, que mantinha em funcionamento um museu que reunia peças folclóricas.

³⁷⁵ ALMEIDA, Adriana Mortara. *Museus e coleções universitários*. Por que museus de arte na Universidade de São Paulo?. 2001. Tese (Doutorado em Ciências da Informação e Documentação) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001, p. 105.

Em 1958, a Universidade do Ceará realizou uma exposição de arte popular por ocasião da comemoração do seu terceiro aniversário de instalação. As peças expostas pertenciam ao Museu Histórico do Ceará, ao Serviço de Antropologia da Universidade e a coleções particulares pertencentes a Eduardo Campos, Floriano Teixeira e ao próprio Martins Filho, para citar alguns.³⁷⁶ Por que Martins Filho opta justamente por essa temática e não por outra para comemorar o aniversário da instituição? Não há como responder tal questão, mas o fato é que se trata de mais uma evidência da proximidade da Universidade com a cultura popular.

É possível supor, portanto, que Martins Filho possa ter tido dificuldades para definir o perfil do museu que pretendia criar, já que mantinha vínculos institucionais e pessoais com pessoas importantes no cenário cultural e intelectual, e que, de alguma forma, o influenciavam. A saída foi juntar as duas tipologias, tornando-se, talvez, o primeiro museu do país a atribuir à cultura popular o *status* de arte, como afirma o texto da resolução que cria o MAUC:

O REITOR DA UNIVERSIDADE DO CEARÁ, no uso da atribuição que lhe confere o artigo 21 (...) RESOLVE:

Art. 1º - É criado o Museu de Arte da Universidade do Ceará diretamente subordinado à Reitoria e vinculado ao Departamento de Educação e Cultura através da Divisão de Expansão Cultural.

Art. 2º - O Museu de Arte da Universidade terá como finalidade: a) manter um acervo de produções artísticas, em todos os gêneros, notadamente de autores nascidos ou residentes no Ceará; b) promover exposições de artes plásticas, visando à elevação do nível cultural do povo; c) patrocinar cursos, conferências, palestras e debates sobre assuntos e problemas ligados às artes, em geral; d) manter seções especializadas de arte popular e arte sacra, subdividindo-as, tanto quanto necessário, para maior unidade das coleções; e) realizar salões de arte, com prêmios, para artistas do Ceará e de todo o país; f) preservar o patrimônio artístico do Ceará e estimular, por todos os meios ao seu alcance, o desenvolvimento das artes plásticas no Estado.

³⁷⁶ Catálogo da exposição de arte popular. Comemorativa do 3º aniversário de instalação da Universidade do Ceará, 1958. (Acervo: Universidade Federal do Ceará).

Art. 3º - O Museu terá regimento próprio, aprovado pelo Conselho Universitário, devendo ser dirigido por especialista designado pelo reitor.

Art. 4º - Revogam-se as disposições em contrário [grifo meu].³⁷⁷

A iniciativa do MAUC de formar um acervo de xilogravura nos chama a atenção por dois motivos: primeiramente porque não deixava de ser uma novidade que, em 1961, um museu de arte tivesse, como uma de suas atribuições, criar seções voltadas para a divulgação/apreciação da arte popular. O próprio fato de o MAUC e a Universidade introduzirem a xilogravura como parte de seu acervo já coloca essa produção dentro de outro sistema de classificação, pois a xilogravura deixa de ser vista apenas como técnica para ser tratada também como arte. Ressalto a utilização do termo “arte popular” no documento acima porque esse vocábulo não aparece com frequência nos documentos pesquisados. O segundo motivo era a forma de exposição dessa arte popular.

Após a criação da CNFL, um conjunto de realizações marcou a estratégia de ação dos folcloristas, que insistiam em definir suas atividades como um movimento, um grupo que não partilhava apenas determinado tipo de produção intelectual, mas um engajamento coletivo na defesa das tradições populares.³⁷⁸ Entre essas realizações, estavam os congressos – estaduais, nacionais ou internacionais – de folclore, que, dentro das suas programações, destinavam espaços para exposições, degustação de comidas típicas e apresentação de grupos folclóricos.

Para os folcloristas, reunir num evento desse tipo objetos populares era uma forma de “ilustrar a alma do povo”, elegendo aquilo que faria parte da constelação do que seria considerado genuinamente popular. Como essas exposições tinham caráter pedagógico, a proposta era convidar o visitante a conhecer a realidade presente naqueles objetos, visualizando-os em seu complexo

³⁷⁷ Resolução nº 104, de 18 de julho de 1961, que cria o Museu de Arte da Universidade do Ceará e dá outras providências. Anais da Universidade do Ceará. Tomo XVII. Fortaleza: Imprensa Universitária, 1961, p. 367.

³⁷⁸ VILHENA, Luís Rodolfo. *Projeto e missão*. O movimento folclórico brasileiro (1947-1964). Rio de Janeiro: Funarte/FGV, 1997.

cultural, entendendo a função no grupo social no qual foram produzidos, suas relações com o meio etc.³⁷⁹

Na Exposição de Artes e Técnicas Populares, inaugurada em 10 de setembro de 1954, por ocasião do IV Centenário de São Paulo, evento que sucedeu o I Congresso Internacional de Folclore, os objetos foram organizados por estados e agrupados a partir do critério de semelhança na forma ou na função; ou utilizados para a realização de uma composição realista, uma espécie de cenário que buscava retratar uma situação típica de determinado estado.



Figura 19 - Renato Almeida em frente à exposição do Rio Grande do Sul (Acervo CNFCP/IPHAN).

O Rio Grande do Sul levou para o encontro a cena de uma casa dos pampas, com duas figuras humanas improvisadas que seguravam um chimarrão e vestiam o traje típico do gaúcho. Outra característica observada é a de que os objetos que eram expostos não tinham identificação de autoria, pois prevalecia a máxima de que é o povo quem cria e não um indivíduo específico, seguindo o entendimento que o pensamento folclorista tinha.³⁸⁰

Nas exposições da CNFL, a ideia era exibir os objetos como forma de representar/ilustrar a vida do povo em sua espontaneidade. Em alguns casos, havia

³⁷⁹ WALDECK, Guacira. Exibindo o povo: invenção ou documento? *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro: n. 28, p. 82-99, 1999.

³⁸⁰ Ibid.

até a tentativa de reprodução de um cenário típico, como no caso acima. No caso do MAUC, há uma forma diferente de exposição do popular. As xilogravuras não compõem junto com outros objetos uma espécie de cenário, mas estão ali para serem vistas e apreciadas isoladamente, como o eram as pinturas dos artistas mais consagrados. Daí acharmos que o caráter estético do trabalho se sobressai em relação ao educativo ou de instrução.



Figura 20 - Reorganização das exposições do MAUC para sua reinauguração em 1965 (Acervo MAUC).³⁸¹

A maioria das exposições realizadas aqui e no exterior mostrava as gravuras impressas em papel. As matrizes de madeira não viajaram para as mostras no exterior no começo da década de 1960, e nem há registros de que elas eram expostas. As xilogravuras eram geralmente exibidas em painéis no formato *passepout*, que utiliza uma espécie de papel cartão ou papel mais rígido para separar a gravura da moldura, evitando o contato entre os dois. Os painéis eram fixados às paredes com o uso de adesivos, ou colocados em estantes ou expositores com proteções de vidro ou acrílico, como se pode ver na imagem anterior (figura 13).³⁸²

³⁸¹ A foto não possui uma boa resolução porque foi digitalizada a partir de um negativo encontrado no MAUC, mas é possível identificar a forma como as xilogravuras eram expostas.

³⁸² Informações colhidas numa conversa com o pesquisador Gilmar de Carvalho realizada por e-mail no dia 5 de janeiro de 2013.

Outra forma de exposição das xilogravuras utilizada pelo MAUC foi o formato álbum, que consistia na impressão das gravuras em dimensões variadas e papéis mais encorpados, maiores do que os folhetos de cordel; as pranchas em que eram impressas recebiam as assinaturas a lápis e a numeração da tiragem, uma novidade para a época. Em seguida, eram acondicionadas em pastas ou envelopes especiais e dessa forma comercializadas.³⁸³

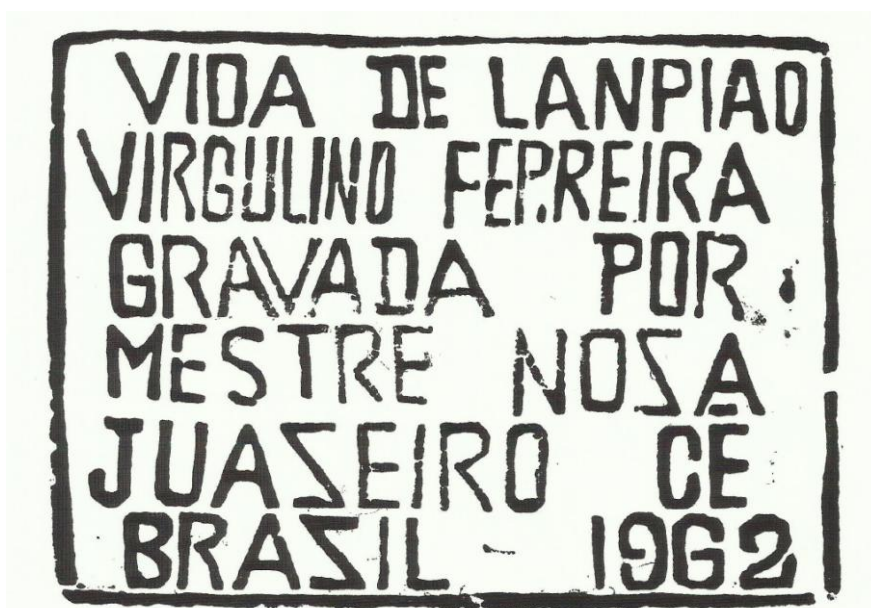


Figura 21 - Lâmina de apresentação do álbum *A vida de Lanpião* [sic] de Mestre Noza, reeditado em 2012 pela Universidade Federal do Ceará.³⁸⁴

O álbum disciplinava a produção popular e facilitava a sua assimilação pelo mercado de arte. A encomenda implicava na escolha de um tema, na serialização, no planejamento do que seria mostrado e na padronização do tamanho. Nesses casos, a Universidade do Ceará oferecia a madeira, pagava o artista para produzir as peças e depois adquiria as matrizes. Em 1962, o MAUC faz a encomenda dos seus primeiros álbuns. São eles: *Apocalipse*, de Walderêdo

³⁸³ HATA, Luli. *O cordel das feiras às galerias*. 1999. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas-SP, 1999, p. 137.

³⁸⁴ Em 2012, a Universidade Federal do Ceará lançou uma caixa especial por ocasião da comemoração dos 50 anos das primeiras edições dos álbuns encomendados pela então Universidade do Ceará, em 1962. Os álbuns reeditados foram: *Apocalipse*, de Walderêdo Gonçalves; *As aventuras de Vira-Mundo*, de José Caboclo; *A vida do Padre Cícero*, de Antônio Lino e *A vida de Lanpião* [sic], de Mestre Noza.

Gonçalves; a “Vida de Lanpião” [sic]; e “Os doze apóstolos”, de Mestre Noza, todos pertencentes ao acervo do Museu.³⁸⁵

O processo de encomenda dos álbuns coloca em questão um dos principais argumentos apresentados por Martins Filho para justificar a “preservação” da xilogravura. No texto que escreveu para o catálogo da exposição de São Paulo em 1960, o reitor fala em “ingenuidade de concepção do artista inculto”,³⁸⁶ referindo-se ao fato de a xilogravura, mesmo em vias de desaparecimento, ainda conservar no desenho a inventividade e espontaneidade, características que, segundo os folcloristas da época e o próprio Martins Filho, eram inerentes à cultura popular.

Ora, a produção xilográfica da primeira metade do século XX é, em sua quase totalidade, destinada às capas dos folhetos de cordel. A partir do momento em que o MAUC ou artistas³⁸⁷ e intelectuais passam a encomendar trabalhos para serem expostos no formato álbum, eles estão modificando as formas de produção e circulação do popular, pois estão definindo o tema, a forma como a madeira deve ser cortada, o tamanho em que a gravura deve ser impressa, colocando em xeque seus próprios argumentos que defendem a xilogravura como autêntica expressão popular. Se a autenticidade é garantida pela “pureza” da forma, pela não assimilação de influências externas, pela preservação das técnicas de produção tradicionais, o álbum vai de encontro a isso. “Apesar de a tratarem como autêntica expressão popular, foram os folcloristas e intelectuais que incentivaram as primeiras produções de xilogravura fora das capas dos folhetos e sem relação com a poesia da literatura de cordel”.³⁸⁸

O *status* de arte que o MAUC atribui à xilogravura esconde uma relação de conflito. Para muitos, a arte é concebida como “um conjunto de bens espirituais nos quais a forma predomina sobre a função e o belo sobre o útil”.³⁸⁹ O artesanato aparece como o outro, aquilo que nunca poderia dissociar-se de seu sentido prático, caso da xilogravura, que passa a ser mais utilizada no início do século XX como forma de agilizar a produção das capas dos folhetos de cordel. Se para o MAUC o

³⁸⁵ CARVALHO, Gilmar de. Xilogravura. Os percursos da criação popular. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, n. 39, p. 143-158, 1995.

³⁸⁶ *Tribuna da Imprensa*, 8 jun. 1960, [s.p.] (Acervo Mauc).

³⁸⁷ Sérvulo Esmeraldo encomendou a Mestre Noza uma Via Sacra, publicada na França por Robert Morel em 1965.

³⁸⁸ HATA, Luli. *O cordel das feiras às galerias*. 1999. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas-SP, 1999, p. 166.

³⁸⁹ CANCLINI. Néstor Garcia. *Culturas híbridas*. Estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 2011, p. 242.

que interessa é a estética e não o caráter funcional da xilogravura, há aqui uma inversão de sentidos.

Nesses primeiros anos de funcionamento, o MAUC transita entre diversas temporalidades, já que, ao mesmo tempo em que reforça a permanência da xilogravura no “reino da tradição”, insere-a dentro da lógica capitalista a partir de sua produção serial por meio do formato álbum. A formação da coleção da Universidade pauta-se na mesma prerrogativa de desaparecimento e na necessidade de preservar. Nesse caso, o Museu se aproxima dos folcloristas românticos na medida em que apresenta as mesmas justificativas de que algo está ameaçado e de que cabe a alguém, nesse caso à Universidade, a responsabilidade de salvar aquilo que ainda resta. É o que afirma Martins Filho no texto escrito para o catálogo da exposição do Museu de Arte Moderna de São Paulo em 1960:

Se a Universidade do Ceará tem, entretanto, inegável interêsse na colheita de exemplares de tôda essa “literatura”, êsse interesse se redobra no que tange à xilogravura da capa e das ilustrações, já que o seu desaparecimento, êste sim, é fatal e bem próximo: a grande maioria das peças colhidas já está fora de uso, substituídas que foram pela zincogravura, que, perdendo, embora a feição popular na confecção do clichê, conserva todavia, no desenho a ingenuidade da concepção do artista inculto.³⁹⁰

Ao se colocar como protetora da expressão popular, a Universidade aproxima-se da tradição, do romantismo; enquanto que, no momento em que atribui à xilogravura o *status* de arte, aproxima-se do mercado, na medida em que essa arte irá compor um circuito cultural de significativa importância comercial. Mas há controvérsias sobre esse possível desaparecimento da xilogravura que pauta o discurso de Martins Filho.

A Universidade do Ceará não inaugurou a ideia de coletar xilogravuras. No início da década de 1950, o folclorista alagoano Théo Brandão iniciou um trabalho de coleta, mas de maneira diferenciada. Primeiramente, sua equipe de pesquisa tomou de empréstimo algumas matrizes para realizar um trabalho de ilustração de um livro sobre folclore. Em 1952, foi realizada uma exposição de

³⁹⁰ *Tribuna da Imprensa*, 8 jun. de 1960, [s.p.].

folclore e arte popular na IV Semana Nacional de Folclore em Maceió, e também outras matrizes são tomadas de empréstimo para serem impressas as capas dos folhetos que seriam expostos. Em 1963, o Departamento de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura de Maceió imprime cartões postais novamente a partir de matrizes emprestadas.³⁹¹

Nos três casos citados, o que prevalece é o empréstimo e não a aquisição das matrizes em madeira. Théo Brandão não adquiria as matrizes em madeira – coisa que o MAUC fazia – mas as pedia emprestadas, reproduzia as imagens em algum tipo de suporte e depois as devolvia. Tal feito dá uma ideia da vivacidade dessa produção, já que o taco é devolvido porque não há previsão de seu fim, o que se contrapõe ao argumento de Martins Filho citado acima, de que o desaparecimento da xilogravura era fatal.

A prática do empréstimo também era utilizada pelos intelectuais de Recife, que sempre tiveram o cuidado de devolver as matrizes depois de utilizá-las. A Universidade do Ceará foi bastante criticada pelos intelectuais recifenses por conta de sua prática de “recolher” as matrizes em madeira, pois assim as retirava do seu meio natural.³⁹² Podemos concluir daí que, pelo menos no estado de Alagoas e Pernambuco, o desaparecimento da produção xilográfica não era vista na época como algo em processo de extinção.

A exposição realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo em 1960 foi a primeira do gênero no país. O jornal cearense *Gazeta de Notícias* trás uma matéria intitulada *Ceará vai promover uma exposição em São Paulo*, em que faz questão de ressaltar o destaque da exposição na imprensa do Rio de Janeiro:

A imprensa do Rio de Janeiro, estampou em suas páginas a notícia de uma exposição jamais realizada no Brasil. Trata-se da 1ª Exposição de Xilogravura Popular, que a Universidade do Ceará, em colaboração com o Museu de Arte Moderna de São Paulo promoverá na capital paulista, no próximo mês de maio³⁹³ [grifo meu].

³⁹¹ HATA, Luli. *O cordel das feiras às galerias*. 1999. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas-SP, 1999, p. 124.

³⁹² RAMOS, Everardo. Do mercado ao museu. A legitimação artística da gravura popular. *Visualidades*. Goiás, v. 8, n. 1, 2010, p. 43.

³⁹³ *Gazeta de Notícias*, 27 abr. 1960, [s.p.].

O jornal *Correio do Ceará* publica uma pequena nota intitulada *1ª exposição de xilogravura. A Universidade na 1ª exposição de xilogravura popular*.

O “Diário da Noite”, do Rio de Janeiro, estampou em suas páginas a notícia de uma exposição jamais realizada no Brasil. Trata-se da 1ª Exposição de Xilogravura Popular, que a Universidade do Ceará, em colaboração com o Museu de Arte Moderna de São Paulo promoverá na capital paulista, no próximo mês de maio.³⁹⁴

Na exposição realizada em Maceió em 1952, foram apresentadas xilogravuras impressas em pranchas de papel em maiores dimensões, mas essa forma era apenas uma entre vários tipos de expressão popular apresentados. Já a mostra de São Paulo em 1960 foi a primeira que reuniu uma exposição especificamente sobre a temática da xilogravura.³⁹⁵

Vale ressaltar que a Universidade do Ceará e o seu Museu de Arte exerceram um papel significativo na ressignificação da xilogravura no Brasil em meados do século XX, resultado do aumento do interesse do mundo letrado pelas formas de expressão popular, como já discutimos no primeiro capítulo.

No Brasil, as primeiras manifestações de interesse da cultura letrada pela xilogravura popular acontecem em fins da década 1940 e início da de 1950. Em 1949, o folclorista Théo Brandão, membro da seção alagoana da CNFL, publica um artigo na imprensa de Maceió chamando a atenção para uma gravura de José Martins dos Santos, poeta que se tornou xilógrafo, para produzir as capas dos seus folhetos de cordel. No mesmo ano, os dois se conhecem, e Brandão aproveita a ocasião para pedir autorização para publicar a referida gravura no seu livro *Folclore de Alagoas*. Em 1952, Théo Brandão consegue do xilógrafo não apenas o clichê da gravura que publicara em seu livro, mas várias outras para reproduzir em prancha e expô-las na mostra de arte folclórica alagoana.³⁹⁶

Em seguida, o interesse se estende ao Recife, onde a xilogravura desperta o interesse de um grupo de artistas e intelectuais ligados ao Teatro do Estudante de Pernambuco. Também em 1952, Ariano Suassuna publicou um longo

³⁹⁴ *Correio do Ceará*, 28 abr. 1960, [s.p.].

³⁹⁵ RAMOS, Everardo. Do mercado ao museu. A legitimação artística da gravura popular. *Visualidades*. Goiás, v. 8, p. 39-57, 2010.

³⁹⁶ *Ibid.*

texto sobre as ilustrações dos folhetos de cordel numa reportagem ilustrada que ocupa toda a primeira página do *Diário de Pernambuco*. Em 1953, Aluísio Magalhães toma conhecimento da gráfica de João José da Silva, importante editor de cordel, e organiza um álbum com gravuras utilizadas em seus folhetos com apoio do Departamento de Documentação e Cultura da Cidade do Recife. Em 1955, o colecionador Abelardo Rodrigues envia algumas dessas gravuras ao *Musée d’Ethinographie de Neuchâtel*, na Suíça, onde se realizava a maior exposição de arte brasileira até então realizada no exterior.³⁹⁷

Em carta enviada a Antônio Martins Filho em 1958, Sérvulo Esmeraldo comenta sobre o interesse de alguns meios em Paris pela gravura e cerâmica popular brasileira, e do seu intuito de organizar uma exposição na capital francesa com esse material.

Ao chegar em Paris, o ano passado, fui surpreendido, pelo interesse demonstrado nos meios interessados, que é vasto, pelo que diz respeito à gravura e cerâmica popular brasileira, cuja difusão, não tem em nada correspondido a esta curiosidade. Andei ensaiando uma exposição, mas faltava-me (sic) meios. Meios que encontro no momento, por intermédio do Hermenegildo de Sá Cavalcante, no momento Diretor-Secretário do Escritório do Brasil, que apoiando a idéia, é no momento um entusiasta. Todo o material que necessitamos é encontrado abundantemente no Ceará, sendo que entre os seus auxiliares, há um que conhece todos os segredos: o Floriano. Ele melhor que ninguém, poderia selecionar uma boa coleção de gravuras, cerâmicas, ex-votos, rendas e santos.³⁹⁸

É possível que essa “demanda” pela arte popular brasileira na Europa, incluindo a xilogravura, já fosse resultado da repercussão que a gravura popular ganhava no Brasil por meio de exposições, publicações de álbuns, matérias em jornais, formações de coleções etc. Mas não só isso. É importante ressaltar que o sucesso obtido pela coleção de xilogravuras do MAUC foi resultado também da

³⁹⁷ RAMOS, Everardo. Do mercado ao museu. A legitimação artística da gravura popular. *Visualidades*. Goiás, v. 8, p. 39-57, 2010.

³⁹⁸ Carta de Sérvulo Esmeraldo a Antônio Martins Filho, datada de 10 de dezembro de 1958 (Acervo MAUC).

valorização que os europeus já davam ao popular, ou ao etnográfico, naquele momento.

Em *Arte primitiva em centros civilizados*, Sally Price trata da condição com que alguns objetos – principalmente de povos de origem africana e ameríndia – foram descobertos pelo “mundo civilizado” no século XX e tomados, mercantilizados e despojados de seus vínculos sociais. Esses objetos foram “redefinidos em novos cenários e reconcebidos de modo a corresponder às necessidades econômicas, culturais, políticas e ideológicas de pessoas de sociedades distantes”.³⁹⁹

A autora fala também de como a “ideologia da fraternidade”, utilizada para fins comerciais, foi incorporada ao mercado da arte não-ocidental. Essa ideologia, muito utilizada em comerciais da marca de roupas Benetton que utiliza pessoas de “várias cores” nas suas campanhas publicitárias, consiste no entendimento de que a mistura de raças traz uma forte sugestão de tolerância, caridade e bondade, daí a “igualdade” concedida por europeus e americanos brancos aos não-ocidentais e à sua arte, que seria, não o reflexo natural da equivalência humana, mas o resultado da benevolência ocidental.⁴⁰⁰

O fato é que, em meados do século XX, a história da xilogravura toma outra direção. Intervindo no universo de sua produção, os intelectuais pretendiam preservá-la, mas na verdade provocaram inúmeras mudanças: as peças passaram a ser utilizadas em contextos novos, para participarem de exposições ou publicadas em álbuns ilustrados; as matrizes gravadas foram retiradas de seu meio de origem para enriquecer o acervo de museus. “Existindo por ela mesma, e não mais em função das ilustrações dos folhetos de cordel, a gravura popular adquire, portanto, o estatuto de ‘obra de arte’ e, mais ainda, de arte celebrada a nível nacional e internacional”.⁴⁰¹

³⁹⁹ PRICE, Sally. *Arte Primitiva em centros civilizados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

⁴⁰⁰ “A estréia da Arte Primitiva numa instituição cultural Ocidental de elite (seja esta instituição o Metropolitan Museum of Art, o Museum of Modern Art ou o Musée du Louvre) é geralmente anunciada com expressões semelhantes de prazer e orgulho. Também aqui, o orgulho (um sentimento mais raramente proposto em discussões sobre Perugino ou Matisse do que quando se discute o Homem Primitivo) emerge da mesma premissa não declarada de que tais eventos são realizados devido a uma extremamente louvável largueza de espírito e generosidade por parte da cultura anfitriã. Seguindo este raciocínio, a herança européia/euro-americana está, por definição, singularmente equipada para permitir uma tal apreciação esclarecida da diversidade cultural. Os Ocidentais tornam-se, assim, os responsáveis por distribuir os convites para a celebração da Fraternidade Humana”. *Ibid.*, p. 49.

⁴⁰¹ RAMOS, Everardo. Do mercado ao museu. A legitimação artística da gravura popular. *Visualidades*. Goiás, v. 8, 2010.p. 44.

