



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
FACULDADE DE EDUCAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO  
MESTRADO ACADÊMICO

**Educação, criação e autoria nas manifestações tradicionais das culturas populares:  
as manifestações da Festa do Divino de Pirenópolis – GO**

Saulo Pequeno Nogueira Florencio

Orientação: Dra. Patrícia Lima Martins Pederiva

Brasília, 2015

PEQUENO, Saulo N. F.

Educação, criação e autoria nas manifestações tradicionais das culturas populares: as manifestações da Festa do Divino de Pirenópolis – GO/ Saulo Pequeno Nogueira Florencio. Brasília, 2015.

134 f. : il.

Orientadora: Dra. Patrícia Lima Martins Pederiva.

Dissertação (Mestrado em Educação) Programa de Pós-Graduação em Educação/ Faculdade de Educação, Universidade de Brasília/UnB, 2015.

1. Educação; 2. Criação; 3. Autoria; 4. Culturas Populares; 5. Perspectiva histórico-cultural.

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
FACULDADE DE EDUCAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO  
MESTRADO ACADÊMICO

**Educação, criação e autoria nas manifestações tradicionais das culturas populares:  
as manifestações da Festa do Divino de Pirenópolis – GO**

Saulo Pequeno Nogueira Florencio

Dissertação de mestrado apresentado ao programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade de Brasília/UnB como parte dos requisitos para obtenção do título de mestre.

Brasília, 2015

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
FACULDADE DE EDUCAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO  
MESTRADO ACADÊMICO

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO**

**Educação, criação e autoria nas manifestações tradicionais das culturas populares:  
as manifestações da Festa do Divino de Pirenópolis – GO**

Saulo Pequeno Nogueira Florencio

Orientadora:  
Patrícia Lima Martins Pederiva

Comissão Examinadora:

Dra. Patrícia Lima Martins Pederiva (Orientadora)  
PPGE/UnB

Dra. Elizabeth Tunes, PPGE/UnB  
Dr. João Henrique Pederiva, PPGA/UnB  
Dr. Erlando da Silva Rêses, PPGE/UnB

Brasília, dezembro de 2015

## AGRADECIMENTOS

A pessoa que me tornei e as conquistas alcançadas só fazem sentido junto com Daniela Barros, minha companheira da vida, além de companheira em estudos e pesquisas. Obrigado, Dani pela vida que temos juntos. Esta dissertação é parte disso, te amo.

Obrigado ao meu pai, minha mãe e minha irmã por tudo que me proporcionaram, e pela confiança inabalável.

Obrigado à minha sogra Sandra, parceira da luta cotidiana, pelo grande carinho. Obrigado aos meus sogros Luiz e Karla por incentivar o bom trabalho, o bom combate.

Obrigado à professora Patrícia Pederiva pelo carinho, por acreditar em mim e nesta pesquisa. Não te entendo apenas como uma professora, mas como uma parceira e amiga naquilo que a atividade de estudar tem de melhor, a unidade do crescimento pessoal e coletivo. Sábia, honesta e justa.

Obrigado ao GEPPE pela amizade e pelo minucioso cuidado com o trabalho de todo o grupo. Andréia, Augusto, Josi, Malu, Patrícia-Ricardo, galera sensacional.

Obrigado a toda a cidade de Pirenópolis pela calorosa acolhida, com agradecimento especial às pessoas maravilhosas de Lucinho, Herculano, João Luiz, Danielma, Itamar, Benedito, Zeli e Odilon.

Obrigado a L. S. Vigotski.

Obrigado a todo o povo negro.

## RESUMO

A pesquisa partiu do incômodo entre a fricção entre os mecanismos da legislação autoral e o modo de vida das manifestações tradicionais das culturas populares. Este incômodo possibilitou perceber as manifestações tradicionais como processos educativos que acontecem em unidade com os processos de criação, proporcionando o futuro, mas, ao mesmo tempo, respeitando e preservando as tradições culturais. Segundo Vigotski na perspectiva histórico-cultural, o caráter autoral é considerado um momento da criação. Portanto, este tema situa-se como uma preocupação da área da educação, de maneira que as reflexões sobre as manifestações tradicionais privilegiam a discussão sobre os processos de criação e educação, seus desdobramentos, e como se diferenciam da educação baseada em uma mentalidade escolarizada como definido por Ivan Illich. Diante disso, a pesquisa investiga como as manifestações tradicionais das culturas populares organizam e transmitem o saber, uma vez que o processo educativo acontece por meio da criação, e sem a centralidade da identificação autoral. A experiência empírica foi realizada na cidade de Pirenópolis – Goiás, sobre as manifestações tradicionais das culturas populares que compõem a Festa do Divino Espírito Santo de Pirenópolis. Foi concluído na pesquisa que a organização da cultura pirenopolina educa em suas tradições culturais o senso de unidade entre as necessidades e possibilidades individuais e coletivas. O processo de criação acontece concomitantemente ao acúmulo de experiências na cultura. E este processo de criação, ligado à história, às experiências pessoais e àquilo que é articulado em comunidade proporciona uma responsabilidade com as tradições e com a coletividade.

**Palavras-chave:** Educação; Criação; Autorial; Culturas Populares; Perspectiva histórico-cultural.

## ABSTRACT

The friction between copyright law and the traditional manifestations of popular cultures inspired the start of this research. It provided acknowledgment of the traditional manifestations as educative processes occurring in unit with creation processes, providing the future but, at the same time, respecting and preserving the cultural traditions. From the contributions of Vigotski and the historical-cultural perspective the authorial aspect is a moment of the creation, main concern of the field of education. The discussion then focuses on the creation processes and the educative processes, its developments, and how they differ from the education based on the schooled mentality, such as defined by Ivan Illich. The research objective is investigate how the traditional manifestations of popular cultures organize and transmits knowledge, since the educative process takes place through the creation process, without the centrality of the authorial identification. The empirical experience happened in the city of Pirenópolis – Goiás, Brazil, with the traditional manifestations that compose the Festa do Divino Espírito Santo de Pirinópolis (celebrations of the Holy Spirit of Pirenópolis). The research concluded that the organization of that culture educates in its cultural traditions a sense of unity between the individual and collective needs and possibilities. The creation process happens at the same time as the accumulation of experiences in the culture. This creation process provides responsibility on the traditions and on the collective, linked to the history and to the community.

**Keywords:** Education; Creation; Authorship; Popular cultures; Historical-cultural perspective.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Bandeira da Festa do Divino dos Cortejos do Imperador do Divino.....	47
Figura 2 – Imperador do Divino de 2015 saindo da Igreja Matriz após a Missa do Divino.....	49
Figura 3 – Mascarado no Campo das Cavalhadas.....	50
Figura 4 – Rei e Embaixador Mouros no Campo das Cavalhadas. Ao fundo, o Castelo Mouro.....	50
Figura 5 – Andança do Juizado de São Benedito.....	51
Figura 6 – Cavaleirinho no Campo das Cavalhadas.....	51
Figura 7 – Seu Lucinho mostra uma fôrma de máscaras.....	55
Figura 8 – Seu Herculano com a Bandeja do Andador do Reinado e do Juizado.....	57
Figura 9 – Seu Itamar no Campo das Cavalhadas com um mascarado, e com a programação das Cavalhadas na mão.....	58
Figura 10 – Dona Danielma e Seu João Luiz em frente a uma fôrma de máscaras.....	60
Figura 11 – Dona Zeli de costas, Seu Odilon à frente com o tambor.....	62
Figura 12 – Detentores da Congada no Campo das Cavalhadas.....	62
Figura 13 – Mascarado com máscara de borracha.....	69
Figura 14 – Fôrmas de máscaras de Seu Lucinho. Duas em formato de onça, e três em formato de cara de gente.....	70
Figura 15 – Adulto e criança Mascarados.....	76
Figura 16 – Pai e filho Mascarados 1.....	76
Figura 17 – Criança Mascarada.....	77
Figura 18 – Crianças com máscaras de pano.....	78
Figura 19 – Pai e filho Mascarados 2.....	79
Figura 20 – Pai levando o filho Mascarado ao Campo das Cavalhadas.....	79
Figura 21 – Rei do Reinado de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos de 2015.....	80
Figura 22 – Hasteamento do mastro da Bandeira do Divino.....	84
Figura 23 – Igreja Matriz Nossa Senhora do Rosário com a Bandeira do Divino.....	85
Figura 24 – "M.O." no Campo das Cavalhadas.....	86
Figura 25 – "M.O." com sua sobrinha no Campo das Cavalhadas.....	87
Figura 26 – Mascarados no Campo das Cavalhadas.....	88
Figura 27 – Mural de fotos da família na casa do Cavaleiro Cristão Gleisson.....	90
Figura 28 – Capa da Ata da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos e São Benedito..	98
Figura 29 – Primeira inscrição na Ata da Irmandade, datada de 1º de junho de 1919.....	98
Figura 30 – Cavaleiro Cristão Gleisson antes do terceiro dia de Cavalhadas. Ao fundo, seu pai ajuda a ornamentar o cavalo.....	117
Figura 31 – Fotografias do pai do Cavaleiro Gleisson com as vestimentas de Cavaleiro Cristão...117	117
Figura 32 – Reis Mouro e Cristão no último dia de Cavalhadas, no momento de rendição do exército Mouro aos Cristãos.....	118
Figura 33 – Conversão e batismo dos Cavaleiros Mouros ao cristianismo 1.....	118
Figura 34 – Conversão e batismo dos Cavaleiros Mouros ao cristianismo 2.....	119
Figura 35 – Cavaleirinhos das Cavalhadinhas. Fonte: IPHAN, 2008, p. 99. Foto: Saulo Cruz, 2008	120

## SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS.....	III
RESUMO.....	IV
ABSTRACT.....	V
LISTA DE FIGURAS.....	VI
SUMÁRIO.....	VII
APRESENTAÇÃO.....	VIII
INTRODUÇÃO.....	9
CAPÍTULO 1 – O autor na Lei de Direitos Autorais e as manifestações tradicionais das culturas populares.....	21
1.1 – Direito e educação.....	22
1.2 – A reforma dos Direitos Autorais e a centralidade da autoria.....	24
CAPÍTULO 2 – Manifestações tradicionais das culturas populares.....	28
CAPÍTULO 3 – Procedimentos de pesquisa.....	44
3.1 – A Festa do Divino Espírito Santo de Pirenópolis.....	47
3.2 – Entrada em campo.....	52
3.3 – Colaboradores da pesquisa.....	54
3.3.1 – Seu Lucinho.....	54
3.3.2 – Seu Herculano.....	56
3.3.3 – Seu Itamar.....	57
3.3.4 – Dona Célia.....	59
3.3.5 – Seu João Luiz e Dona Danielma.....	59
3.3.6 – Seu Benedito, Seu Odilon e Dona Zeli.....	61
3.4 – Análise e estrutura argumentativa.....	63
CAPÍTULO 4 – Educação, criação e autoria nas manifestações tradicionais das culturas populares: as manifestações da Festa do Divino de Pirenópolis – GO.....	65
4.1 – O educar como processo de constituição do compromisso com o coletivo.....	66
4.2 – A cultura como organização do espaço educativo.....	72
4.3 – Trabalho, educação e criação.....	91
4.4 – O registro como educação e criação.....	96
4.5 – A Cavalhadinha da Vila.....	103
4.6 – Os suplícios da tradição.....	108
4.7 – Criação e autoria nas manifestações da Festa do Divino de Pirenópolis.....	113
REFLEXÕES FINAIS.....	122
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	131

## APRESENTAÇÃO

Há cinco anos procuro trabalhar as questões ligadas a autoria e as manifestações tradicionais das culturas populares em função da persistente assimetria econômica e simbólica que permite a apropriação indevida das culturas populares em benefício privado. Trabalho anterior discute exclusivamente as possibilidades e limites da legislação autoral em relação às manifestações tradicionais das culturas populares. No campo da educação a discussão ganha maior profundidade porque, diferente de outras correntes acadêmicas que discutem os contornos autorais por si mesmos, na perspectiva histórico-cultural da educação, a autoria está ligada às características dos processos de criação, unindo ao debate a complexidade de ser e estar no mundo, de como o conhecimento é celebrado em comunidade. Por isto este trabalho parte de questões autorais, mas não se detém nelas. Discute educação e seu relacionamento com os processos de criação, debatendo aspectos das culturas populares, procurando retratar a diversidade tão característica do mundo.

## INTRODUÇÃO

As manifestações tradicionais das culturas populares são as expressões artísticas e conjunto de saberes que dizem respeito a práticas, rituais e celebrações praticadas por gerações. São exemplos de manifestações tradicionais as congadas, folias, autos de boi, maracatus, artesanatos, etc. A Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura traz a seguinte definição:

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

A cultura tradicional e popular, enquanto Expressão cultural, deve ser salvaguardada pelo e para o grupo (familiar, profissional, nacional, regional, religioso, étnico, etc.), cuja identidade exprime. (UNESCO, 1989)

Pela característica da transmissão oral, e pela emergência de novas necessidades de seus detentores, as manifestações tradicionais das culturas populares passam pela constante transformação de suas obras. A constante transformação coletiva das obras dificulta a atribuição de quem as concebe, ou seja, quem é o seu autor. Esta forma de se relacionar com seus saberes põe as manifestações tradicionais em rota de colisão com a Lei de Direitos Autorais (PEQUENO, 2012).

Esta lei é importante para a manutenção das manifestações, pois ela regula em que termos são assinados os contratos de apresentação cultural, gravação de CDs, DVDs, registros de livros, etc. As condições com que seus detentores promovem a continuidade das tradições passa por estes contratos e produtos culturais, tanto pelo dinheiro levantado que é aplicado na confecção de novos instrumentos, vestes e adereços, quanto pela divulgação de seu trabalho e sua visão de mundo, reforçando o aspecto identitário.

Entretanto, se estabelece um impasse sobre a categoria “autor” definida na Lei de Direitos Autorais. Esta categoria embasa todos os mecanismos jurídicos de proteção a obras intelectuais. Para a Lei de Direitos Autorais o autor necessariamente deve ser identificado, e a sua obra deve ser registrada, paralisada. As culturas populares não lidam com o conhecimento desta maneira, o que cria um paradoxo entre a tentativa de proteção operada pela lei e o desrespeito simbólico e material observado na prática (PEQUENO, 2012). As obras das

tradições não podem ser registradas porque nunca estão em sua versão definitiva. Estão sempre em transformação. E, se os detentores das tradições interferem nas obras através de gerações, a identificação de um único autor não respeita a contribuição criativa que uma obra de arte recebe ao longo do tempo. Com a impossibilidade de registro e reconhecimento de autor, as obras das manifestações tradicionais são roubadas, simplificadas, alteradas e exploradas comercialmente de maneira livre por pessoas que não são detentoras das tradições, e que, muitas vezes, não têm a bênção dos detentores para fazê-lo. Assim, indica-se que a noção de autoria vigente na legislação não é suficiente para o modo como as manifestações tradicionais se relacionam com a transformação dos seus saberes no mundo (PEQUENO, 2012).

Neste contexto, é necessário delinear que a noção de autoria prevista em lei não é absoluta. Existem outras interpretações e outras definições, que extrapolam a individualidade absoluta. Segundo Vigotski a autoria apresenta tanto o momento individual quanto o momento pertencente à tradição:

(...) qualquer escritor não inventou sozinho os modos de escrever em versos, de rimar, de construir o enredo de determinada forma, foi apenas o divulgador de uma imensa tradição literária, e narrador dependente, em imenso grau, da evolução da língua, da técnica do verso, dos enredos tradicionais, dos temas, das imagens, dos procedimentos, das composições, etc [...].

Sempre podemos encontrar a presença de ambos os momentos - da autoria individual e da tradição literária. A diferença está apenas na correlação quantitativa desses dois momentos. (VIGOTSKI, 1999, p. 16)

A autoria não é um conceito que basta por si mesmo, ou um ato isolado. É um momento de um processo complexo que envolve a imaginação e a criação. Toda obra autoral é a exteriorização do processo de criação. Conceber o novo é elaborar novas sínteses a partir de referências acumuladas pela experiência (VIGOTSKI, 2009).

Uma vez que existem divergências entre a concepção de autoria da legislação e como são feitas as colaborações autorais nas manifestações tradicionais, são promovidos cursos para educar e capacitar os detentores de culturas populares. Espera-se que a educação resolva (pela substituição das práticas concretas de vida pela definição dada em classe) o problema da identificação autoral. Espera-se que um diploma de capacitação em direitos autorais ateste a capacidade de detentores de manifestações tradicionais de agenciar seus direitos sobre o mundo, numa característica de pensamento escolarizado. A prática escolarizada não dá conta dos processos de criação pertinentes às culturas populares.

A educação contemporânea é permeada pela mentalidade escolarizada (ILLICH, 1985). Nela, o produto é confundido com o processo, isto é, um currículo pré-estabelecido leva a um diploma: o produto. No currículo deve constar aquilo que foi julgado indispensável e o diploma atesta que o estudante é capaz. Entretanto, nem o currículo nem o diploma podem assegurar que o aluno aprendeu o previsto conteúdo almejado. Na melhor das hipóteses, o diploma comprova que o aluno conseguiu entender a lógica de avaliação e alcançou o montante satisfatório de desempenho para os professores. Na sociedade escolarizada o produto pretende comprovar a capacidade, gerando a sua eterna dependência. Não há saber sem seu respectivo comprovante e quanto mais se acumulam comprovantes, supostamente acumula-se também mais saber. Enquanto isso, o processo é deixado de lado. A própria experiência do aluno com as informações que lhe são apresentadas tem pouco valor. Não há espaço para as escolhas das pessoas, para seus questionamentos, incômodos e contribuições autênticas.