Havia uma diferença de sentidos atribuídos à xilogravura pelo público comprador de cordel e os intelectuais. Aqueles não reconheciam na gravura feita em madeira a autenticidade do folheto. Para o “consumidor” habitual do cordel, a imagem da capa reproduzida em clichê de zinco era a representação gráfica do poema. A xilogravura poderia ser vista pelo comprador tradicional como um elemento denunciante da falsificação do folheto.⁴⁰²

Em seu trabalho *O folheto popular. Sua capa e seus ilustradores*, o pesquisador Liêdo Maranhão cita o depoimento de alguns poetas, gravadores, vendedores e editores falando sobre a reação do público às técnicas de gravura usadas nas capas dos folhetos. A seguir, a opinião do revendedor Edson Pinto da Silva, que trabalhava no mercado de São José no Recife:

[...] a capa do folheto tem mais influência se for zincografada. Para os turistas, a gravura em madeira é melhor. Para o pessoal da praça do mercado, eles preferem a gravura de zinco. As novas, eles não gostam muito, porque pensam que é falsificada. Um romance tem que ter um clichê bom, senão, o matuto olha pra capa e não tem vontade de comprar. O clichê do romance tem que ter presença. Para o folheto de 8 e de 16 páginas, com qualquer coisa sai, porque é um folheto barato. Agora, para o matuto que vai dar 5 cruzeiros por um romance – seu preço atual é 7 cruzeiros – se ele vê um clichê bom na capa, ele não quer nem pensar se aquilo presta.⁴⁰³

A zincogravura foi a técnica utilizada para produzir as capas da maioria dos folhetos publicados no Recife, que foi o maior centro de edição de cordel da primeira metade do século XX. Essa evidência coloca em questão a ideia que associa a gravura popular apenas à xilogravura, que era mais utilizada em cidades do interior como Juazeiro do Norte, no Ceará, onde as gráficas rudimentares não possuíam técnicas mais elaboradas de impressão.

Quando os intelectuais começam a se interessar pelas ilustrações de cordel em fins dos anos 1940, eles podem encontrar as duas técnicas em plena

⁴⁰² HATA, Luli. *O cordel das feiras às galerias*. 1999. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1999.

⁴⁰³ MARANHÃO, Liêdo. *O folheto popular. Sua capa e seus ilustradores*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Editora Massangana, 1981, p. 25. A maioria dos depoimentos apresentados no livro Liêdo Maranhão não tem referência de data.

utilização, a xilogravura e a zincogravura, facilmente encontradas nos folhetos da época, mas privilegiam a primeira em detrimento da segunda.⁴⁰⁴ Por quê?

Uma das explicações é de ordem técnica. A xilogravura é a maneira mais antiga e simples de se fazer uma imagem multiplicável e constitui um processo completamente manual, desde a elaboração do desenho até a gravação na madeira. A zincogravura surge com a revolução industrial no século XIX, constituindo um processo híbrido, já que o desenho é feito à mão, mas a gravação se dá por processos fotomecânicos, por meio de equipamentos especiais. Privilegiar a primeira técnica em detrimento da segunda revela dois conceitos surgidos com os folcloristas do século XIX: o de associar o popular somente ao que é artesanal; e o de considerar o artesanal como mais “autêntico” do que os produtos da civilização industrial.⁴⁰⁵

Outra explicação é de ordem estilística. Quando analisam as imagens que ilustram os folhetos, os intelectuais responsáveis pela valorização da xilogravura chamam a atenção para aquilo que, em sua opinião, faz a sua originalidade: a composição extremamente simples, a representação bidimensional e as formas esquemáticas. As zincogravuras apresentam desenhos mais bem elaborados, representados em três dimensões e com traços acadêmicos, que lembram os da caricatura. Portanto, os trabalhos gravados em zinco são condenados, não apenas

⁴⁰⁴ RAMOS, Everardo. Do mercado ao museu. A legitimação artística da gravura popular. *Visualidades*. Goiás, v. 8, 2010, p. 46.

⁴⁰⁵ “Interessante notar, também, que esse duplo preconceito deformou, muitas vezes, a visão da história das ilustrações de cordel. Por exemplo, os intelectuais consideravam que a raridade dos folhetos ilustrados por xilogravura, no Recife, não era algo natural, mas a consequência do uso recente e cada vez maior da zincogravura (contendo desenho ou fotografia), que se impunha com o avanço da civilização industrial. Ora, como dissemos anteriormente, isso não é absolutamente verdade: no Recife, onde existiam as gráficas mais modernas do Nordeste, a zincogravura sempre foi mais importante que a xilogravura [...]. O equívoco aumenta quando a Universidade do Ceará compra, em Juazeiro do Norte, xilogravuras que – elas sim – tinham sido efetivamente substituídas pelas zincogravuras compradas por José Bernardo da Silva a João Martins de Athayde, do Recife, quando este decidiu parar de trabalhar, em 1949. Convencidos de que, em toda parte, a técnica artesanal de madeira era necessariamente anterior à técnica mecânica do zinco, os intelectuais fazem uma amálgama de situações completamente diferentes, confundindo a história da produção gráfica num centro como Recife e numa pequena cidade do interior, como Juazeiro do Norte. Vale notar, por outro lado, que essa confusão também serve para legitimar a própria compra das matrizes de madeira encontradas nas gráficas populares, consideradas ‘em extinção’: quando a Universidade do Ceará inaugura essa prática e é bastante criticada, Lourival Gomes Machado toma sua defesa, afirmando que ‘salvou-se, ao menos para a história, uma arte em franco processo de desaparecimento’”. *Ibid.*, p.46-47.

por serem realizados pelo processo mecânico, mas por apresentarem formas que não se enquadram naquilo que os intelectuais definiram como “estilo popular”.⁴⁰⁶

Sobre os interesses em torno da zincogravura e da xilogravura, Manoel Caboclo afirma:

A zincogravura é uma coisa que ajuda o povo de menor cultura, porque o clichê de zinco representa figura nítida e perfeita de um artista. E o clichê de madeira representa a inteligência. Eu não desprezo nem um nem outro. Um é para matuto e o outro é para intelectual, porque o intelectual acha que seja mais perfeita uma coisa manual, do que uma coisa mecânica. O clichê de zinco se usa no romance, porque tem que dar uma presença mais bonita e mais agradável. De 16 páginas para baixo, temos que fazer um clichê de madeira do que foi dito no folheto, do tipo do indivíduo, dando movimento ao chapéu de palha, alpercata, rifle, pistola e faca.⁴⁰⁷

Tudo indica que a xilogravura, nos últimos sessenta anos, passou por um intenso processo de ressignificação que a elevou ao *status* de arte, categoria nem sempre associada à produção popular.

De 21 de setembro a 6 de outubro de 1961, a Biblioteca Nacional de Paris realizou a exposição *Gravuras Populares Brasileiras*, que reunia a coleção de xilogravuras do MAUC formada por 85⁴⁰⁸ peças da autoria de conhecidos “artistas populares” do Nordeste daquela época. Depois da capital francesa a coleção percorreu outras cidades da Europa como Madri, Barcelona, Lisboa e Basiléia em fins do ano de 1961 e começo de 1962.⁴⁰⁹ Em fevereiro de 1963, outra mostra foi

⁴⁰⁶ RAMOS, Everardo. Do mercado ao museu. A legitimação artística da gravura popular. *Visualidades*. Goiás, v. 8, 2010. p. 48.

⁴⁰⁷ MARANHÃO, Liêdo. *O folheto popular. Sua capa e seus ilustradores*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Editora Massangana, 1981, p. 23-25.

⁴⁰⁸ Há algumas divergências em relação a esse número. O Boletim da Universidade do Ceará, v. 7, n. 2, mar./abr. 1961 afirma que foram enviadas 168 peças. No trabalho de Luli Hata, a autora faz referência a 85 xilogravuras. Optamos pelo segundo por constar nos catálogos das exposições realizadas na Basiléia e Viena, e se aproximar do número apresentado no catálogo da exposição de Lisboa, que é de 72 xilogravuras.

⁴⁰⁹ Exposições da coleção de xilogravuras do MAUC realizadas no exterior no início da década de 1960: Gravures populaires brésiliennes (Paris, 21 de setembro a 6 de outubro de 1961); Brasilianische Imagerie Populaire (Basiléia, 28 de outubro a 17 de dezembro de 1961); Gravuras Populares do Nordeste Brasileiro (Lisboa, dezembro de 1961); Grabados populares brasileños (Madrid, 12 a 14 de abril de 1961; Barcelona, 27 de abril a 5 de maio); Volkstümliche Holzschnitte aus NO. Brasilien (Viena, março de 1962).

organizada pela embaixada brasileira na Alemanha, visitando cidades como Stuttgart, Kassel e Hamburgo.

Segundo carta de Lívio Xavier⁴¹⁰ ao reitor da Universidade, Antônio Martins Filho, conseguir uma data para a realização da exposição na Biblioteca de Paris não foi tarefa fácil, já que todas as suas salas estavam ocupadas. O espaço no calendário só foi conseguido após a promessa de doação de algumas peças de xilogravura para o acervo da instituição e após articulação com Jean Adhémar, conservador do Gabinete de Estampas da Biblioteca Nacional de Paris. Lívio afirma ainda que, além de a Biblioteca Nacional ser o local mais indicado da cidade para a exposição, a época iria coincidir com a Bienal de Paris, o que atrairia um público especializado, dando maior visibilidade ao acervo da Universidade.

Lívio Xavier também comenta sobre a possibilidade de publicação de um material de divulgação que poderia contar com apresentações de Jean Paul Sartre e do próprio Jean Adhémar. Sobre o assunto, Xavier diz:

Seria interessante também que publicássemos uma plaquete das gravuras por ocasião da exposição, publicação que seria ou totalmente por conta da Universidade, ou em sociedade com um editor: o diretor da Galeria Hune, por exemplo, se mostrou, em princípio, interessado pela idéia. Duas apresentações poderiam ser conseguidas, uma do Sartre, na qual seria abordado o assunto Ceará, origem das gravuras, e outra do próprio Jean Adhémar sobre a gravura em si. Não sei quanto se gastaria com uma tiragem de 500 ou mais exemplares, mas asseguro o Sérvulo que o negócio seria compensado tendo em vista o grande valor publicitário que representaria não só para o Museu como para a Universidade, uma vez que o material seria distribuído nos museus e bibliotecas especializadas da Europa, e uma parte ainda seria vendida durante as exposições que fizéssemos.⁴¹¹

A produção do material de divulgação da exposição na biblioteca francesa não tinha apenas a função de instruir ou informar os visitantes sobre a exposição ou

⁴¹⁰ Lívio Xavier ficou conhecido como um importante tradutor de obras clássicas do pensamento universal para o português, apesar de nos documentos da Universidade e nos jornais ele sempre ser identificado como folclorista. Foi diretor do MAUC nos primeiros anos da instituição.

⁴¹¹ Carta de Lívio Xavier a Martins Filho datada de 19 de julho de 1961 (Acervo: MAUC).

o acervo exposto, mas divulgar o material nos meios eruditos e, claro, promover a imagem da Universidade e do Museu, duas instituições que ainda buscavam reconhecimento nos meios cultural e intelectual. No cartaz abaixo, é possível ver ao mesmo tempo a referência ao nome do Museu e da Universidade.



Figura 22 - Cartaz de divulgação da exposição de xilogravuras na Biblioteca Nacional de Paris (Acervo: MAUC)

Mas como uma coleção até então desconhecida conseguiu ser exposta numa das principais instituições culturais do mundo e num período importante, como o da Bienal de Paris?

Um dos fatores para a boa recepção dessa coleção em várias cidades europeias foi resultado do trabalho que Lívio Xavier e Sérulo Esmeraldo⁴¹² fizeram na Europa ao longo do ano de 1961, onde passaram uma temporada articulando a realização de exposições que pudessem divulgar a arte cearense. Em janeiro de 1961, como técnico da Universidade do Ceará, Lívio Xavier seguiu para a Espanha

⁴¹² Escultor, gravador, ilustrador e pintor cearense nascido na cidade do Crato em 1929, no início de sua carreira, dedicou-se à produção de xilogravuras. Em 1957, ganhou uma bolsa do governo francês para estudar litografia na Escola Nacional Superior de Belas Artes, o que lhe permitiu certo trânsito por algumas das instituições artísticas da França.

como bolsista brasileiro do Centro de Cultura Hispânica com o objetivo de adquirir formação em museologia e crítica de arte; e, de julho a dezembro do mesmo ano, Sérvulo Esmeraldo atuou na França como bolsista representante do Museu de Arte da Universidade do Ceará, quando passou a articular juntamente com Xavier as exposições do acervo do MAUC na Europa.⁴¹³

A ideia era realizar um intercâmbio, trazendo exposições de artistas europeus que pudessem enriquecer a programação cultural do estado e adquirindo obras que fariam parte do acervo permanente do Museu. Sobre o trabalho dos dois, o jornal *O Povo* de 20 de dezembro de 1961 publica a seguinte nota:

Segundo relato feito pelo jornalista J. C. de Alencar Araripe, que retornou, recentemente, da Europa, dois cearenses, nomes conhecidos nos círculos intelectuais de Fortaleza, estão realizando no Velho Mundo um meritório trabalho de divulgação da arte cearense; inclusive do folclore, que mesmo entre nós tem pouca divulgação. Trata-se de Lívio Xavier, folclorista, e Sérvulo Esmeraldo, pintor, que o diretor de *O Povo* foi encontrar em Paris, trabalhando juntos para romper as brumas que ainda cobrem a cultura brasileira, particularmente a cultura nordestina, aos olhos dos europeus, mesmo os mais cultos. Para alcançar os objetivos traçados, Lívio Xavier, com o apoio do Reitor Martins Filho, levou para a Europa rica coleção de peças de arte popular nordestina, e ali vem promovendo exposições, a que ocorre a elite intelectual da França e numerosos amadores. Através de suas características produções artísticas, o homem nordestino, conduzido pelas mãos de Xavier e Esmeraldo, dá assim um longo passo por sobre as fronteiras nacionais e vai surgir, autêntico, no mais tradicional centro da cultura europeia, que é a Cidade Luz. Compreende-se que, para cumprir sua missão, os dois artistas cearenses encontrem numerosas dificuldades, tendo de vencer preconceitos e descrença, num ambiente onde a arte erudita atingiu as maiores alturas. Todavia, com a tenacidade própria do nordestino e com o espírito patriótico de que se acham possuídos, já conseguiram despertar, a princípio, curiosidade e agora indisfarçável admiração pela arte cearense. A missão de ambos é também de

⁴¹³ EYMAR, Pedro. *Informações acerca da criação do MAUC e da constituição de seu acervo* (texto não publicado). Agradeço imensamente a Pedro Eymar, diretor do MAUC, que gentilmente me cedeu seu texto a fim de contribuir com a pesquisa.

intercâmbio. Levaram algo que exprime o espírito do Nordeste; trarão para o Museu de Arte da Universidade do Ceará coleções de gravuras antigas europeias, símbolos de uma cultura que se cristalizou através dos séculos e que constituem fontes da mais legítima emoção estética. Esses dois cearenses, rompendo barreiras que pareciam intransponíveis, são dignos da admiração e da consideração do nosso povo pelo extraordinário serviço que prestam ao Ceará. A ambos nossa saudação e nosso estímulo para que continuem a desempenhar com a mesma audácia e o mesmo arrojo a missão que lhes foi dada pela UC.⁴¹⁴

O prestígio do trabalho feito pelo MAUC pode ser percebido em algumas das congratulações recebidas pela Universidade do Ceará, como esta em que o Itamarati a parabeniza pelo êxito alcançado na exposição de Paris:

Em telegrama dirigido ao Magnífico Reitor Antônio Martins Filho, o Itamarati apresentou congratulações pelo êxito alcançado na mostra de gravuras populares realizada na Biblioteca Nacional de Paris, tendo demonstrado, na oportunidade, o interesse de patrocinar diversas exposições semelhantes nos Estados Unidos, países da América Latina e Japão. No intuito de colaborar com aquela importante pasta, o Museu de Arte da Universidade do Ceará enviou ao Ministério das Relações Exteriores, em dezembro deste ano, parte de sua coleção de peças populares do Nordeste, para uma exposição a realizar-se em Minneapolis, em colaboração com o Walk Art Center daquela cidade norte-americana.⁴¹⁵

O que nos chama a atenção nesse caso é o fato de um trabalho tão pouco conhecido, e de origem popular, ganhar destaque em alguns dos centros culturais do mundo; e em lugares que não eram, necessariamente, destinados a expor trabalhos relacionados à cultura popular, como a Biblioteca Nacional de Paris. Mas tal feito só foi alcançado depois de um longo trabalho de resignificação da

⁴¹⁴ Boletim da Universidade do Ceará, v. 7, n. 6, Nov./dez. 1961, p. 560-561.

⁴¹⁵ Ibid., p. 558.

xilogravura realizado pela Universidade do Ceará e da boa recepção do europeu à arte popular, como já afirmamos anteriormente.⁴¹⁶

Os indícios apresentados nos levam a refletir sobre outras questões: a coleção de xilogravuras do MAUC teve toda essa repercussão propalada pela documentação da Universidade do Ceará? Se sim, por que essa repercussão parece não ter sensibilizado uma parte da intelectualidade cearense, principalmente aquela vinculada aos estudos sobre o popular?⁴¹⁷ A elevação da xilogravura ao *status* de arte teria, sob a perspectiva dos folcloristas, retirado dela as peculiaridades que a tornavam “popular”?

A xilogravura e a literatura de cordel parecem nunca ter despertado a atenção dos estudiosos da cultural popular no Ceará, inclusive depois de todo o trabalho de ressignificação realizado pelo MAUC a partir dos anos 1960. Apesar de alguns estudiosos do assunto afirmarem que a década de 1970 é o período em que a xilogravura está plenamente estabelecida, no Ceará, não é isso o que se percebe.

Em nenhum dos textos reunidos na *Antologia do Folclore Cearense*, publicada em 1968, há qualquer referência a cordel⁴¹⁸ ou xilogravura. Se a gravura em madeira vivia o seu auge em fins dos anos 1960 e início de 1970, por que Florival Seraine, talvez o principal nome dos estudos folclóricos no Ceará daquele período, não selecionou nenhum texto que tratasse do tema para compor sua coletânea? Os Anuários do Ceará da década de 1970, que dão significativo espaço às principais expressões da cultura popular cearense também não mencionam nenhum dos dois. O interessante é que nenhuma das fontes consultadas que compreendem o recorte temporal da pesquisa, com exceção do material pertencente

⁴¹⁶ “A partir de meados deste século, um profissional começa a adquirir importância: o xilógrafo. Inicialmente conhecido apenas pelo desígnio de gravador e mera peça no processo de impressão do folheto, já que o bloco de madeira fora introduzido (ou reintroduzido, como se verá adiante) na tipografia de cordel como substituto do zinco, este profissional se notabiliza ganhando o *status* de artista, a partir da importância dada à xilogravura impressa nas capas por estudiosos e galeristas. Um novo perfil de profissional se forma: o poeta torna-se também xilógrafo popular, agora, atendendo a um novo mercado, formado por turistas e estudiosos”. HATA, Luli. *O cordel das feiras às galerias*. 1999. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1999, p. 15-16.

⁴¹⁷ Em texto publicado na Revista do Instituto do Ceará, Florival Seraine e Zélia Camurça fazem um levantamento das pesquisas sobre o folclore no Ceará que começam a ser listadas a partir dos trabalhos de Leonardo Mota e Gustavo Barroso. Seraine e Camurça listam, o que segundo eles, são os principais trabalhos desenvolvidos nesse campo de estudos e nenhum deles faz qualquer referência à xilogravura. Cf. SERAINE, Florival; CAMURÇA, Zélia. Ensino e pesquisa do folclore no Ceará. *Revista do Instituto do Ceará*, Fortaleza, 1992, p. 129-138.

⁴¹⁸ Faço menção ao cordel porque, desde o final do século XIX, a xilogravura sempre esteve associada a esse gênero de escrito, e a referência ao primeiro poderia sugerir a existência do segundo.

ao MAUC, elenca a xilogravura ou a literatura de cordel como expressões importantes da cultura cearense.

No final dos anos 1970, a literatura de cordel começou a ser “valorizada” como expressão da cultura cearense e passou a fazer parte das políticas da Secretaria de Cultura. Em 1976, o Centro de Referência Cultural do Ceará iniciou o projeto de diagnóstico da situação da literatura de cordel e, em 1978, o de difusão da literatura de cordel. Em 1983, a mesma Secretaria lançou a segunda edição da *Antologia do folclore cearense*, que trouxe como novidade um apêndice sobre o referido gênero literário.

Essas são apenas algumas evidências de como a xilogravura foi sendo significada e ressignificada ao longo do século XX, ganhando múltiplos sentidos, já que passa a ser compreendida sob diversas insígnias, como a de arte e folclore, por exemplo. Os novos e múltiplos sentidos atribuídos à xilogravura são aceitos socialmente por conta de um discurso produzido por aqueles que se dedicam aos estudos sobre o popular, que institui uma ou várias “verdades” sobre a questão.

CAPÍTULO 4 - O “POPULAR” NAS POLÍTICAS CULTURAIS

4.1 A FORMAÇÃO DE UM ACERVO

Em outubro de 1975, a Secretaria de Cultura do Estado do Ceará deu início às atividades do “Projeto de cadastramento, pesquisa e registro audiovisual do artesanato”,⁴¹⁹ cuja missão inicial era documentar o artesanato em sua forma tradicional e seus processos de elaboração a fim de se preservar a memória da cultura popular produzida até aquele momento. Os objetivos do projeto eram:

1. Registrar a situação do artesanato cearense nos seus múltiplos aspectos, de forma a se obter um amplo repertório de informações técnicas sobre: processos produtivos, condições de trabalho, gestual, organização do trabalho, transporte, técnicas, comercialização e mercado;
2. quantificar a população ocupada na atividade;
3. identificar o artesão e os grupos artesanais existentes nas micro-regiões do Estado;
4. registrar de forma imperecível, através de filmagens, fotografias, gravação em fita cassete e desenho, o objetivo artesanal, o instrumento utilizado, as etapas de produção, o gestual, o próprio artesão e seu habitat.⁴²⁰

O “Projeto Artesanato” foi executado pela Secretaria de Cultura por intermédio da Casa de Cultura Raimundo Cela e inicialmente cumpriu a tarefa de inventariar o popular por meio de viagens realizadas a vários municípios do Ceará onde diversos tipos de artesanato foram registrados em fotografias, e os seus

⁴¹⁹ Em janeiro de 1979, a Secretaria deu início a outro projeto de mesmo nome, que acredito ser a continuidade dos trabalhos do primeiro projeto. Pensando assim, ao longo do trabalho, utilizei o termo Projeto Artesanato para me referir às ações relacionadas aos dois projetos.

⁴²⁰ Projeto de cadastramento, pesquisa e registro audiovisual do artesanato, 1976. Fundo Secretaria de Cultura. Arquivo Público Intermediário do Estado do Ceará, janeiro de 1976. Todos os documentos relativos aos projetos da Secretaria de Cultura citados aqui foram digitalizados pelo pesquisador Roberto Sabino da Silva, que gentilmente me cedeu o material para a realização da pesquisa. A ele, o meu eterno agradecimento.

autores cadastrados e entrevistados. O plano de trabalho das equipes que faziam parte do Projeto consistia previamente de uma pesquisa bibliográfica sobre artesanato; depois do trabalho de campo, onde eram aplicados os questionários e realizados os registros audiovisuais, e, por fim, da avaliação do trabalho de campo.⁴²¹

A pesquisa registrou o artesanato distribuído pelas cinco sub-regiões do estado, como areia colorida, couro (acessórios do vaqueiro, almofadas), palha (leques, bolsa), barro (potes, rói-rói, alguidares), metal (chocalho, punhais, lamparinas), madeira (imagens, talha, matriz de cordel), capturados pela câmera do fotógrafo Maurício Albano, que registrava desde a busca pela matéria prima, a produção do objeto, as técnicas utilizadas até a comercialização nas feiras. Foram gravados os depoimentos de Mestre Noza (santeiro e xilógrafo), Nino (escultor), Stênio Diniz (xilógrafo), Dona Ciça do Barro Cru (ceramista). Também foi gravado o som dos instrumentos utilizados na produção das peças artesanais, como teares, máquina de descaroçar e fiar algodão, carro de boi, para citar alguns.⁴²²

O interesse da Secretaria de Cultura no cadastramento do artesanato cearense não se justificava apenas por uma questão identitária, de preservar os símbolos da cultura cearense, mas pela importância econômica e social que a atividade representava naquele momento (questão discutida no segundo capítulo da tese). Conhecer a situação do artesanato cearense possibilitaria ao governo definir, de forma mais direcionada, os investimentos nessa atividade que garantia renda mínima aos homens e mulheres do campo, amenizando um dos grandes problemas da época, o êxodo rural. Nos anuários do Ceará da década de 1970, é comum encontrar referências à importância do artesanato como complemento de renda familiar.

A importância da atividade artesanal como fonte de absorção de mão de obra e de geração de renda aparece como um dos elementos que justificam o “Projeto Artesanato”. Outra justificativa é a necessidade de um melhor conhecimento da realidade do artesão a fim de colaborar para o êxito do PLANDECE I, o Plano de

⁴²¹ Projeto de cadastramento, pesquisa e registro audiovisual do artesanato, 1976. Fundo Secretaria de Cultura. Arquivo Público Intermediário do Estado do Ceará, janeiro de 1976.

⁴²² NOGUEIRA, Antônio Gilberto Ramos. O Centro de Referência Cultural – CERES (1976-1990) e o registro audiovisual da memória popular do Ceará. In: GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado; RAMOS, Francisco Régis Lopes (orgs.). *Futuro do pretérito*. Escrita da História e História do Museu. Fortaleza: Instituto Frei Tito de Alencar/Expressão Gráfica, 2010, p. 449.

Desenvolvimento do Estado do Ceará, instaurado em 1975 no governo de Aduino Bezerra, eleito indiretamente pela Assembleia Legislativa no dia 3 de outubro de 1974.

O primeiro documento elaborado pelo PLANDECE foi um diagnóstico da situação do estado nos seus mais diversos âmbitos que serviu de fundamentação para a formulação de outros documentos do plano de governo de Aduino Bezerra. Para uma melhor eficiência, o Diagnóstico foi dividido em quatro áreas: recursos naturais e indicadores demográficos; avaliação do desempenho da economia; infraestrutura econômico-social – que contemplava a área da cultura – e atuação do setor público.

O PLANDECE se diferenciava dos programas de desenvolvimento anteriores por não priorizar, de modo exaustivo, os quadros passados, voltando-se para a identificação das potencialidades do estado nas mais diversas áreas naquele momento. O Diagnóstico funcionaria como uma espécie de indicador da situação do estado, oferecendo ao governo informações capazes de fundamentar as ações que seriam desenvolvidas pelo programa desenvolvimentista em andamento. “Embora não ignorasse o passado, assentava-se num compreensivo e realista conhecimento do atual e dedicava-se a descortinar caminhos e possibilidades para o desenvolvimento futuro”.⁴²³

O Plano consistia na consecução de quatro objetivos: a integração da economia cearense às economias regional e nacional; a aceleração do crescimento da renda interna, de modo a diminuir as disparidades entre o Ceará e o resto do Brasil; a intensificação do processo de integração social, com vistas a garantir uma crescente melhoria da qualidade de vida dos cearenses; e a interiorização das atividades econômicas do estado, com vistas à redução dos desequilíbrios interestaduais. Uma das estratégias para atingir os objetivos propostos pelo Plano era “o estímulo às atividades altamente absorvedoras de mão de obra, tanto ao nível do setor industrial – intensificação da pequena e média empresa – como através da reorganização da atividade artesanal e de outros serviços básicos” [grifo meu].⁴²⁴

Diante do que foi exposto, é possível dizer que o “Projeto Artesanato” foi criado com o intuito de realizar – na área da cultura – o diagnóstico que o governo

⁴²³ BARBOSA, Arnaldo Parente Leite. *Planejamento governamental*. Aspectos teóricos e uma análise das experiências mundial, brasileira e cearense. 1986. Dissertação (Mestrado em Administração Pública) – Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 1986, p. 154.

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 158-159.

pretendia fazer das potencialidades cearenses, pois a questão que se colocava pela política estadual era a de conhecer o Ceará para melhor explorá-lo. A relação entre as atividades da Secretaria de Cultura e o referido plano de desenvolvimento se confirma numa das mensagens enviadas à assembleia:

As atividades desenvolvidas por esta Secretaria visaram o desenvolvimento das componentes fundamentais da cultura: aparelhamento dos veículos de expressão e incentivo aos agentes produtores de movimentos artísticos culturais. Estas iniciativas, se por um lado possibilitaram o desenvolvimento de uma programação que objetiva a difusão e a democratização da cultura, por outro, permitiu o cumprimento das metas estabelecidas no I PLANDECE. [...] Vale destacar a consonância observada entre as programações desenvolvidas por este órgão e o Programa Geral de Aplicações discriminado no I PLANDECE.⁴²⁵

A programação da Secretaria era estabelecida pelo Plano do Governo. Seus projetos, ações e atividades faziam parte de um planejamento maior, o que nos faz supor que, pela primeira vez, no Ceará, as diretrizes da área cultural foram estabelecidas por uma política de Estado que atribuía a ela relevância na tarefa do desenvolvimento.

Ao que parece, o PLANDECE deu novo fôlego ao setor cultural do estado, ou pelo menos criou uma grande expectativa, haja vista os elogios feitos a ele numa das sessões do CEC, quando o conselheiro Oswaldo Riedel faz suas considerações:

A palavra, a seguir, esteve com o Cons. Oswaldo Riedel que trouxe ao conhecimento de seus pares, sob objetivos e seguras considerações, o I Plandece, ou seja, o I Plano de Desenvolvimento do Ceará – peça básica da ação do governo Adauto Bezerra. Demorando-se na apreciação das diretrizes e metas relativas à cultura, o Conselheiro analisou detidamente cada um dos itens estabelecidos nesse documento, salientando ora o apoio e o incentivo que aí são propostos para as manifestações culturais, ora a

⁴²⁵ Mensagem à Assembleia Legislativa. Abertura da sessão legislativa de 1976. Fortaleza, março de 1976, p. 165.

ação a que o novo governo se propõe para a intensificação do programa de desenvolvimento cultural no Ceará. Nesta linha de considerações, salientou quanto às diretrizes como aspectos elogiáveis pelo resultado positivo que pode ensejar em favor da cultura [...]. Com estas considerações finalizou o Cons. Oswaldo Riedel o seu pronunciamento, tecendo louvores ao I Plandece, peça realmente digna de todos os encômios, pelo aspecto dinâmico de que se reveste e pela capacidade disciplinadora e racionalizadora da atividade governamental no campo da cultura, além de outros, em nosso Estado.⁴²⁶

Se a realização de diagnósticos era a etapa inicial do PLANDECE, e o Projeto Artesanato se configura como exemplo, outras ações como essas foram sendo realizadas na área da cultura, como o “Projeto de diagnóstico sobre a situação da literatura de cordel no Ceará”, executado de junho a setembro de 1976 pelo Departamento de Cultura e Esporte, cujo objetivo principal era registrar as condições em que se encontrava tal expressão e levantar subsídios para uma política de defesa, preservação e promoção da literatura de cordel no estado.⁴²⁷

Juazeiro do Norte, Crato e Barbalha (importantes polos de produção e distribuição de folhetos no Nordeste desde os anos 1940) foram algumas das cidades que receberam os pesquisadores. De lá vieram fotografias, folhetos e depoimentos de Patativa do Assaré e Manoel Caboclo, por exemplo. Em 1978, sob a coordenação de Roberto Aurélio Lustosa da Costa foi publicado o primeiro volume da Coleção Povo e Cultura, a *Antologia da literatura de cordel*, que reuniu parte do material coletado na pesquisa. No mesmo ano, foi registrado em áudio o Ciclo de Estudos do Cordel (I e II), realizado pela Universidade Federal do Ceará e Secretaria de Cultura do Estado.⁴²⁸

Os “Projetos Artesanato” e “Literatura de Cordel” foram responsáveis pela produção de vasto material. Cerca de 700 questionários foram aplicados com artesãos em 25 municípios cearenses, e mais de 40 horas de gravações de

⁴²⁶ Ata do Conselho Estadual de Cultura, 26 de março de 1975.

⁴²⁷ Projeto de diagnóstico sobre a situação da literatura de cordel no Ceará. Fundo Secult. Arquivo Público Intermediário do Estado do Ceará, 22 de março de 1976.

⁴²⁸ NOGUEIRA, Antônio Gilberto Ramos. O Centro de Referência Cultural – CERES (1976-1990) e o registro audiovisual da memória popular do Ceará. In: GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado; RAMOS, Francisco Régis Lopes (orgs.). *Futuro do pretérito*. Escrita da História e História do Museu. Fortaleza: Instituto Frei Tito de Alencar/Expressão Gráfica, 2010.

entrevistas foram produzidas, além de 2.000 *slides*. Sobre o universo do cordel, foram gravadas 40 horas de entrevistas com poetas, gráficos, comerciantes e folheteiros; produziu-se um vasto acervo de fotografias e *slides* totalizando o número de 500; e coletaram-se cerca de 700 exemplares de títulos de diferentes cordéis.⁴²⁹

4.2 O PROJETO DE DIFUSÃO DA LITERATURA DE CORDEL

Em janeiro de 1978, o “Projeto de difusão da literatura de cordel” deu continuidade ao trabalho de diagnóstico, com os seguintes objetivos:

Estimular a pesquisa e o estudo, em seus diversos níveis, das diferentes manifestações da literatura popular nordestina; criar subsídios e instrumentos que permitam o estudo sistemático e atualizado do universo da literatura popular do Nordeste (oral e escrita), de modo especial a do Ceará.⁴³⁰

Se o projeto de diagnóstico possibilitou o mapeamento da literatura de cordel no estado e a formação de um acervo significativo sobre o assunto; o de difusão permitiu a realização de pesquisas e a publicação de trabalhos sobre o material reunido. Os dois projetos colaboraram significativamente para a ampliação dos debates acerca da literatura popular, que visavam identificar as condições de produção e circulação, sua história, significado e importância sociocultural.

Mas o que chama a atenção, nesse caso, é a escolha da Secretaria de Cultura pela literatura de cordel. Por que o interesse no seu diagnóstico e na sua difusão nesse momento específico? Um projeto voltado para o artesanato estava justificado, haja vista sua importância econômica e social já discutida anteriormente. Mas e o cordel?

⁴²⁹ *O Povo*, 26 fev. 1978, p. 1 (caderno de domingo). Atualmente o acervo audiovisual encontra-se no Museu da Imagem e do Som, e os demais documentos no fundo da Secretaria de Cultural depositado no Arquivo Público Intermediário do Estado. Em novembro de 2012, estive no referido arquivo a fim de analisar os questionários, mas, depois de uma manhã inteira de procura, os funcionários não conseguiram localizar as caixas que continham o material.

⁴³⁰ Projeto de Difusão da Literatura de Cordel. Fundo Secult. Arquivo Público Intermediário do Estado do Ceará, 15 de dezembro de 1978.

A questão é pertinente porque, até meados da década de 1970, a literatura de cordel não era uma expressão popular com espaço entre os objetos de estudo dos folcloristas cearenses. Em nenhum dos documentos consultados para a pesquisa, encontramos qualquer referência ao cordel, incluindo a primeira edição da *Antologia do folclore cearense*.

Somente em 1976, encontramos, nas fontes utilizadas na pesquisa, a primeira referência à literatura de cordel numa edição do Anuário do Ceará, que afirma o seguinte:

“Uma das formas de expressão mais viva do folclore nordestino”, no dizer do poeta e estudioso do assunto Ribamar Lopes, a Literatura de Cordel encontra no Ceará uma de suas fontes mais legítimas e ricas. A poesia popular contida nesses folhetos retrata a vida e a alma simples do povo nordestino. Sua origem remonta à época dos menestréis e trovadores ibéricos. Juazeiro do Norte é a grande fonte de produção e venda de folhetos no Ceará e “Mestre Benedito”, do Café São Miguel, no Mercado Central, é o maior conhecedor e comerciante de literatura de cordel em Fortaleza. Entre os maiores nomes da poesia popular estão Leandro Gomes de Barros, Batista de Sena, José Bernardo da Silva, Manoel Caboclo, Silva, Pedro Bandeira e Zé Melancia.⁴³¹

Ora, se era no Ceará que se encontravam as fontes mais legítimas e ricas de literatura popular, como afirma o texto acima, por que essa expressão só ganhou importância nesse momento? Os poetas populares citados produziam seus cordéis desde a primeira metade do século XX. Por que saíram do anonimato apenas nos anos 1970? No Ceará, a literatura de cordel permaneceu no ostracismo durante boa parte do século XX,⁴³² mas, a partir de certo momento, entrou na agenda da política cultural do Estado e nas publicações que tratavam do popular. Se, desde o início dos anos 1970, o Anuário do Ceará já destinava algumas de suas páginas ao registro das “coisas do povo”, por que somente em 1976 a literatura de cordel passou a figurar nesse espaço?

⁴³¹ SAMPAIO, Dorian. *Anuário do Ceará*. Fortaleza: Stylus, 1976, p. 308.

⁴³² Gustavo Barroso e Leonardo Mota produziram alguns trabalhos sobre cantadores e violeiros na primeira metade do século XX, mas nenhum deles trata especificamente da literatura de cordel.

É interessante perceber como, a partir do final dos anos 1970, o Ceará vai-se tornando o “berço da literatura de cordel”. No jornal *O Povo* de 19 de março de 1980, o jornalista Vidal Santos, repórter político e pesquisador da literatura de cordel, faz a seguinte declaração:

A literatura de cordel é a expressão mais viva da cultura popular e por isso mesmo deve estar presente em tudo que emana do povo, não podendo, portanto, ficar distante do artesanato, forma de arte que também comprova e reafirma o domínio popular em tudo que é belo.⁴³³

Vidal Santos era também o idealizador da Academia Brasileira de Cordel, que estava sendo estruturada no Ceará, “um dos maiores centros mundiais da divulgação e propagação dessa forma de manifestação popular”.⁴³⁴

O que se observa, a partir de então é, a realização de várias atividades voltadas para a literatura de cordel, algumas delas promovidas pela Secretaria de Cultura, como as mesas-redondas *A problemática da literatura de cordel* e *Literatura popular e comunicação*, no segundo semestre de 1979;⁴³⁵ o I Simpósio Cearense de Literatura Popular e a exposição de folhetos no hall da Biblioteca Pública Governador Menezes Pimentel, ambos em 1980.⁴³⁶ Outras instituições também passaram a promover o cordel, como a Associação Cearense de Imprensa, que realizou, em julho de 1978, em sua sede, uma exposição com cerca de mil folhetos.⁴³⁷

Acredito que o trabalho realizado pela Secretaria de Cultura possa ter ressignificado o cordel e o promovido ao rol das tradições populares cearenses. Mas por que o cordel e não outra expressão popular?

Uma possível resposta é que, nos anos 1970, há um crescimento no interesse pelos folhetos, não apenas do público tradicional, por conta do surgimento de um novo mercado, e desta vez nacional. Tendo sobrevivido até então à margem do desenvolvimento da indústria cultural, a produção de folhetos ganhou novo fôlego como produto regional e popular. Após um recuo da produção nos anos 1960,

⁴³³ *O Povo*, 19 mar. 1980, p. 8 (Caderno Especial Artesanato).

⁴³⁴ *Ibid.*

⁴³⁵ Relatório de Atividades da Secretaria de Cultura e Desporto do Ceará, 1980, p. 18.

⁴³⁶ *O Povo*, 7 out. 1980, p. 13.

⁴³⁷ *O Povo*, 10 jul. 1978, p. 18.

motivada pelo registro de controle dos trabalhadores e o aumento do preço do papel em 1961, a década de 1970 representou uma retomada da produção em razão do interesse pelos folhetos, inseridos no mercado nacional de bens simbólicos, despertando o interesse de agentes externos como o governo, as universidades e os entusiastas, que promoviam a continuidade da produção e a revelação de novos talentos, mas sem modificar a forma de produção, entendida por eles como tradicional.⁴³⁸

A literatura de cordel ganhava evidência nacional, e o Ceará pretendia fazer parte dessas discussões. Não à toa a Secretaria de Cultura vai buscar apoio nos maiores centros de estudo de folhetos da época, a Casa de Rui Barbosa,⁴³⁹ que ofereceu o seu modelo de catalogação de acervo; e o Programa de Pesquisas em Literatura Popular da Universidade Federal da Paraíba,⁴⁴⁰ com a qual estabelece um convênio que possibilitou o compartilhamento das informações do banco de dados da Universidade que abrangia diversos estados nordestinos.

Nos anos 1960, iniciaram-se no Brasil três processos que foram responsáveis pela valorização do folheto, algo fundamental para a construção de um cânone dessa poética. São eles: 1) o trabalho realizado pela Fundação Casa de Rui Barbosa referente a estudos críticos sobre o cordel; 2) a presença e militância do pesquisador francês Raymond Cantel na defesa desse gênero de escrito; 3) as pesquisas para a organização de um dicionário sobre cantadores e poetas de cordel, coordenado por Átila Almeida e José Alves Sobrinho na Universidade Federal da Paraíba.

O conjunto dessas ações formulou conceitos, teorias e representações para a valorização do folheto que estavam em consonância com a sua conjuntura social na qual estava inserida, já que essas ações justificavam a ideia de uma

⁴³⁸ HATA, Luli. O cordel das feiras às galerias. 1999. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas-SP, 1999, p.47.

⁴³⁹ Na década de 1960, a Casa de Rui Barbosa deu início ao projeto Literatura popular em Verso que, desde então, vem desenvolvendo um conjunto de medidas para a promoção da literatura de cordel, compreendendo desde levantamentos bibliográficos e organização de coleções até preservação de documentos e publicação de extensa bibliografia composta de catálogos, antologias e estudos especializados. A instituição possui hoje um dos maiores acervos de folhetos de cordel do país. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/interna.php?ID_S=99&ID_M=171>. Acesso em: 21 out. 2014.

⁴⁴⁰ O Programa de Pesquisa em Literatura Popular foi fundado em 1977 por professores do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade Federal da Paraíba com o objetivo de reunir trabalhos de pesquisadores em literatura popular nacionais e internacionais e difundir e de difundir esse tipo de literatura em suas mais variadas formas. O programa encontra-se em atividade até hoje. Disponível em: <<http://www.cchla.ufpb.br/dlcv/index.php/pesquisa/97-pplp-programa-de-pesquisa-em-literatura-popular>>. Acesso em: 21 out. 2014.

unidade brasileira. Essas iniciativas e projetos sobre a literatura de cordel foram as principais ações que, embora prenunciadas nos anos 1960, representaram “a continuidade de um pensamento tradicional cujas dimensões teóricas e práticas foram divulgadas, sobretudo, pelos estudos do folclore brasileiro”.⁴⁴¹

Assim, tanto a Casa de Rui Barbosa quanto o Programa de Pesquisa em Literatura Popular da Universidade Federal da Paraíba, apontados por Francisca dos Santos como frutos de uma política nacional, reforçaram o discurso de desaparecimento do folheto e da importância das políticas de salvaguarda, algo decisivo para a constituição de um cânone para essa área e para a legitimação acadêmica desse tipo de produção.⁴⁴²

Exemplo disso é a multiplicação de estudos sobre o cordel no Brasil durante a década de 1970 e 1980: *A Literatura de Cordel*, de Mark J. Curran (1973); *Classificação Popular da Literatura de Cordel*, de Liêdo Maranhão de Souza (1976); *O mito na Literatura de Cordel*, de Luiz Tavares Júnior (1980); e *Cordel: do encantamento às histórias de luta*, de Maria José Fialho Londres (1983), para citar alguns.

O historiador Antônio Gilberto Ramos Nogueira⁴⁴³ atribui ao “Projeto Artesanato” a origem do CERES, pois considera o ano de 1975 como a data de início das atividades do Centro, que, naquele momento, ainda não aparecia como um órgão ou uma divisão da Secretaria de Cultura. Aliás, a data exata de criação do CERES permanece uma incógnita. Nem nas atas do CEC – analisadas até meados de 1976 – nem na legislação referente à Secretaria de Cultura até o ano de 1978, foi encontrada qualquer referência à instalação do Centro, ou seja, não há nenhuma lei que ampare a sua existência.

É no “Projeto de difusão da literatura de cordel” que encontro, pela primeira vez, num documento da Secretaria de Cultura – datado de 15 de dezembro de 1978 – a referência ao termo CERES. Levando-se em conta o início dos trabalhos do “Projeto Artesanato”, é possível sugerir que o Centro tenha sido criado entre 1976 e 1978.

⁴⁴¹ SANTOS, Francisca Pereira dos. *Novas cartografias no cordel e na cantoria*. Desterritorialização de gênero nas poéticas das vozes. 2009. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2009, p. 66.

⁴⁴² Ibid.

⁴⁴³ NOGUEIRA, Antônio Gilberto Ramos. O Centro de Referência Cultural – CERES (1976-1990) e o registro audiovisual da memória popular do Ceará. In: GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado; RAMOS, Francisco Régis Lopes (orgs.). *Futuro do pretérito*. Escrita da História e História do Museu. Fortaleza: Instituto Frei Tito de Alencar/Expressão Gráfica, 2010.

No meu entendimento, tanto o “Projeto Artesanato” quanto o “Projeto Literatura de Cordel” fomentaram as bases de criação do CERES, pois os dois são elaborados quase que concomitantemente. O primeiro datado de janeiro de 1976, e o segundo de março de 1976. Certamente os preceitos que fundamentaram a elaboração de um estavam presentes no outro, contribuindo para o surgimento do Centro algum tempo depois, que herdou o acervo e, acredito eu, uma parte dos pesquisadores dos Projetos, dando continuidade, na década seguinte, às pesquisas sobre a cultura popular.

PROJETOS EXECUTADOS	DATA DE EXECUÇÃO
CADASTRAMENTO, PESQUISA E REGISTRO AUDIOVISUAL DO ARTESANATO	OUT/75 a MAR/76
DIAGNÓSTICO SOBRE A SITUAÇÃO DA LITERATURA DE CORDEL	JUN a SET/76
CADASTRAMENTO, PESQUISA E REGISTRO AUDIOVISUAL DO ARTESANATO	1978
DIFUSÃO DA LITERATURA DE CORDEL	1979

Tabela 8 - Projetos realizados pela Secretaria de Cultura na segunda metade da década de 1970.

Tomando como ponto de partida o início das atividades do “Projeto Artesanato”, o Centro funcionou de 1975 a 1990 e se constituiu numa experiência pioneira no Ceará, não só de pesquisas que abordavam o popular sob nova perspectiva, mas de registro audiovisual da cultura popular cearense.⁴⁴⁴ Não que antes ela não tivesse sido estudada, haja vista os trabalhos dos folcloristas já mencionados, mas essa é a primeira vez em que a cultura popular entra na pauta das políticas culturais desenvolvidas no estado.

Embora haja indícios de menor produtividade dos trabalhos do CERES na década de 1980, ainda assim, a introdução de novas mídias, como o vídeo, continuou ampliando o acervo já constituído pelos audiovisuais didáticos *Os artesãos do Pe. Cícero* (sobre artesanato do Cariri); *Técnicas artesanais* (sobre as técnicas de artesanato de palha, barro e madeira) e *Puxando o barro*, além dos filmes super-8 *Reis do Cariri* e o 16mm *Dona Ciça do Barro Cru*. No mesmo período, foram publicados o segundo volume da Coleção Povo e Cultura, a *Antologia da literatura de cordel 2* (1980); o primeiro e único volume da Série Artesanato

⁴⁴⁴ NOGUEIRA, Antônio Gilberto Ramos. O Centro de Referência Cultural – CERES (1976-1990) e o registro audiovisual da memória popular do Ceará. In: GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado; RAMOS, Francisco Régis Lopes (orgs.). *Futuro do pretérito*. Escrita da História e História do Museu. Fortaleza: Instituto Frei Tito de Alencar/Expressão Gráfica, 2010.

Cearense, *A cerâmica utilitária e decorativa do Ceará* (1980); o terceiro volume da Coleção Povo e Cultura, *A literatura popular em questão* (1982); o *Caderno de Cultura II* (1987) e *Caderno de Cultura III* (1989).⁴⁴⁵

4.3 O PNC, O CNRC, O PNDA E O CERES

Tanto os Projetos “Artesanato” e “Literatura de Cordel” quanto o CERES são expressões do novo momento que o cenário cultural brasileiro vivenciava nos anos 1970. A necessidade de exercer um controle sobre o processo cultural e o interesse de inserir o domínio da cultura entre as metas da política de desenvolvimento fez com que os governos militares investissem sobremaneira na institucionalização de uma política cultural no Brasil, que se inicia na década de 1960, mas se efetiva na de 1970 com a criação de diversos órgãos do governo⁴⁴⁶ e a implantação da Política Nacional de Cultura (PNC) em 1975, “primeiro plano oficial abrangente em condições de nortear a presença governamental na área cultural”.⁴⁴⁷

A PNC significou, naquele momento, o primeiro êxito de um governo na implantação de um conjunto de diretrizes para orientar suas atividades na área da cultura. O governo formalizava um conjunto de diretrizes para orientar as atividades na área da cultura, prevendo a colaboração com órgãos federais subordinados a outros ministérios, como o Arquivo Nacional do Ministério da Justiça e o Departamento Cultural do Ministério das Relações Exteriores, e com secretarias estaduais e municipais de cultura, universidades, fundações culturais e instituições privadas.

Além da PNC, o trabalho do Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC), já mencionado anteriormente, contribuiu para a ressignificação da ideia de

⁴⁴⁵ NOGUEIRA, Antônio Gilberto Ramos. O Centro de Referência Cultural – CERES (1976-1990) e o registro audiovisual da memória popular do Ceará. In: GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado; RAMOS, Francisco Régis Lopes (orgs.). *Futuro do pretérito*. Escrita da História e História do Museu. Fortaleza: Instituto Frei Tito de Alencar/Expressão Gráfica, 2010, p. 450.

⁴⁴⁶ Alguns dos órgãos e programas criados pelo governo federal na década de 1970: Departamento de Assuntos Culturais (DAC) – 1972; Programa de Reconstrução das Cidades Históricas (PCH), Programa de Ação Cultural (PAC), Conselho Nacional de Direito Autoral (CNDA) – 1973; Fundação Nacional de Arte (Funarte) – 1975; Conselho Nacional de Cinema (Concine) – 1976; Secretaria de Assuntos Culturais (SEAC) – 1978, Fundação Nacional Pró-Memória – 1979.

⁴⁴⁷ MICELI, Sérgio. O processo de “construção institucional” na área cultural federal (anos 70). In: MICELI, Sérgio. *Estado e cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984, p. 57.

cultura brasileira na segunda metade dos anos 1970. Diferente de tudo que já havia sido pensado e discutido em torno do assunto até aquele momento, o CNRC propunha um estudo da cultura não para eleger os símbolos da nação ou divulgar as tradições brasileiras, mas para buscar indicadores que permitissem a elaboração de um modelo de crescimento apropriado às necessidades do país.

A novidade do Centro era a perspectiva pela qual se “valorizavam” manifestações até então apreciadas somente por meio do folclore ou da etnografia, despertando o interesse em torno da sua capacidade de gerar valor econômico e de apresentar alternativas apropriadas ao desenvolvimento brasileiro.⁴⁴⁸ Se antes as pesquisas sobre o popular tinham apenas o objetivo de preservar, de garantir a existência de algo que estava se perdendo, com o CNRC, o objetivo passa a ser não só o de preservar, mas de também fornecer elementos para o apoio ao desenvolvimento das manifestações populares.

A diferença entre o Centro Nacional e as instituições já existentes é que aquele não se propunha a coletar bens, e sim a produzir referências que pudessem ser utilizadas no planejamento econômico e social.⁴⁴⁹

Vale ressaltar que nem todo segmento da cultura é atrativo para os investidores, e somente aqueles que podem gerar algum tipo de retorno são financiados. Os retornos podem ser incentivos fiscais, comercialização institucional de certos produtos ou valor publicitário, a conversão de uma atividade não comercial em comercial; ou mesmo algum resultado instrumental, na saúde, na educação, na formação de capital social ou no apoio e reforço da sociedade civil. Essas são algumas das variáveis que justificarão, ou não, o investimento na área cultural. Assim, a “cultura pela cultura” nunca receberá fomentos, a não ser que apresente ao menos uma forma indireta de retorno.⁴⁵⁰

É importante lembrar que um dos quatro programas de trabalho do CNRC era o mapeamento do artesanato brasileiro, que gerou os resultados mais significativos do Centro, tanto em termos de diversidade de experiências quanto em elaboração de uma problemática. Sua abordagem do assunto ia de encontro às perspectivas românticas e assistencialistas adotadas por estudiosos e por órgãos do

⁴⁴⁸ FONSECA, Maria Cecília Londres. *O patrimônio em processo*. Trajetória da política federal de preservação no Brasil. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009, p. 151.

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 150.