Se todo o conhecimento de que a educação necessita é ditado *a priori*, no currículo, por que qualquer contribuição de alunos (ou mesmo de professores ou, no caso das manifestações, os mestres de cultura popular) teria importância? O processo, então, que diz respeito à relação com o saber, é diminuído à menor importância dentro do pensamento escolarizado.

No que diz respeito às culturas populares, o modelo escolarizado que se propõe à educação em direitos autorais não contempla as necessidades de detentores de manifestações tradicionais, tema que será tratado no capítulo 1 desta dissertação.

Entretanto, existem posicionamentos que não se aproximam da lógica da mentalidade escolarizada. Segundo a perspectiva histórico-cultural o processo educativo é inquantificável. Não é possível avaliar o *quanto* um aluno aprendeu porque o seu relacionamento com o conhecimento é completamente particular, não pode ser comparado a padrões pré-estabelecidos.

São as experiências, vontades e interesses próprios de cada pessoa que compõem a sua relação com o saber, e não a vontade ou a imposição de outrem. Portanto, uma pessoa não pode ser diretamente ensinada. A vontade, os recursos pedagógicos e a imposição curricular não são capazes de promover educação. Isto não quer dizer, por outro lado, que a educação é um ato individual. As pessoas estão permeadas pela coletividade, por todas as informações e experiências proporcionadas na cultura, o que faz da educação um processo que integra os outros e o mundo – um processo eminentemente social.

Vigotski usa o termo *obuchenie* para se referir ao modo como uma pessoa se relaciona

com o conhecimento. O conceito se refere não à mera relação ou correlação, mas à unidade permeada pela ação do educando, pela orientação de uma outra pessoa, e pela intencionalidade que norteia esta orientação. *Obutchenie* é um termo sem tradução precisa do russo para o português (VERESSOV<sup>1</sup>, 2014).

Não há ensino direto de uma pessoa para outra, como por exemplo do professor para o aluno. Para Vigotski (2003) é possível a organização do espaço, proporcionando o contato com o mundo a partir de uma intencionalidade, de maneira que cada indivíduo se relaciona com o ambiente segundo seus próprios interesses. O educando, portanto, não é um sujeito passivo em que o conhecimento é meramente depositado, mas ativo, fundamental para o seu próprio processo de instrução.

Todavia as instituições escolarizadas não reconhecem a educação desta maneira. Procuram minimizar a capacidade ativa, criadora e autônoma. O objetivo da instituição escolarizada é a simples reprodução. Uma vez que as diretrizes curriculares se impõem ao conteúdo escolar, na mentalidade escolarizada as pessoas passam a ser transitórias e impotentes.

Apesar destes esforços, a instituição escolarizada não consegue transformar as pessoas em objetos completamente passivos, visto que o processo de criação é uma característica humana (VIGOTSKI, 2009). A instituição escolarizada pretende deter o monopólio radical do conhecimento (ILLICH, 1985), mas não consegue garantir a instrução. Da mesma forma, é possível dizer que também se propõe ao monopólio radical da criação, avaliando como certo ou errado as contribuições autênticas, originais das pessoas. Mas a sua tentativa é frustrada justamente porque o processo criativo é uma característica do ser humano. A instituição escolarizada não paralisa e não impede a capacidade criadora das pessoas, mas realiza o seu controle social por meio da legitimação entre o que é certo e o que é errado.

Segundo a perspectiva histórico-cultural a criação não tem a mesma concepção de seu uso corrente. A criação não é uma prática rara, destinada a poucos que conseguem inovar. Para Vigotski, ela é concebida como um ato realizado constantemente por todos (2010, p. 15-16):

(...) a criação, na verdade, não existe apenas quando se criam grandes obras históricas, mas por toda parte em que o homem imagina, combina, modifica e cria algo novo, mesmo que esse novo se pareça a um grãozinho, se comparado às criações dos gênios. Se levarmos em conta a presença da imaginação coletiva, que une todos esses grãozinhos não raro insignificantes na criação individual, veremos que grande parte de tudo que foi criado pela

1 Nicolai Veressov, comunicação pessoa, São Paulo, 2014.

humanidade pertence exatamente ao trabalho criador anônimo coletivo de inventores desconhecidos.

A grande maioria das invenções foi feita sabe-se lá por quem, como diz corretamente Ribot. O entendimento científico dessa questão obriga-nos, dessa forma, a olhar para a criação mais como regra que como exceção. É claro que expressões superiores de criação foram até hoje acessíveis apenas a alguns gênios eleitos da humanidade, mas, na vida cotidiana que nos cerca, a criação é condição necessária da existência, e tudo que ultrapassa os limites da rotina, mesmo que contenha um iota de novo, deve sua origem ao processo de criação.

A criação é um ato necessário para a vida, indissociável da memória e da imaginação, na combinação do que é conhecido, ou seja, do que se acumula na experiência, de novas maneiras. O processo de concretização da imaginação para a realidade, ou seja, a manifestação de algo no mundo, seja material, seja no campo das ideias, tem as suas peculiaridades. A primeira é a da necessidade do homem de se adaptar ao meio que o cerca. Diante dos desafios que se encontram no mundo há base para a emergência da criação.

O ser completamente adaptado ao mundo nada desejaria, não teria nenhum anseio e, é claro, nada poderia criar. Por isso, na base da criação há sempre uma inadaptação da qual surgem necessidades, anseios e desejos. (VIGOTSKI, 2010, p. 40).

Mas os anseios baseados na inadaptação, por si mesmos, não garantem o processo de criação, pois é necessário o interesse e vontade das pessoas para a resolução destas inaptações, impulsionando a criação. Estes abrem possibilidades e estímulos, que se concretizam com a ação das pessoas em suas necessidades e interesses pela ressurreição de imagens, pela revitalização de trilhas nervosas marcadas pelas experiências que se acumulam, no processo de combinação da imaginação.

Nas culturas populares, é por meio dos processos de criação que se dão as transformações das tradições, a partir das necessidades de sobrevivência e adaptação tanto dos indivíduos quanto das expressões culturais em meio ao mundo em constante movimento. Nas manifestações tradicionais das culturas populares as transformações e processos criativos são atos de resistência para a manutenção de referências ancestrais ameaçadas por uma objetivização externa.

A mentalidade escolarizada não retira dos indivíduos sua capacidade criadora por que esta, inerente à existência, é uma característica do ser humano. Por outro lado, a escolarização promove o controle social do conhecimento, legitimando e deslegitimando aquilo que as pessoas exteriorizam como correto e incorreto. A escolarização promove o controle social da

criação. Seus parâmetros de controle são o próprio material que oferecem para os alunos: uma forma poética; a maneira de desenhar; o conteúdo do livro didático; o contato com bibliografias diversas. Todos são experiências novas, são materiais que podem ser utilizados para a criação. Mas o que é cobrado como exteriorização é a mera imitação das mesmas formas, do mesmo conteúdo. O pensamento escolarizado só permite a reprodução dos mesmos elementos que são fornecidos como material para a imaginação. O que diverge da imitação é tido como erro e recebe uma avaliação negativa. Ocorre a constante desvalorização da criação. Apesar deste mecanismo de controle não retirar de cada indivíduo as suas capacidades, restringe a possibilidade de exercício do processo de criação, que também deve ser exercitado.

Já mencionamos que a atividade da imaginação subordina-se à experiência, às necessidades e aos interesses na forma dos quais essas necessidades se expressam. É fácil compreender que essa atividade depende também da capacidade combinatória e do seu exercício, isto é, da encarnação dos frutos da imaginação em forma material; que depende, ainda, do conhecimento técnico e das tradições, ou seja, dos modelos de criação que influenciam a pessoa. (VIGOTSKI, 2009, p. 41)

Ainda, o modelo de conhecimento escolarizado é cobrado em graus de dificuldade, segundo os critérios curriculares. Apesar da suposta crescente complexidade de conhecimento, a operação mental que se exige é a mesma: a imitação. Os materiais novos para compor as experiências dos indivíduos vêm e vão, mas não proporcionam uma relação diferente com o saber. Por isso a instituição escolarizada se torna paralisada, um ambiente que não propõe novos desafios e necessidades.

(...) Há tempos a psicologia estabeleceu a lei segundo a qual o ímpeto para a criação é sempre inversamente proporcional à simplicidade do ambiente.  
[...] Qualquer inventor, mesmo um gênio, é sempre um fruto de seu tempo e de seu meio. Sua criação surge de necessidades que foram criadas antes dele e, igualmente, apóia-se em possibilidades que existem além dele. Eis por que percebemos uma coerência rigorosa no desenvolvimento histórico da técnica e da ciência. Nenhuma invenção ou descoberta científica pode emergir antes que aconteçam as condições materiais e psicológicas necessárias para seu surgimento. A criação é um processo de herança histórica em que cada forma que sucede é determinada pelas anteriores. (VIGOTSKI, 2010, p. 41-42)

Entretanto, a instrução e a criação não se limitam às práticas escolares. Elas fazem parte da vida dos seres humanos no mundo e na cultura, e aparecem na maneira como eles se relacionam com os saberes.

Nas manifestações tradicionais das culturas populares, a relação com o conhecimento

apresenta características particulares dentro da educação e transmissão das tradições culturais entre seus detentores. As manifestações tradicionais apresentem peculiaridades de grupo a grupo, o que torna traiçoeiro tecer generalizações que as enquadre sem desrespeitar as formas com que se apresentam no mundo. Entretanto, existem características gerais que se apresentam nas manifestações em maior ou menor grau, importantes para fomentar o debate sobre autoria e criação.

Como exposto anteriormente, no contexto das manifestações tradicionais não há separação entre o momento em que se vive no mundo e o momento em que acontecem processos educativos. Elas acontecem no cotidiano da vida e das relações de modo autêntico. Os fundamentos das manifestações são expostos no mesmo momento em que se aprende a tocar um instrumento musical, a tecer uma veste, a moldar uma peça de artesanato. Não são apresentados apenas os fundamentos objetivos pertinentes a cada tarefa, mas um conjunto complexo de referências simbólicas, religiosas, noções hierárquicas. São contadas as histórias dos ancestrais das manifestações, o que pensavam e falavam, como interpretavam sua manifestação, como trabalhavam, viviam e viam o mundo. A maneira de conceber as manifestações por seus detentores se torna a própria maneira de enxergar o mundo.

O conjunto de conhecimentos é disposto de maneira que cada indivíduo se relaciona com o saber de maneira particular. Para que um detentor de uma manifestação seja considerado mestre de cultura popular geralmente são tomados muitos anos, dada a diversidade de saberes articulados. O título de mestre não é imposto por um diploma, mas pelo reconhecimento comunitário daqueles que participam da manifestação tradicional.

As manifestações tradicionais não são paralisadas no tempo, mas estão em constante transformação, em diálogo com as mudanças nas condições de vida de seus detentores, com as condições materiais de produção, com as experiências novas proporcionadas pelo mundo, também mutável, ao contrário do conhecimento escolarizado, que fica preso nos currículos escolares durante longos períodos, por vezes décadas, perdendo totalmente a relação com a vida fora da escola. Os saberes das manifestações não estão registrados em livros ou cartilhas. São partilhados por transmissão oral, o que torna a memória das tradições e das influências a que seus detentores estão sujeitos no mundo de grande importância. A transitoriedade do conhecimento, das condições de vida e das formas de exteriorização das manifestações são um princípio para as manifestações tradicionais das culturas populares. O mercado cultural se vale dessa transitoriedade para usurpar das culturas populares aquilo que pode ser transformado em produto espetacularizado, visto que, por não serem paradas no tempo e estáticas, as culturas populares não podem ser protegidas pela legislação de direito autoral

baseada não no princípio da transitoriedade, mas no princípio do conhecimento estático. A indústria cultural congela, fotografa um momento de um processo histórico mutável, esvaziando seu significado profundo de longo termo, e atribui o direito de exploração econômica e simbólica não às pessoas fotografadas das manifestações tradicionais, mas àquele observador externo que apenas capturou o registro.

Estão presentes nas manifestações tradicionais das culturas populares o conhecimento técnico, o conhecimento das tradições, o contato com um ambiente complexo e assumidamente mutável, em tensão com o esforço de preservar tradições ancestrais. A maneira com que se expressam e transformam as tradições apresenta uma série de desafios, tanto pelas condições de vida de seus detentores – em grande escala compostos de populações de classes populares – quanto pela constante ameaça homogeneizante e simplificadora da indústria cultural do entretenimento.

É ingênuo determinar a partir das características apresentadas que as manifestações tradicionais das culturas populares não apresentam qualquer aspecto da mentalidade de uma sociedade escolarizada. Da mesma maneira que estão em contato e em tensão permanente com a indústria cultural, também estão em contato e tensão permanente com práticas e referências escolarizadas, em maior ou menor grau. Mas o contato e a tensão das manifestações tradicionais com práticas escolarizadas refletem o combate à homogeneidade sobre suas características. No contexto das manifestações tradicionais, as transformações são um ato de resistência às investidas homogeneizantes e simplificadoras da objetificação externa. A forma como se adaptam procura, em certa medida, dar vazão às pressões externas para manter as suas referências culturais próprias.

Quando se fala em ‘referências culturais’, se pressupõem sujeitos para os quais essas referências façam sentido (referências para quem?). Essa perspectiva veio deslocar o foco do bem – que em geral se impõe por sua monumentalidade, por sua riqueza, por seu ‘peso’ material e simbólico – para a dinâmica de atribuição de sentidos e valores. Ou seja, para o fato de que os bens culturais não valem por si mesmos, não têm um valor intrínseco. O valor lhes é sempre atribuído por sujeitos particulares e em função de determinados critérios e interesses historicamente condicionados (LONDRES apud VELOSO, 2006, p. 443).

Nas manifestações tradicionais há sempre elementos novos, criados, e o consequente contato dos demais detentores com este conhecimento novo. A criação tanto é base para as experiências, quanto o que se impõe para o futuro. Nas manifestações tradicionais das culturas populares a criação é central no processo educativo e prerrogativa de todos os detentores, por

meio do qual se transmitem e se transformam saberes. Como todas as pessoas que integram as manifestações tradicionais contribuem na transformação de suas tradições, a centralidade do processo educacional, do processo criativo e da produção autoral não representa as formas com que se dão as suas vidas.

Mas tratar a educação nas manifestações tradicionais como um processo dinâmico não é suficiente para problematizar a categoria autor, nem a maneira como é entendido o relacionamento com o conhecimento entre detentores.

Segundo Foucault (1969) a orientação do conhecimento por meio do autor não é absoluta, de maneira que existe em algumas qualidades de saber, a função-autor:

Chegar-se-ia finalmente a idéia de que o nome do autor não passa, como o nome próprio, do interior de um discurso ao indivíduo real e exterior que o produziu, mas que ele corre, de qualquer maneira, aos limites dos textos, que ele os recorta, segue suas arestas, manifesta o modo de ser ou, pelo menos, que ele o caracteriza. Ele manifesta a ocorrência de um certo conjunto de discurso, e refere-se ao status desse discurso no interior de uma sociedade e de uma cultura. O nome do autor não está localizado no estado civil dos homens, não está localizado na ficção da obra, mas na ruptura que instaura um certo grupo de discursos e seu modo singular de ser. Conseqüentemente, poder-se-ia dizer que há, em uma civilização como a nossa, um certo número de discursos que são providas da função "autor", enquanto outros são dela desprovidos. Uma carta particular pode ter um signatário, ela não tem autor; um contrato pode ter um fiador, ele não tem autor. Um texto anônimo que se lê na rua em uma parede terá um redator, não terá um autor. A função-autor é, portanto, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade (p.87).

A função autor, de acordo com Foucault existe pela necessidade de punir.

O discurso, em nossa cultura (e, sem dúvida, em muitas outras), não era originalmente um produto, uma coisa, um bem; era essencialmente um ato - um ato que estava colocado no campo bipolar do sagrado e do profano, do lícito e do ilícito, do religioso e do blasfemo. Ele foi historicamente um gesto carregado de riscos antes de ser um bem extraído de um circuito de propriedades. E quando se instaurou um regime de propriedade para os textos, quando se editoram regras estritas sobre os direitos do autor, sobre as relações autores-editores, sobre os direitos de reprodução etc. - ou seja, no fim do século XVIII e no início do século XIX -, e nesse momento em que a possibilidade de transgressão que pertencia ao ato de escrever adquiriu cada vez mais o aspecto de um imperativo próprio da literatura. Como se o autor, a partir do momento em que foi colocado no sistema de propriedade que caracteriza nossa sociedade, compensasse o status que ele recebia, reencontrando assim o velho campo bipolar do discurso, praticando sistematicamente a transgressão, restaurando o perigo de uma escrita na qual, por outro lado, garantir-se-iam os benefícios da propriedade. (1969, p.87-88)

A categoria autor, segundo Foucault, tem a característica de organizar a atribuição do conhecimento. O próprio conhecimento é vinculado e legitimado pela identificação de quem o concebeu.