⁴⁵⁰ YÚDICE, George. *A conveniência da cultura*. Usos da cultura na era global. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006, p. 32.

governo até aquele momento. Aloísio Magalhães, coordenador do Centro, considerava a produção artesanal como “um momento da trajetória, e não como algo estático”. Ele criticava a política paternalista que dizia que o artesanato não deveria sofrer modificações e afirmava que o caminho era identificar a complexidade da conjuntura na qual aquele produto estava envolvido para que qualquer intervenção fosse feita baseada no conhecimento da especificidade daquele saber-fazer, da sua trajetória e sua inserção social.⁴⁵¹

Em 1978, começou a ser elaborado o Plano Nacional de Desenvolvimento do Artesanato (PNDA), criado pelo decreto 80.098/77 e subordinado ao Ministério do Trabalho. De acordo com Osvaldo Dela Giustina, Secretário de Planejamento da Secretaria Geral do Ministério, o PNDA tinha dois objetivos principais: o primeiro, social, era integrar os milhões de artesãos brasileiros que viviam à margem da comunidade do trabalho, sem meios de prover sua arte e viver dignamente; e o segundo, econômico, desenvolver uma atividade econômica que exigia baixo custo de investimento. Segundo ele, a soma desses dois aspectos resultava numa forma de ampliar o mercado de emprego com poucos recursos, aumentando a renda pessoal dos trabalhadores. Mas o mais importante era ocupar a população.⁴⁵²

A Comissão Consultiva do Artesanato, responsável pelo PNDA, era formada por representantes dos Ministérios do Trabalho, da Educação e Cultura, da Fazenda, do Interior, Indústria e Comércio, Embratur, Inbra, Sesi e Sesc. Seu objetivo era realizar estudos que contribuíssem para a caracterização da atividade artesanal. A ideia era credenciar nos estados órgãos e instituições que identificassem produtos e produtores, propiciando a concessão de alguns benefícios aos artesãos, como isenção de tributos, direitos e assistência previdenciária e carteira de trabalho. Outro objetivo do PNDA era a criação de centros de comercialização onde os artesãos pudessem vender seus produtos sem a necessidade de intermediários.⁴⁵³

Em outubro de 1978, foi firmado um convênio no valor de Cr\$ 8 milhões e 700 mil entre o Ministério do Trabalho e os governos do Ceará, Piauí, Maranhão, Rio Grande do Norte, Paraíba, Pernambuco, Sergipe, Minas Gerais e São Paulo para a implantação do PNDA. No Ceará, seriam aplicados recursos da ordem de Cr\$ 400

⁴⁵¹ FONSECA, Maria Cecília Londres. *O patrimônio em processo*. Trajetória da política federal de preservação no Brasil. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

⁴⁵² *O Povo*, 11 jun. 1978, p. 15.

⁴⁵³ *O Povo*, 23 out. 1978, p. 12.

mil voltados para o treinamento de pessoas em gerência de cooperativas e núcleos artesanais, atualização do cadastro e mapeamento geográfico da atividade, entre outras ações. Além do convênio, o governo federal criou um decreto determinando ao Conselho Monetário Nacional a aprovação do estudo de inclusão do artesanato na relação de créditos especiais dos bancos oficiais e, com o tempo, da rede bancária particular.⁴⁵⁴

O PNDA é um exemplo dos múltiplos sentidos que o Estado atribuía ao popular naquele momento. Basta avaliar a pluralidade dos órgãos que formavam a Comissão Consultiva do Artesanato, composta por representantes do Ministério da Educação e Cultura, mas também da Indústria e do Comércio. Ou seja, o Estado entendia a cultura popular a partir não só de uma perspectiva simbólica, mas também política e material.

Portanto, não podemos fazer uma análise dos projetos aqui mencionados fora da conjuntura maior que se apresentava. As ações desenvolvidas pela Secretaria de Cultura do Ceará estavam concatenadas com questões que iam além das fronteiras do estado e se comunicavam com os novos sentidos que iam sendo atribuídos à cultura, em especial à cultura popular. Num dos relatórios de atividades da Secretaria de Cultura, encontramos referências à ideia da cultura como instrumento de desenvolvimento social.

O folclore constituía apenas uma curiosidade, ou uma recordação para os imigrantes do interior, destinado a desaparecer dentro de algum tempo, o que se tornou uma possibilidade real e imediata quando as comunicações entre o meio urbano e rural se tornaram frequentes. A tempo, compreendeu-se, porém, a necessidade premente de usar tradições e costumes para um trabalho eficiente de promoção do desenvolvimento e da própria mudança cultural e social.⁴⁵⁵

Se a Secretaria de Cultura via no folclore a possibilidade de desenvolvimento social, é porque já havia a nível nacional todo um debate em torno do assunto, debate que para alguns pesquisadores foi iniciado pelo CNRC. Se antes as pesquisas sobre o folclore tinham apenas o objetivo de preservar e garantir a

⁴⁵⁴ *O Povo*, 26 out. 1978, p. 21.

⁴⁵⁵ Relatório de Atividades da Secretaria de Cultura e Desporto do Ceará, 1983, p. 41.

existência do que estava se perdendo, com a criação do Centro, o objetivo passa a ser outro, o de fornecer elementos para o desenvolvimento das tradições populares, mas em sintonia com a sua realidade local.

Não encontrei nenhuma evidência de que o CERES fosse um desdobramento do CNRC no Ceará, até porque o “Projeto Artesanato” – que teria dado origem ao CERES – é de 1975, mesmo ano de criação do CNRC. Mas o fato é que as ações dos dois centros se assemelhavam sobremaneira. Levantamento bibliográfico sobre o tema pesquisado, uso do cinema e da fotografia como recurso documental, conhecimento dos processos de produção, consumo e comercialização eram etapas dos trabalhos realizados pelos dois órgãos.

Oswald Barroso afirma que o Centro de Referência do Ceará foi pensado nos moldes do Centro Nacional, e que, apesar de não haver uma relação formal entre os dois, o CERES se assumia como uma sede local do CNRC, e seus integrantes se apresentavam publicamente como correspondentes no Ceará.⁴⁵⁶

Para o CNRC, as novas tecnologias de registro foram de fundamental importância para o estudo do “produto brasileiro”, pois foram responsáveis pela produção de documentos que registravam os processos de elaboração dos produtos, assim como fazia o CERES. Outras duas características que aproximavam os dois centros de pesquisa são o caráter multidisciplinar dos pesquisadores e a integração com as comunidades pesquisadas.

A proposta do CERES despertou o interesse de jovens pesquisadores de várias áreas, como filosofia, ciência sociais, história, música, teatro, fotografia e artes plásticas. Oswald Barroso, Maurício Albano, José Carlos Matos, Olga Paiva, Norma Colares, Roberto Aurélio Lustosa da Costa, Rosemberg Cariry, Otávio Menezes, Sylvia Porto Alegre e Gilmar de Carvalho foram alguns dos pesquisadores que se dedicaram aos trabalhos de pesquisa do Centro, alguns desde o momento de sua criação, outros com o CERES já estabelecido.⁴⁵⁷

Em 1979, foi publicado o primeiro número do Caderno de Cultura, cujo editorial, assinado por Roberto Aurélio Lustosa da Costa – coordenador dos projetos “Artesanato” e “Literatura de Cordel” – explicava as razões de surgimento dos dois

⁴⁵⁶ RAMOS FILHO, Wagner Silva. Intelectuais, memória e cultura: o registro do patrimônio imaterial no Ceará. In: Simpósio Nacional de História, 27, 2013, Natal, *Anais...Natal*: UFRN, 2013, [s.p.].

⁴⁵⁷ Ibid.

projetos: algumas inovações ameaçavam a cultura popular cearense, tornando-se urgente a realização de seu registro.

Segundo Costa, em visita ao Ceará em 1975, a escritora Lélia Coelho Frota denunciou algumas distorções no tratamento dispensado à cultura popular que estariam descaracterizando-a, como os cursos de formação de artesãos e as sugestões dadas pelos turistas.

Em 1975 o Ceará foi visitado pela escritora Lélia Coelho Frota, atendendo a convite do então Secretário de Planejamento do Estado, Paulo Lustosa. Havia um alarme no ar: a cultura popular corria perigo. Lélia, integrante do Conselho Federal de Cultura, especialista em arte popular, veio tomar pé da situação. Deu alguns palpites e, talvez, acenou com alguma possibilidade de apoio por parte do Conselho que integra. Quando Lélia percebeu as distorções no tratamento dispensado à cultura popular no Ceará, deu asas ao seu espanto e declarou: “Desse jeito vão acabar o que resta de arte popular no Ceará”. Referia-se à descaracterização do artesanato, frequentemente agredido por “orientações” de entendidos, sugestões de turistas e por cursos de formação de artesãos. Tais cursos pretendiam formar artífices que, tradicionalmente, através de décadas e, em alguns casos, através de séculos, aprenderam o seu ofício no lento e paciente processo de transmissão cultural, de pai para filho, nas técnicas primitivas e minucioso conhecimento de materiais e instrumentos. Graças à ineficácia de tais cursos não se pôs a perder totalmente um valioso patrimônio cultural. Os artesãos, no seu apego aos processos tradicionais de criação, repeliram os ensinamentos de vontadosas professoras primárias e irmãs de Caridade que pretendiam ensinar a prolectas rendeiras a milenar arte do labirinto e da renda de bilro. Nessa ocasião nasceu um novo programa da Secretaria de Cultura do Estado: o Projeto Artesanato [grifo meu].⁴⁵⁸

De acordo com Lustosa da Costa, o “Projeto Artesanato” teria surgido da necessidade de se proteger o artesanato cearense de possíveis influências

⁴⁵⁸ CADERNO DE CULTURA. Fortaleza: Centro de Referência Cultural – CERES, Secretaria de Cultura e Desporto do Estado do Ceará, ano I, n. 1, 1979, p. 7-8.

externas, como as já citadas anteriormente. Mas aquilo que diz Lustosa da Costa é diferente das justificativas apresentadas para a realização do projeto:

a. a importância do artesanato cearense como uma das manifestações de nossa cultura popular das mais expressivas; b. o peso relativamente significativo da atividade artesanal como fonte de absorção de mão de obra e de renda, no quadro da economia da população cearense; c. o destaque que o universo artesanal cearense ostenta, em comparação aos dos demais estados da federação; d. as dificuldades advindas à atividade artesanal com a penetração crescente dos produtos industrializados no seu tradicional mercado de consumo. Assim como, uma gama de problemas de diversas naturezas que ora enfrentam os que se ocupam desta atividade no Ceará; e. a necessidade, conseqüentemente, de medidas governamentais no sentido de preservar, promover, organizar e desenvolver o potencial riquíssimo do artesanato em nosso estado; f. a carência de um melhor conhecimento dessa realidade, através de um levantamento criterioso e científico, conhecimento este indispensável ao êxito da política adotada no I PLANDECE.⁴⁵⁹

Entre as justificativas, nenhuma delas faz qualquer referência a essa hipotética descaracterização afirmada por Lustosa da Costa. Dos seis pontos elencados, cinco falam sobre o potencial do artesanato cearense e apenas um faz menção a possíveis dificuldades advindas da penetração crescente dos produtos industrializados, mas não se refere à descaracterização da produção popular.

O editorial de Lustosa da Costa trata do surgimento do “Projeto Artesanato”, criado em 1975, mas é publicado no Caderno de Cultura de 1979, quando o CERES já aparece como um dos órgãos da Secretaria de Cultura. Pelo trecho citado anteriormente, é possível perceber que, mesmo se tratando de um momento em que estão sendo revistos os conceitos de cultura, cultura popular, patrimônio, o editorial do Caderno de Cultura relembra traços do discurso romântico do século XIX, afirmando que o popular está sendo ameaçado, que era preciso

⁴⁵⁹ Projeto de cadastramento, pesquisa e registro audiovisual do artesanato, 1976. Fundo Secretaria de Cultura. Arquivo Público Intermediário do Estado do Ceará, janeiro de 1976, p. 2-3.

manter a originalidade do artesanato e que era a ancestralidade do saber-fazer que garantia às peças tal originalidade. Sob essa perspectiva, querer ensinar a alguém a arte da cerâmica ou do labirinto se configuraria um total equívoco.

Mas a posição de Lustosa da Costa não expressa o entendimento que os membros do CERES tinham a respeito da cultura popular. Os textos que aparecem ao longo do mesmo Caderno de Cultura vão de encontro a essa perspectiva romântica apresentada por Costa. Se ele defende uma pureza do popular, os pesquisadores que estão em campo defendem exatamente o oposto, a mutabilidade.

No editorial, por exemplo, coloca-se em questão o fato de que as sugestões de turistas poderiam causar algum tipo de mudança à cultura popular, o que seria um “prejuízo” para a originalidade ou autenticidade da mesma. Por outro lado, num dos textos da publicação, Oswald Barroso, ao tratar da renda de labirinto de Canoa Quebrada, fala das inovações ocorridas no processo de produção do labirinto, contudo não coloca isso como um elemento negativo, e sim como algo resultante da transformação que qualquer fenômeno social sofre ao longo do tempo.

Em outro texto publicado no volume 1 da *Antologia da literatura de cordel*, intitulado *Sobre a origem e evolução da literatura de cordel no Nordeste*, o mesmo Oswald Barroso faz uma reflexão a partir do depoimento de um poeta de Juazeiro do Norte, que afirmava ter-se iniciado na Paraíba um movimento de retomada dos chamados temas clássicos da literatura de cordel. Segundo esse poeta, o objetivo de retomar tais temas – mitologia grega, romances medievais – seria o de preservá-los, porque seriam folclóricos, e perpetuariam uma espécie de tradição. Sobre a questão, Barroso conclui:

Ora, qualquer interferência nesse sentido seria desconhecer o cordel como uma literatura viva, que se transforma e se desenvolve, em paralelo com as necessidades populares e com as manifestações dessas necessidades. Tendências como estas se nos afiguram perigosas, pois poderiam fazer-se em detrimento das verdadeiras necessidades populares. Esse novo público, procurando no cordel não um meio de expressão e comunicação próprio, mas um elemento “folclórico”, estaria interferindo nos folhetos populares,

inclusive, em alguns casos, em detrimento de seu público tradicional.⁴⁶⁰

Oswald Barroso defende justamente a transformação da literatura popular, que, para estar viva, precisa mudar de acordo com as necessidades manifestadas pelo povo; e critica o “novo público” que busca no popular justamente o “elemento folclórico”, caracterizado por sua atemporalidade e desconexão da realidade.

Esse novo enquadramento da cultura popular é compartilhado por outros pesquisadores que faziam parte do CERES, como Rosemberg Cariry. Em texto sobre adivinhas populares, publicado no livro *Cultura Insubmissa*, ele afirma:

O folclore guarda na sua essência autêntica verdadeiros tesouros espirituais e, ao contrário do que muitos pensam, não constitui um patrimônio cultural estático e cheio de velharias. O folclore é plástico e dinâmico, faz evoluir o espírito e a cada época imprime o lirismo, o simbolismo, a luta social, política, econômica e a linguagem real da vida e dos sentimentos populares.⁴⁶¹

Ao contrário dos folcloristas, alguns pesquisadores do CERES defendem a ideia de transformação da cultura popular porque eles a reavaliam sob outra perspectiva. Para Oswald Barroso, por exemplo, o turismo e os meios de comunicação de massa deram maior visibilidade à cultura popular, mas ao mesmo tempo iniciaram uma espécie de movimento de preservação folclórica, inviabilizando as possibilidades de modificação dessa cultura.⁴⁶²

O já citado editorial do Caderno de Cultura de 1979 coloca que um dos elementos que têm descaracterizado a cultura popular são os cursos de formação de artesãos, que estariam substituindo a transmissão cultural secular, de pai para filho, das técnicas primitivas de produção. Mas o CERES era um órgão do governo do Estado, vinculado à Secretaria de Cultura. É o Estado quem promove, por meio do Centro, uma política de preservação dessa cultura popular hipoteticamente

⁴⁶⁰ CEARÁ, Secretaria de Cultura, Desporto e Promoção Social. *Antologia da literatura de cordel*. v. 1. Fortaleza, 1978, p. 23.

⁴⁶¹ CARIRY, Rosemberg; BARROSO, Oswald. *Cultura insubmissa*. Estudos e reportagens. Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto, 1982, p. 63.

⁴⁶² CEARÁ, Op. cit.

ameaçada. A maior parte dos cursos de formação de artesãos (criticados por Lustosa da Costa) é financiada pela Secretaria de Indústria e Comércio, também do Governo do Estado. A própria Secretaria de Cultura oferecia esse tipo de curso, como afirma o seu Relatório de Atividades referente ao ano de 1981.

Na área do artesanato, a Secretaria de Cultura e Desporto ofereceu, no ano em referência, um curso de tecelagem manual, realizado também naquela Casa de Cultura, com a duração de dez dias, no mês de agosto. Os vinte participantes do curso receberam instrução voltada para o aperfeiçoamento de uma atividade outrora vista com indiferença, mas que, nos últimos anos, sobretudo no atual Governo, vem merecendo atenções constantes.⁴⁶³

Temos aqui uma interessante complexidade no papel exercido pelo Estado. Ele, que é o financiador dos cursos de artesanato é também o financiador do CERES. É como se o poder público fosse o responsável pela descaracterização do artesanato e, ao mesmo tempo, o financiador da nova geração de intelectuais que se dedicará à proteção da cultura popular ameaçada pelo próprio Estado.

O encantamento com o popular ocorrido na década de 1970 é financiado pelo Estado, afinal de contas, a cultura torna-se um elemento para a promoção do desenvolvimento nacional, e uma série de programas é criada a fim de explorar as potencialidades regionais, programas pensados e financiados por órgãos não necessariamente vinculados ao setor cultural. De acordo com Sérgio Miceli, “as mudanças institucionais e doutrinárias da vertente patrimonial foram, em ampla medida, motivadas por empreendimentos externos ao MEC, sob o patrocínio de outros órgãos oficiais”.⁴⁶⁴

Esse é o caso de dois dos principais programas do Governo Federal nos anos 1970: o PCH, que envolveu o então Ministério do Planejamento e Coordenação Geral, Ministério do Interior e Ministério da Indústria e Comércio; e o CNRC, que começa como projeto financiado pelo Ministério da Indústria e Comércio e pelo governo do Distrito Federal e depois incorporados ao SPHAN devido à grande

⁴⁶³ Relatório de Atividades da Secretaria de Cultura e Desporto do Ceará, 1982, p. 38.

⁴⁶⁴ MICELI, Sérgio. O processo de “construção institucional” na área cultural federal (anos 70). In: MICELI, Sérgio. *Estado e cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984, p. 77.

repercussão de seu trabalho a nível nacional. O PCH, por exemplo, surgiu de um conjunto de recomendações feitas por um grupo interministerial que sugeriu que fossem colocados à disposição recursos financeiros que pudessem restaurar sítios e monumentos históricos a serem explorados pelas atividades turísticas.

A preocupação e dedicação da Secretaria de Cultura do Ceará com a salvaguarda, com a preservação da cultura popular, na segunda metade dos anos 1970, estão concatenadas com as diretrizes ditadas a nível nacional. Criada em 1966, a Secretaria de Cultura não manifestava, nos seus primeiros anos de atuação, nenhuma preocupação com o desenvolvimento de ações ou projetos que tivessem como fim os estudos sobre o folclore ou a cultura popular. Como disse anteriormente, esse interesse parecia mais obra de ações intelectuais isoladas do que de uma política de Estado. O interesse do poder público pelo popular é datado, porque está em consonância com uma política maior, que via na cultura outro filão a ser explorado economicamente, e com uma nova visão de cultura que estava sendo gerada naquele momento.

Os projetos “Artesanato” e “Literatura de Cordel”, a criação do CERES e o desenvolvimento de outras ações por parte da Secretaria de Cultura do Ceará são exemplos da presença governamental na área cultural no estado, que está diretamente relacionada à política cultural desenvolvida a nível federal, na segunda metade dos anos 1970, quando se solidifica o processo de construção institucional na área da cultura, iniciado ainda na década de 1960.

A noção de cultura como recurso pressupõe seu gerenciamento, realizado em escala nacional por órgãos como o MEC, o IPHAN e o CNRC, que seguem a lógica de administração da cultura propostas por setores não governamentais como a UNESCO e a OEA.

4.4 NOVAS PUBLICAÇÕES

O livro *Cultura insubmissa*, publicado pela Secretaria de Cultura em 1982, é um exemplo de como os trabalhos realizados por alguns pesquisadores do CERES representavam um processo de transição na forma de abordar a cultura popular. Enquanto alguns ainda insistiam no discurso do seu desaparecimento,

outros realizavam seus trabalhos partindo da ideia de continuidade da produção popular, entendida como algo que mantinha alguns de seus aspectos, mas que também se reinventava.

O livro organizado por Oswald Barroso e Rosemberg Cariry,⁴⁶⁵ ambos pesquisadores do CERES, reúne textos publicados por eles próprios em outros gêneros de impresso, e está dividido em cinco partes, cujos temas são: literatura (8), música e dança (3), religiosidade (5), (arte)sanato (3) e debate (1). Onze textos são de autoria de Oswald Barroso (*Literatura popular e comunicação; Nosso poeta do futuro; Sobre a origem do cordel; O cordel está vivo; Coisa de couro curtido; João de Cristo Rei: um profeta do povo; Coco-de-Praia em Majorlândia; Drama, paixão e vida da romaria no Juazeiro; Carminha – uma artesã; O labirinto em Canoa Quebrada e Por uma nova arte e literatura popular*). E nove de Rosemberg Cariry (*Patativa do Assaré: sua poesia – sua vida; Adivinhas populares do Nordeste; Bandas cabaçais; Cego Oliveira – Cantador e rabequeiro; O Beato José Lourenço e o Caldeirão da Santa Cruz do Deserto; Ordens de Penitentes; Festa do Pau da Bandeira; Rituais de morte no Nordeste e Dona Ciça – Mãe de Barro*).

A obra apresenta-se com um caráter de denúncia, na medida em que se propõe a expor a situação de miséria e exploração em que viviam os artistas retratados no livro. No texto *Literatura popular e comunicação*, Oswald Barroso diz:

Em primeiro lugar as manifestações da cultura popular como as de caráter literário, não são produto da miséria, mas da resistência do povo a esta miséria. Em nossas pesquisas verificamos, inclusive, que um dos grandes inimigos da arte e da literatura populares é a miséria, a dificuldade financeira enfrentada pelo povo. Depois, se um intelectual, como o jovem crítico, não consegue enxergar na cultura popular esta cegueira, nem isso quer dizer que a expressão do pensamento dominante seja a sua real essência. O povo, em sua cultura, particularmente em sua literatura, é mestre em burlar a

⁴⁶⁵ Antônio Rosemberg de Moura é cineasta com ampla atuação em vários veículos de produção audiovisual. Na década de 1980, participou de forma efetiva de vários projetos culturais no Ceará, como o movimento artístico Nação Cariri. Além de *O Caldeirão da Santa Cruz do Deserto*, dirigiu filmes como *A saga do guerreiro aluminoso* (1993), *Corisco e Dadá* (1996), *Juazeiro. A nova Jerusalém* (2001) e *Lua Cambará – Nas escadas do palácio* (2002).

censura e ocultar sua verdadeira face de pessoas estranhas ao seu meio.⁴⁶⁶

A citação acima é significativa para identificarmos uma diferença entre essas pesquisas e as anteriores. Antes o objetivo era apenas inventariar, reunir, colecionar, catalogar o máximo possível de tradições populares. Agora a proposta é entender as condições sociais em que vivem essas populações, tanto que os pesquisadores identificam a sua condição de miséria como um impeditivo ao desenvolvimento da arte e literatura populares.

No meu entendimento, todo o material reunido no livro se apresenta sob uma perspectiva marxista na medida em que apresenta a cultura popular a partir da ideia da luta de classes, onde a cultura ganha um caráter de resistência à opressão imposta a essas populações.

A história nos tem mostrado que, apesar da miséria e da repressão, o povo brasileiro soube manter viva a luta por uma arte e literatura próprias e resiste às tentativas de estrangulamento e dominação completa de sua cultura. Contudo, a qualidade ainda insuficiente de seu nível de organização e consciência o tem impedido de fazer desta arte e literatura instrumento eficaz e poderoso de expressão de seus verdadeiros interesses, na luta pela transformação revolucionária de nossa sociedade.⁴⁶⁷

Oswald Barroso parece crer que as práticas culturais desses grupos funcionam como estratégias comunitárias de sobrevivência; e que a cultura pode servir de base ou garantia de reivindicações de direitos no terreno público. Sob essa perspectiva, a cultura é entendida como condição necessária para a formação da cidadania e para a luta pelos direitos negados a essas populações, já que cria

⁴⁶⁶ BARROSO, Oswald. Literatura popular e comunicação. In: CARIRY, Rosemberg; BARROSO, Oswald. *Cultura insubmissa*. Estudos e reportagens. Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto, 1982, p. 24.

⁴⁶⁷ BARROSO, Oswald. Por uma nova arte e literatura popular. In: CARIRY, Rosemberg; BARROSO, Oswald. *Cultura insubmissa*. Estudos e reportagens. Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto, 1982, p. 257-258.

espaços de sociabilidade onde as pessoas podem se sentir partícipes de um grupo ou de uma comunidade.⁴⁶⁸

Além de colocar em debate o dinamismo da cultura popular, o livro coloca em evidência a identidade dos sujeitos produtores dessa cultura. Dona Ciça, João de Cristo Rei, Cego Oliveira são artistas que não aparecem apenas no conteúdo dos textos, mas no seu próprio título. Se, durante muito tempo, o anonimato foi uma das características atribuídas ao popular, no final dos anos 1970 e início dos anos 1980, a identidade dos artistas populares começou a aparecer. Até então, os livros descreviam e explicavam apenas os saberes, as artes – caso da *Antologia do folclore cearense*, analisada anteriormente. Nela, quem ganha destaque não é a expressão cultural, mas o intelectual que fala sobre ela, daí o seu nome vir sempre em primeiro lugar.

⁴⁶⁸ YÚDICE, George. *A conveniência da cultura*. Usos da cultura na era global. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006, p. 43.