Essas diferenças talvez se relacionem com o seguinte fato: um nome de autor não é simplesmente um elemento em um discurso (que pode ser sujeito ou complemento, que pode ser substituído por um pronome etc.); ele exerce um certo papel em relação ao discurso: assegura uma função classificatória; tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, deles excluir alguns, opô-los a outros. Por outro lado, ele relaciona os textos entre si; Hermes Trismegisto não existia, Hipócrates, tampouco – no sentido em que se poderia dizer que Balzac existe –, mas o fato de que vários textos tenham sido colocados sob um mesmo nome indica que se estabelecia entre eles uma relação de homogeneidade ou de filiação, ou de autenticação de uns pelos outros, ou de explicação recíproca, ou de utilização concomitante. Enfim, o nome do autor funciona para caracterizar um certo modo ele ser do discurso: para um discurso, o fato de haver um nome de autor, o fato de que se possa dizer "isso foi escrito por tal pessoa", ou "tal pessoa é o autor disso", indica que esse discurso não é uma palavra cotidiana, indiferente, uma palavra que se afasta, que flutua e passa, uma palavra imediatamente consumível, mas que se trata de uma palavra que deve ser recebida de uma certa maneira e que deve, em uma dada cultura, receber um certo status. (1969, p. 86)

O conhecimento da nossa sociedade ocidental se baseia na identificação autoral. O material criado por alguém recebe, de acordo com Foucault, o status de não ser transitório, uma vez que vinculado a alguém.

A forma autoral de conceber o conhecimento não representa, por si só, qualquer característica negativa. Mas a forma perversa de se valer da característica autoral do conhecimento acontece quando instituições sociais, como o conhecimento escolarizado e a indústria cultural, querem impor esta forma de ver o mundo a pessoas que não se reconhecem nestes processos nas culturas populares.

As manifestações tradicionais das culturas populares, por outro lado, não se baseiam na estaticidade do conhecimento, uma vez que as manifestações são mutáveis; não há a centralidade da função autor, já que o que identifica uma obra não é o seu autor, mas a vinculação com a tradição. A criação está alicerçada na vida, onde se dão os processos educativos.

Para Vigotski “a educação surge como o mais vasto problema do mundo, isto é, o problema da vida como uma criação” (2003, p. 302). Para este autor:

(...) a vida vai se revelando como um sistema de criação, de permanente tensão e superação, de constante combinação e criação de novas formas de

comportamento. Assim, cada ideia nossa, cada um de nossos movimentos e vivências constituem a aspiração a criar uma nova realidade, o ímpeto para a frente, rumo a algo novo. (p. 303)

É relevante, para o campo da educação, conhecer formas de lidar com o conhecimento que valorize a criação como parte central do processo pedagógico, e não um processo periférico como na sociedade escolarizada. Ainda, a organização do conhecimento se estrutura pela referência ao autor, de maneira que é também importante conhecer processos pedagógicos que não se baseiam numa lógica autoral excludente para organizar o saber. Tendo por base a discussão desenvolvida e as características das manifestações tradicionais das culturas populares de não terem a centralidade da identificação autoral, ao mesmo tempo que a criação está alicerçada na vida, onde se dão os processos educativos, declara-se o objetivo de pesquisa:

O objetivo desta pesquisa é investigar como as manifestações tradicionais das culturas populares organizam e transmitem o saber, uma vez que o processo educativo acontece por meio da criação, e sem a centralidade da identificação autoral.

Para o desenvolvimento da dissertação, a seguir no Capítulo 1 são aprofundadas as condições materiais que impulsionam esta pesquisa, que são as relações entre os direitos autorais, a educação e as manifestações tradicionais das culturas populares.

O Capítulo 2 traz a delimitação do que é entendido para esta pesquisa como “manifestações tradicionais das culturas populares”. Passa tanto pelo delineamento de características gerais pertinentes ao conceito, quanto explora o significado de cada termo que compõe a expressão. Este capítulo é importante porque é a partir desta definição que foram escolhidas as manifestações que compõem a Festa do Divino Espírito Santo de Pirenópolis para proporcionar as experiências empíricas da pesquisa.

Já apresentada a discussão pertinente a concepções sobre autoria no Capítulo 1, e exposto o quadro teórico que embasa a dissertação na Introdução, os próximos Capítulos 3, 4 e Reflexões finais são articulados privilegiando a discussão dentro do quadro teórico da perspectiva histórico-cultural. A autoria é um momento dos processos de criação e, por isso, a perspectiva metodológica e a elaboração analítica mantém foco nas relações entre educação e criação discutindo, entre as reflexões levantadas, aspectos autorais.

O Capítulo 3 procura esclarecer os procedimentos de pesquisa empregados na experiência empírica, e apresenta brevemente as manifestações que compõem a Festa do Divino Espírito Santo de Pirenópolis e os principais colaboradores da pesquisa.

O Capítulo 4, homônimo do título da dissertação, discute educação, criação e autoria a

partir da experiência junto às manifestações da Festa do Divino de Pirenópolis em suas relações com a bibliografia.

O texto se encerra com o capítulo Reflexões finais, que explora alguns aspectos da discussão levantada por toda a dissertação.

## **CAPÍTULO 1 – O autor na Lei de Direitos Autorais e as manifestações tradicionais das culturas populares**

Aí o que aconteceu... passou um tempo, [...] e chegou o camarada com o trabalho. Aí mostrou, e disse 'olha, é mil cópias', era tudo do cavalo marinho. Pegou direitos autorais [e de imagem], mandou a gente assinar o papel, a gente assinou, e tudo era do Cavalo Marinho. O projeto que tinha passado [em edital público de financiamento] era do Cavalo Marinho. E a gente assinou como pra vender, pra gente vender. Pensávamos que os DVDs vinham pra mão da gente. Aí quando ele chegou disse 'olha, o Cavalo Marinho só tem direito a 200 DVDS e o resto é meu, que eu falei com o advogado que não sei o que...' e antes ele não falou isso. Antes ele não falou isso. Aí quando veio com essa conversa, aí teve um mau clima, porque ele participava do brinquedo, teve aquele mau clima. Eu chamei pai, conversei, o meu sobrinho que também mora no Recife, mas também conversou com a gente sobre isso, a gente conversou, e assim ficou. [A gente] tirou, a gente afastou, ele não participa mais do Cavalo Marinho. Mas assim, a gente se sentiu traído, sentiu traído porque a conversa foi muito bonita no começo. A conversa foi tão bonita que fez pai discutir, pai quase não fazia mais a filmagem, a favor do cabra. Mas aí aconteceu isso aí tudinho depois. Aí quer dizer, traiu a confiança da gente [...]

(Risoaldo da Silva, filho de Mestre Biu Alexandre e integrante do Cavalo Marinho Estrela de Ouro, de Condado – PE, em entrevista concedida em 01/11/11 *in* PEQUENO, 2012)

O Cavalo Marinho é uma prática cujas características se circunscrevem no conceito de manifestações tradicionais das culturas populares. A situação narrada por Risoaldo é comum dentro das relações de produção comercial da indústria cultural brasileira (CARVALHO, 2009).

Os termos de contratos de produção cultural como os expostos acima são estabelecidos na Lei de Direitos Autorais (Lei 9.610/98). Este corpo legislativo se propõe à proteção e respeito ao autor de uma obra intelectual ou artística.

A Lei de Direitos Autorais tem três pilares fundamentais que, tratados de maneira muito breve<sup>2</sup>, são:

- a) Os direitos morais: garantem que, eternamente, uma obra seja creditada ao seu autor. Por exemplo, este texto (obra) é creditado a Saulo Pequeno (autor). Os direitos morais proporcionam também a integridade moral tanto da obra quanto do autor. Neste mesmo exemplo, se um acadêmico se refere a este texto, dizendo ideias contrárias ao que foi registrado, é possível retirar a referência deturpada de circulação;

<sup>2</sup> Já foi dedicado trabalho para tratar, artigo por artigo, dos mecanismos presentes na Lei de Direitos Autorais sob a perspectiva das manifestações tradicionais das culturas populares (PEQUENO, 2012).

- b) Os direitos patrimoniais: garantem que, em caso de exploração comercial, o autor receba retribuição financeira pela distribuição da obra. Seguindo o mesmo exemplo, se uma editora publica este material, é prerrogativa deste autor receber parcela do montante financeiro recolhido, de acordo com as condições contratuais;
- c) O domínio público: se os direitos morais são eternos – depois de tantos séculos, ainda creditamos Hamlet a Shakespeare – os direitos patrimoniais têm a validade. Decaem após 70 anos de falecimento do autor. Dessa maneira a obra fica à disposição da sociedade, das artes e da ciência para livre modificação e usufruto – as adaptações de Hamlet são inúmeras, sem necessidade de autorização ou consulta a qualquer pessoa. Importante notar que as obras cujo autor não é identificado são consideradas automaticamente domínio público.

Mesmo com todos estes instrumentos legais, os detentores de manifestações tradicionais das culturas populares sofrem com o caráter desigual das relações de produção e divulgação de suas obras, sendo explorados pelos mais diversos agentes do mercado cultural como produtores, gravadoras, cineastas, e pesquisadores acadêmicos, entre outros.

A insatisfação com os mecanismos autorais não é privilégio da realidade das culturas populares. Parte considerável de médios e grandes artistas de expressão local e regional, órgãos governamentais municipais, estaduais, federais, órgãos privados da indústria cultural, bibliotecas, museus, universidades e o Escritório de Arrecadação Central (ECAD), têm ressalvas quanto à estrutura vigente.

O descontentamento proporcionou a iniciativa do Ministério da Cultura (MinC) para a resolução das tensões do campo cultural e reforma da Lei de Direitos Autorais. Em 2007 foi realizada consulta pública sobre os desafios encontrados e propostas de mudança; foi proposto anteprojeto de lei de direitos autorais em 2009, que não foi apreciado pelo Congresso Nacional em rito formal; foi aprovada em 2013 a Lei 12.853, que altera aspectos Lei de Direitos Autorais e, em 2015 foi publicado o Decreto 8.469/Presidência da República que regulamenta alguns institutos da LDA. Nenhuma das alterações legais incide sobre as questões teóricas e práticas que são discutidas nesta dissertação.

### **1.1 – Direito e educação**

As condições de realização de contratos de produção cultural não satisfazem os diversos segmentos do ambiente de produção cultural. Há muitas categorias de profissionais insatisfeitos, como músicos ou escritores, por exemplo, e há espaço para exploração

exacerbada de uma categoria de agentes por outra.

Uma sociedade de mentalidade escolarizada (ILLICH, 1985) imputa às instituições educacionais a responsabilidade de dar vazão aos seus problemas. Elas devem dar conta de todos os problemas e aspectos sociais das mais distintas naturezas, como questões políticas, conceituais, etc. A escolarização transpõe os desafios sociais à área educação.

O número de oficinas e cursos presenciais e a distância em direitos culturais, passando especificamente para cursos em direitos autorais, cresce no país para todos os públicos, e são oferecidos pelos diversos setores da organização social. Por exemplo, o próprio Ministério da Cultura, do setor público, oferece seu curso de direitos autorais, em parceria ou em paralelo com outras instituições como a Fundação Getúlio Vargas (FGV) do setor privado, ou o Serviço Social da Indústria (SESI), do terceiro setor.

Esses cursos são voltados à compreensão de direitos, visando o fim da exploração desigual entre contratantes e contratados. Há inclusive os cursos direcionados exclusivamente aos detentores de manifestações tradicionais, como por exemplo:

- Capacitar comunidades herdeiras da cultura popular tradicional para registrar, refletir e divulgar sua herança cultural, visando a autonomia das mesmas; [...]

Tal processo passa por capacitar as comunidades ao uso e crítica dos meios de comunicação, ao conhecimento claro acerca de direitos autorais e conexos e à conservação de registros bibliográficos e audiovisuais com o objetivo de fortalecer a criação de centros de memória locais, onde jovens e mestres, a partir da reflexão acerca da memória, tornem-se responsáveis pelo auto-registro e gerência desses centros.<sup>3</sup>

Em quais fundamentos repousa então a educação segundo o campo do direito? Para que a educação em direito não se torne essencialmente legalista, foi criada a distinção entre a zeitética e a dogmática jurídica (ALMEIDA *et. al.*, 2013).

Os estudos zeitéticos são aqueles que tratam de direito a partir de outras disciplinas como sociologia, filosofia, história, antropologia, ciência política, administração, etc. Seu objetivo dentro do ensino jurídico é aproximar as investigações, descrições e questionamentos sociais contemporâneos das disposições legais que, pelo seu prolongado processo de formação e transformação, não conseguem acompanhar o descompasso temporal entre lei e realidade.

<sup>3</sup> Disponível em: <[http://www.cachuera.org.br/cachuerav02/index.php?option=com\\_content&view=article&id=102&Itemid=98](http://www.cachuera.org.br/cachuerav02/index.php?option=com_content&view=article&id=102&Itemid=98)>. Acesso em: 20 de novembro de 2014. (ASSOCIAÇÃO, [201-?])

Os estudos dogmáticos são aqueles baseados nos dispositivos da lei. É a compreensão dos mecanismos legais, artigo por artigo, inciso por inciso, visando sua aplicação válida juridicamente, e não o grau de congruência entre o que está escrito na lei e a realidade objetiva em que a própria lei será aplicada.

Certamente esta distinção não elimina as limitações da educação em direito, principalmente se considerarmos o fato de que a parte mais substancial dos processos educativos se concentram no aspecto dogmático. Inclusive, nas propostas de cursos e oficinas, em que o tempo de trabalho é reduzido, pouco ou nenhum espaço é dedicado ao aspecto zeitético do direito, agravado pelo fato que visam a aplicação direta dos mecanismos legais, valorizando o aspecto dogmático.

No ensino jurídico isso se traduz quando aprendemos artigo por artigo de leis, de vários ramos do Direito, sendo que uma parte dessas normas já está ou estará em descompasso com a realidade social quando nos formamos. Mais do que isso, a própria organização de cursos dogmáticos baseados na estrutura e na pretensão de esgotamento de leis e grandes Códigos reforça esse aspecto, claramente limitado, do ensino jurídico. Com esse dogmatismo, os cursos jurídicos têm formado profissionais incapazes de perceber a dimensão real dos problemas com os quais terão de lidar (ALMEIDA *et al*, 2013, p. 21).

É necessário afirmar que o descompasso entre o que é promovido como conteúdo curricular escolar e as situações que ocorrem em nossas vidas não é exclusividade do campo do direito. É característica de toda instituição escolarizada, em que “os recursos educacionais são geralmente rotulados de acordo com as metas curriculares dos educadores” (ILLICH, 1985, p. 89) e não de acordo com os interesses expectativas particulares das pessoas.

A educação em direito, também fenômeno escolarizado, induz seus participantes, professores e alunos, a acreditar que determinada carga horária – mesmo que muitas vezes reduzida, no caso de oficinas e cursos pontuais – garante a instrução. Sobre a educação em direito numa sociedade de mentalidade escolarizada, é possível dizer que as pessoas são levadas a confundir seus cursos e leis com o preparo para deter o protagonismo sobre os seus direitos no mundo.

## **1.2 – A reforma dos Direitos Autorais e a centralidade da autoria**

Uma vez que o Ministério da Cultura assumiu a necessidade de reforma da Lei de Direitos Autorais em 2007, foi identificado que os responsáveis pelas alterações não dariam conta, sozinhos, da revisão de todos os fenômenos que cercam a lei. Em seguida foram

estabelecidos mecanismos de troca de informações com a sociedade civil para receber incômodos, inquietações e sugestões para o anteprojeto.

A noção de autoria prevista na Lei de Direitos Autorais é descrita da seguinte maneira: “Autor é a pessoa física criadora de obra literária, artística ou científica” (BRASIL, Art. 11). Todas as definições auxiliares de autoria, e todas as formas de agenciamento de direitos assegurados em lei decorrem desta noção fundamental: o autor é uma pessoa física, identificável, que tem controle sobre todo o processo de criação, tem domínio de todas as características de sua obra, cuja publicação ou registro proporcionam a ele a conservação das características fixadas da sua criação. Mesmo as obras coletivas necessitam de que os integrantes deste coletivo sejam identificados.

As manifestações tradicionais das culturas populares, por sua vez, têm suas obras repassadas através de gerações de detentores, muitas vezes através da transmissão oral, cuja identificação do autor originário (se é que há possibilidade de afirmar que existe) já se perdeu. A fixação de uma determinada obra se torna infértil, visto que as tradições e suas obras não se mantêm fora do fluxo do tempo e das transformações decorrentes, de modo que de uma geração a outra podem haver consideráveis mudanças na forma de uma mesma obra.

A partir das contribuições da sociedade civil, foram se delimitando as temáticas da Lei de Direitos Autorais que necessitariam revisão. Entretanto, mesmo com todos os avanços que foram proporcionados no anteprojeto de lei formulado com as contribuições derivadas das discussões, não houveram avanços pertinentes às manifestações tradicionais das culturas populares. A centralidade da noção de autoria individual e identificável da lei continua a não se relacionar com a realidade das culturas populares.

O posicionamento das manifestações tradicionais das culturas populares sobre os mecanismos autorais já é demanda sistematizada pelo Ministério da Cultura, pelo menos desde 2006 (antes do início da reforma da lei), como visto na publicação Fomento, Difusão e Representação das Culturas Populares da então Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural do Ministério da Cultura (MinC) (p. 82, 83):

Propostas e Recomendações:

1. MinC solicitar nos editais que as comunidades façam um contrato entre as diversas partes que assegurem a detenção dos direitos autorais coletivos e do fonograma para a comunidade. Incluir nos editais cláusula destinando 100% do retorno do resultado dos produtos à comunidade detentora dos conhecimentos;
2. MinC criar um grupo de trabalho sobre direitos autorais coletivos, imediatamente, e disponibilizar os materiais permanentemente;
  - 2.1 Discutir o conceito de direito autoral sob a perspectiva dos processos de

oralidades, compreendendo: autoria das culturas populares, domínio público, tradição oral e propriedades coletivas, relação do direito sobre a obra e seus produtos de qualquer natureza;

3. Incluir na agenda do II Seminário uma mesa com experiências paradigmáticas de direitos autorais coletivos. Incluir também nessa mesa a discussão sobre a Convenção da Unesco para definir maneiras de viabilizar uma publicação (manual com indicações para as comunidades) – com projetos de lei, experiências e orientações – e um modelo de contrato, encaminhando o que já pode ser feito e avançando na construção de uma minuta de lei própria para as culturas populares.

3.1 MinC deve assessorar e capacitar as comunidades que desejem instituir entidades associativas que as representem juridicamente na defesa dos direitos autorais.

4 MinC deve recomendar aos produtores de fonogramas (ex: gravadoras, instituições privadas e públicas, pessoas físicas etc.) que garantam o direito autoral coletivo e o acesso permanente desse fonograma às comunidades para fins de reprodução.

Há posicionamento, também, nas Metas do Plano Nacional de Cultura, publicado em junho de 2012 pelo MinC:

Estratégias e ações:

1.9.5 Criar marcos legais de proteção e difusão dos conhecimentos e expressões culturais tradicionais e dos direitos coletivos das populações detentoras desses conhecimentos e autoras dessas manifestações, garantindo a participação efetiva dessas comunidades nessa ação. [...]

1.9.7 Regular o funcionamento de uma instância administrativa especializada na mediação de conflitos e arbitragem no campo dos direitos autorais, com destaque para os problemas relacionados à gestão coletiva de direitos. [...]

1.9.9 Promover a defesa de direitos associados ao patrimônio cultural, em especial os direitos de imagem e de propriedade intelectual coletiva de populações detentoras de saberes tradicionais, envolvendo-as nessa ação.

1.9.10 Garantir aos povos e comunidades tradicionais direitos sobre o uso comercial sustentável de seus conhecimentos e expressões culturais. Estimular sua participação na elaboração de instrumentos legais que assegurem a repartição equitativa dos benefícios resultantes desse mercado.

1.9.11 Estabelecer mecanismos de proteção aos conhecimentos tradicionais e expressões culturais, reconhecendo a importância desses saberes no valor agregado aos produtos, serviços e expressões da cultura brasileira.

Apesar de todos os debates sobre a reforma da lei, e da consciência dos entraves dos mecanismos legais autorais por parte de detentores de tradições, da sociedade civil e do poder público, não houve mudança substancial no formato com que se trata a proteção às obras das culturas populares.

Indica-se que o impasse da questão não está necessariamente na maneira como se configuram os mecanismos legais em direitos autorais, mas na própria centralidade do que se chama autor.

Desta maneira, as evidências de uma questão material que envolve o mercado de produção cultural levam a uma reflexão mais profunda, isto é, o questionamento da organização do conhecimento ocidental pela centralidade autoral.

O objetivo deste trabalho, importante ressaltar, não é então dar vazão ao impasse material sobre os direitos autorais que se encontra na agenda política do Ministério da Cultura e de grupos de culturas populares. De outra maneira, passa pelo questionamento do estatuto profundamente arraigado da forma de conceber conhecimento de maneira estática, ligado necessariamente ao autor.

## CAPÍTULO 2 – Manifestações tradicionais das culturas populares

Este capítulo serve ao propósito de esclarecer a que se refere o termo manifestações tradicionais das culturas populares. Ainda, procura apresentar algumas características que as manifestações tradicionais partilham em suas celebrações e em seu relacionamento com os saberes.

Segundo a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura – UNESCO/ONU, a cultura tradicional e popular se define da seguinte maneira:

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

A cultura tradicional e popular, enquanto Expressão cultural, deve ser salvaguardada pelo e para o grupo (familiar, profissional, nacional, regional, religioso, étnico, etc.), cuja identidade exprime (UNESCO, 1989).

A definição proposta pela UNESCO esclarece a perspectiva de validação e reconhecimento do que é uma manifestação tradicional: o vínculo com aqueles que salvaguardam a tradição, bem como o diálogo com as expectativas e identidades culturais comunitárias.

Entretanto, o esforço de delimitação do que se chama culturas populares não se esgota na formulação desenvolvida no âmbito de política internacional. É um conceito que passa por constantes transformações e atualizações.

É possível dizer que a forma como se entende culturas populares atualmente tem gênese na obra de Bakhtin (1987). Certamente este autor não foi o primeiro a tratar do termo cultura popular, mas foi pioneiro em inverter a perspectiva de análise. Procurou entender a cultura popular na Idade Média e no Renascimento a partir do modo de vida das ruas e praças, e não a partir dos valores e referências estéticas burguesas.

Os românticos, que redescobriram Rabelais, da mesma forma como haviam descoberto Shakespeare e Cervantes, não souberam encontrar a chave para decifrá-lo e não passaram jamais de uma maravilhada surpresa diante dele. Muitos são os que Rabelais fez recuar e ainda faz; a maior parte, por falta de compreensão. As imagens rabelaisianas inclusive continuam ainda em

grande parte enigmáticas.

A única maneira de decifrar esses enigmas é empreender um estudo em profundidade das suas *fontes populares*. Se Rabelais nos aparece como um solitário, sem afinidades com outros grandes escritores dos últimos quatro séculos, podemos pelo contrário afirmar que, diante do rico acervo atualizado da literatura popular, são precisamente esses quatro séculos de evolução literária que se nos apresentam isolados e isentos de afinidades, enquanto que *as imagens de Rabelais estão perfeitamente posicionadas dentro da evolução milenar da cultura popular*.

Se Rabelais é o mais difícil dos autores clássicos, é porque exige, para ser compreendido, a reformulação radical de todas as concepções artísticas e ideológicas, a capacidade de desfazer-se de muitas exigências do gosto literário profundamente arraigadas, a revisão de uma infinidade de noções e, sobretudo, uma investigação profunda dos domínios da literatura *cômica* popular que tem sido tão pouco e tão superficialmente explorada (BAKHTIN, 1987, p. 2-3).

A noção de que o reconhecimento do que são as manifestações tradicionais das culturas populares deve ser realizado pela sua própria comunidade, e não por um observador externo, deriva desta concepção. Se apenas é possível entender o que é a cultura popular de acordo com a visão das próprias fontes populares, são estes mesmos que tem a capacidade de dizer o que faz parte das manifestações tradicionais.

Mas a percepção das manifestações tradicionais não se sustenta a partir da dualidade com que Bakhtin percebeu a cultura popular da Idade Média e do Renascimento.

Todos esses ritos e espetáculos organizados à maneira cômica apresentavam uma diferença notável, uma diferença de princípio, poderíamos dizer, em relação às formas do culto e às cerimônias oficiais sérias da Igreja ou do Estado feudal. Ofereciam uma visão do mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não-oficial, exterior à Igreja e ao Estado; pareciam ter construído, ao lado do mundo oficial, *um segundo mundo e uma segunda vida* aos quais os homens da Idade Média pertenciam em maior ou menor proporção, e nos quais eles *viviam* em ocasiões determinadas. Isso criava uma espécie de *dualidade do mundo* e cremos que, sem levá-la em consideração, não se poderia compreender nem a consciência cultural da Idade Média nem a civilização renascentista. (BAKHTIN, 1987, p. 4-5)

A separação entre o que é o momento austero da existência e o momento da cultura popular, que rompe com a sisudez diária, distingue a vida numa dualidade simples entre o que é profano e o que é sagrado, em semelhança à tradição de pensamento sociológica (DURKHEIM, 1989). Esta distinção privilegia o rompimento e ofusca o permanente diálogo em que estes elementos, o sagrado e o profano, estão em constante relação. O profano se vale da sisudez do sagrado, tomando com liberdade seus ritos e fundamentos. A vida profana justifica a permanência do sagrado, alimentando a sua necessidade e as transformações

criativas na interpretação de seus preceitos morais. Ademais, o próprio sagrado contém também o profano, já que sua agência é realizada por seres humanos que, dentro do cânone da Igreja Católica, são profanos por princípio. Não há uma separação nítida de onde está o rompimento entre uma prática sagrada ou profana, vistos que fazem parte de uma mesma unidade, da composição corpo-espírito, em constante dialética, que se manifesta, profana e sagradamente tanto nos ritos formais e religiosos, quanto nas demais dimensões da existência, como também nas manifestações de cultura popular.

As referências simbólicas, morais, espirituais, etc. das manifestações tradicionais das culturas populares extrapolam o momento em que há apresentações e rituais. Estas referências se tornam a maneira como os detentores conduzem todos os aspectos de suas vidas.

Esta maneira de enxergar o mundo não é a *weltanschauung* (cosmovisão) de Mannheim e da sociologia do conhecimento da Escola de Chicago. A *weltanschauung* é tida como a compreensão “do espírito de uma época” (Mannheim, 1986, p.87). Nesta concepção, o espírito de uma época, suas referências gerais, estão diluídas nas representações de toda a sociedade que se circunscreve a este período, influenciando seu pensamento e sua ação.

Mas a sociologia do conhecimento não reconhece com o devido crédito que, paralelo às concepções de mundo que podem ser generalizadas “a uma época”, há o embate do que se propõe geral com concepções de mundo particulares a determinadas comunidades, que muitas vezes têm pouquíssima relação com o que se tem como as referências “de uma época”.

Neste sentido, a maneira como as referências simbólicas, morais e espirituais das culturas populares tomam lugar nos mais variados aspectos das vidas de seus detentores se aproxima melhor da noção de cosmologia desenvolvida na literatura antropológica.

São teorias do mundo. Da ordem do mundo, do movimento no mundo, no espaço e no tempo, no qual a humanidade é apenas um dos muitos personagens em cena. Cosmologias definem o lugar que os humanos ocupam no cenário total e expressam concepções que revelam a interdependência permanente e a reciprocidade constante nas trocas de energias e forças vitais, de conhecimentos, habilidades e capacidades que dão aos personagens a fonte de sua renovação, perpetuação e criatividade. Na vida cotidiana, essas concepções orientam, dão sentido, permitem interpretar acontecimentos e ponderar decisões. São expressas através da linguagem simbólica da dramaturgia dos rituais. Música, ornamentos corporais, entre outros recursos, permitem o contato com outras dimensões cósmicas, com momentos outros do mundo e do processo da vida (e da morte) (SILVA, 1992).

Estas referências simbólicas das manifestações tradicionais não são imutáveis. As necessidades que se colocam pela mudança nas condições de vida dos grupos de manifestações tradicionais, bem como as vontades e interesses de seus integrantes, fazem com

que emirjam maneiras diferentes de se relacionar com estas referências.

Sobre a influência da urbanização na cultura, vale lembrar que no Brasil a relação demográfica entre campo e cidade se inverteu nos últimos vinte e cinco anos e hoje setenta por cento da população do país vive em cidades. Com isso, a chamada cultura camponesa, que sempre foi o foco principal de atenção dos estudiosos de folclore, talvez já não venha a representar, em termos sociológicos, a parte majoritária da cultura popular. Além disso, passa a existir, também, um grande circuito de cultura rural nas cidades, na medida em que numerosos grupos transplantados do interior são refeitos (e sua cultura, obviamente reinterpretada) no meio metropolitano. Assim, vários símbolos que, no campo, funcionam como fortes elementos de caracterização e consolidação da identidade camponesa, passam a ser, na urbe, meras celebrações rituais do estilo camponês de vida, levadas a cabo por grupos que são agora urbanóides. Esse complexo jogo de deslocamento por que passam os símbolos tradicionais no mundo urbano deve ainda ser melhor compreendido. É muito provável, inclusive, que esse universo cultural da periferia metropolitana conte com um número de cultores semelhante ao que podemos encontrar no contexto ainda mais estável das cidades do interior. (CARVALHO, 1991, p. 8-9)

Estas referências que são objeto de estima e preservação compõem o que se chama de tradição. Nas culturas populares as tradições têm configurações distintas, e fazem referência a costumes ancestrais que são resultado de processos criativos. Mas estes costumes ancestrais não têm relação com o que Hobsbawm (1984) identifica como uma tradição inventada. A “invenção das tradições” a que se refere tem mais intimidade com práticas de caráter rígido, que visam inculcar normas de comportamento através da repetição (HOBSBAWM, 1984, p.9), como por exemplo o hábito de um juiz usar toga, ou os músicos de orquestra usarem terno. As referências ancestrais das manifestações tradicionais das culturas populares se diferenciam na perspectiva de Hobsbawm quando ele as denomina por “costume”.

A “tradição” neste sentido deve ser nitidamente diferenciada do “costume”, vigente nas sociedades ditas “tradicionais”. O objetivo e a característica das “tradições”, inclusive das inventadas, é a invariabilidade. O passado real ou forjado a que elas se referem impõe práticas fixas (normalmente formalizadas), tais como a repetição. O “costume”, nas sociedades tradicionais, tem a dupla função de motor e volante. Não impede as inovações e pode mudar até certo ponto, embora evidentemente seja tolhido pela exigência de que deve parecer compatível ou idêntico ao precedente. Sua função é dar a qualquer mudança desejada (ou resistência à inovação) a sanção do precedente, continuidade histórica e direitos naturais conforme o expresso na história. Os estudiosos dos movimentos camponeses sabem que quando numa aldeia se reivindicam terras ou direitos comuns “com base em costumes de tempos imemoriais” o que expressa não é um fato histórico, mas o equilíbrio de forças na luta constante da aldeia contra os senhores de terra ou contra outras aldeias. Os estudiosos do movimento operário inglês sabem que o “costume da classe” ou da profissão pode representar não uma

tradição antiga, mas qualquer direito, mesmo recente, adquirido pelos operários na prática, que eles agora procuram ampliar ou defender através da sanção da perenidade. O “costume” não pode se dar ao luxo de ser invariável, porque a vida não é assim nem mesmo nas sociedades tradicionais. O direito comum ou consuetudinário ainda exhibe esta combinação de flexibilidade implícita e comprometimento formal com o passado. Nesse aspecto, aliás, a diferença entre “tradição” e “costume” fica bem clara. “Costume” é o que fazem os juizes; “tradição” (no caso, tradição inventada) é a peruca, a toga e outros acessórios e rituais formais que cercam a substância, que é a ação do magistrado. A decadência do “costume” inevitavelmente modifica a “tradição” à qual ele geralmente está associado. (HOBBSAWM, 1984, P. 10)

Ao que Hobsbawm chama de costume, o “motor e o volante” das transformações é ao que refere-se, nesta dissertação, como a tradição nas culturas populares. Por exemplo, a configuração da capoeira no Brasil aconteceu em meio a racismo, escravidão e estupro. No mundo contemporâneo as formas de escravidão não se apresentam da mesma maneira. As populações negras conseguiram avançar em direitos sociais e na sua condição de classe. Portanto os lugares em que se fazia capoeira não são os mesmos, nem as condições de vida de seus detentores, tampouco o contexto sobre o qual a capoeira se opõe enquanto prática de resistência. Mas os elementos que dizem respeito à tradição na capoeira ligam ao mesmo tempo a referência ao passado e o olhar para o futuro, como a valorização do povo negro, a ligação com as religiões de matriz africana, a prática em roda, a sonoridade dos instrumentos musicais, etc.

Nas manifestações tradicionais das culturas populares as referências ancestrais são partilhadas entre detentores no próprio convívio cotidiano, não se dissociando a educação das suas próprias vidas. A maneira pela qual se partilha o conhecimento é pela oralidade. Não se pode entender a oralidade, neste caso, apenas como a prática de conversa entre pessoas. Por estar inserida na vida, a prática da oralidade abarca a corporeidade, as sensações, o ambiente, próximo do que descreve Bâ (1977, p. 24):

Voltando ao artesão tradicional, ele é o exemplo perfeito de como o conhecimento pode se incorporar não somente aos gestos e ações, mas também à totalidade da vida, uma vez que deve respeitar um conjunto de proibições e obrigações ligadas à sua atividade, que constitui um verdadeiro código de comportamento em relação à natureza e aos semelhantes. Existe, desse modo, o que se chama de "Costume dos ferreiros" (numu-sira ou numuya, em bambara), "Costume dos agricultores", "Costume dos tecelões", e assim por diante, e, no plano étnico, o que se chama de "Costume dos Peul" (Lawol fulfulde), verdadeiros códigos morais, sociais e jurídicos peculiares a cada grupo, transmitidos e observados fielmente pela tradição oral. Pode-se dizer que o ofício, ou a atividade tradicional, esculpe o ser do homem. Toda a diferença entre a educação moderna e a tradição oral

encontra-se aí. Aquilo que se aprende na escola ocidental, por mais útil que seja, nem sempre é vivido, enquanto o conhecimento herdado da tradição oral encarna-se na totalidade do ser. Os instrumentos ou as ferramentas de um ofício materializam as Palavras sagradas; o contato do aprendiz com o ofício o obriga a viver a Palavra a cada gesto. Por essa razão a tradição oral, tomada no seu todo, não se resume à transmissão de narrativas ou de determinados conhecimentos. Ela é geradora e formadora de um tipo particular de homem. Pode-se afirmar que existe a civilização dos ferreiros, a civilização dos tecelões, a civilização dos pastores, etc.