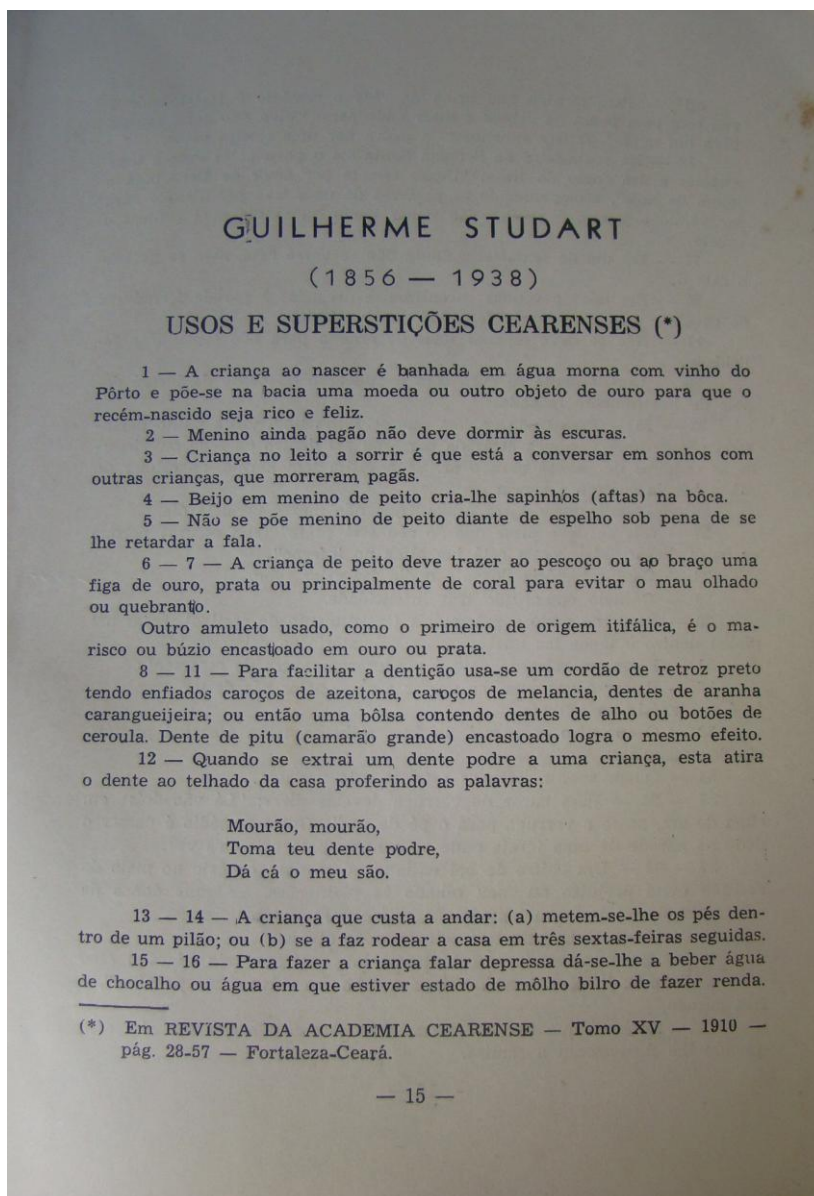


Figura 23 - Página nº 15 da *Antologia do folclore cearense*. Nela é possível perceber que o nome do intelectual é a primeira informação apresentada sobre o estudo, padrão que se repetirá em toda a publicação.

As novas publicações darão voz e corpo a esses homens e mulheres que, durante muito tempo, foram mantidos no anonimato por conta de teorias que lhes negavam a identidade, já que, para os intelectuais de tradição mais romântica, o anonimato era uma das condições de existência da cultura popular. Boa parte dos trabalhos realizados pelo CERES e seus pesquisadores vai na direção contrária dessa concepção, passando a divulgar, além dos bens culturais, a história de vida dos sujeitos que os produziram, fazendo com que o Ceará comece a conhecer os autores de uma produção há muito tempo celebrada. Esse é um dos elementos que diferenciará as novas e as antigas publicações sobre o popular.

Os textos do primeiro Caderno de Cultura, por exemplo, dão destaque ao artesanato de areia colorida e a Antônio Eduardo, o Toinho das Areias, artesão conhecido na praia de Majorlândia, município de Aracati. Assim como Toinho, a labirinteira Joaquina Teixeira Cabugá e o poeta Zé Melancia são alguns dos artistas populares apresentados pela publicação do CERES. Os outros dois Cadernos, publicados em 1987 e 1989, vão seguir esse padrão, dando visibilidade a Dona Ciça do Barro Cru, Zé de Matos, Boca Rica, entre outros.

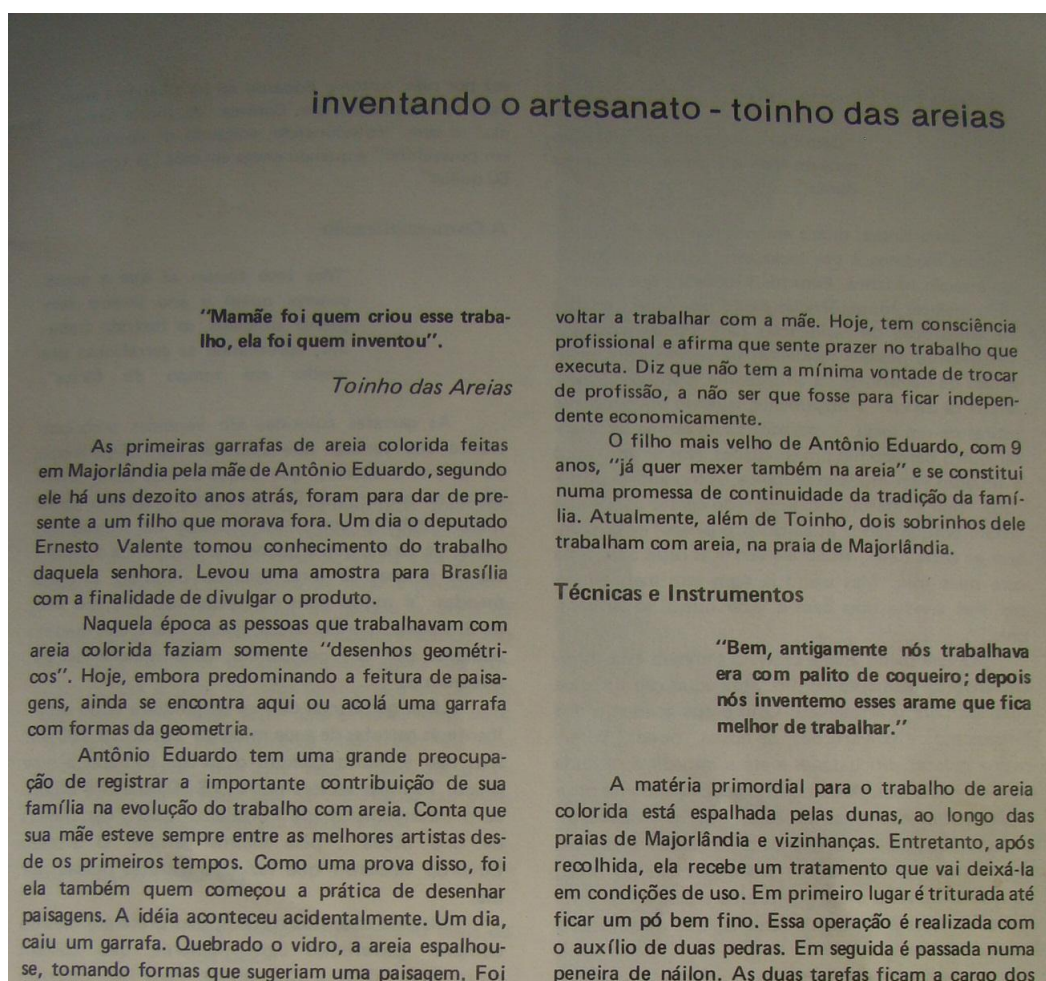


Figura 24 - Parte superior da página 11 do Caderno de Cultura de 1979, que destaca, no título de um dos seus textos, o nome do artesão Toinho das Areias.

Os textos, além de revelarem a identidade dos artesãos e poetas, expõem as condições em que essas pessoas viviam e produziam sua arte. Falam das dificuldades de conseguir a matéria-prima ou de comercializar a produção, das inovações incorporadas aos modos de fazer, da situação de miséria em que viviam alguns deles, enfim, abordam questões que os trabalhos dos folcloristas anteriores não tratavam, mais preocupados com os bens culturais – objetos, lendas, músicas –

do que com seus agentes produtores. A seguir, um trecho do texto sobre a renda de labirinto de Canoa Quebrada:

“Eu achava que desse melhor assim, se eu fizesse pra mim mesmo eu achava melhor. Precisava o pano e a linha só, porque o trabalho eu sei fazer. Minha madrinha trabalha para uma mulher no Aracati, ela dá o pano e dá as linhas, mas quando ela vai vender ela compra mais barato. A mulher compra mais barato do que as outras. Aí não é futuro, a gente não tira nem o dinheiro do trabalho da gente. E a mulher ainda diz: ‘Isso não dá futuro não, eu vou deixar de fazer labirinto’, que vira e mexe, e o bolo venha, pra dentro do bolso e nós só trabalhando com a padaria no chão. Tem dia, quando a gente se alevanta, fica dormente”. [...] As declarações dessa labirinteira, assim como a cena que a elas se seguiu, ocorridas durante a nossa pesquisa de campo em Canoa Quebrada, dão-nos apenas uma ligeira idéia dos problemas financeiros que estas artesãs enfrentam e do papel que jogam os “intermediários” no processo econômico do labirinto. A baixa renda das labirinteiras, que as impossibilita na grande maioria das vezes de comprar a matéria-prima do seu artesanato e a falta de canais de comercialização próprios jogam essas artífices nas mãos de comerciantes e intermediários, que conseguem auferir rendimentos financeiros bem mais vantajosos do seu trabalho do que elas próprias.⁴⁶⁹

O trecho é significativo para identificar um diálogo possível entre o pesquisador e o pesquisado, em que o estudioso se pronuncia, mas a partir da fala da artesã. Aliás, a relação pesquisador/pesquisado, que pressupõe a ação de um e a passividade do outro, é modificada, já que o povo deixa de ser retratado como objeto de estudo e passa a sujeito que informa e constrói conhecimento sobre si, ou seja, ele também dá significado ao seu trabalho, algo que antes era feito apenas por um restrito grupo de intelectuais que se dizia autoridade no assunto.

A *Antologia do folclore cearense*, por exemplo, dá mais evidência aos estudiosos das manifestações populares, do que às manifestações em si. O próprio

⁴⁶⁹ BARROSO, Oswald. O labirinto em Canoa Quebrada. In: *Caderno de Cultura*. Fortaleza: Centro de Referência Cultural – CERES, Secretaria de Cultura e Desporto do Estado do Ceará, ano I, n. 1, 1979, p. 28-29.

Florival Seraine afirma no prefácio que o objetivo da obra era prestar uma homenagem aos escritores cearenses dedicados a esse tipo de estudo. A presença das biografias dos autores e de notas explicativas sobre os trabalhos selecionados confirma minha afirmação.

Nas publicações realizadas pela Secretaria de Cultura a partir de 1975, o que se observa é uma mudança de padrão. Autores renomados, como Guilherme Studart, cedem espaço a Dona Ciça do Barro Cru e Zé Melancia, por exemplo, que passam a ser conhecidos não só pelo seu nome, mas por sua imagem, que começa a ser destacada nessas obras. Trechos de falas de artesãos ou até mesmo a íntegra de entrevistas passam a ser recorrentes nessas novas formas de apresentação do popular.

Assim como na *Antologia do folclore cearense*, os dois volumes da *Antologia da literatura de cordel* apresentam em suas páginas algumas biografias, mas dessa vez não são os intelectuais ou os organizadores da publicação que são biografados, mas os poetas populares. São as biografias que dão início à apresentação de cada poeta reunido no livro, seguidas de algumas estrofes de poemas escritos por eles. É a fala popular encontrando lugar no mundo escrito.⁴⁷⁰

⁴⁷⁰ CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas*. Estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 2011.

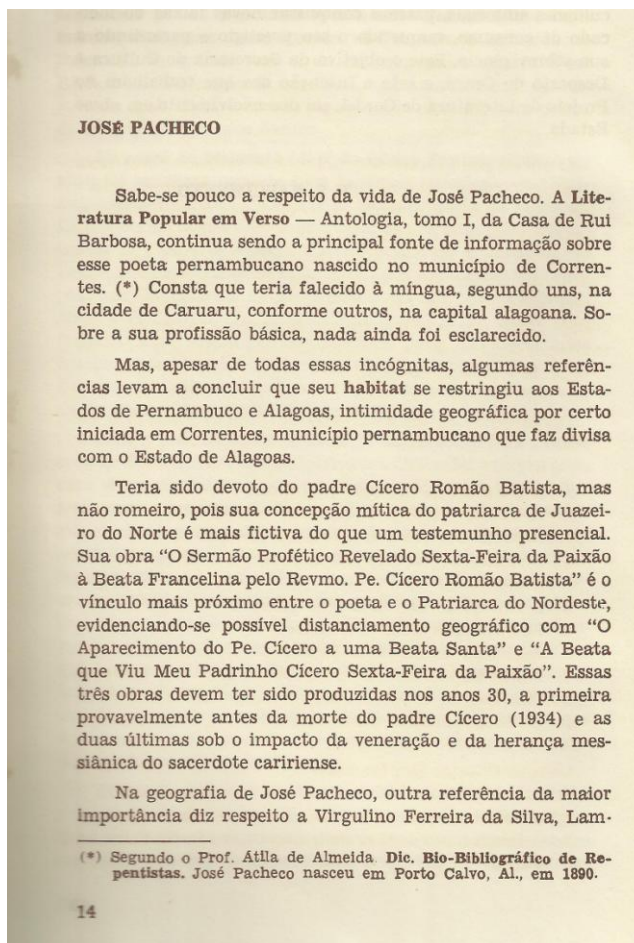


Figura 25 - Página 14 do volume 2 da *Antologia da literatura de cordel*, que apresenta a biografia do poeta José Pacheco.

No meu entendimento, analisar as diferenças dos diversos suportes materiais que apresentaram a cultura popular no período aqui estudado é importante para identificar que a estrutura e o formato dos livros dizem muito sobre os diferentes modos de representação das tradições populares.

A disposição e a divisão dos textos, a existência ou não de gravuras, o tipo de papel usado são elementos presentes no livro que possibilitam diferentes formas de apreensão do escrito, o que nos permite compreender que nenhum texto existe independente de sua materialidade, e que essa materialidade também constrói sentido sobre o mesmo.⁴⁷¹

É importante ressaltar que boa parte dessas novas publicações é financiada pelo poder público, seja ele estadual ou federal, algo que não acontecia com as obras anteriores, que pareciam mais o resultado do esforço isolado de estudiosos que pretendiam dar visibilidade às suas incursões por temas relativos ao

⁴⁷¹ CHARTIER, Roger. *Práticas da leitura*. São Paulo: Estação Liberdade, 2001, p. 97.

folclore. A *Antologia do folclore cearense*, por exemplo, é publicada em 1968, dois anos depois de ser criada a Secretaria de Cultura do Ceará, mas não recebe nenhum apoio do governo e é publicada por uma editora sem maior expressão.

O que acontece é que, no final dos anos 1970, a política editorial constitui parte importante da política cultural então instituída e torna-se uma importante ferramenta de divulgação dos trabalhos de órgãos como o Instituto Joaquim Nabuco, o IPHAN e a FUNARTE. A FUNARTE, por exemplo, lançou em 1977 a coleção *Folclore Brasileiro*, que apresentava o folclore dos estados da federação e era escrito por um pesquisador local. O escolhido para escrever sobre o Ceará foi Florival Seraine. Em 1978, a coleção *Artesanato Brasileiro*, que tratava, em cada um de seus números, de um tipo de artesanato, como a renda ou a tecelagem; em 1980, foi a vez de lançar, em parceria com o Conselho Federal de Cultura e a Prefeitura de Recife, o livro *O reinado da lua. Escultores populares do Nordeste*, uma publicação de trezentos e cinco páginas que apresenta os trabalhos daqueles considerados os melhores escultores populares da região. A Fundação Joaquim Nabuco também foi responsável pela publicação de trabalhos que se tornaram referência para outros pesquisadores, como o livro de Liêdo Maranhão, *O folheto popular. Sua capa e seus ilustradores*, de 1981.

As publicações são indícios para levar em conta que, naquele momento, constituía-se uma política editorial com foco na divulgação da cultura popular, mas que também servia para tornar públicas as ações desses órgãos e instituições responsáveis pela “preservação” da cultura tradicional brasileira.

A estrutura do livro *O reinado da lua*, por exemplo, assemelhava-se bastante com os Cadernos de Cultura do CERES. Ele configura a história de vida do artista popular, identificado a partir de fotografias, apresenta sua trajetória naquele tipo de ofício, transcreve trechos da fala dos entrevistados. E parece que esse é um padrão que vai se repetindo, pois até os Anuários do Ceará, mesmo que de forma tímida, aos poucos, começam a citar alguns nomes e exibir fotografias de artistas populares, como os irmãos Aniceto, José Bernardo da Silva, João de Cristo Rei, entre outros.

Conforme o usual, o aprendizado de Antônia vem de longa data. Menina, com dez anos de idade, já fazia bichinhos de barro que o pai levava para a feira de Carpina, entregando-lhe o dinheiro apurado para comprar vestido.

Tanto meu pai como minha mãe faziam louça: jarra, panela, filtro... E eu fazia macaco, galo, soldado com fuzil e também uns frades — tantos frades que só vendo!

Mas Antônia acha que aprendeu mesmo a *fazer barro* com seu Luís — um frade que morava na *igreja velha*, em Goiana.

Ainda hoje ele vem me visitar. Ele não queria que eu saísse de Goiana. Lá o movimento era muito grande, vinha gente de Recife, fazia encomenda, dizia que voltava no dia seguinte e voltava mesmo. Aqui em Tracunhaém não aparece quase



ninguém. Nesse mês só vendi uma peça. Tenho umas encomendas pra entregar, estou esperando que o pessoal venha buscar.

Em Goiana, Antônia entregava todo o produto de seu trabalho a um revendedor exclusivo, de quem era também inquilina. Dele recebia o barro, modelava as peças e lhe entregava tudo cru, deixando a seu cargo a queimagem.

Por isso eu ainda vendia mais barato, por quase nada. Mas assim mesmo tenho saudade de lá — me davam mais valor. Eu vendia tudo que fazia.

Desde Goiana, vem se dedicando cada vez mais à temática dos santos, esculturas de 30 a 40cm de altura.

Santo Antônio, São Francisco, Nossa Senhora com Cristo morto nos braços... Isso tudo, aliás, é meio de vida. Não é santo, não, que santo não se faz. Bicho eu

21

Figura 26 - Uma das páginas do livro *O reinado da lua*, dando destaque à escultura Antônia Leão, de Tracunhaém, Pernambuco.⁴⁷²

⁴⁷² COIMBRA, Sílvia (org.). *O reinado da lua*. Escultores populares do Nordeste. Rio de Janeiro: Salamandra, 1980, p. 21.

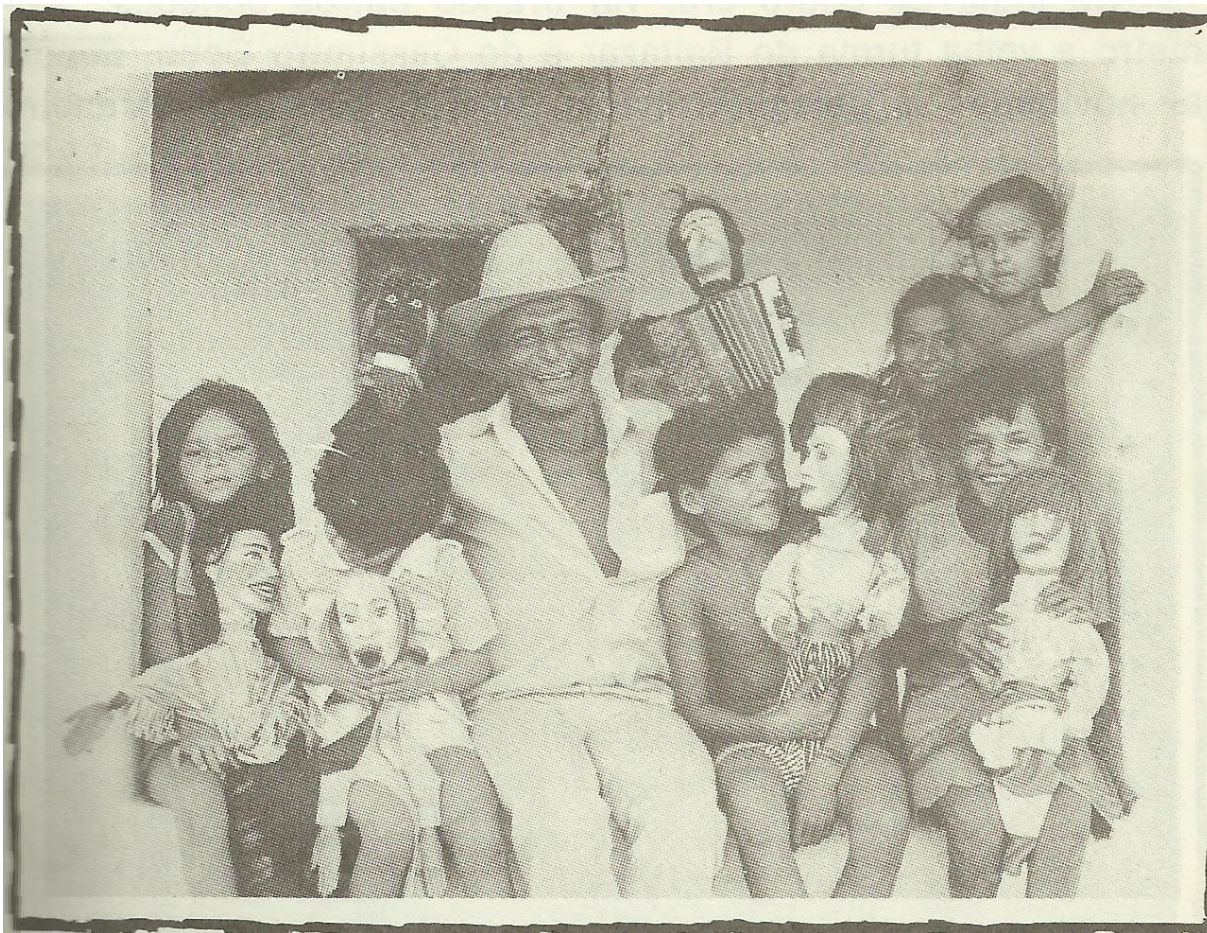


Figura 27 - O bonequeiro Pedro Boca Rica em destaque no Caderno de Cultura de 1989.⁴⁷³

⁴⁷³ CADERNO DE CULTURA. Fortaleza: Centro de Referência Cultural – CERES, Secretaria de Cultura, Turismo e Lazer do Estado do Ceará, ano III, n. 3, 1989, p. 13.

Quem é

A riqueza do artesanato e do folclore cearenses é de todos conhecida. Milhares são os que contribuem para perpetuar essa lenda, de modo que seria praticamente impossível enumerar a todos. A seguir alguns desses muitos:

Flávio Sampaio, presidente da Associação Brasileira de Artesãos, Seção do Ceará;

Mestre Expedito, especialista em artesanato de couro; **Batista Sena, Franzé e Frank**, artesãos que dominam técnicas variadas; **Patativa do Assaré**, história viva de nossa literatura de cordel; tocadores de pífaros do Crato; os **irmãos Bandeira**, exemplares típicos dos violões sertanejos; Grupo Folclórico do SESI, um dos mais importantes defensores de nossas tradições.



Figura 28 - Página do Anuário do Ceará de 1979/1980, apresentando alguns artistas populares.⁴⁷⁴

É importante ressaltar que as décadas de 1960 e 1970 correspondem ao período de grande crescimento na produção e comercialização de livros no Brasil, consequência de algumas medidas tomadas pelo regime militar. Em 1966, o governo criou o Grupo Executivo das Indústrias do Papel e das Artes Gráficas (GEIPAG), órgão responsável pela implantação de uma política para a indústria

⁴⁷⁴ SAMPAIO, Dorian. *Anuário do Ceará*. Fortaleza: Stylus, 1979/1980, p. 70.

gráfica brasileira. O Grupo conseguiu convencer o governo da necessidade de uma extensa renovação dos equipamentos utilizados nesse tipo de indústria e por isso o decreto lei nº 46, de 18 de novembro de 1966, isentou de taxas alfandegárias a maquinaria para a produção de livros, o que estimulou um crescimento significativo na importação desse produto nos anos seguintes, aumentando a capacidade da indústria gráfica brasileira, que logo passou a receber encomendas do exterior.

A versatilidade do setor possibilitou a utilização em maior escala do sistema *offset*, que acelerou o processo de impressão e passou a concorrer com a tipografia, que, em poucos anos, seria superada. Em 1960, a produção brasileira de papel *offset* era de 7% do total e, em 1978, passou a 58%, representando um aumento significativo na impressão de livros no país.⁴⁷⁵

PRODUÇÃO TOTAL (MILHÕES DE EXEMPLARES) ⁴⁷⁶								
1966	1973	1974	1975	1976	1977	1978	1979	1980
43,6	166,2	191,7	155,4	112,5	127,6	170,8	249	242,9

Tabela 9 - Produção de livros no Brasil após a criação da GEIPAG.

Tal discussão faz-se necessária na medida em que a produção de livros no Brasil integra um mercado de bens culturais em ampla expansão desde a década de 1960, no qual o Governo Federal exerce um papel importante tanto para controlar e censurar aquilo que era publicado, quanto para consolidar o país nesse mercado de massa, agindo ao mesmo tempo como repressor e incentivador das atividades culturais.

A FUNARTE, por exemplo, criada em fins de 1975, tinha suas diretrizes fundamentadas em três aspectos: o incentivo à produção, a dinamização dos circuitos de distribuição e o consumo dos bens culturais. Ela foi criada para ser um dos órgãos executores dos novos programas políticos do governo, pautados na ideia de defesa do patrimônio, mas também na de inserção da cultura no mercado de massa. O documento da Política Nacional de Cultura (PNC) é claro quando trata da relação cultura/desenvolvimento:

⁴⁷⁵ HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1985, p. 464.

⁴⁷⁶ *Ibid.*, p. 510.