Limitei-me aqui a examinar os exemplos particularmente típicos dos ferreiros e dos tecelões, mas, de um modo geral, toda atividade tradicional constitui uma grande escola iniciatória ou mágico-religiosa, uma via de acesso à Unidade, da qual, para os iniciados, é um reflexo ou uma expressão peculiar.

Entretanto, a tensão entre a continuidade entre o que é tradicional e o que é novo nas manifestações tradicionais das culturas populares não se esgota na mudança das condições de vida de seus detentores e no lugar que ocupa a memória e a criação através da oralidade. Existe a relação intensa e desigual com um projeto que tenta forçar a homogeneização da diversidade das culturas populares por meio da indústria cultural de entretenimento.

O termo indústria cultural foi trabalhado de maneira sistemática pela tradição sociológica da Escola de Frankfurt na sua primeira geração, relacionando a arte como mercadoria.

A força da aplicação [*da ideia de arte como mercadoria*] a obras de arte pode ser medida em contraste com a definição da arte na filosofia estética tradicional (em particular em Kant) como uma "finalidade sem um fim", isto é, uma atividade orientada a uma meta que, não obstante, carece de propósito ou fim prático no "mundo real" dos negócios, da política, ou da práxis humana concreta em geral. Tal definição tradicional certamente vale para toda arte que opere enquanto tal: não para histórias insípidas, vídeos domésticos ou garranchos poéticos ineptos, mas para obras bem-sucedidas, tanto da cultura de massa como da alta cultura. Nós suspendemos tão completamente nossas vidas reais e preocupações. práticas imediatas, tanto quando assistimos ao Poderoso Chefão, quando como lemos *The Wings of the Dove* ou ouvimos uma sonata de Beethoven. Neste ponto, entretanto, o conceito de mercadoria introduz a possibilidade de diferenciação estrutural e histórica no seio daquela que foi concebida como a descrição universal da experiência estética enquanto tal e em qualquer forma. O conceito de mercadoria abrevia o caminho para o fenômeno da reificação (...) de um ângulo diferente, o do consumo. Num mundo em que tudo, inclusive a força de trabalho, se tomou mercadoria, os fins permanecem não menos indiferenciados que no esquema de produção – são todos rigorosamente quantificados e se tomaram abstratamente comparáveis por meio da moeda, de seu preço ou salário respectivos. Mais ainda, podemos agora formular sua instrumentalização, sua reorganização com base na separação meios/fins, numa nova forma, dizendo que, mediante sua transformação em mercadoria, uma coisa de qualquer tipo foi reduzida a um meio para seu próprio consumo. Ela não tem mais nenhum valor qualitativo em si, mas apenas até

onde possa ser "usada": as várias formas de atividade perdem suas satisfações intrínsecas imanentes enquanto atividade e tomam-se meios para um fim. (JAMESON, 1995, p. 3)

As relações de produção capitalista dominam também as produções artísticas. As inspirações e criações são objetos de consumo, marketing, administração empresarial e mais-avia. Entretanto, a interpretação da Escola de Frankfurt para caracterizar o que é pertencente ao domínio da indústria cultural extrapola as formas materiais de produção.

Por meio da distinção entre a cultura erudita e a cultura popular de massa (promovida no seio da indústria cultural), ocorre a diferenciação qualitativa entre uma forma cultural genuína e uma forma cultural massificada e homogênea, diferenciando a sua standardização estrutural (ADORNO, 1994).

Adorno chama de standardização estrutural a repetição de fórmulas pré-concebidas de criação, a exemplo de padrões rítmicos e harmônicos que se repetem em estilos diferentes.

*A standardização estrutural busca reações standardizadas.* A audição da música popular é manipulada não só por aqueles que a promovem, mas, de certo modo, também pela natureza inerente dessa própria música, num sistema de mecanismos de resposta totalmente antagônico ao ideal de individualidade numa sociedade livre, liberal. Isso não tem nada a ver com simplicidade e complexidade. Na boa música séria, todo elemento musical, mesmo o mais simples, é “ele mesmo”; e, quanto mais altamente organizada é a obra, menor é a possibilidade de substituição entre os detalhes. No *hit*, entretanto, a estrutura subjacente à peça é abstrata, existindo independente do curso específico da música. Isso é básico para a ilusão de que certas harmonias complexas são mais inteligíveis na música popular do que essas mesmas harmonias na música séria. Pois o complicado na música popular nunca funciona como “ele mesmo”, mas só com um disfarce ou um embelezamento atrás do qual o esquema sempre pode ser percebido. No *jazz*, o ouvinte amador é capaz de substituir complicadas fórmulas rítmicas ou harmônicas pelas esquemáticas que aquelas representam e ainda sugerem, por mais ousadas que possam parecer. O ouvido enfrenta as dificuldades do *hit* encontrando substituições superficiais, derivadas do conhecimento dos modelos padronizados. O ouvinte, quando se defronta com o complicado, ouve, de fato, apenas o simples que ele representa, percebendo o complicado somente como uma parodisiaca distorção do simples.

Tal substituição mecânica por padrões estereotipados não é possível na boa música séria. Nela, mesmo o mais simples evento necessita de esforço para que seja captado de modo imediato, ao invés de ser vagamente resumido de acordo com prescrições institucionalizadas, capazes de produzir apenas efeitos institucionalizados. Caso contrário, a música não será “entendida”. A música popular, no entanto, é composta de tal modo que o processo de tradução do singular para a norma já está planejado e, até certo ponto, realizado dentro da própria composição. (ADORNO, 1994, p.120).

Com efeito, a perspectiva com que Adorno descreve o que é

estandardizado/massificado atende às exigências do seu gosto particular. Interpretar que na música popular o trabalho realizado entre a forma e o conteúdo não apresenta qualquer singularidade, uma vez que resumido a padrões “independente do curso específico da música”, é descreditar o trabalho criativo que levou à manifestação artística.

Ainda, se a base de sustentação do *hit* popular é um *standard* sem originalidade, em contraposição à dita música séria, que é caracterizada pela originalidade de elementos insubstituíveis, há a defesa que na própria música erudita não existem seus próprios padrões e suas próprias tradições.

Pelo contrário, os elementos que compõem o processo criativo são as experiências acumuladas na cultura, dando origem a novas formas de organizar e superar as condições que até então se mostravam presentes. Certamente a “arte séria” tem os seus *standards* como a “arte popular”.

Se, por exercício, for adicionada à discussão um terceiro termo: arte tradicional; de que maneira este termo seria posicionado na discussão da Escola de Frankfurt? Ao mesmo tempo que a arte tradicional não tem sua gênese em contextos industriais de massificação, tem uma linhagem de *standards* por meio dos quais se transformam. Seus elementos seriam substituídos por esquemas prontos do repertório do público, ou seriam considerados originais e insubstituíveis? São algumas questões que não se resolvem sem um forte componente moral de análise.

E, como foi discutido mais de uma vez, o que mais se critica na indústria cultural é a vulgarização e o apelo ao grotesco. Contudo, muitas vezes se confundem, nesta crítica, os planos simbólico e político da questão. Do ponto de vista político, é não só aceitável, mas urgente, que se procure pôr limites ou oferecer alternativas à avalanche daqueles produtos da indústria cultural, que são achatadores do gosto e homogeneizadores do espírito. Já do ponto de vista das formas simbólicas, nem tudo de mau gosto que a indústria cultural oferece desapareceria se pudéssemos intervir e impedi-la de continuar atuando na sociedade, pelo fato de que certas manifestações culturais respondem a necessidades de expressão humanas diversas, quase atemporais, como o grotesco, a comicidade, a inversão simbólica, a caricaturização do real, etc. Se a indústria cultural é censurada pelos intelectuais por ser o reino do mau gosto e do passatempo, é bom lembrar que tanto a cultura folclórica como a cultura popular e a cultura clássica, também contam com seu repertório de imediatez e grosseria, como muito bem o apontou, entre outros, Mikhail Bakhtin. (CARVALHO, 1991, p. 21)

Portanto, a distinção entre arte erudita, popular, e até mesmo arte tradicional, não elucida a forma como opera a indústria cultural. As teorias da Escola de Frankfurt consideram a mercantilização das formas de produção da arte, mas não vêem na arte em si o tratamento

como um produto, se limitando à sua análise moral.

Para a discussão que se apresenta, é necessário compreender a transformação não apenas dos ambientes de produção, mas também a consideração do próprio elemento artístico como produto simplificado, como imagem de um *espetáculo* de entretenimento para a comercialização.

Toda a vida das sociedades nas quais reinam as condições modernas de produção se anuncia como uma imensa acumulação de *espetáculos*. Tudo o que era diretamente vivido se esvai na fumaça da representação.  
[...] A origem do espetáculo é a perda da unidade do mundo, e a expansão gigantesca do espetáculo moderno exprime a totalidade desta perda: a abstração de todo o trabalho particular e a abstração geral da produção do conjunto traduzem-se perfeitamente no espetáculo, cujo *modo de ser concreto* é justamente a abstração. No espetáculo, uma parte do mundo *representa-se* perante o mundo, e é-lhe superior. O espetáculo não é mais do que a linguagem comum desta separação. O que une os espectadores não é mais do que uma relação irreversível com o próprio centro que mantém o seu isolamento. O espetáculo reúne o separado, mas reúne-o *enquanto separado* (DEBORD, 1997, p. 13; p. 25).

Não são somente as condições materiais de produção que são objeto de consumo, mas também a própria intangibilidade da arte, enquanto espetáculo. Os elementos que compõem a arte são substituídos pela sua imagem, sua abstração imediata e superficial. Portanto, não é central a originalidade de uma obra e a impossibilidade de substituição de seus elementos, como argumenta Adorno. Em toda a obra de arte a relação entre forma e material é insubstituível, pois alterando esta composição, altera-se o seu efeito.

O central na lógica da indústria do entretenimento é a simplificação de todos os tipos de arte pela sua imagem. Por isso a indústria cultural se diversifica, criando mercado tanto para a arte erudita, quanto para a arte produzida no seio da indústria de massa, e mesmo para a arte das manifestações tradicionais das culturas populares.

Como as manifestações tradicionais não dissociam a multiplicidade de aspectos que permeiam as vidas e produções de seus detentores, o assalto simbólico promovido pela indústria cultural em suas imagens para espetáculo é sentido com vigor. É promovida a espetacularização das culturas populares (CARVALHO, 2009, p. 47):

Defino “espetacularização” como a operação típica da sociedade de massas, em que um evento, em geral de caráter ritual ou artístico, criado para atender a uma necessidade expressiva específica de um grupo e preservado e transmitido através de um circuito próprio, é transformado em espetáculo para consumo de outro grupo, desvinculado da comunidade de origem.  
A “espetacularização” é um processo multidimensional. Para começar,

implica em um movimento de captura, apreensão e mesmo de confinamento. Trata-se de enquadrar, pela via da forma, um processo cultural que possui sua lógica própria, cara aos sujeitos que o produzem, mas que agora terá seu sentido geral redirecionado para fins de entreter um sujeito consumidor dissociado do processo criador daquela tradição.

A espetacularização das culturas populares não se restringe à indústria cultural. A mentalidade escolarizada necessita da separação dos conhecimentos em disciplinas específicas, desmembrando as dimensões das manifestações tradicionais em imagens rasas.

Por exemplo, a capoeira em um contexto escolarizado deixa de ter sua identidade ligada à resistência negra e às religiões afro-brasileiras para se tornar uma prática esportiva, um segmento de educação física.

Na indústria cultural todas as características particulares, ancestrais, são silenciadas para a promoção de uma imagem genérica que privilegia a forma externa, excluindo todos os saberes ligados a uma relação mais profunda com os conhecimentos das tradições.

Essa imagem externa, capturada pelo expectador anseia pela identificação de um autor. Uma vez que o conhecimento é ligado às tradições e ao processo criativo, e não a um dono específico e identificável, é promovida a brecha para que este mesmo expectador se aproprie da imagem da manifestação, sem diálogo com o conjunto de saberes caros aos detentores que preservam as tradições há gerações.

O que se quer realçar, ao defender um lugar para a tradição, não é, repito, advogar a completa negação do que a cultura de massa traz, mas o que ela sufoca, o que ela chega a impedir de manifestar-se: a memória longa, os símbolos coletivos mais estáveis. O que irrita não é a utilização do grotesco e da vulgaridade na cultura contemporânea; é o desequilíbrio de forças (econômicas, sociais, políticas) na área da cultura que deve ser atacado e não a eliminação dos símbolos de gratificação, ou sua constante sublimação e passagem para o clássico. (CARVALHO, 1991, p. 21)

Não deve ser promovida uma polarização simbólica entre a indústria cultural carregada de defeitos, de onde nada se aproveita, e das manifestações tradicionais das culturas populares, guardiãs de um conhecimento intocável. Esta visão contribui para a exotização das culturas populares, simplesmente invertendo o olhar do expectador de espetáculo de uma ausência de profundidade, para uma profundidade imaculada. E também promove uma desvalorização desmedida da indústria cultural, desmerecendo as grandes obras artísticas que de seu meio surgem.

O que deve ser chamado à atenção é que no plano simbólico as relações de poder entre indústria e culturas populares é relacional. A destruição de uma acarretaria em uma mesma

homogeneização. Entretanto, não se pode desviar o olhar da desigualdade nos termos em que a dominação ocorre.

Uma atitude defensiva muito comum de vários pesquisadores é atribuir grande força de resistência aos grupos populares e celebrar sua capacidade de resignificar os elementos que recebem de fora e de se reapropriar favoravelmente das relações capitalistas de dominação em que são envolvidos pelos vários mediadores da indústria cultural (incluindo aqui muitos pesquisadores). O curioso desses casos é que o pesquisador, pertencente a uma classe voraz, que se dirige às comunidades em busca de expressões performáticas ainda não inseridas no circuito comercial de entretenimento já estabelecido, em vez de explicitar sua responsabilidade no processo de expropriação, transfere essa responsabilidade para a comunidade de artistas populares: são eles agora que deverão ser suficientemente poderosos para absorver essa pressão externa e ainda sair vitoriosos do embate. É comum, aliás, ouvir uma reatualização particularmente perversa do já perverso preceito antropofágico: “só me interessa o que não é meu”, deverão dizer os índios e os negros quando hibridizam suas formas culturais ao incorporar novos elementos ocidentais a seus padrões tradicionais. Excelente forma de desvencilhar-se do problema por nós causado: índios e negros, na maioria das vezes vivendo na fronteira da pobreza com a indigência, terão a responsabilidade de tornar-se poderosos a ponto de manipular a seu favor o assalto a que são submetidos pela indústria cultural. E, se não conseguirem manipular os agentes da indústria, o problema será deles, índios e negros, e não da indústria cultural!  
(CARVALHO, 2009, p.10)

Mas não só a indústria cultural, enquanto máquina de produção capitalista orientada para a maximização da mais-valia se relaciona com as culturas populares. Existe, também, o relacionamento por meio da troca e da violência simbólica (BOURDIEU & PASSERON, 1992), operada, em larga medida, por pesquisadores acadêmicos não necessariamente orientados pelo lucro, mas pela captura de diversidade e legitimidade cultural.

O que estou chamando de mascarada refere-se basicamente a uma encenação, feita por artistas de classe média branca (muitos deles pesquisadores de cultura popular) para um público igualmente de classe média branca, utilizando uma roupagem semiológica que se renova por meio de um triplice deslocamento no plano da identificação ideológica: uma tradição performática de origem africana, preservada e praticada por negros de classe pobre, criada historicamente para fortalecer uma alteridade enfraquecida (ao mesmo tempo que construída) pela violência da escravidão, torna-se veículo de comunicação para uma classe branca, mais rica e identificada primariamente com a cultura ocidental.

[...]

A mascarada pode também ser altamente destrutiva para os artistas performáticos negros, na medida em que começarão a ver-se refletidos em um novo espelho que pode indicar e impor novas instâncias de subalternidade, conectadas com os valores estéticos racistas condicionados pela mídia e a indústria cultural, cujos mecanismos de difusão eles não

podem controlar. E esse reflexo negativo não solicitado começa a surgir justamente quando esses artistas estão reunindo forças, através de organizações da sociedade e civil e de novas demandas frente ao estado, para superar as velhas instâncias de subalternidade, associadas à crônica desassistência pós-escravidão, ao confinamento e à invisibilidade.

Nesse sentido, a desconstrução derrideana, ao questionar a oposição historicizada entre oralidade e escrita, insta-nos a reconhecer sempre todos os nativos como autores, tal como nós o somos, cada um emergindo em um ponto instável e singular da disseminação incessante. A questão do que chamei anteriormente de selo de origem, portanto, é uma assunção da precedência autoral dos artistas performáticos afro-brasileiros frente às intervenções, mímeses, citações e enxertos efetuadas por artistas e pesquisadores brancos de classe média. O reconhecimento dessa precedência autoral (antes de mais nada, porque temporal) é a aceitação plena da alteridade da herança cultural afro-brasileira e o compromisso explícito com a defesa da sua dignidade.

(CARVALHO, 1991, p.17-19)

Deriva do conflito entre os interesses dos detentores de manifestações tradicionais e do olhar objetificante do expectador externo a resistência das culturas populares às investidas da indústria cultural.

Ao falar de resistência das culturas populares, podemos pensar em dois processos principais: por um lado, um embate aberto com o Estado que procurou dirigir e controlar as expressões simbólicas em uma direção distinta dos valores estéticos e espirituais das classes populares. Uma vez pressionados a conformar, artistas populares resistiram à unilateralidade estatal e negociaram posições, direitos e deveres, lançando mão de vários modos de organizar seus interesses artísticos próprios. Daí ser possível conceber a tradição cultural popular como uma tradição de instituições culturais populares, com suas pedagogias e hierarquias distintas daquelas impostas à população por meio dos aparelhos ideológicos do Estado. O outro modelo de resistência consistiu em aproveitar as brechas, as lacunas e as cegueiras das elites estatais, que não perceberam ou não julgaram de interesse controlar certas expressões simbólicas. Assim, foi mais fácil para as classes populares mantê-las por mais tempo por meio de uma estratégia consciente de ocultamento, invisibilização, disfarce ou camuflagem.

(CARVALHO, 2009, p. 45)

Entretanto, com a crescente valorização das manifestações tradicionais como produto, as estratégias de ocultamento se tornam mais áduas. Desde o movimento modernista brasileiro e a tentativa de resgate da autenticidade brasileira, as manifestações tradicionais das culturas populares recebem investidas do Estado, de pesquisadores e agentes da indústria cultural. Por bastante tempo a literatura tratou as manifestações sob o conceito de folclore.

(...) os folcloristas brasileiros tentaram construir o caráter da sociedade e cultura nacionais, investindo-se de um sentido de missão<sup>8</sup>. A construção

nacional viria através da integração cultural. O Movimento Folclórico, entre 1947-1964, produziu uma vertente significativa do pensamento antropológico (maioria dos livros de antropologia publicados na época) e se entendia relevante por seu objetivo de construção nacional. Grandes figuras, de diferentes tendências, destacaram-se dentro do folclorismo: Renato Almeida, Rossini Tavares de Lima, Artur Ramos, Câmara Cascudo e Edson Carneiro. Os folcloristas, também no Brasil, buscaram o “outro”, mas o “outro” dentro do próprio país, antes que, na sua concepção, ele desaparecesse pelos inevitáveis impulsos da urbanização e modernização. Valorizaram os registros obtidos a partir da cultura rural oral de seus informantes, e defenderam a concepção de que inexistiam autores entre as manifestações populares. Ambas perspectivas eram importantes para a construção de seus veredictos sobre a autenticidade do que definiam como cultura popular (posto que reprodutora de tradições de tempos imemoriais). A autenticidade da cultura popular era fundamental para que pudesse legitimar a expressão da verdadeira singularidade nacional.

Se o folclore valorizava o tradicional e o que permanecia, como traços de uma identidade cultural e étnica, marcada pela integração cultural sincrética das 3 raças (também conhecida como a “fábula da união das três raças”), a sociologia das décadas de 1950 e 1960, liderada pela Universidade de São Paulo (USP) de Florestan Fernandes, passou a ver as culturas populares no âmbito da modernização, da mudança social e das desigualdades sociais. (ABREU, 2003, p. 5)

Os folcloristas, tomados pela melancolia da possibilidade de desaparecimento das manifestações, realizaram expedições de gravação, registro e pesquisa para que a cultura nacional “pura” não se perdesse. É um sentimento de melancolia que toca, também, os teóricos da Escola de Frankfurt:

Ilustrando o contexto da presente discussão, se leio as Anotações-1950-1969, de Max Horkheimer (que era, inclusive, um pensador crítico) é como se estivesse lendo um equivalente da Carta do Folclore Americano para a classe dominante! O grande herdeiro da tradição clássica alemã e das sofisticadas culturas da Viena fin-de-siècle e da República de Weimar, encontra a própria cultura da elite ocidental de hoje como desintegrada, desfeita, em vias de descaracterização e apresentando graves sintomas de perda de memória. Tanto os folcloristas como os filósofos críticos apontam para a crise das culturas "autênticas" (a clássica e a folclórica) e se lamentam do fato de que é a intermídia que está mais viva: a cultura popular urbana e a cultura de massa. (CARVALHO, 1991, p.10)

A arte erudita apresenta, a partir do declínio da Era Medieval, a centralidade autoral. Séculos depois, atribuímos a 9ª Sinfonia a Beethoven e a Mona Lisa a DaVinci. Por essa razão, as manifestações tradicionais das culturas populares, outrora chamadas folclore, são o objeto de pesquisa proposto.

A palavra folclore se configurou historicamente pela prática antropofágica na América Latina, carregando noções pejorativas muito fortes (ABREU, 2003): a noção de que são de

propriedade nacional; de que é projeto e missão da sociedade resguardá-lo, pela via do espetáculo; uma noção de cultura estática, não-dinâmica, porque pura (CARVALHO, 1991).

Em contraposição ao termo folclore ganhou espaço o termo cultura popular. Este termo contribui com uma visão mais dinâmica, de diálogo constante dos saberes tradicionais com as influências e transformações que as classes populares passam (CARVALHO, 1991).

Mas o termo se transformou mais uma vez. A expressão cultura popular não consegue distinguir a diferença entre manifestações artísticas como o tambor de crioula do Maranhão, de origem ancestral, e o funk carioca, contemporâneo. Ambas as manifestações artísticas são populares (ABREU, 2003). Para realizar esta distinção foi adicionada a expressão “manifestações tradicionais”.

Mas a própria expressão manifestações tradicionais da *cultura popular* não exprime as múltiplas possibilidades de configurações que se confirmam na prática. Cultura popular, no singular, exprime a coesão de *uma* cultura. Semelhantes posições teóricas são questionáveis, uma vez que empiricamente é difícil confirmar uma coesão identitária que permita utilizar, por exemplo, a expressão “o povo brasileiro” (RIBEIRO, 2002).

Mais forte do que um construto teórico homogeneizante é a diversidade que se confirma no mundo. Por isso, a expressão ganhou o seu plural, se configurando como “manifestações tradicionais das culturas populares”.

Esta expressão se diferencia do que é tido como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil. As políticas de patrimônio, tomadas pela mesma melancolia antropofágica – o desaparecimento de expressões culturais tradicionais – realiza políticas de fomento e salvaguarda junto a grupos das culturas populares. Estas políticas são desenvolvidas por meio do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), vinculado ao Ministério da Cultura e a UNESCO.

As políticas de patrimônio imaterial reconhecem, a partir das características comunitárias, o bem cultural que detêm como patrimônio digno de salvaguarda. Porém, apesar de evitar a lógica da espetacularização e mercantilização do olhar externo pela valorização do reconhecimento a partir dos grupos, o patrimônio é uma outorga, um título.

E esta outorga tem a sua metodologia específica de análise e reconhecimento, de maneira que a capacidade de generalização do termo “patrimônio cultural imaterial” se restringe às manifestações tradicionais contempladas pelo Estado.

De maneira diferente, as manifestações tradicionais das culturas populares se atêm somente ao reconhecimento comunitário, o que traz de volta a discussão sobre os seus modos de vida para a característica comum que possuem, o conflito com o conhecimento

centralizado na categoria autor.

Mas as políticas de patrimônio contribuíram para a definição do que são as manifestações tradicionais. À época das expedições folcloristas as pessoas que resguardavam as tradições não eram reconhecidos pelo olhar dos pesquisadores. Com a problematização do termo folclore, e as discussões que cercam o termo cultura popular, estas pessoas foram reconhecidas, mas sem uma maneira específica de referi-los.

Com as discussões no âmbito da UNESCO que terminaram por definir a conceituação de tradições das culturas populares que embasam as políticas públicas dos países-membros, e que acabou pela adoção pelas políticas de patrimônio imaterial, houve a convenção e o costume para o uso do termo detentores.

A palavra detentores deriva da tradução para o português da palavra *holders*, que buscou se diferenciar da palavra *owners* (donos). Enquanto “donos” indicava posse – o que quer dizer, aquele(s) que tem o controle e a prerrogativa autoral sobre um bem –, a palavra detentores indica transitoriedade: o que se “segura” (*holds*, numa tradução literal) pode não se mais segurado, ou pode ser passado adiante para outro segurar, ou deter. Assim é tida a expressão completa “detentores de manifestações tradicionais das culturas populares”.

Num esforço de delimitação a que esta expressão se refere, esta pesquisa tem intimidade com a definição articulada por Carvalho (2009, p. 44-45):

Para definir minimamente o campo em discussão, as culturas populares podem ser concebidas, em termos gerais, como um conjunto heteróclito de formas culturais – música, dança, autos dramáticos, poesia, artesanato, ciência sobre a saúde, formas rituais, tradições de espiritualidade – que foram criadas, desenvolvidas e preservadas pelos milhares de comunidades do país em momentos históricos distintos. Elas se presentificam independentes umas das outras, ainda que em simultaneidade, todas com relativa autonomia em relação às instituições oficiais do Estado, embora estabelecendo com elas relações constantes de troca e delas recebendo algum apoio eventual ou intermitente. As culturas populares distinguem-se também do que chamo de cultura popular comercial por não necessitarem dos implementos da indústria audiovisual, nem para a sua concepção, nem para a sua produção, nem para a sua circulação no contexto em que foram criadas e em que são preservadas. Nesse sentido, pautam-se por um princípio de autonomia na frugalidade, na medida em que se reproduzem utilizando seus modestos recursos materiais e vastos recursos simbólicos e tomando em conta seus ritmos próprios de continuidade, mudanças e transformações. Em um nível diferente de abstração, podemos dizer que a autogestão e a auto sustentabilidade comunitárias são os princípios que organizam a produção das culturas populares, enquanto a oralidade é o seu meio predominante de expressão e de transmissão. Dialogando com o tema da resistência simbólica e política, já tratado por tantos autores, digamos que a marca fundante da cultura popular na América Latina tem sido a sua capacidade de resistir à pressão das elites para homogeneizar uma cultura nacional segundo a

perspectiva da cultura erudita ocidental. Inclui-se nessa perspectiva homogeneizadora o cristianismo, como cosmovisão dominante e a religião católica, como instituição paraestatal de controle simbólico das populações.

Junto a esta definição, é preciso reforçar o caráter de indissociabilidade das várias formas de exteriorização artísticas, bem como a indissociabilidade do compartilhamento de conhecimentos e saberes da própria vida cotidiana dos seus detentores. As manifestações tradicionais das culturas populares são exteriorizadas de maneiras variadas, reconhecidas na música, dança, teatro, pintura, artesanato, etc. São indissociáveis em seu sentido e em sua maneira de performar das suas fundações ancestrais, espirituais e simbólicas. Muitas vezes a exteriorização dessas manifestações não distingue a separação destas “formas” tornando sem sentido, por exemplo, música sem presença de espiritualidade, dança sem música, música sem dança. Seus conhecimentos são transmitidos predominantemente de forma oral através das gerações, e por isso são mutáveis em relação às influências, reinterpretações e importância de determinados códigos durante o tempo.

Este capítulo serviu ao esforço conceitual de definição do que são as manifestações tradicionais das culturas populares. Segundo estes critérios foram escolhidas as manifestações que compõem a Festa do Divino Espírito Santo de Pirenópolis – GO para proporcionar a experiência empírica realizada para atender ao objetivo desta pesquisa. No próximo capítulo serão discutidos os procedimentos de pesquisa que basearam a experiência empírica.

### CAPÍTULO 3 – Procedimentos de pesquisa

Retomando o propósito deste estudo, o objetivo desta pesquisa é investigar como as manifestações tradicionais das culturas populares organizam e transmitem o saber, uma vez que o processo educativo acontece por meio da criação, e sem a centralidade da identificação autoral.

Já foi considerado anteriormente que os detentores de manifestações tradicionais das culturas populares não reconhecem a dissociação entre suas manifestações tradicionais e seu modo de vida cotidiano. Portanto, técnicas de pesquisa que dissociam a prática discursiva de pesquisa do contexto mais geral em que o objeto de estudo se insere se mostram menos adequadas para esta investigação

Pela necessidade de compreensão de um olhar mais amplo é pertinente o estudo etnográfico. A etnografia é um procedimento de pesquisa que não se limita ao reconhecimento das diferenças culturais e discursivas. O reconhecimento das diferenças por si só apenas as justapõe, sem problematizar as implicações do questionamento do que é “meu” pelo olhar do “outro”, e do questionamento do outro pelo olhar do meu. Estes questionamentos são o objetivo da etnografia enquanto técnica de pesquisa, é o que se denomina reconhecimento da alteridade.

Os discursos e práticas nativos devem servir, fundamentalmente, para desestabilizar nosso pensamento (e, eventualmente, também nossos sentimentos). Desestabilização que incide sobre nossas formas dominantes de pensar, permitindo, ao mesmo tempo, novas conexões com as forças minoritárias que pululam em nós mesmos. (GOLDMAN, 2008, p.7).

A etnografia é tida tradicionalmente como a prática de pesquisa em que se usa a observação do pesquisador, e o caderno de campo para registros. Mas o procedimento não se limita ao olhar do pesquisador, podendo se valer também de entrevistas individuais, em grupo, experiências de intervenção, etc.

O método etnográfico não se confunde nem se reduz a uma técnica; pode usar ou servir-se de várias, conforme as circunstâncias de cada pesquisa; ele é antes um modo de acercamento e apreensão do que um conjunto de procedimentos. [...]

A natureza da explicação pela via etnográfica tem como base um insight que permite reorganizar dados percebidos como fragmentários, informações ainda dispersas, indícios soltos, num novo arranjo que não é mais o arranjo nativo (mas que parte dele, leva-o em conta, foi suscitado por ele) nem

aquele com o qual o pesquisador iniciou a pesquisa. (MAGNANI, 2002: 17).

A etnografia, como proposta de pesquisa que busca a compreensão pela alteridade toma em alta conta o protagonismo e a visão de mundo, no processo de pesquisa, das pessoas colaboradoras da pesquisa.

O que costumamos denominar “ponto de vista do nativo”, não deve jamais ser pensado como atributo de um nativo genérico qualquer, negro, de classe popular, ilheense, baiano, brasileiro ou uma mistura judiciosa de tudo isso. Trata-se sempre de pessoas muito concretas, cada uma dotada de suas particularidades, e sobretudo, agência e criatividade. (GOLDMAN, 2003, p. 456).

Como todos os aspectos que permeiam a vida dos colaboradores não pode ser captado imediatamente numa entrevista ou numa conversa, a etnografia pressupõe um tempo particular de imersão e convivência em campo, buscando tanto a observação do tangível, falado, quanto do intangível, simbólico e ritual-prático que existe na vida.

Também, a ‘sacada’ na pesquisa etnográfica, quando ocorre – em virtude de algum acontecimento trivial ou não – só se produz porque precedida e preparada por uma presença continuada em campo e uma atitude de atenção viva. Não é a obsessão pelo acúmulo de detalhes que caracteriza a etnografia, mas a atenção que se lhes dá: em algum momento os fragmentos podem arranjar-se num todo que oferece a pista para um novo entendimento (...) (MAGNANI, 2009, p.136).

A etnografia que se busca nesta dissertação pode ser dita, em poucas palavras, como o exercício da sensibilidade do pesquisador em compreender o ponto de vista do outro deslocando a conformidade do seu próprio ponto de vista, o exercício de ser afetado.

[...] em palavras de Favret-Saada (1990), o que caracterizaria o antropólogo é essa formação para “ser afetado” por outras experiências. Por isso é que vamos a campo munidos de teorias e voltamos retroalimentando-as, transformando-as: “Agitar, fazer pulsar as teorias reconhecidas por meio de dados novos, essa é a tradição da antropologia” (PEIRANO, 2008: p. 4).

Para a experiência empírica desta pesquisa, foi utilizado o procedimento etnográfico de pesquisa, composto tanto pela observação, registro de campo, convivência com a comunidade pirenopolina, quanto entrevistas com detentores de manifestações tradicionais das culturas populares da Festa do Divino de Pirenópolis.

O procedimento de pesquisa etnográfica se configura a partir da convivência em

campo, mas não é uma experiência livre ditada somente pelos interesses das pessoas pesquisadas. É necessário que haja, além da compreensão do que o procedimento se propõe, clareza em conceitos e interpretações chave para a discussão proposta que se tornam uma lente por meio da qual a convivência passa por reflexões.