Uma pequena elite intelectual, política e econômica pode conduzir, durante algum tempo, o processo de desenvolvimento. Mas será impossível a permanência prolongada desta situação. É preciso que todos se beneficiem dos resultados alcançados. E para este efeito é necessário que todos participem igualmente da cultura nacional.⁴⁷⁷

Nesse caso, a participação, que significava acesso ao consumo de bens culturais, e a difusão aparecem como os definidores da política do Estado associada à ideia de democracia. O Estado seria democrático na medida em que incentivasse os canais de distribuição dos bens culturais produzidos, tornando-se o mercado o espaço social onde se exerceriam as aspirações democráticas. O “acesso à cultura” é o principal argumento ideológico utilizado pelo governo, pois sob essa ótica, é ele quem define o grau de democratização da sociedade brasileira. Por um lado, o Estado se propõe a realizar a potencialidade cultural do mercado consumidor e, por outro, assegura uma ideologia da democratização, já que concebe a distribuição cultural como núcleo de uma política governamental.⁴⁷⁸

A relação cultura/desenvolvimento expressa uma complexa temporalidade no papel exercido pelo Estado, que é o agente da modernização, o propulsor de uma nova ordem social da cultura; e, ao mesmo tempo, o promotor de um desencantamento, na medida em que, para alguns, sua racionalidade rompe com a perspectiva romântica do popular. Essa complexidade pode ser entendida se analisarmos a política cultural posta em prática pelo regime militar, que buscava simultaneamente conciliar um projeto de cultura que se contrapunha ao desenvolvimento do capitalismo moderno e outro que pretendia inserir a cultura no circuito comercial.

O Conselho Federal de Cultura (CFC), principal órgão da área durante o regime militar, teve boa parte de seus membros recrutados em instituições culturais como Institutos Históricos e Academias de Letras, dando ao Conselho um perfil mais conservador, já que suas propostas na área da cultura visavam, quase sempre, à segurança e à defesa dos bens que já integravam o patrimônio histórico nacional. O discurso desses intelectuais de tendência mais conservadora acaba sendo incorporado à esfera governamental por intermédio do Conselho. Na perspectiva do

⁴⁷⁷ Política Nacional de Cultura *apud* ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2003, p.115.

⁴⁷⁸ ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2003, p.116-117.

CFC, o Estado deveria ser o guardião da memória nacional, e, da mesma forma que defendia o território contra as invasões estrangeiras, deveria preservar a cultura nacional contra a descaracterização causada pela importação de modelos culturais. “A cultura brasileira significa neste sentido ‘segurança e defesa’ dos bens que integram o patrimônio histórico”.⁴⁷⁹

Por outro lado, a cultura também era considerada pelos militares parte constitutiva do ideal de progresso desejado para o país a partir de 1964. Tarso Dutra, Ministro da Educação de 1967 a 1969, afirmou em seu discurso inaugural:

O progresso que principia a irradiar-se em termos verdadeiramente nacionais, com o desenvolvimento harmônico de todas as regiões brasileiras, não poderia deixar de ser complementado, no plano educacional e técnico, por um atendimento no plano da cultura.⁴⁸⁰

Sob essa outra ótica, a cultura deveria fazer parte da indústria cultural de massa que começava a dar seus primeiros passos no Brasil na segunda metade da década de 1960. A noção de integração nacional também passava pela esfera cultural, servindo de premissa para uma política que procurava coordenar as diferenças, submetendo-as aos objetivos nacionais. De 1964 a 1980, ocorreu no país uma formidável expansão, em nível de produção, distribuição e consumo de bens culturais. Nesse período, as produções culturais se apresentaram de forma cada vez mais diferenciada, atingindo um grande público consumidor, conferindo ao mercado cultural uma dimensão jamais vista.⁴⁸¹

Se 1964 corresponde à continuidade de um ideal conservador por parte do governo militar, ele também corresponde a uma transformação de natureza econômica não partilhada pelos intelectuais tradicionais que faziam parte do CFC. A incapacidade destes intelectuais de elaborarem um plano nacional de cultura que atendesse aos anseios econômicos dos militares faz com que o Estado busque um novo tipo de intelectual, de caráter mais administrativo, que representasse a possibilidade real de consolidação desses planos. “É significativo que o Plano

⁴⁷⁹ ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2003, p. 100.

⁴⁸⁰ DUTRA apud ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2003, p. 101.

⁴⁸¹ *Ibid.*, p. 82.

Nacional de Cultura só seja elaborado em 1975, quando já estava em discussão desde a criação do Conselho Federal de Cultura”.⁴⁸²

Assim, durante o regime militar, a cultura pode ser entendida sob dois aspectos: como atividade de caráter patrimonial, que significava a defesa dos bens que integravam o patrimônio histórico, ideia compartilhada pelos membros do CFC; e uma atividade de caráter comercial, que integrava o circuito de difusão e consumo dos bens culturais, projeto defendido pelos intelectuais de perfil mais administrativo, que, à frente de órgãos como o DAC ou a FUNARTE, inverterão a perspectiva da política cultural proposta pelo CFC.

4.5 A SEGUNDA EDIÇÃO DA *ANTOLOGIA*: MUDANÇA E PERMANÊNCIA

Em 1983, foi lançada a segunda edição da *Antologia do folclore cearense* reunindo excertos de trabalhos de vinte e cinco pesquisadores. Todos os dezenove autores presentes na primeira edição estão na segunda, além de seis novos integrantes: José Carvalho de Brito,⁴⁸³ Ildefonso Albano,⁴⁸⁴ Carlos Feitosa, Valdelice Girão,⁴⁸⁵ Oswald Barroso e Francisco Renato Sousa Dantas.

Na apresentação do livro, Florival Seraine explica que a nova edição sofreu três tipos de alteração. Foram acrescentados: 1. fragmentos aos que já integravam a parte referente a certos autores; 2. trechos seletos da produção de

⁴⁸² ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2003, p. 87.

⁴⁸³ Folclorista cearense nascido no Crato, José Carvalho de Brito é autor de *O matuto cearense e o caboclo do Pará*, livro publicado em 1930 e citado como uma importante obra do folclore brasileiro. Foi membro fundador da Padaria Espiritual sob o codinome Cariri Braúna. Disponível em: <http://www.onordeste.com/onordeste/enciclopediaNordeste/index.php?titulo=Jos%C3%A9+Carvalho+de+Brito<r=j&id_perso=5354>. Acesso em: 22 jan. 2015.

⁴⁸⁴ Ildefonso Albano (1885-1957) teve sua trajetória de homem público vinculado à vida política. Prefeito de Fortaleza por duas vezes (1912 a 1914 e 1921 a 1923) e governador do Ceará (1923 a 1924), foi responsável pela reforma urbanística de algumas áreas da cidade, como a arborização da Avenida Alberto Nepomuceno, a construção dos jardins da Praça General Tibúrcio e a reforma do Parque da Independência (atual Parque das Crianças). Dentre alguns trabalhos de economia, publicou Jeca-Tatu e Mané Xique-Xique, espécie de ensaio sobre personagens da geografia humana no Brasil, texto selecionado por Seraine para compor a segunda edição da *Antologia*.

⁴⁸⁵ Valdelice Carneiro Girão foi professora primária até 1951, quando foi convidada para trabalhar no Museu Histórico e Antropológico do Ceará, à época administrado pelo Instituto do Ceará. De funcionária do Instituto, passou a funcionária da Universidade Federal do Ceará a fim de organizar o acervo do Museu Artur Ramos, pertencente ao Instituto de Antropologia. A partir de 1974, tornou-se professora do Departamento de História da mesma universidade, e em 1988 sócia efetiva do Instituto do Ceará. Dentre algumas de suas publicações, estão *Cerâmica Indígena do Ceará* e *Rendas de bilros e seus artifícios*.

folcloristas da moderna geração, ou mesmo de épocas anteriores, mas que não figuraram na primeira edição; 3. um apêndice dedicado à poesia popular e a alguns de seus principais cultores.⁴⁸⁶

As alterações expressam a tentativa de participar das novas discussões sobre a cultura popular. A primeira evidência disso é que ele separa em dois grupos os folcloristas selecionados para a nova edição: a “moderna geração” e a geração tradicional. Ao fazer tal diferenciação, reconhece que há uma nova “safra” de pesquisadores cujas práticas de pesquisa e concepções sobre o assunto se diferenciam dos anteriores, incluindo ele próprio. A segunda evidência é a inclusão de um anexo com fragmentos da produção de alguns poetas populares, seguindo a tendência de “valorização” da literatura de cordel, que não foi contemplada por nenhum dos autores selecionados para a primeira edição do livro.

Dos seis novos autores, José Carvalho de Brito, Ildfonso Albano e Valdelice Girão talvez possam ser enquadrados naquilo que seria a “geração tradicional”, tanto pela anterioridade dos seus trabalhos, quanto por sua característica. Os textos de Ildfonso Albano e Carvalho de Brito, por exemplo, foram publicados em 1919 e 1930, respectivamente. Já o trabalho de Valdelice Girão selecionado para a segunda edição é o mesmo sobre rendas e bordados publicado em 1960 no Boletim do Instituto de Antropologia do Ceará e em 1963 na RBF, sobre o qual já falamos no primeiro capítulo.

Não é possível afirmar com certeza as razões que levaram Florival Seraine a escolher esses autores e não outros. No entanto, posso levantar algumas hipóteses baseadas nos indícios que possuo.

A seleção dos três autores citados pode ser explicada como uma pretensão de reafirmar o cânone folclorista sob o qual Seraine foi formado e que, de certa forma, encontrava-se ameaçado pelo surgimento de uma “moderna geração” de estudiosos. Ele reconhece esse novo momento dos estudos folclóricos, mas ao mesmo tempo, reitera que, apesar da existência de novos pesquisadores, os antigos estão ali porque têm importância no legado produzido até aquele momento. É como se a inclusão de Ildfonso Albano e José Carvalho de Brito ampliasse a lista dos precursores do folclore no Ceará.

⁴⁸⁶ SERAINE, Florival. *Antologia do folclore cearense*. 2. ed. Fortaleza: Imprensa Universitária/UFC, 1983, p. 11.

Em algumas partes da introdução do livro, Florival Seraine replica alguns dos argumentos defendidos nos seus trabalhos produzidos nos anos 1950 e 1960, como o de desaparecimento do folclore:

É exato que a crescente industrialização e o desenvolvimento urbanizador, com o incremento da instrução e educação das massas, cada vez mais vão tomando restritos os domínios de atuação do folclore. No plano dos divertimentos populares, o que se observa é o desaparecer gradual dos mesmos numa capital como Fortaleza, onde nas primeiras décadas deste século eram o atrativo principal da sua população, durante a fase natalina. O futebol, o rádio, o cinema e, por último, a televisão absorvem hoje quase por completo as preferências lúdicas do povo.⁴⁸⁷

Desaparecimento, espontaneidade, transmissibilidade são características atribuídas ao folclore desde o surgimento do MFB e reafirmadas por Seraine na segunda edição do livro. Mas, ao mesmo tempo em que Seraine nos leva a crer que a presença desses autores significa a reafirmação dos antigos modelos de análise, ele estabelece a correspondência entre um autor da primeira metade do século XX e o debate em torno da literatura popular no começo dos anos 1980.

José Carvalho de Brito foi responsável pela publicação dos primeiros poemas de Antônio Gonçalves da Silva – o Patativa do Assaré – no *Correio do Ceará* em 1929. A ele é atribuída a alcunha de Patativa, utilizada pela primeira vez no seu livro *O matuto cearense e o caboclo do Pará*, de 1930, justamente o texto selecionado para a segunda edição da *Antologia do folclore cearense*.

É possível que Brito tenha ficado ausente da edição de 1968 porque seu trabalho não atendia, à época, os critérios definidos por Seraine para a organização do livro, algo que pode ter mudado no momento de elaborar a segunda edição. No final dos anos 1970, Patativa do Assaré já era consagrado nacional e internacionalmente como um grande poeta popular, sendo objeto de estudo em universidades e produto de consumo da indústria cultural.

Em 1970, o cantor Raimundo Fagner musicou o poema de Patativa “Vaca Estrela e Boi Fubá”; em 1979, Rosemberg Cariry dirigiu o documentário em curta

⁴⁸⁷ SERAINE, Florival. *Antologia do folclore cearense*. 2. ed. Fortaleza: Imprensa Universitária/UFC, 1983, p. 22.

metragem “Patativa do Assaré, um poeta camponês em Fortaleza”; no mesmo ano, Patativa gravou o disco “Poemas e Canções” e recebeu homenagem da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência; em 1981, apresentou-se com Fagner no Festival de Verão do Guarujá e teve um novo disco produzido, “Patativa do Assaré”, lançado em 1984.⁴⁸⁸

Florival Seraine não ignorou a publicidade em torno de um artista popular como Patativa. Ignorá-lo era negar os “novos tempos” e admitir que ele, Seraine, não fazia parte dele. É possível que a inclusão de José Carvalho de Brito, na segunda edição, estivesse relacionada à ascensão de Patativa do Assaré no cenário cultural brasileiro. Se Brito tinha sido o primeiro intelectual a reconhecer o talento de um artista popular em plena evidência, era preciso reverenciá-lo.

É importante lembrar que a edição de 1968 da *Antologia* serviu para o seu organizador estabelecer uma espécie de linha evolutiva usada para “medir” o grau de cientificidade dos trabalhos escolhidos, na qual ele se colocava como aquilo que havia de mais científico no campo folclórico. Em 1983, a situação era outra. Seraine já não representava mais a “vanguarda” dos estudos sobre o folclore e poderia ser apontado como um autor ultrapassado. Nesse momento, a *Antologia* assumiu outra função: mostrar que, apesar de formado sobre outro paradigma, Seraine era um pesquisador que conhecia as novas discussões.

A presença do apêndice sobre a literatura de cordel na segunda edição é uma prova disso. Parece que a inclusão reconhece a significância da cultura oral, representada pela literatura de cordel, e dos produtores dessa expressão popular, algo que não aconteceu na primeira edição. Na verdade, tal reconhecimento se deu em 1978, quando Seraine publicou pela FUNARTE o caderno *Folclore Brasileiro – Ceará*, onde já incluiu o cordel como uma expressão do folclore cearense. Foi justamente um fragmento desse texto que foi inserido na edição de 1983 na parte relativa aos estudos de Seraine:

Já ingressamos aqui – como se viu – pelos domínios dessa tão comentada *literatura de cordel*. Apresenta-se sob o aspecto gráfico de folhetos, que medem cerca de 11x16 cm e são impressos em papel ordinário. Trazem, em geral, capas de papel de embrulho

⁴⁸⁸ Disponível em:

<http://itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_lit/definicoes/verbete_imp.cfm?cd_verbete=5271&imp=N>. Acesso em: 22 jan. 2015

coloridas, com um desenho, não raro, de criação popular, em xilogravura, ou mesmo fotografias de artistas de Hollywood, de cartões amatórios ou ilustrações de revistas-em-quadrinhos (...). Em verdade, elementos de valia para o conhecimento e o estudo da poesia popular encerram esses folhetos.⁴⁸⁹

Não é possível afirmar se a inclusão da literatura de cordel na *Antologia* de 1983 foi um reconhecimento dessa expressão popular ou apenas um esforço de seguir uma tendência da época. O fato é que Seraine faz outras alterações no livro para contemplar essa expressão popular. Na parte relativa a Leonardo Mota, é inserida uma nota para explicar a recorrência da figura do Padre Cícero na poesia popular, destacando a literatura de cordel:

A chamada “literatura de cordel” não cessa de se ocupar do legendário personagem, acha-se ele fixado em centenas de folhetos, na voz dos cantadores, na inspiração do povo. Citamos apenas dois folhetos, adquiridos no Mercado Central de Fortaleza: “As profecias do Padre Cícero”, de autoria do poeta popular Abraão Batista, editado em Juazeiro do Norte; e “Padre Cícero – o Santo de Juazeiro”, composição de um vate anônimo, os quais são suficientes para documentar a auréola de santidade de que circundaram o humilde vigário cariense.⁴⁹⁰

A tentativa de diálogo de Seraine com os novos estudos se expressa na forma de organização do anexo, que segue a tendência das novas publicações sobre o popular, tirando do anonimato poetas que já produziam em 1968, mas que não foram contemplados pela primeira edição: João de Cristo Rei, José Bernardo da Silva, Manoel Caboclo e Silva, Abrão[sic] Batista, Pedro Bandeira, Cego Aderaldo e Patativa do Assaré.

⁴⁸⁹ SERAINE, Florival. *Antologia do folclore cearense*. 2 ed. Fortaleza: Imprensa Universitária/UFC, 1983, p. 206.

⁴⁹⁰ *Ibid.*, p. 124.

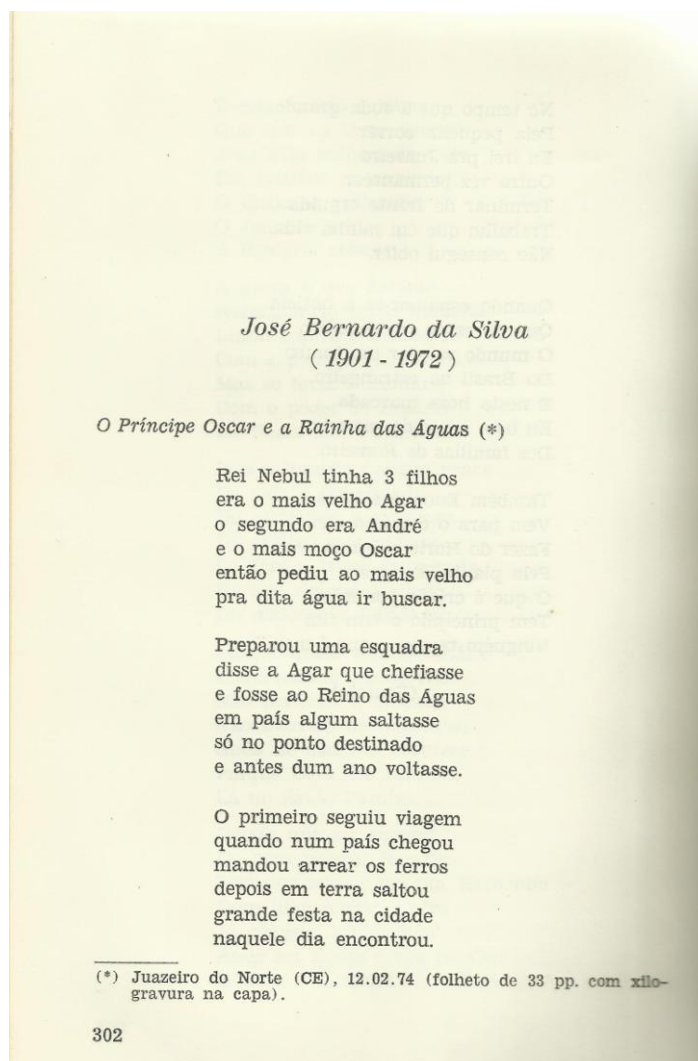


Figura 29 – Página 302 da 2ª edição da *Antologia do folclore cearense*, referente ao apêndice sobre a literatura de cordel.

Mas, apesar de fazer algumas alterações no livro para contemplar a literatura de cordel, Florival Seraine repete a mesma estrutura da primeira edição da *Antologia*, insistindo no uso do termo “folclore” e não “cultura popular”, no destaque aos pesquisadores e não às manifestações populares, reforçando os mesmos modelos de análise do Movimento Folclórico Brasileiro do começo dos anos 1950. A segunda edição é uma reafirmação da sua “velha prática” folclorista. Ele admite que algo mudou, mas minimiza a importância dessa mudança.

4.6 NOVOS AUTORES

Tudo indica que as publicações da FUNARTE mencionadas anteriormente não tinham como finalidade a comercialização. É possível que fossem apenas distribuídas em bibliotecas, escolas, órgãos oficiais etc. A sua intenção era potencializar a importância da cultura popular e difundir saberes sobre ela, algo que posteriormente se converteria em algum benefício para o Estado.

A Secretaria de Cultura do Ceará, por exemplo, mantinha um programa de distribuição gratuita de livros editados pela própria pasta ou adquiridos de autores e/ou outros órgãos oficiais. O programa beneficiava estudantes, intelectuais, universidades, bibliotecas estaduais e estrangeiras, incluindo a Biblioteca do Senado norte-americano.⁴⁹¹ É possível supor que os órgãos vinculados ao governo federal, como a FUNARTE e a Fundação Joaquim Nabuco, que atuavam como editoras, também distribuíssem os livros publicados por eles. As publicações resultantes do trabalho do CERES – Antologia da literatura de cordel I e II e os Cadernos de Cultura, por exemplo – estavam entre os 145 títulos doados pela Secretaria no ano de 1983.⁴⁹²

As publicações realizadas pela Secretaria de Cultura do Ceará por meio do CERES, mencionadas no tópico anterior, reforçam meu argumento: em fins da década de 1970, a produção de livros oficiais sobre a cultura popular constituía parte integrante das políticas culturais realizadas no Ceará e no Brasil, algo possível por conta de uma nova relação estabelecida entre os pesquisadores e o poder público.

Como já dissemos antes, desde o século XIX, diversos intelectuais brasileiros se debruçaram sobre as tradições populares a fim de inventariá-las, classificá-las, catalogá-las, mas isso não se colocou como uma política de Estado. Vale lembrar, nesse sentido, o árduo trabalho do Movimento Folclórico Brasileiro junto ao Governo Federal para criar um órgão responsável pelas questões referentes ao folclore, o que só aconteceu onze anos depois de criada a Comissão Nacional do Folclore.

⁴⁹¹ Relatório de Atividades da Secretaria de Cultura, Turismo e Desporto no ano de 1987. Fortaleza, 1987, p. 20.

⁴⁹² Relatório de Atividades da Secretaria de Cultura e Desporto do Estado do Ceará. Fortaleza, 1983, p. 66.

O que acontece, principalmente a partir da PNC, é uma necessidade recíproca entre os pesquisadores do popular e o Estado, vinculando ambos mediante um jogo de usos nas duas direções: o pesquisador, que pressiona o Estado e recebe dele verba para financiar projetos individuais, como a publicação de livros; e o Estado, que financia o projeto de um pesquisador que “valoriza” o popular para dar respaldo e credibilidade a sua política cultural. O pesquisador precisa do Estado para fazer nome como autor, intelectual, escritor; mas o Estado também precisa do pesquisador para legitimar sua existência por meio da política que realiza. Pressupõe-se que ninguém vai criticar o governo porque ele publica o livro de alguém que valoriza o popular. E, nesse caso, ambos ficam com uma boa imagem: o autor porque estuda e o Estado porque ajuda.

O trabalho realizado pelo CERES não só incentivou o surgimento de uma nova geração de intelectuais interessados pela cultura popular, como deu visibilidade a pesquisadores que já se dedicavam ao assunto. É o caso de Sylvia Porto Alegre,⁴⁹³ que fez seu doutorado em Antropologia realizando pesquisa sobre os artesãos cearenses. Por conta desse trabalho, recebeu, em 1979, o convite de Roberto Aurélio Lustosa da Costa para coordenar o Centro de Referência Cultural do Ceará, cargo que exerceu apenas durante um ano. Em 1994, publicou uma versão de sua tese sob o título *Mãos de mestre*.⁴⁹⁴

Diferente de Sylvia Porto Alegre, Rosemberg Cariry atuou por mais tempo no CERES, primeiro como pesquisador e depois como coordenador. Por conta de seu interesse pelo cinema, dedicou-se mais à produção cinematográfica, lançando, em 1985, o filme *O Caldeirão da Santa Cruz do Deserto*, espécie de documentário sobre a história da comunidade religiosa do Caldeirão.

No caso de Oswald Barroso, foram as festas e folguedos que se tornaram objeto de seus estudos acadêmicos no mestrado e doutorado, e a escolha pelos temas foram resultado de sua passagem pelo CERES. Na introdução do livro *Reis do Congo*, Barroso afirma que seu interesse por essas expressões começou quando se tornou um dos pesquisadores do Centro. Na época, 1978, ele já realizava pesquisas sobre as manifestações do teatro tradicional popular, e as viagens pelo interior do Ceará acabaram se tornando um importante laboratório. Fandangos,

⁴⁹³ Sylvia Porto Alegre é formada em Ciências Sociais pela Universidade de São Paulo, com mestrado e doutorado em Antropologia Social.

⁴⁹⁴ RAMOS FILHO, Wagner Silva. Intelectuais, memória e cultura: o registro do patrimônio imaterial no Ceará. In: Simpósio Nacional de História, 27, 2013, Natal, *Anais...Natal*: UFRN, 2013

caninhas-verdes, danças do coco, congos foram algumas das manifestações cênicas com as quais teve contato nas suas incursões pelos vários municípios do estado. Seu trabalho no CERES era pesquisar o artesanato e a literatura de cordel, mas, enquanto ator e escritor de textos teatrais, sua atenção voltou-se para essas manifestações.⁴⁹⁵

É possível afirmar que a pesquisa sobre festas e reisados de Oswald Barroso, resultado do seu interesse pessoal, tenha influenciado as ações da Secretaria de Cultura. Mesmos nos seus últimos meses de existência o CERES ainda conseguiu consolidar o embrião de um novo projeto, o de Festas e Folguedos. Durante os anos de 1989 e 1990, foram registradas as festas de Nossa Senhora da Saúde, no bairro do Mucuripe, em Fortaleza; as festas de Nossa Senhora das Dores e de Finados em Juazeiro do Norte e a festa de São Francisco, em Canindé. Em relação aos folguedos, foram registrados o Pastoril e o Boi em Fortaleza; os Reisados de Caretas no sertão; Congo e Baile na região do Cariri; Caboclo na Serra da Meruoca; e a Dança de São Gonçalo em Juazeiro do Norte. Foram coletadas cerca de 220 horas de gravação de áudio por meio de entrevistas com brincantes, romeiros, padres e outras pessoas que participavam diretamente das festas, resultando num acervo de duas mil fotografias e três mil slides, além de alguns filmes em super-8.⁴⁹⁶

O trabalho particular de Oswald Barroso se confunde com os projetos desenvolvidos pela Secretaria de Cultura. É quase impossível saber onde termina um e começa o outro. O fato é que o apoio da pasta de cultura recebido por ele elevou-o à condição de autor e pesquisador da cultura popular. Não à toa Oswald Barroso é o único pesquisador do CERES a fazer parte da segunda edição da *Antologia do Folclore Cearense* publicada em 1983. A partir de então, seu nome passou a integrar outras antologias e publicações coletivas, como *Antologia Poética Piauí/Ceará* (1992); *Sincretismo. A poesia da geração 60* (1995); *O talento cearense em poesia* (1996); *Antologia Literária UECE* (1996); *Dicionário de folcloristas brasileiros* (1997); *Ceará de corpo e alma* (2002) e *Antologia do teatro nordestino*

⁴⁹⁵ BARROSO, Oswald. *Reis de Congo*. Fortaleza: MINC/Museu da Imagem e do Som, 1996, p. 8.