Desta maneira são articuladas tanto as informações que surgem em campo, quanto aquelas que se acumulam a partir da discussão teórico-bibliográfica. O embasamento teórico-bibliográfico, ou seja, a lente pela qual serão observadas as relações em campo, se fundamenta na maneira como se entende os processos de criação por Vigotski. Ou seja, na exteriorização de novas formas de executar as manifestações tradicionais há um processo que culmina em um momento de exteriorização do novo, um momento de síntese. Enquanto os processos de contribuição individual são diluídos na coletividade, a identificação das sínteses exteriorizadas dos processos de criação pelos detentores pode revelar de que maneira os novos elementos adicionados às manifestações são expostos e recebidos comunitariamente. Isto quer dizer, entender a pesquisa como a busca pelos vestígios na memória das pessoas do que as manifestações tradicionais eram no passado; ainda, buscar a compreensão dos detentores de como as manifestações são agora; e ainda, perceber de que maneira identificam a diferença entre o que era o antigo e o que é o novo na configuração de sua tradição, a proximidade e distanciamento de ambos das referências simbólicas ancestrais.

As questões formuladas para os detentores de manifestações tradicionais das culturas populares se concentraram também na busca pelo que entendem como processo educativo no contexto da convivência cotidiana e da manutenção das tradições. A bibliografia aponta para a indissociabilidade entre cotidiano e educação, mas foi necessário verificar, em primeiro lugar, se isto se confirma na prática das pessoas que forneceram dados à pesquisa.

Para verificar se os processos de criação são também indissociáveis dos processos educativos, foi necessário investigar se as sínteses que são resultados de processos de criação são consideradas parte dos processos educativos. Ainda, foi investigado se existe a importância da identificação individual de cada colaborador de novas sínteses.

Com a abordagem destes temas gerais durante a convivência, conversas informais e durante entrevistas foi possível traçar reflexões sobre como grupos de manifestações tradicionais das culturas populares da Festa do Divino Espírito Santo de Pirenópolis concebem a sua relação com o conhecimento, como ele é transmitido, e que lugar os processos de criação e a identificação autoral nele ocupa.

### 3.1 – A Festa do Divino Espírito Santo de Pirenópolis



Figura 1 – Bandeira da Festa do Divino dos Cortejos do Imperador do Divino

A expectativa inicial deste estudo era realizar trabalho de campo em duas manifestações tradicionais das culturas populares, buscando alcançar ambientes diversos em que se constituem os processos de educação e criação. Como primeira área de trabalho, foi escolhida a cidade de Pirenópolis e a sua manifestação característica, a Festa do Divino Espírito Santo de Pirenópolis.

Esta tradição cultural foi escolhida porque é um destaque entre as culturas populares do Centro-Oeste do país, e porque se insere naquelas características que circunscrevem o que são manifestações tradicionais das culturas populares apresentadas no Capítulo 2: um conjunto heteróclito de formas culturais com várias referências materiais e simbólicas fundadas num longo processo histórico de manutenção das tradições, agenciado por um

conjunto de pessoas da comunidade local, dialogando com a indústria cultural, e por vezes se impondo a ela e às referências culturais ocidentalizadas – isto é, o conjunto geral de características da civilização ocidental concluídas a partir da observação e presença no mundo: uma sociedade capitalista, judaico-cristã, patriarcal, racista, homofóbica e meritocrática.

A Festa do Divino Espírito Santo consiste em uma série de celebrações em devoção ao Espírito Santo, ambientadas dentro e fora do espaço físico da Igreja Católica:

De fato, não há evento da festa que não seja produzido coletivamente e que não implique na circulação de bênçãos através da farta distribuição de alimentos. Desde o início dos terços dos cavaleiros, durante o período de efervescência da festa e até a sua finalização, há uma sucessão ininterrupta de grandes e pequenas cerimônias que se desenvolvem – muitas vezes simultaneamente – em torno de orações, de rezas cantadas e da partilha de alimentos, seja na Casa do Imperador, nas farofadas, nas folias e nas festas do Reinado. (IPHAN, 2008, p. 22)

A expectativa de realizar pesquisa empírica em outra localidade que não fosse a cidade de Pirenópolis foi alegremente frustrada quando, em campo, foi percebido que a Festa não é apenas uma manifestação, mas um grande complexo de manifestações tradicionais das culturas populares reunidas em um calendário em louvor ao Divino Espírito Santo.

Há quem diga que são várias festas em uma só festa, devido à sua capacidade de aglutinar outras manifestações religiosas e culturais, de origens as mais diversas. Há quem diga que a festa não tem fim, já que mobiliza permanentemente – e não apenas durante os festejos – toda a comunidade local. (IPHAN, 2008, p. 13)

O conjunto de celebrações se espalham por meses, em especial na época de Pentecostes, quando acontece o Domingo do Divino. As celebrações movimentam a cidade ao longo de todo o ano entre preparativos, novenas, comemorações, ensaios, festivais, missas, festas e ressacas.

A festa é composta por um grande número de eventos e celebrações. As folias da Roça, da Rua e do Padre que “giram” os bairros da cidade e a zona rural do município, recolhendo donativos para a festa. As celebrações do Império, com os cortejos do Imperador, jantares, novena, missas cantadas, alvoradas, levantamento do mastro e queima de fogos. As Cavalhadas, encenação de batalhas medievais entre mouros e cristãos. Os mascarados que, a pé ou a cavalo, circulam irreverentes pelas ruas e no Campo das Cavalhadas. A encenação de dramas e operetas e do auto “As Pastorinhas”, além de ranchões, bailões sertanejos e outras formas de expressão associadas

à festa. O Reinado de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos e o Juizado de São Benedito (deslocados de suas datas originais, outubro e abril, respectivamente), antigas festas de pretos, com seus congos e congadas e suas tradicionais distribuições de doces. A Cavalladinha complementa a festa: realizada essencialmente por crianças, é a reprodução-mirim dos festejos e momento máximo de socialização de uma nova geração nos valores culturais essenciais aos pirenopolinos. (IPHAN, 2008, p. 4-5)



Figura 2 – Imperador do Divino de 2015 saindo da Igreja Matriz após a Missa do Divino



Figura 3 – Mascarado no Campo das Cavalhadas



Figura 4 – Rei e Embaixador Mouros no Campo das Cavalhadas. Ao fundo, o Castelo Mourisco



Figura 5 – Andança do Juizado de São Benedito



Figura 6 – Cavaleirinho no Campo das Cavalhadas

Cada um dos eventos citados acima é digno de um estudo pormenorizado, pelas

características e peculiaridades que os diferenciam. À medida que se acumularam as entrevistas, observação e convivência com as pessoas na cidade esta impressão se confirmou, o que levou à decisão de manter o campo de pesquisa empírica situado apenas em Pirenópolis e nas manifestações culturais que compõem Festa do Divino, abrindo mão de procurar uma segunda localidade.

O estudo destas manifestações em separado poderia correr o risco de perder de vista o panorama geral que os integra, como por exemplo a devoção ao Divino Espírito Santo, as relações comunitárias, familiares, relações fraternas, a identidade da cidade, etc. Os próprios entrevistados, ao mesmo tempo que mantêm as identidades de cada celebração, se referem às manifestações em analogia, comparação, sequência e unidade em relação às demais. Seria, de certo modo, uma irresponsabilidade ética contrariar a sua visão de mundo em que tudo é relacionado em função de um recurso acadêmico de aparente objetividade e fragmentação. Seria diluído o contexto da Festa, em suas diversas dimensões, prejudicando o entendimento da forma como se organiza a criação e educação na cultura, objetivo desta dissertação. Portanto, foi feita a opção de acompanhamento das manifestações que acontecem pela cidade ao longo do calendário da Festa do Divino pelo procedimento etnográfico com observação, diário de campo, registro de imagens e vídeos, além da realização de entrevistas com pessoas que representam esta diversidade de manifestações na unidade que configura a Festa do Divino.

### **3.2 – Entrada em campo**

Em um período de pesquisa de campo curto como o de mestrado ganha muita importância uma das principais etapas do procedimento etnográfico, a entrada de campo. Inserir-se em um espaço geográfico de maneira equivocada, ou a partir de pessoas ou instituições que de alguma maneira dificultem o fluxo, o acesso e a colaboração a outras pessoas e instituições pode comprometer o levantamento de informações e, dado o tempo curto, pode estabelecer um caminho irremediável a tempo do fechamento do prazo.

Aliada a esta preocupação, há também a afirmação levantada pela bibliografia de que a Festa do Divino não diz respeito a uma comunidade específica, grupo familiar ou étnico, mas a toda uma cidade, a cidade de Pirenópolis – o que coloca a questão: como acessar as tradições culturais da cidade?

Aquilo a que se chama de tradição cultural não é um conjunto acabado de preceitos imutáveis, estereis e entendidos de maneira homogênea pelas pessoas. Bruno Latour (2000) já

demonstrou que conhecimento, ideias e objetos não se dão num vácuo ao largo de seus praticantes, mas por uma série de ações destas pessoas, entremeadas pelo contexto político e social (até mesmo a ciência, que goza de um status de acabamento e verdade universal muito maior do que as culturas populares).

Cada elemento da cadeia de indivíduos necessários para passar a caixa-preta adiante pode agir de maneiras multifárias: as pessoas em questão podem simplesmente largá-la, ou aceitá-la como é, ou mudar as modalidades que a acompanham, ou modificar a afirmação, ou apropriar-se dela e colocá-la em contexto completamente diferente. Em vez de agirem como condutores, ou semicondutores, serão *multicondutores*, imprevisíveis. Para ter uma ideia do trabalho de alguém que queira estabelecer um fato, é preciso imaginar a cadeia das milhares de pessoas necessárias para transformar a primeira afirmação numa caixa-preta e o ponto em que cada uma delas pode ou não, de maneira imprevisível, transmitir a afirmação, modificá-la, alterá-la ou transformá-la em artefato. Como é possível ter domínio sobre o destino futuro de uma afirmação que é resultado do comportamento de todos esses aliados infiéis?

Essa questão é a mais difícil de todas, pois todos os atores estão fazendo alguma coisa com a caixa-preta. Mesmo na melhor das hipóteses, eles não a transmitem pura e simplesmente, mas acrescentam elementos seus ao modificarem o argumento, fortalecê-lo e incorporá-lo em novos contextos. (LATOURET, 2000, p.171)

Entendendo que a Festa do Divino teria sim o caráter de englobar toda a cidade, foi decidido começar a entrada de campo não pelas vésperas da semana do Divino, mas pela cidade em seu cotidiano, em 3 de março de 2015, dois meses antes do início da Festa, que acontece em maio. Perguntar pela Festa, como é, onde é, com quem se pode falar e por que, nas praças em dias de semana, mercadinhos e lojas em horário comercial, moradores varrendo calçadas, ambulantes pelas ruas. As respostas destas pessoas permitiram, em primeiro lugar, compreender que a Festa do Divino em todas as suas manifestações são queridas por muita gente na população, que sabem de cabeça as datas de cada manifestação, quando e como ocorrem, quem são os festeiros daquele ano, por onde passam os cortejos, e também indicando alguém que pode esclarecer melhor este ou aquele fato e detalhe. O envolvimento é muito grande, o que permitiu, em segundo lugar, filtrar aquelas indicações de pessoas que apareceram de maneira mais recorrente. Destas pessoas fortemente recomendadas, foi possível realizar entrevistas com oito delas: Seu Lucinho, artesão tradicional de máscaras; Seu Herculano, Andador do Reinado de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos e do Juizado de São Benedito; Seu Itamar, tradicional articulador da Festa do Divino e assessor da Secretaria de Cultura; Dona Célia, dona e curadora do Museu das Cavalhadas de Pirenópolis; e Seu João Luiz, artesão tradicional de máscaras, ex-Cavaleiro das Cavalhadas e instrutor da

Cavallhadinha da Vila; Seu Benedito, Dona Zeli e Seu Odilon, representantes da Congada. Todas as entrevistas que compõem esta dissertação foram acompanhadas por Daniela Barros, companheira deste autor nesta e em outras pesquisas e na vida.

### 3.3 – Colaboradores da pesquisa

As pessoas que muito gentilmente e generosamente concederam entrevistas para este trabalho abriram suas vidas, seus sentimentos e opiniões sobre a cidade e suas tradições, seus ancestrais e expectativas de futuro. Não poderiam ser apenas mencionadas em meio aos procedimentos de pesquisa, mas devem ser devidamente e com muito carinho apresentadas, dizendo quem são com as próprias palavras. Apresentando-as pessoas é possível conhecê-las, e então trabalhar adiante com aquilo que foi assunto das conversas realizadas para a pesquisa nos capítulos subsequentes.

#### 3.3.1 – Seu Lucinho

Lúcio Flávio Abrantes, ou Lucinho como é conhecido pela cidade, é um dos mais tradicionais artesãos de máscaras da cidade. Entre todos os artesãos da cidade de Pirenópolis, é o único cuja fonte de renda deriva apenas das máscaras, sem fontes adicionais. Em 2016 ele completará 50 anos fazendo máscaras.

*Saulo: Na família do senhor já tinha gente que fazia máscaras?*

*Lucinho: Meus irmãos. Dois irmãos mais velhos que faziam. Um é falecido, o Carlinho, o primeiro. Agora, o segundo é o Sebastião, faz máscara até hoje, o Catitu. Então eu aprendi com eles. Desde 13 anos de idade, com 13 anos de idade eu, na época da Festa do Divino, mês de maio [e] junho, eu via aqueles meninos sair mascarados, e eu comecei a dar vontade, querer sair também, mas não tinha máscara. Aí meus irmãos fazendo máscara lá, eu peguei e inventei em fazer uma.*

*Saulo: Isso em que ano mais ou menos?*

*Lucinho: Ah isso... ano que vem vai fazer 50 anos que eu faço máscara. É porque eu tô com 62 anos. Com 13 anos eu comecei, ano que vem faço 63, aí vai fazer 50 anos que eu faço máscara.*

*Saulo: É muito tempo... é muito tempo...*

*Lucinho: É... E só para a Festa do Divino, aquelas de tirar a cabeça, né, essas que eu tô fazendo ali ó, até hoje essas aí eu não paro de fazer. Só pra Festa aí deve ter uma faixa de uns 25 pra 30 anos que eu faço.*

*Saulo: O senhor nasceu aqui, e a família do senhor de pai e mãe daqui de Pirenópolis também?*

*Lucinho: É, meu pai e minha mãe são tudo aqui de Pirenópolis.*

*Saulo: Todo mundo participava das Festas do Divino, das folias?*

*Lucinho: Minha mãe inclusive tá com 86 anos, ela faz aquelas Verônicas que usa na festa, né. Meu irmão faz a forma [das Verônicas], Tião Catitu. Esse irmão meu mexe com tudo... mexe computador, mexe com serviço de pedreiro, faz máscara, é pintor de quadro. Meu irmão é pau de toda a obra. Mora com a minha mãe lá, onde é a casa onde eu nasci.*

*Saulo: E o pai do senhor, é vivo ainda?*

*Lucinho: Meu pai é falecido. Faleceu no ano de 1985. Inclusive, a primeira forma que eu tenho, tá aí até hoje, “cara de gente”, foi meu pai que me fez e me deu de presente. Era, essa forma aí que eu faço máscara pra Cavalhada ele me deu, ela tá até hoje aí. Essa eu não dou, não vendo, não empresto.*

*Saulo: Mas ele fazia máscara também, o seu pai?*

*Lucinho: Não, meu pai... meus irmãos fazendo e eu vontade de fazer. E eles mau demais comigo, batiam em mim, eu beirava lá e eles me batiam. Aí meu pai pegou e fez uma forma pra mim pra eu fazer a minha máscara separado.*

*Dani: E o senhor aprendeu de olhar eles fazerem?*

*Lucinho: Foi. Eu tinha 13 anos.*



Figura 7 – Seu Lucinho mostra uma fôrma de máscaras

A conversa com Seu Lucinho girou em torno do ofício de máscaras, do turismo em Pirenópolis, de como os netos passaram a fazer máscaras, e em torno dos Mascarados da Festa do Divino.

### 3.3.2 – Seu Herculano

Geraldo Herculano de Oliveira é o Andador do Reinado de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos e do Juizado de São Benedito. Comumente se refere em Pirenópolis às duas manifestações somente como Reinado. O Andador é o responsável por acompanhar os cortejos das Bandeiras entre as casas da Rainha, Rei, Juiza e Juiz e a igreja. A organização de toda a manifestação antigamente era de responsabilidade de um grupo de pessoas reunidas na Irmandade dos Pretos de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito e, com o fim da Irmandade, Seu Herculano acumula, sozinho, todas as funções referentes à organização, registro, relacionamento com a cidade e com a Igreja.

*Herculano: Pois é... eu sou filho de uma família tradicional pirenopolina, e em 1945 depois da guerra o meu pai recebeu do padrinho dele, chamado Fleury... tá o nome dele aqui [no livro], nós acha agora mesmo. Então ele pegou e chamou meu pai e falou “ó, eu não dou conta de andar no Reinado mais”. Então ele falou pro meu pai, “você toma conta do Reinado pra mim”. Chama Andador do Reinado. Ai meu pai pegou e começou a tomar conta do Reinado. Eu tenho essa inscrição que começa desde 1919, essa ata aqui.*

*Saulo e Dani: Nossa!*

*Herculano: Foi o que meu pai conseguiu dele, de 19. Poderia ter mais livro, mas aí meu pai trouxe essa daqui, que vem de lá até agora. Maurílio Fleury o nome dele, chamava Maurílio Fleury. E vem... 1922, 1923. Isso aqui foi o que nós conseguimos guardar, esse livro que tá essa reunião da Ata da Irmandade dos Pretos de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito. Aí meu pai pegou os livros, pegou a coroa, pegou essas coisas do Reinado, tá tudo guardado aqui em casa como a Banda de Couro, coisa e tal. E começou o Reinado. Ficou com ele até quando ele morreu em mil novecentos e... tá a data aqui [no livro]. Meu pai já era em 60, já era o andador. Em 45 tá a data precisa de quando ele passou pro meu pai.*

[...]