⁴⁹⁶ NOGUEIRA, Antônio Gilberto Ramos. O Centro de Referência Cultural – CERES (1976-1990) e o registro audiovisual da memória popular do Ceará. In: GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado; RAMOS, Francisco Régis Lopes (orgs.). *Futuro do pretérito*. Escrita da História e História do Museu. Fortaleza: Instituto Frei Tito de Alencar/Expressão Gráfica, 2010, p. 450-451.

(2006), sendo citado sempre como uma referência nas questões relativas à cultura popular.⁴⁹⁷

A parceria entre Barroso e a Secretaria rendeu-lhe inúmeras publicações⁴⁹⁸ e cargos dentro da burocracia do Estado mesmo depois da extinção do CERES. Foi diretor do Departamento de Ativação Cultural da Secretaria de Cultura (1986-1988), diretor do Teatro José de Alencar (1989-1991) e do Museu da Imagem e do Som (1998-2002) e supervisor do Núcleo do Patrimônio Imaterial (2005-2006).

Apesar da parceria e da proximidade, os sentidos que o poder público e alguns pesquisadores do Centro atribuíam ao trabalho realizado pelo órgão eram diferentes. Enquanto estes apresentavam em seus textos uma perspectiva “revolucionária” do popular, inclusive colocando a cultura popular como um instrumento da luta de classes em prol da transformação da sociedade, o Estado se utilizava do trabalho do órgão para reforçar outros estereótipos sobre o popular.

Mas, mesmo que se perceba a intenção dos governantes de explorar a ideia de pureza, originalidade e ancestralidade, os trabalhos de pesquisa do CERES se configuraram de outra forma. Percebe-se que, para essa nova geração de pesquisadores, a antropologia teve um papel fundamental, pois foi sob essa perspectiva que a cultura popular passou a ser abordada: o produtor dessa cultura, que sempre foi preterido, ganhou evidência. Eles tinham consciência de que a cultura popular era um fenômeno que precisava ser localizado no tempo e no espaço, e não apenas uma expressão do exótico ou do bárbaro.

Na *Mensagem à Assembleia Legislativa* enviada pelo governo ao legislativo cearense em 1978, há uma afirmação que é um indício para nossa assertiva. Ao fazer um resumo das ações no ano anterior na área da cultura o texto diz:

A meta principal foi a popularização da cultura e preservação do patrimônio histórico e artístico do Estado, com enfoque primordial no

⁴⁹⁷ Disponível em <<http://www.memorialdeartescenicass.com.br/site/teatro-c2/114-oswald-barroso.html>>. Acesso em: 9 dez. 2014.

⁴⁹⁸ Publicações de Oswald Barroso financiadas pela Secretaria de Cultura do Ceará: *Cultura Insubmissa* (1982), *Histórias Populares* (1984), *Periferia. Poemas e Canções* (1985), *Teatro. Duas peças de teatro e um libreto de ópera* (1986), *Romeiros. Coletâneas de textos sobre a religiosidade popular* (1989), *Tristão Araripe. Alma afoita da revolução* (1ª edição em 1993 e 2ª edição em 2006), *Entre ritos, risos e batalhas* (2011).

engajamento do homem do campo na estrutura sócio-cultural. Tendo em vista tal diretriz, deu-se continuidade ao programa de Jornadas Culturais, visando levar às comunidades interioranas a divulgação da cultura em seus diversos aspectos – música, ballet, teatro, artes plásticas, literatura, folclore, turismo, noções de ciência e técnica [grifo meu].⁴⁹⁹

Ora, sob a perspectiva do pensamento folclorista, era no interior, ou seja, nas áreas distantes dos centros urbanos que o folclore era produzido. E era exatamente por isso que o CERES ia ao encontro dos artesãos, para saber deles como eram produzidos os seus trabalhos. Sob essa ótica, não fazia sentido divulgar o folclore justamente no lugar onde ele era produzido, mas era exatamente o que a Secretaria de Cultura se propunha a fazer. Ao mesmo tempo em que o Estado entendia o folclore como algo compartimentado, como um produto que podia ser promovido e consumido, os intelectuais do Centro entendiam-no como parte da dimensão cultural dessas comunidades rurais.

Segundo Renato Ortiz, existiram no Brasil até o final do século XX duas grandes tradições que pensaram a problemática do nacional-popular. A primeira, mais antiga, ligada aos estudos e às preocupações folclóricas e iniciada com os trabalhos de Sílvio Romero e Celso Magalhães em fins do século XIX. Sob essa matriz de pensamento, o popular significa tradicional e se identifica com as manifestações das classes ditas populares, visto como algo que deve ser conservado em museus, livros e casas de cultura. A outra tradição, surgida em meados dos anos 1950, é mais politizada, e se apresenta sob vários matizes ideológicos: reformista para o ISEB, marxista para os CPC's, católica de esquerda para o movimento de alfabetização. No entanto, um elemento as unifica: a tônica política. Essa tradição rompe com a perspectiva anterior e transforma a cultura num instrumento de ação política junto às classes subalternas.⁵⁰⁰

O trabalho do CERES se enquadra nessa tradição mais politizada, mas guarda algo da perspectiva anterior. O fato de seus pesquisadores pensarem a cultura popular como um instrumento de transformação social sugere uma influência, por exemplo, do pensamento dos Centros Populares de Cultura (CPC) da década de

⁴⁹⁹ Mensagem à Assembleia Legislativa. Abertura da Sessão Legislativa. Fortaleza, março de 1979, [n.p].

⁵⁰⁰ ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 162.

1960. Mas há uma diferença significativa entre eles. Enquanto os CPC's inverteram a caracterização folclórica do popular, definindo-o não por sua tradição, mas por sua potência transformadora, os estudiosos do CERES uniram as duas coisas, definindo a cultura popular como revolucionária, mas sem desconsiderar o aspecto da tradição. O trabalho do CERES conciliou o elogio do mito à crítica da realidade.

Na prática, essas duas tradições de estudo apresentadas por Renato Ortiz não são separadas facilmente. A relação entre esses estudiosos e os antigos era dinâmica, e, se em alguns momentos eles se afastam, noutros se aproximam. No Caderno de Cultura de 1979, Sylvia Porto Alegre, então coordenadora do Centro, faz a seguinte observação:

As artes populares nordestinas têm recebido pouca atenção, até hoje, como fonte de estudo e documentação aprofundada e sistemática. Desconhece-se, em grande parte, o sentido e a importância dessa produção, quer do ponto de vista cultural, quer no que diz respeito à vida e à sobrevivência do homem que a executa. O artista, ou o artesão, sequer existe, como categorial ocupacional, nos registros oficiais do país, o que torna ainda mais difícil situá-lo, conceituá-lo e obter uma visão coerente de sua história presente ou passada, para não mencionar a quase impossibilidade de antever suas perspectivas futuras.⁵⁰¹

A afirmação da autora sobre o fato de que as artes populares têm recebido pouca atenção vai de encontro ao que está sendo tratado desde o início desse texto, pois está claro que, desde o século XIX, os intelectuais brasileiros estão tentando definir o que é e o que caracteriza a cultura popular. Juvenal Galeno, Sílvio Romero, Celso Magalhães, Leonardo Mota, José Rodrigues de Carvalho e Câmara Cascudo são apenas alguns dos nomes que dedicaram parte de sua vida intelectual a estudar, catalogar ou registrar as tradições populares nordestinas.

No trabalho de Luís Rodolfo Vilhena, *Projeto e missão*, é possível perceber pelos quadros estatísticos que o autor apresenta a intensa participação das comissões de folclore dos estados nordestinos na CNFL no período de 1947 a 1958. Entre os autores que mais publicaram nos *Documentos da CNFL*, estão Florival

⁵⁰¹ CADERNO DE CULTURA. Fortaleza: Centro de Referência Cultural – CERES, Secretaria de Cultura e Desporto do Estado do Ceará, ano I, n. 1, 1979, p. 5.

Seraine, do Ceará e Luís R. de Almeida, da Bahia. Em número de artigos publicados por comissão estadual, as comissões baiana, cearense, pernambucana e alagoana estão entre as que mais publicaram.⁵⁰²

Ou seja, os dados indicam que a atuação dos intelectuais desses estados é intensa nesse período, e mostra o diálogo deles com a produção nacional do período, colocando em questão a afirmação de Sylvia Porto Alegre de que as artes populares nordestinas haviam recebido pouca atenção até aquele momento. Todos esses intelectuais, a seu modo, estavam inventariando e atribuindo sentido às tradições populares. O que se percebe aqui é, mais uma vez, a classificação (ou mesmo a negação) dos estudos anteriores como forma de afirmar o que está sendo feito a partir de então, o que aproxima Sylvia Porto Alegre mais da tradição antiga do que da politizada.

Florival Seraine fez isso ao afirmar que os estudos de tradição romântica não poderiam ser enquadrados na categoria de folclóricos porque faltava a eles cientificidade. Parece que a coordenadora do CERES também estabelece uma linha evolutiva que coloca seus estudos e os do Centro numa pretensa posição de avanço em relação aos realizadas até então, como se o novo fosse sempre melhor do que o antigo.⁵⁰³

Numa perspectiva historicamente fundamentada, o que o trabalho do CERES representa não é um avanço, uma “melhora” nos estudos sobre o popular, mas sim uma diferença, o início de uma mudança na forma de os intelectuais significarem o povo e suas práticas culturais, na medida em que os aspectos relativos à vida e à sobrevivência desses homens e mulheres passaram a ser tratados.

O trabalho realizado pelo CERES e a sua contribuição para as mudanças nas formas de abordar a cultura popular era algo relacionado a uma discussão no plano nacional. A implantação de uma política cultural no Ceará, a partir de 1971, seguiu as diretrizes que estavam sendo discutidas pelos órgãos vinculados ao governo federal.

⁵⁰² VILHENA, Luís Rodolfo. *Projeto e missão*. O movimento folclórico brasileiro (1947-1964). Rio de Janeiro: Funarte/FGV, 1997, p. 302-303.

⁵⁰³ Para Michel Serres, o objetivo da ciência não deve ser a tentativa de superação de um método por outro, mas a compreensão das diferentes formas de apreensão do mundo. SERRES, Michel. *Luzes*. Cinco entrevistas com Bruno Latour. São Paulo: Unimarco, 1999, p. 7-102 (Primeira e segunda entrevistas).

A política cultural implantada pelo regime militar criou espaços onde o governo federal tentou exercer o controle sobre o campo cultural. O objetivo do regime militar era garantir a integração da nação por meio de um planejamento cultural em plano nacional, mas em articulação com os planos estaduais. A execução da PNC, por exemplo, só seria possível com a contribuição das secretarias de cultura e dos conselhos de cultura estaduais, pois os estados dariam, na esfera regional, continuidade ao desenvolvimento da política cultural federal.

Essa relação de subordinação da esfera estadual da cultura em relação à federal fica evidente numa das atas de reunião do Conselho Estadual de Cultura, onde se afirma:

Trouxe a seguir (Raimundo Girão) ao conhecimento dos presentes o ante-projeto de reformulação do Conselho, feito de acordo com as sugestões enviadas pelo Conselho Federal de Cultura, que tem como objetivo sejam os Conselhos Estaduais elos do movimento cultural brasileiro por ele planejado [grifo meu].⁵⁰⁴

É possível que essas “sugestões” fossem determinações do Conselho Federal a serem implantadas nas federações. Não podemos esquecer que os estados dariam, na esfera regional, continuidade ao desenvolvimento da política cultural federal. A definição dos Conselhos como “elos” do movimento cultural nos dá pistas sobre a intenção do governo de unificar a produção cultural brasileira em torno de um só planejamento.

Contudo, nem mesmo o potencial econômico da cultura – vislumbrado principalmente pelo setor turístico em amplo crescimento no Ceará – foi capaz de garantir a continuidade de uma política cultural. Em 1983, durante a elaboração do plano governamental do estado, cogitou-se a possibilidade de extinção da Secretaria de Cultura, algo que não foi concretizado pelo governador Gonzaga Mota, que entendia a relação entre desenvolvimento e bens culturais como uma expressão do “sentido progressista da sociedade”.⁵⁰⁵

O descaso com a área da cultura se confirma com a falta de investimento financeiro, característica marcante na existência dos equipamentos culturais

⁵⁰⁴ Ata do Conselho Estadual de Cultura, 27 de julho de 1967.

⁵⁰⁵ Relatório de Atividades da Secretaria de Cultura e Desporto do Estado do Ceará. Fortaleza, 1983, p. 17.

vinculados ao governo até os dias de hoje. Os relatórios de atividades da Secretaria de Cultura trazem inúmeras informações sobre o assunto. Em 1983, alguns projetos não foram executados por conta da falta de financiamento, como o cadastramento das entidades culturais do estado e o calendário de eventos culturais. No mesmo ano, a Casa de Cultura Raimundo Cella,⁵⁰⁶ que durante anos realizou um importante trabalho na área das artes plásticas, chegou a fechar as portas provisoriamente também por razões financeiras. As semanas culturais nas cidades do interior, a reativação dos grupos artísticos e o circuito Vagão Cultural foram projetos que não chegaram a consumir-se e tiveram que aguardar por condições mais favoráveis no ano seguinte.⁵⁰⁷

Nem mesmo o CERES saiu ileso. O mesmo relatório de 1983 fala da necessidade de o Departamento de Bibliografia e Documentação reativar o Centro de Referência, a fim de atender ao interesse crescente pela literatura de cordel e o artesanato. Ora, se o Centro precisava ser reativado, é porque estava sem funcionar. O documento não explica as razões de seu fechamento, mas, diante do que já foi apresentado, a falta de recursos pode ter sido um dos motivos.⁵⁰⁸

É claro que a escassez de investimentos na área da cultura não foi uma prerrogativa da década de 1980, mas acreditamos que a ausência de recursos e o fechamento de alguns equipamentos nesse período específico sejam consequências do interesse do governo do estado por uma atividade que parecia mais rendosa: o turismo.

Nos anos 1970, houve maior interesse pela cultura porque o Ceará estava passando por um processo de constituição de seus atrativos turísticos, e, naquele momento, a cultura popular exerceu uma tarefa fundamental, inclusive porque essa era uma determinação das organizações que fomentavam a atividade turística no mundo. Já na segunda metade da década de 1980, o que se vê no Ceará é a cultura

⁵⁰⁶ A Casa de Cultura Raimundo Cella surgiu como resultado da fusão entre a Casa de Raimundo Cella, equipamento voltado para a promoção das artes plásticas no Ceará; e a Casa de Cultura do Palácio da Luz, criada no Ceará com recursos do Conselho Federal de Cultura e inaugurada em março de 1975. A fusão entre os dois órgãos se deu por uma questão de ordem prática: por falta de uma ordem normativa do governador não havia sido criado um quadro diretor da Casa de Cultura, o que impedia que alguém assumisse a responsabilidade por ela. Para solucionar o problema, o secretário de Cultura Ernando Uchôa Lima sugeriu a fusão das duas casas, pois no seu entendimento os dois órgãos tinham o mesmo objetivo. Ata do Conselho Estadual de Cultura, 5 de junho de 1975.

⁵⁰⁷ Relatório de Atividades da Secretaria de Cultura e Desporto do Estado do Ceará. Fortaleza, 1983, p. 17, p. 70-71.

⁵⁰⁸ Relatório de Atividades da Secretaria de Cultura e Desporto do Estado do Ceará. Fortaleza, 1983, p. 115.

sendo catapultada a uma esfera menor por conta do advento do turismo de praia. Se antes houve uma aproximação entre cultura e turismo, agora há um afastamento entre os dois.

Como já foi dito antes, desde o início da década de 1970, a administração pública cearense trabalha na produção da imagem turística do Ceará. Nos primeiros anos de promoção, as peças publicitárias retratavam imagens de monumentos públicos e prédios históricos, bem como do artesanato cearense. Já no início do governo de Tasso Jereissati, em 1986, a publicidade turística começou a ser centralizada em torno do sol e das praias. Não que o litoral já não fosse explorado anteriormente, mas agora ele passa a ser o principal “cartão de visitas” do Ceará utilizado no turismo de massa que começava a ser desenvolvido no estado.⁵⁰⁹ É claro que a dimensão cultural não será completamente descartada, mas é o turismo que, no nosso entendimento, passa a ser a prioridade do governo estadual.

A importância dada ao turismo se evidencia nos documentos consultados. Em 1987, o decreto nº 18.644 de 5 de junho alterou toda a estrutura administrativa da pasta da Cultura, que passou a se chamar Secretaria de Cultura, Turismo e Desporto. É importante lembrar que o turismo já fazia parte da Secretaria de Cultura desde a sua criação em 1966, mas apenas como uma “divisão” da mesma. A inclusão do termo turismo na nomenclatura expressa um desejo de dar maior visibilidade a esse setor. O decreto citado acima incorporou ainda a EMCETUR à estrutura da Secretaria como vinculada, ganhando inclusive espaço nos relatórios da pasta.

Outro dado que reforça meu argumento é o gasto destinado às atividades da pasta. Enquanto a Secretaria dispõe de Cz\$ 200.000 para as obras de recuperação do prédio que abrigava o Museu de Arte e Cultura Populares, investe Cz\$ 15.000.000 na realização da campanha de marketing “Ceará: sinta na pele esta magia”, realizada em convênio com a Associação Brasileira da Indústria Hoteleira e a EMBRATUR.⁵¹⁰

Vinte e sete anos se passaram desde a realização dessa campanha e o que se vê hoje é a perpetuação da mesma lógica. Enquanto o atual governo investe

⁵⁰⁹ ARAGÃO, Raimundo Freitas. Racionalidade turística e ressignificação do espaço cearense. In: SILVA, José Borzacchiello da. *et alli*(orgs.). *Litoral e sertão*. Natureza e sociedade no nordeste brasileiro. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2006, p. 254-255.

⁵¹⁰ Relatório de Atividades da Secretaria de Cultura, Turismo e Desporto no ano de 1987. Fortaleza, 1987, p. 66-67.

cerca de U\$ 15.000.000⁵¹¹ na construção de um aquário sob a justificativa de aumentar o fluxo de turistas em Fortaleza nos períodos de baixa estação, os equipamentos da Secretaria de Cultura padecem pela falta de investimentos, como a Biblioteca Pública Governador Menezes Pimentel, fechada há oito meses para uma reforma até o momento não iniciada.⁵¹²

⁵¹¹ Disponível em:

<<http://www.opovo.com.br/app/opovo/economia/2014/10/16/noticiasjornaleconomia,3332113/acuario-tera-500-especies-sendo-20-do-ceara.shtml>>. Acesso em 10 dez. 2014.

⁵¹² No dia 12 de março de 2015, foi assinada a ordem de serviço para o início das obras da Biblioteca Pública pelo atual secretário de Cultura do Ceará, Guilherme Sampaio.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A tese aqui apresentada relaciona-se com minha experiência de trabalho em instituições culturais. Durante oito anos, integrei os quadros da Secretaria de Cultura do Estado, primeiro como estagiária do Museu de Arte Contemporânea do Centro Dragão do Mar, de 1998 a 1999; e depois como estagiária e coordenadora do núcleo educativo do Museu do Ceará, onde permaneci por sete anos, de 2003 a 2010.

Foi no Núcleo de Documentação do Dragão do Mar que ouvi falar pela primeira vez em “valorização da cultura popular”. Lá, eu e outra colega organizávamos a documentação, principalmente fotográfica, dos eventos realizados no Centro. Chamava-me a atenção, por exemplo, que a presença de “grupos populares” na grade fixa da programação significasse um ato de “valorizar” a cultura cearense.

Minhas primeiras questões sobre aquilo que se convencionou chamar de “cultura popular” surgiram a partir da experiência de trabalho nesses dois espaços, consequência do contato direto com as políticas de cultura postas em práticas pelas gestões que acompanhei como integrante do corpo de funcionários dos equipamentos da Secretaria de Cultura. Por que as manifestações ligadas a esse tipo específico de cultura eram justificadas como de grande importância na documentação da Secretaria? Por que o Memorial da Cultura Cearense do Dragão do Mar era aberto ao público com uma exposição sobre os vaqueiros? Por que a exposição de longa duração do Museu do Ceará *Terra da Luz e Ceará Moleque: Que história é essa?* se iniciava com a exibição de um painel fotográfico que reproduzia a festa dos caretas do Cariri?

A minha experiência nesses equipamentos da Secretaria de Cultura, aliada às leituras feitas na universidade, transformou o que antes era apenas alvo da minha curiosidade em objeto de estudo acadêmico, dando-me condições para analisar a questão sob um olhar diferenciado já que, de certa forma, eu pertencia a dois lugares distintos: à Secretaria e à universidade.

Trabalhar com um recorte temporal mais recente pode parecer, aos olhos da maioria, mais fácil do que pesquisar um tema relacionado, por exemplo, ao século XIX. Mas não foi isso o que vivenciei. Durante os quatro anos de doutorado, tive que contornar inúmeros problemas relacionados às fontes, que ou eram de difícil acesso ou de difícil localização.

Quero aproveitar esse espaço para fazer uma referência ao grave descaso do poder público cearense com a memória documental sob sua guarda, que se encontra em condições precárias de acondicionamento; e sobre a falta de diálogo com a comunidade acadêmica e a sociedade civil, que têm sido negligenciadas dos debates sobre os espaços de pesquisa do estado.

Durante mais de dois meses, tentei localizar a documentação da EMCETUR – principal órgão de fomento do turismo no Ceará na década de 1970 –, sem obter nenhum sucesso. Entrei em contato com o responsável pelo Centro de Turismo; com a bibliotecária contratada pela Secretaria de Turismo para organizar o acervo da pasta; e com o deputado Sérgio Aguiar, presidente da comissão de turismo da Assembleia Legislativa do Ceará, e nenhum deles soube me dar pelo menos uma pista de onde essa documentação poderia estar.

Por duas vezes estive, no Arquivo Público Intermediário a fim de consultar os projetos do CERES, mas, em nenhuma dessas vezes, os funcionários conseguiram sequer localizar o material nas estantes. No início de 2014, fui surpreendida com a notícia de fechamento, arbitrário, da Biblioteca Pública Menezes Pimentel, onde eu consultava os jornais *Gazeta de Notícias* e *O Povo*. Por conta disso, o intervalo de dez anos que eu havia estabelecido como meta a ser pesquisado ficou incompleto.

O descaso com órgãos como a Biblioteca e o Arquivo Público, para citar apenas dois exemplos, tornam o nosso ofício de pesquisador muito mais árduo e evidencia a falta de investimento financeiro, que continua sendo uma característica marcante na existência dos equipamentos culturais vinculados ao Governo Estadual.

É claro que não posso atribuir todas as lacunas desse trabalho à ausência de atenção da Secretaria de Cultura com seus equipamentos. Aqui, algumas discussões deixaram de ser feitas por falta de tempo, de recurso ou até mesmo por ter entendido que não eram prioridade nesse momento.

Gostaria de ter feito uma análise das peças publicitárias produzidas em 1971 na *I Campanha de Incentivo ao Turismo no Nordeste*, ideia que cogitei a

princípio, mas que depois descartei ao perceber as dificuldades de acesso ao material, que até hoje não consegui localizar.

Também poderia ter desenvolvido uma discussão sobre natureza e paisagem cearenses, ressignificadas no início da década de 1970 com fim de atender os interesses das políticas de turismo, mas optei por não fazê-lo por ter pouco conhecimento da bibliografia sobre o assunto e não me sentir segura para debatê-lo.

Tenho plena consciência de que o trabalho vem a público com ausências. No entanto, acredito que a tese pode contribuir para renovar as discussões sobre a cultura popular e incitar outros pesquisadores a desenvolver as questões que não tive fôlego para fazer nessa pesquisa.

É significativo que, mais de sessenta anos depois do projeto de lei que criou o BNB – citado na introdução –, que já mencionava a utilização do artesanato como recurso econômico, o Ministério da Cultura crie a Secretaria da Economia Criativa,⁵¹³ com a missão de formular, implementar e monitorar políticas públicas para o desenvolvimento local e regional de profissionais e micro e pequenos empreendimentos criativos brasileiros, incluindo aqueles relacionados ao artesanato. O objetivo do Governo, ao criar a Secretaria, é que a cultura se torne um eixo estratégico de desenvolvimento do Estado brasileiro.⁵¹⁴

Para finalizar, gostaria de afirmar, assim como George Yúdice, que a discussão sobre a ideia de conveniência não tem como propósito desestimar essa estratégia como uma corrupção da cultura ou reduzir os modelos-símbolos ou estilos de vida à mera política. No entanto, é preciso considerar que os usos da cultura são uma característica da vida contemporânea e que é preciso estabelecer uma genealogia da transformação da cultura em recurso. A ideia de cultura como recurso continua atual e ainda há muito a ser pesquisado.

⁵¹³ A Secretaria é criada por meio do decreto nº 7.743, de 1º de junho de 2012 e teve, como sua primeira dirigente, Cláudia Leitão, Secretária de Cultura do Ceará na gestão do governador Lúcio Alcântara (2003-2006).

⁵¹⁴ Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/secretaria-da-economia-criativa-sec>>. Acesso em: 8 mar. 2015.

FONTES

1. Anuários e guias de turismo

AUDIFOR. *Guia de Fortaleza*. Fortaleza: Tipoprogresso, 1974.

_____. *Guia de Fortaleza*. Fortaleza: Tipoprogresso, 1976.

PREFEITURA MUNICIPAL DE FORTALEZA. *Guia Turístico de Fortaleza*. Fortaleza, 1961.

SAMPAIO, Dorian. *Anuário do Ceará*. Fortaleza: Stylus, 1976.

_____. *Anuário do Ceará*. Fortaleza: Stylus, 1977/1978.

_____. *Anuário do Ceará*. Fortaleza: Stylus, 1979/1980.

SAMPAIO, Dorian; COSTA, Lustosa da. *Anuário do Ceará*. Fortaleza: Stylus, 1971.

_____. *Anuário do Ceará*. Fortaleza: Stylus, 1972.

_____. *Anuário do Ceará*. Fortaleza: Stylus, 1973.

_____. *Anuário do Ceará*. Fortaleza: Stylus, 1974.

_____. *Anuário do Ceará*. Fortaleza: Stylus, 1975.

UCHÔA, Waldery. *Anuário do Ceará*. Fortaleza: Imprensa Oficial, 1952.

_____. *Anuário do Ceará*. Fortaleza: Imprensa Oficial, 1953/1954

_____. *Anuário do Ceará*. Fortaleza: Editora Fortaleza, 1955/1956.

_____. *Anuário do Ceará*. Fortaleza, 1960/1961.

2. Documentos da Universidade Federal do Ceará

Anais da Universidade Federal do Ceará (1960-1963).

Boletins da Universidade Federal do Ceará (1958-1970).

Carta de Sérvulo Esmeraldo a Antônio Martins Filho, datada de 10 de dezembro de 1958.

Carta de Antônio Bandeira a Martins Filho datada de 24 de agosto de 1960.

Carta de Lívio Xavier a Martins Filho datada de 19 de julho de 1961.

Catálogos das exposições europeias do acervo de xilogravura.

Catálogo da exposição de arte popular. Comemorativa do 3º aniversário de instalação da Universidade do Ceará, 1958.

Figuras do Nordeste. Gravuras de Zenon Barreto. 2. ed. Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará, 2000.

3. Jornais e revistas

Correio do Ceará (1965-1968)

Gazeta de Notícias (1963, 1965, 1971, 1973)

O Povo (1978-1981)

Tribuna do Ceará (1961, 1963, 1965, 1968, 1971, 1972)

Unitário (1961 e 1968)

Diário da Noite, 3 ago. 1956, [s.p]. Disponível em: <<http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=Tematico&PagFis=7415>> Acesso em: 27 fev.2014.

Tribuna da Imprensa, 2 ago. 1956, [s.p]. Disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=Tematico&PagFis=7414>>. Acesso em: 27 fev. 2014.

Revista Veja (1971-1976)

Disponível em: < <http://veja.abril.com.br/acervodigital/>>.

Revista Quatro Rodas – Edição Especial Nordeste (1971)

REVISTA BRASILEIRA DE FOLCLORE. Rio de Janeiro: CDFB/MEC, v. 2, n. 3, maio/ago. 1962.

REVISTA BRASILEIRA DE FOLCLORE. Rio de Janeiro: CDFB/MEC, v. 3, n. 7, set./dez. 1963.

REVISTA BRASILEIRA DE FOLCLORE. Rio de Janeiro: CDFB/MEC, v. 4, n. 8/10, jan./dez. 1964.

REVISTA BRASILEIRA DE FOLCLORE. Rio de Janeiro: CDFB/MEC, v. 12, n. 33, maio/ago. 1972.

4. Documentos da Secretaria de Cultura do Ceará e do Governo do Estado do Ceará.

Atas do Conselho Estadual de Cultura do Ceará (1966-1976).

BARRETO, Osmírio de Oliveira; OLIVEIRA, Raimundo Eufrásio. *O Museu Histórico e sua História*. [S.l.: s.n.], 1990. Arquivo do Museu do Ceará. (mimeo)

CADERNO DE CULTURA. Fortaleza: Centro de Referência Cultural – CERES, Secretaria de Cultura e Desporto do Estado do Ceará, ano I, n. 1, 1979.

_____. Fortaleza: Centro de Referência Cultural – CERES, Secretaria de Cultura, Turismo e Lazer do Estado do Ceará, ano II, n. 2, 1987.

_____. Fortaleza: Centro de Referência Cultural – CERES, Secretaria de Cultura, Turismo e Lazer do Estado do Ceará, ano III, n. 3, 1989.

CASTRO, Manoel Sedrim de; MEDEIROS, José Hortêncio de. *Monografia do Museu Histórico e Antropológico*. Homenagem do Museu Histórico e Antropológico do Ceará à pátria, nos festejos de seu sesquicentenário da Independência. Fortaleza: Secult, 1972.

CEARÁ, Secretaria de Cultura, Desporto e Promoção Social. *Antologia da literatura de cordel*. v. 1. Fortaleza, 1978.

_____. *Antologia da literatura de cordel*. v. 2. Fortaleza, 1980.

_____. *A literatura popular em questão*. Fortaleza, 1982.

GOVERNO DO ESTADO DO CEARÁ. *As migrações para Fortaleza*. Fortaleza: Imprensa Oficial, 1967.

INSTITUTO DO CEARÁ. MUSEU HISTÓRICO E ANTROPOLÓGICO DO CEARÁ. *Guia do Visitante*. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1960.

Mensagens à Assembleia Legislativa do Estado do Ceará (1966-1990).

Projeto de cadastramento, pesquisa e registro audiovisual do artesanato, 1976.

Projeto de diagnóstico sobre a situação da literatura de cordel no Ceará, 1976.

Projeto de cadastramento, pesquisa e registro audiovisual do artesanato, 1978.

Projeto de Difusão da Literatura de Cordel, 1978.

Relatório de Atividades da Secretaria de Cultura do Estado do Ceará (1979-1987).

SECRETARIA DE CULTURA DO CEARÁ. *Revista Aspectos*. Fortaleza: Secult, n.1, 1967.

5. Documento do Governo Federal

II Plano Nacional de Desenvolvimento (1975 – 1979). Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/1970-1979/anexo/ANL6151-74.PDF>. Acesso em: 24 jun. 2013.

6. Artigos e livros

ALMEIDA, Renato. Elementos para um programa nacional de turismo e folclore. In: *Revista Brasileira de Folclore*. Rio de Janeiro: CDFB/MEC, v. 12, n. 33, maio/ago. 1972, p. 207-210.

ANDRADE, Francisco Alves de. Folclore Mágico do Vaqueiro Cearense. In: SERAINE, Florival. *Antologia do folclore cearense*. 1. ed. Fortaleza: Editora Henriqueta Galeno, 1968, p.131-135.

BARROSO, Oswald. *Reis de Congo*. Fortaleza: MINC/Museu da Imagem e do Som, 1996.

BEZERRA, Antônio. *O Ceará e os cearenses*. Fortaleza: Fundação Waldemar Alcântara, 2001 (Ed. fac-sim.).

CARIRY, Rosemberg; BARROSO, Oswald. *Cultura insubmissa*. Estudos e reportagens. Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto, 1982.

CARNEIRO, Edison. Evolução dos estudos de folclore no Brasil. In: *Revista Brasileira de Folclore*. Rio de Janeiro: CDFB/MEC, v. 2, n. 3, maio/ago. 1962, p. 47-62.

CARVALHO, Gilmar de. Xilogravura. Os percursos da criação popular. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, n. 39, p. 143-158, 1995.

_____. *Xilogravura*. Doze escritos na madeira. Fortaleza: Museu do Ceará/Secult, 2011.

CASCUDO, Câmara. *Antologia do folclore brasileiro*. v. 1. São Paulo: Global, 2003.

COIMBRA, Silvia (org.). *O reinado da lua*. Escultores populares do nordeste. Rio de Janeiro: Salamandra, 1980, p. 21.

ESTRIGAS. *Arte Ceará*. Mário Baratta. O líder da renovação. Fortaleza: Museu do Ceará/Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, 2004.

_____. *Artecrítica*. Fortaleza: Edições UFC, 2009.

EYMAR, Pedro. Informações acerca da criação do MAUC e da constituição de seu acervo (texto não publicado).

FUNDAÇÃO DEMÓCRITO ROCHA. *Memória Histórica*. Personalidade do Povo. Fortaleza: Fundação Demócrito Rocha, 1991.

GALENO, Cândida. Ritos fúnebres no interior cearense. In: SERAINE, Florival. *Antologia do folclore cearense*. 1 ed. Fortaleza: Editora Henriqueta Galeno, 1968, p. 145-167.

GIRÃO, Raimundo. *Antologia cearense*. Fortaleza: Academia Cearense de Letras, 1957.

MAGALHÃES, Josa. Alguns tratamentos populares. In: SERAINE, Florival. *Antologia do folclore cearense*. 1. ed. Fortaleza: Editora Henriqueta Galeno, 1968, p. 83-94.

MARANHÃO, Liêdo. *O folheto popular*. Sua capa e seus ilustradores. Recife: Fundação Joaquim Nabuco / Massangana, 1981.

MARTINS FILHO, Antônio. *O outro lado da história*. Fortaleza: Edições Universidade Federal do Ceará, 1983.

MENEZES, Zuleide Martins de. Martins Filho e as artes plásticas no Ceará. O museu de arte da UFC. In: MENEZES NETO, Paulo Elpídio. *Martins Filho de corpo inteiro*. v. 2. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2004, p. 99-108.

MOTA, Leonardo. A poesia dos cantadores. In: SERAINE, Florival. *Antologia do folclore cearense*. 1. ed. Fortaleza: Editora Henriqueta Galeno, 1968, p. 65-74.

NERY, Frederico José de Santa-Anna. *Folclore brasileiro*. Recife: FUNDAJ/Massangana, 1992.

NOBRE, Geraldo da Silva. *Para a história cultural do Ceará*. O Conselho Estadual de Cultura (1966-1976). Fortaleza: Henriqueta Galeno, 1979.

NOGUEIRA, João. A chegada dos caboclos. In: SERAINE, Florival. *Antologia do folclore cearense*. 1. ed. Fortaleza: Editora Henriqueta Galeno, 1968, p.53-56.

POMPEU SOBRINHO, Thomaz. Valorização do Nordeste [1959]. In: *Boletim de Antropologia*. v. 3, n. 1. Fortaleza: Fundação Waldemar Alcântara, 2011, p. 3-16 (Ed. fac-sim).

_____. Projeto de pesquisa sócio-cultural do Ceará [1960]. In: *Boletim de Antropologia*. v. 4, n. 1. Fortaleza: Fundação Waldemar Alcântara, 2011, p. 3-26 (Ed. fac-sim).

ROMERO, Sílvio. *Estudos sobre a poesia popular do Brasil*. Rio de Janeiro: Typografia Laemmert, 1888.

_____. *Cantos Populares do Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria Clássica de Alves, 1897.

SALLES, Vicente. Apresentação. In: NERY, Frederico José de Santa-Anna. *Folclore brasileiro*. 2. ed. Recife: FUNDAJ/Massangana, 1992, p. 11-17.

SERAINE, Florival. Os estudos folclóricos e etnográficos cearenses. *Revista do Instituto do Ceará*. Fortaleza, 1951, p. 28-40 [CD-ROM].

_____. *Antologia do folclore cearense*. 1. ed. Fortaleza: Editora Henriqueta Galeno, 1968.

_____. *Folclore brasileiro*. Ceará. Rio de Janeiro: FUNARTE/Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1978.

_____. *Antologia do folclore cearense*. 2. ed. Fortaleza: Imprensa Universitária/UFC, 1983.

_____. Para a metodologia da investigação folclórica [1959]. In: *Boletim de Antropologia*. v. 3, n. 1. Fortaleza: Fundação Waldemar Alcântara, 2011, p. 77-100 (Ed. fac-sim).

SERAINE, Florival; CAMURÇA, Zélia. Ensino e pesquisa do folclore no Ceará. *Revista do Instituto do Ceará*, Fortaleza, 1992, p. 129-138 [CD-ROM].

7. Publicações do BNB

BANCO DO NORDESTE DO BRASIL. *Aspectos econômicos do artesanato nordestino*. Fortaleza: ETENE/BNB, 1958.

_____. *Perspectivas de desenvolvimento do nordeste até 1980*. Turismo. Fortaleza: ETENE/BNB, 1971.

Relatório da pesquisa de avaliação da I Campanha de incentivo ao turismo no Nordeste. Fortaleza: BNB/ETENE, 1972.

BANCO DO NORDESTE DO BRASIL. *Ação do BNB na área do turismo*. Fortaleza: BNB, 1973.

RIBEIRO, Afonso Cesar Coelho. Estudos conjunturais do turismo no Nordeste. Fortaleza: BNB/ETENE, 1976.

8. Cartas Patrimoniais

IPHAN. Compromisso de Brasília. I Encontro de Governadores, 1970. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=240>>. Acesso em: 5 ago. 2013.

_____. Compromisso de Salvador. II Encontro de Governadores, 1971. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=241>>. Acesso em: 5 ago. 2013.

_____. Normas de Quito. Reunião sobre a conservação e utilização de monumentos e lugares de interesse histórico e artístico. Organização dos Estados Americanos, 1967. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=238>>. Acesso em: 5 ago. 2013.

Recomendação de Paris – Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural. UNESCO, 1972. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=244>>. Acesso em: 10 jul. 2014.

9. Demais publicações

BARBOSA, Arnaldo Parente Leite. *Planejamento governamental*. Aspectos teóricos e uma análise das experiências mundial, brasileira e cearense. 1986. Dissertação (Mestrado em Administração Pública) – Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 1986.

BENEVIDES, Mauro. O Ceará e o seu desenvolvimento na área do turismo. [S.], [s.n.], 1979.

Discursos. *Revista do Instituto do Ceará*, Fortaleza, 1950, p. 350-399 [CD-ROM].

BIBLIOGRAFIA

ABREU, Martha. Folcloristas. In: VAINFAS, Ronaldo (org.). *Dicionário do Brasil Imperial*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002, p. 280-283.

_____. Cultura popular: um conceito e várias histórias. In: ABREU, Martha; SOIHET, Rachel (orgs.). *Ensino de história*. Conceitos, temáticas e metodologia. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p. 83-102.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. De amadores a desapaixonados. Eruditos e intelectuais como distintas figuras de sujeito do conhecimento no Ocidente. *Trajetos*. Fortaleza, v. 3, n. 6, p. 43-66, 2005.

_____. *A feira dos mitos*. A fabricação do folclore e da cultura popular (Nordeste 1920-1950). São Paulo: Intermeios, 2013.

ALMEIDA, Adriana Mortara. *Museus e coleções universitários*. Por que museus de arte na Universidade de São Paulo?. 2001. Tese (Doutorado em Ciências da Informação e Documentação) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

ARAGÃO, Raimundo Freitas. Racionalidade turística e ressignificação do espaço cearense. In: SILVA, José Borzacchiello da. *et alli*(orgs.). *Litoral e sertão*. Natureza e sociedade no nordeste brasileiro. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2006, p.253-261.

ARENDDT, Hannah. A crise da cultura. In: ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva, 1997, p. 248-281.

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

BARTHES, Roland; MARTY, Eric. Oral/Escrito. In: *Enciclopédia Einaudi*. v. 11. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1987, p.32-57.

BATISTA, Paula Virgínia Pinheiro. *Arquivo de si e do Ceará*. A coleção e a escrita de Guilherme Studart (1892-1938). Tese (Doutorado em História Social) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2014.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. A aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

BEZERRA DE MENESES, Ulpiano T. Os “usos culturais” da cultura. Contribuição para uma abordagem crítica das práticas e políticas culturais. In: YÁZIGE, Eduardo; CARLOS, Ana Fani Alessandri; CRUZ, Rita de Cássia Ariza da (Orgs.). *Turismo*. Espaço, paisagem e cultura. São Paulo: Hucitec, 1996, p. 88-99.

BORGES, Nilson. A Doutrina de Segurança Nacional e os governos militares. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves. *O Brasil Republicano*. v. 4. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 13-42.

BOURDIEU, Pierre. O mercado de bens simbólicos. In: BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 99-182.

_____. Sobre o poder simbólico. In: BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998, p. 7-15.

BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p.31-49.

CANCLINI, Néstor Garcia. *As culturas populares no capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. O patrimônio cultural e a construção imaginária do nacional. *Revista do IPHAN*. Rio de Janeiro, n. 23, p. 94-115, 1994.

_____. *Culturas híbridas*. Estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 2011.

CARVALHO, José Jorge de. O lugar da cultura tradicional na sociedade moderna. In: *Seminário Folclore e Cultura Popular*. As várias faces de um debate. Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Arte e Cultura, 1988, p. 23-38.

CASTRO, Celso. Destino: Cidade Maravilhosa. In: CASTRO, Celso; GUIMARÃES, Valéria Lima; MAGALHÃES, Aline Montenegro (orgs.). *História do turismo no Brasil*. Rio de Janeiro:FGV, 2013, p. 13-36.

CATENACCI, Vivian. Cultura popular. Entre a tradição e a transformação. *São Paulo em Perspectiva*, São Paulo, v. 15, n. 2, p. 28-35, 2001.

CERTEAU, Michel de. A beleza do morto. In: CERTEAU, Michel de. *A cultura no plural*. Campinas: Papyrus, 1993, p. 55-85.

CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros*. Leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1994.

_____. “Cultura popular”. Revisitando um conceito historiográfico. *Estudos históricos*. Rio de Janeiro, v. 8, n. 16, p. 179-192, 1995.

_____. *Práticas da leitura*. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

_____. *À beira da falésia*. A história entre as certezas e inquietudes. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2002.

CHAUÍ, Marilena. *Seminários*. O nacional e o popular na cultura brasileira. São Paulo: Brasiliense/Funarte, 1984.

_____. *Conformismo e resistência*. Aspectos da cultura popular no Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. São Paulo: Estação Liberdade/Unesp, 2006.

COHN, Gabriel. A concepção oficial da política culturais nos anos 70. In: MICELI, Sérgio. *Estado e cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984, p. 85-96.

CORTEZ, Antônia Otonite de Oliveira. *A construção da "cidade da cultura"*. Crato (1889-1960). 2000. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2000.

COSTA, Liduína Farias Almeida da. *O sertão não virou mar*. Nordeste, globalização e imagem pública da nova elite cearense. São Paulo: Annablume/Universidade Estadual do Ceará, 2005.

COSTA, Sabrina Albuquerque de Araújo. *O artista Zenon Barreto e a arte pública na cidade de Fortaleza*. 2010. Dissertação (Mestrado em Teoria e História da Arte) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

CRUZ, Rita de Cássia. *Política de turismo e território*. São Paulo: Contexto, 2000 (Coleção Turismo).

DE LUCA, Tânia Regina. Periodismo cultural: a trajetória da Revista do Brasil. In: ABREU, Márcia; SCHAPOCHNIK, Nelson (orgs.). *Cultura letrada no Brasil*. Objetos e práticas. São Paulo: Fapesp, 2005, p. 293-312.

FALCÃO, Joaquim Arruda. Política cultural e democracia. A preservação do patrimônio histórico e artístico nacional. In: MICELI, Sérgio. *Estado e cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984, p. 21-39.

FONSECA, Maria Cecília Londres. *O patrimônio em processo*. Trajetória da política federal de preservação no Brasil. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

_____. *O que é um autor?* Lisboa: Ed. Veja, 2002.

GABRIELE, Maria Cecília Filgueiras Lima; SAMPAIO NETO, Paulo Costa. Um palácio destronado. In: Seminário do COMOMO Brasil, 7., 2007, Porto Alegre. Anais... Porto Alegre: Co mo mo_brasil, 2007, p. 1-12. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/docomomo/seminario%207%20pdfs/040.pdf>>. Acesso em: 17 jul. 2014.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*. O cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GUIMARÃES, Manuel Luis Salgado. Entre amadorismo e profissionalismo: as tensões da prática histórica no século XIX. *Revista Topoi*. Rio de Janeiro, v. 3, n. 5, p. 184-200, 2002.

HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1985.

HARTOG, François. Tempos do mundo, história, escrita da história. In: GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado (org.). *Estudos sobre a escrita da história*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006, p. 15-25.

_____. Tempo e Patrimônio. *Varia História*, Belo Horizonte, v. 22, n. 36, p. 261-273, 2006.

HATA, Luli. *O cordel das feiras às galerias*. 1999. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas-SP, 1999.

KNAUSS, Paulo (org.). *Sorriso da cidade*. Imagens urbanas e história política de Niterói. Niterói-RJ: Fundação de Arte de Niterói, 2003.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado*. Contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto/PUC-RJ, 2006.

LEAL, Claudia Feierabend Baeta. A missão de Michel Parent no Brasil. In: *As missões da UNESCO no Brasil*. Michel Parent. Rio de Janeiro: IPHAN/COPEDOC, 2008, p. 11-32.

LIMA, Nísia Trindade. *Um sertão chamado Brasil*. Rio de Janeiro: Revan, 1999.

MACHADO, Mário Brockmann. Notas sobre política cultural no Brasil. In: MICELI, Sérgio. *Estado e cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984, p. 5-19.

MACIEL, Wellington Ricardo Nogueira. *Aeroporto de Fortaleza*. Usos e significados contemporâneos. 2006. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2006.

MARIN, Louis. Ler um quadro em 1639, segundo uma carta de Poussin. In: MARIN, Louis. *Sublime Poussin*. São Paulo: Edusp, 2000, p. 19-37.

MICELI, Sérgio. O processo de “construção institucional” na área cultural federal (anos 70). In: MICELI, Sérgio. *Estado e cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984, p. 53-83.

_____. Teoria e prática da política cultural oficial no Brasil. In: MICELI, Sérgio. *Estado e cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984, p. 97-111.

MIRA, Maria Celeste. *O leitor e a banca de revistas*. A segmentação da cultura no século XX. São Paulo: Olho D'Água/Fapesp, 2008.

MONTENEGRO, Antônio Torres. Ligas camponesas e sindicatos rurais em tempo de revolução. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves. *O Brasil Republicano*. v. 3. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 241-271.

MOREIRA, Afonsina Maria Augusto. *No Norte da saudade*. Esquecimento e memória em Gustavo Barroso. 2006. Tese (Doutorado em História Social) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2006.

NEVES, Frederico de Castro. *Imagens do nordeste*. A construção da memória regional. Fortaleza: Secretaria de Cultura do Estado do Ceará, 1994 (Coleção Teses Cearenses).

NOGUEIRA, Antônio Gilberto Ramos. O Centro de Referência Cultural – CERES (1976-1990) e o registro audiovisual da memória popular do Ceará. In: GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado; RAMOS, Francisco Régis Lopes (orgs.). *Futuro do pretérito*. Escrita da História e História do Museu. Fortaleza: Instituto Frei Tito de Alencar/Expressão Gráfica, 2010, p. 447-460.

_____. Comemorações, temporalidades e práticas de preservação do patrimônio cultural. In: RAMOS, Francisco Régis Lopes; SILVA FILHO, Antônio Luiz Macêdo e (orgs.). *Cultura e memória*. Os usos do passado na escrita da História. Fortaleza: UFC/Instituto Frei Tito, 2011, p. 382-394.

OLIVEN, Ruben George. A relação estado e cultura no Brasil. Cortes ou continuidade? In: MICELI, Sérgio. *Estado e cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984, p. 41-52.

ORTIZ, Renato. *Românticos e folcloristas*. São Paulo: Olho D'água, 1992.

_____. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

PERALTA, Elsa. O mar por tradição. O patrimônio e a construção das imagens do turismo. *Horizontes Antropológicos*. Porto Alegre, ano 9, n. 20, p. 83-96, out. de 2003. Disponível em: < <http://www.scielo.br/pdf/ha/v9n20/v9n20a04.pdf>>. Acesso em: 6 jun. 2011.

PEREIRA, Júlia Wagner. *O tombamento*. De instrumento a processo na construção de narrativas da nação. 2009. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos históricos*. Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

PORTO ALEGRE, Sylvia. *Mãos de mestre*. Itinerários da arte e da tradição. São Paulo: Maltese, 1994.

PRICE, Sally. *Arte primitiva em centros civilizados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

RAMOS, Francisco Régis Lopes. *O fato e a fábula. O Ceará na escrita da História*. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2012.

RAMOS, Everardo. Do mercado ao museu. A legitimação artística da gravura popular. *Visualidades*. Goiás, v. 8, n. 1, p. 39-57, 2010. Disponível em: <<http://www.revistas.ufg.br/index.php/VISUAL/article/view/18209>>. Acesso em: 15 jan. 2014.

RAMOS FILHO, Wagner Silva. Intelectuais, memória e cultura: o registro do patrimônio imaterial no Ceará. In: Simpósio Nacional de História, 27, 2013, Natal, *Anais...Natal: UFRN, 2013, [s.p.]*. Disponível em: <http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1371305199_ARQUIVO_Intelectuais,CulturaeMemoria_ANPUH_revisado.pdf>. Acesso em: 25 nov. 2014.

SABINO, Roberto. *Litígios patrimoniais. As disputas pela representação do patrimônio nacional*. 2012. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

SANTOS, Francisca Pereira dos. *Novas cartografias no cordel e na cantoria. Desterritorialização de gênero nas poéticas das vozes*. 2009. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2009.

SAVIANI, Dermeval. O legado educacional do regime militar. *Cadernos Cedes*, Campinas, vol. 28, n. 76, p. 291-312, set./dez. 2008. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ccedes/v28n76/a02v2876.pdf>>. Acesso em: 25 ago. 2013.

SENNA, Janaína Guimarães de. *Flores de antanho. As antologias oitocentistas e a construção do passado literário*. Tese (Doutorado em História Social da Cultura) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

SERRES, Michel. *Luzes. Cinco entrevistas com Bruno Latour*. São Paulo: Unimarco, 1999, p. 7-102 (Primeira e segunda entrevistas).

SOARES, Ana Lorym. *Revista Brasileira de Folclore. Intelectuais, folclore e políticas culturais (1961-1976)*. 2010. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

_____. *Comissão cearense de folclore. Folclore, identidade e políticas culturais no Ceará entre as décadas 1950 e 1970*. 2012. Monografia (Edital de Seleção de Pesquisas) – IPHAN, Rio de Janeiro, 2012.

VASCONCELOS, Tânia. *A arte pública de Fortaleza*. Fortaleza: Creativemídia, 2003.

VIANA, José Italo Bezerra. *O Instituto Cultural do Cariri e o centenário do Crato. Memória, escrita da história e representações da cidade*. 2011. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2011.

VILHENA, Luís Rodolfo. *Projeto e missão. O movimento folclórico brasileiro (1947-1964)*. Rio de Janeiro: Funarte/FGV, 1997.

VIZENTINI, Paulo G. Fagundes. Do nacional-desenvolvimentismo à Política Externa Independente. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves. *O Brasil Republicano*. v. 3. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 195-216.

YÚDICE, George. *A conveniência da cultura*. Usos da cultura na era global. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

WALDECK, Guacira. Exibindo o povo: invenção ou documento? *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro: n. 28, p. 82-99, 1999.

ZALLA, Jocelito. *O centauro e a pena*. Luiz Carlos Barbosa Lessa (1929-2002) e a invenção das tradições gaúchas. 2010. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

ZÍLIO, Carlos. Da Antropofagia à Tropicália. In: O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira. *Revista Arte & Ensaios*. Rio de Janeiro, ano XVI, n. 18, p. 115-147, 2009. Disponível em: <<http://www.carloszilio.com/textos/2009-da-antropofagia-a-tropicalia.pdf>>. Acesso em: 23 out. 2013.

ZUMTHOR, Paul. A escritura. In: ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. A “literatura” medieval. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 96-116.