*Herculano: Aconteceu o seguinte. Meu pai sofreu um desastre de carro e quebrou a perna. Aí veio o Reinado. “Herculano, vai lá”, porque chama Andador do Reinado. Então, porque Andador? Porque você tem que ir atrás. Por exemplo, hoje eu já fui atrás da Rainha...[...]*



Figura 8 – Seu Herculano com a Bandeja do Andador do Reinado e do Juizado

Seu Herculano continua a tradição do registro anual do Reinado e do Juizado na Ata da Irmandade, alimentando um livro-reliquia, a mesma ata que continua sendo usada desde 1919 e está próxima de completar cem anos!

### 3.3.3 – Seu Itamar

Itamar Gonçalves pediu para ser identificado como assessor da Secretaria de Cultura de Pirenópolis. Mesmo já tendo sido Secretário de Cultura de Pirenópolis e atualmente trabalhar como assessor da Secretaria, Seu Itamar participa das tradições da cidade muito além do que o seu cargo nas instituições do poder público. Em todos os acontecimentos da Festa do Divino ele está, de uma maneira ou de outra: organizando o público, os mascarados e a ordem no Campo das Cavalhadas; ensaiando ou atuando nas Pastorinhas; comparecendo aos cortejos e procissões; certificando-se do envolvimento do poder público, etc.



Figura 9 – Seu Itamar no Campo das Cavalhadas com um mascarado, e com a programação das Cavalhadas na mão

*Itamar: Porque era um trabalho diferente. Enquanto o Pompeu era o apresentador, o regente, aquela coisa que organizava tudo, eu era o produtor do Pompeu, vamos falar nesse termo, eu era o produtor, a pessoa que fazia a produção das coisas, dos eventos, das coisas que Pompeu tava tomando frente. Era assessor direto dele e fazia essa produção. Então o Pompeu era a pessoa que mais trabalhava por isso aqui na cidade, mas às vezes, vocês sabem, o produtor até trabalha muito mais, às vezes, tal, aquela coisa. Só que era uma coisa meio diferente, eu acho. Só que com pouca gente na cidade, até mesmo na Secretaria pra trabalhar com essas coisas, acabava que a gente ia desenrolando e desenvolvendo em várias áreas. Acho que era isso. E o Pompeu mesmo falou uma vez para mim que eu era prejudicado, porque as pessoas se especializam numa coisa, e eu não. Como a Secretaria de Cultura era uma coisa muito nova para a cidade quando nós entramos, aí você tinha que entender um pouco, aprender um pouco e enfrentar um monte de coisa, em muitas frentes. Então você acabava não sendo bom em nada, não especializando em nada e trabalhando igual um louco (risos), porque era muita coisa pra fazer e pouquíssimas pessoas pra trabalhar, essa é a verdade. Então, como eu nunca deixei a peteca cair, aquela coisa, o pessoal fala isso, mas eram atividades muito diferentes às vezes.*

Seu Itamar elucida que seu trabalho não serve aos interesses do poder público, mas aos interesses dos cidadãos de Pirenópolis, o que pode ser observado uma vez que o seu trabalho nunca se esgotou nas atribuições da Secretaria, alcançando muitos outros aspectos.

### 3.3.4 – Dona Célia

Célia Fátima de Pina dedica a sua vida às tradições de Pirenópolis, em especial às Cavalhadas, que guarda e organiza o Museu das Cavalhadas de Pirenópolis, sediado em quatro cômodos da sua própria casa.

*Célia: Isso aqui tá no sangue, como eu falei. A gente já nasce com a Festa do Divino. E a Cavalhada é desde o meu avô, pai do meu pai, que participou da Cavalhada. Dois tios meus, irmãos do meu pai participaram. Então meu pai gostava e colocou os meus irmãos. Esse que foi Rei dos Mouros começou com 14 anos. Eles começaram em 66, um participou 27 anos das Cavalhadas, e o outro 26. Então é desde sempre, né.*

[...]

*Célia: O museu foi a minha mãe que montou, tem mais de 30 anos o museu. Como ela faleceu, então eu estou continuando com o trabalho dela. Tudo aqui foi ela que montou, que fez tudo.*

*Dani: Tem nove anos, né, que a senhora falou?*

*Célia: É. Tem nove anos e meio, que ela faleceu foi em novembro. A minha mãe se chamava Maria Eunice Pereira e Pina né, e o por que do museu? Porque na época meus irmãos moravam aqui, se aprontavam [para correr as Cavalhadas] aqui, então desde a década de 70 vinha muito estudante da UnB. Desde aquela época a gente recebia muito estudante da UnB.*

*Saulo: Então a gente tá na tradição também! (risos)*

*Célia: Tá, tá na tradição! (risos) Vinha muito estudante, muito pesquisador, muito jornalista, então a casa ficava cheia de gente. Era um movimento de entra e sai e tal, e a minha mãe achou a necessidade de montar o museu pras pessoas saberem da festa não só durante a festa, durante o ano todo. Então ela começou com a roupa dos meus irmãos, depois ela começou a receber doação de outros Cavaleiros, como eu também continuo, tendo passado a receber as roupas. Então é isso o museu. Primeiro foi na primeira sala, depois ela passou pra cá. Já tem outro espaço que é memorial dela, e na frente também tem. Então hoje o museu ocupa quatro partes da casa. A ideia é de um dia a casa toda virar museu. (risos) Vamos ver...*

Somente a família de Dona Célia poderia ser, por si só, objeto de qualquer estudo que diga respeito às tradições de Pirenópolis. Ela foi Pastorinha, fez Verônicas, sua mãe criou o Museu, seu pai e irmãos foram Cavaleiros das Cavalhadas, seus primos já foram Imperadores, Reis e Juizes, de maneira que ela possui uma visão particular e próxima de vários dos acontecimentos relacionados às manifestações da Festa do Divino. Dona Célia pediu que suas fotos não fossem integradas à dissertação.

### 3.3.5 – Seu João Luiz e Dona Danielma

João Luiz Pompeu de Pina é irmão de Dona Célia, ex-Cavaleiro das Cavalhadas, artesão de máscaras, mas participa desta dissertação não só por toda a sua participação nas

manifestações da cidade, mas também pelo seu trabalho com a Cavalhadinha da Vila.

*João Luiz: Bom, eu sou João Luiz Pompeu de Pina. Sou de uma família tradicional que está aqui em Pirenópolis há muito, muito tempo. Eu acredito até no final de mil setecentos e tanto. Nós tivemos participação sempre nas coisas da cidade. Até hoje ainda tem um teatro, que foi um bisavô meu que construiu. A Banda de Música, que foi um outro, que era tio-bisavô, sei lá, que fundou a banda que está aí até hoje. A gente sempre mexeu com tudo da cultura de Pirenópolis, também por gosto, por devoção e por tanta coisa, e por fim agora pra não deixar né, porque você viu as belezas que tem naquela igreja, de cânticos e coisas...*

*[...] É, então eu nunca deixei de fazer as coisas, sempre fui em defesa de fazer brincadeira com os meninos, de promover, de participar junto, até nas brincadeiras típicas da nossa infância...*



Figura 10 – Dona Danielma e Seu João Luiz em frente a uma fôrma de máscaras

Assim como Dona Célia, Seu João Luiz tem experiência intensa em diversas

manifestações tradicionais pirenopolinas. A entrevista foi realizada na companhia de sua esposa, Dona Danielma, filha de artesão de máscaras e também organizadora da Cavalhadinha da Vila.

### **3.3.6 – Seu Benedito, Seu Odilon e Dona Zeli**

Seu Benedito, Seu Odilon e Dona Zeli participam com parentes e amigos da Congada, cantando, dançando e tocando. A tradição da Congada de que participam se perpetua desde Itaguara – Minas Gerais, e agora é partilhada tanto pelos familiares e amigos que continuaram naquela cidade, quanto por estes que vieram morar no estado de Goiás em Anápolis e Petrolina de Goiás. A congada compõe o calendário da Festa do Divino de Pirenópolis há 47 anos, com a presença firme destas pessoas ano a ano, numa celebração devotada tanto aos santos pretos quanto ao Divino Espírito Santo.

*Seu Odilon: Eu mesmo comecei lá em Minas, tinha 9 anos de idade. Comecei com 8 anos... mas nove. Logo a gente mudou pra cá, eu estou com 59 anos. Então eu estou com 50 anos de dentro da Congada.*

*[...] Só que muda o tipo de dançar, porque o pisado é quente, e nós achamos aquilo bom! Quanto mais esperto a turma pisa, melhor pra nós, o quente dá uma sensação melhor! Qualquer lugar que por pra eu dançar eu bato, bato caixa, eu bato pandeiro, toco o reco também se for preciso, mas agora já estou mais muito na caixa. Canto com qualquer um, faço a primeira voz, ele também faz. Eu faço a segunda, ele também faz. Por exemplo, se um outro companheiro falar assim “eu só canto de primeira”, eu faço a segunda pra você. “Eu não dou conta de fazer primeira e eu faço primeira também. Giro Folia todo ano em janeiro, acompanho seis dias. A turma tudo fica assim, fica aquele troca troca, tudo gosta de implementar, e fala “não tem embalo pra você não, você tá compensado demais” (risos).*



Figura 11 – Dona Zeli de costas, Seu Odilon à frente com o tambor



Figura 12 – Detentores da Congada no Campo das Cavalhadas

Seu Benedito, Seu Odilon e Dona Zeli representam a unidade das manifestações que compõem a Festa do Divino. Viajando de outra cidade para a Festa, são incansáveis, presentes celebrando suas manifestações em todos os acontecimentos que movimentam a cidade na semana de Corpus Christi, na Missa do Divino, na casa e nos cortejos do Imperador, nas andanças do Reinado e do Juizado, no Campo das Cavalhadas.

### **3.4 – Análise e estrutura argumentativa**

No procedimento etnográfico de pesquisa aquilo que se entende por teoria, metodologia de pesquisa e análise empírica não possuem uma distinção cristalina e objetiva como comumente se encontra em manuais de pesquisa. O pesquisador vai a campo orientado pelo seu acúmulo de experiências e o acúmulo teórico, que lhe servem de lente de observação para a realidade. Entretanto, a intencionalidade não é confirmar tudo o que conhece. Pelo contrário, é procurar compreender como as outras pessoas que colaboram com a pesquisa abrindo suas opiniões, vidas e experiências, percebem aquilo que diz respeito ao assunto examinado e cerca a temática, fato ou território pesquisado. De que maneira percebem, valoram, significam, expõem consensos, contradições, negociações e imprecisões.

Ao gravar conversas e entrevistas, ao registrar fatos e impressões no caderno de campo, e ao colocar as suas impressões à prova ao longo do estudo, já que se pressupõe um período de imersão e convivência em campo, existe um deslocamento daquelas certezas, desestabilizadas por um contexto cultural vivo, e portanto diferente das impressões bibliográficas anteriores, diferente das expectativas do pesquisador, e diferente daquelas impressões iniciais em campo.

Este processo não pode ser designado apenas como “coleta de dados”, como se o pesquisador estivesse em campo suspenso da sua capacidade de criação, raciocínio e interpretação. A desestabilização de concepções anteriores promove, em campo e depois dele, reflexões, aproximações e distanciamentos entre as experiências do pesquisador, das pessoas colaboradoras e o acúmulo teórico-bibliográfico. Então, as informações levantadas são, já em campo, objeto de análise por parte do pesquisador e também pelos próprios colaboradores da pesquisa. Não surgem interpretações teóricas baseadas somente no dado empírico, mas elaborações informadas em colaboração, e pelo acúmulo bibliográfico.

Desta maneira, para discutir nesta dissertação as informações que foram encontradas e refletidas na Festa do Divino de Pirenópolis de 2015, foram escolhidos temas gerais, que

possibilitam de uma forma mais abrangente e menos classificatória contar com: as transcrições extraídas das entrevistas realizadas, com todos os colaboradores, comprovando e exemplificando concepções e casos relacionados aos temas; com as impressões e formulações do pesquisador, imprimindo seu raciocínio e suas perspectivas embasadas no acúmulo de campo, e no acúmulo bibliográfico, e com as referências teórico-bibliográficas que aprofundam e complexificam as informações, notadamente a perspectiva histórico-cultural em Vigotski.

Estes temas estão refletidos na estrutura do Capítulo 4 e seus Subcapítulos, que trabalham de maneira geral o tema Educação, e os aspectos educacionais das manifestações tradicionais da Festa do Divino, discutindo também o que significa neste contexto a tradição e como se relaciona com a educação. No fim do capítulo será retomada a discussão sobre a maneira que as manifestações da Festa do Divino em suas transformações, e toda a argumentação da dissertação, implicam a concepção autoral e o seu relacionamento com a educação.

Uma vez esclarecido este procedimento, e estando apresentados os principais colaboradores deste trabalho, ainda que muito brevemente, é possível prosseguir com o texto e desenvolver o argumento que segue, procurando atender ao objetivo da pesquisa.

#### **CAPÍTULO 4 – Educação, criação e autoria nas manifestações tradicionais das culturas populares: as manifestações da Festa do Divino de Pirenópolis – GO**

O presente estudo foi realizado em um contexto específico de organização da cultura, e portanto, com suas próprias características em educar. Desta maneira, ao tratar das manifestações tradicionais das culturas populares é arriscado separar e classificar automaticamente as informações fornecidas pelos colaboradores da pesquisa em categorias e marcos teóricos oriundos da bibliografia acadêmica pela própria forma como concebem as suas vidas imbrincadas nas tradições culturais, em que tudo está intimamente relacionado. As tradições são ao mesmo tempo sinônimo de festa, devoção, tradição, educação, resistência, mudança, trabalho, comunidade, e muito mais.

A Festa do Divino Espírito Santo de Pirenópolis, por exemplo, provoca surpresa e admiração porque cumpre aquilo que a identifica: não é uma festa de uma família, nem de um certo grupo. Envolve as vidas da população de toda a cidade. As missas, procissões, cortejos e refeições são lotadas, o Campo das Cavalhadas abarrotado de expectadores, são inúmeros mascarados, o número de pessoas que se mobiliza somente para organizar as manifestações envolve dezenas de pessoas.

Quando as nuvens do centro-oeste deixam a paisagem dando lugar ao céu todo azul não se fala em “céu de brigadeiro”, mas em “céu de Festa do Divino”, ou seja, todo o mês de maio. As pessoas são inteiradas das tradições, conversam e comentam sobre elas por todo o ano, mas naqueles meses especiais que proporcionam as vésperas das manifestações transbordam Festa, saindo de suas casas para conversar e praticar suas tradições por toda a cidade.

*Célia: Bom, a Festa do Divino começou desde 1819, e a Cavalhada 1826. A Cavalhada acontece dentro da Festa. Como a Cavalhada, acontece muita coisa dentro da Festa do Divino. Então a Festa do Divino é uma festa que a gente passa o ano todo esperando. Eu gosto de fazer comparação, são festas diferentes, mas do jeito que o carnaval está pro carioca, a Festa do Divino está para o pirenopolino. A gente já nasce com isso. Quando chegava o mês de abril, minha mãe achava, agora também tá diferente chovendo, mas mês de abril é céu azul, ventando né, parecia já espírito de Festa do Divino. A minha mãe sempre gostava de falar, no mês de abril já mudava. Então a Festa do Divino é tudo.*

*Danielma: Pirenópolis é a cidade mais festeira que tem, vocês sabem disso, né? Mas a única festa do povo é essa. Todo pirenopolino nativo sabe muito bem o que é a festa. Aí você pode encontrar com alguém na cochinchina “Você não vai na festa?” então você sabe qual festa que é! Ela é conhecida como A Festa!*

*Daniela: A Dona Célia falou ontem assim “a gente passa o ano inteiro...*

*Danielma: ...esperando a Festa chegar!” [completando a frase]. Ontem mesmo eu estava conversando, o João Luiz falou “nossa, já é 20 de abril hoje. Nossa, a Festa já tá chegando!” (RISOS), o negócio é a Festa.*

Entrelaçado a todo este contexto foi possível perceber que a organização da cultura da cidade de Pirenópolis, fundada em suas tradições, proporciona para as pessoas um processo de educação para uma responsabilidade com a coletividade, com a cidade e seus costumes.

Não é uma responsabilidade com a coletividade que procura estabelecer um ambiente de harmonia social, nem uma solidariedade caridosa. É uma compreensão daquilo que a cidade em suas tradições representa como identidade, que embasa a forma de orientar aquilo que melhor pode ser-fazer para toda a comunidade, é o que expressa quem as pessoas são, como se constituem.

Este processo educativo acontece no cotidiano ao mesmo tempo que o processo de criação, em unidade. Tendo liberdade para exercer a sua capacidade de criação, que tem referência nas tradições, as pessoas da comunidade se tornam parte das tradições, mesmo sem necessariamente serem parte da rede de pessoas que carregam a responsabilidade de serem detentoras e mantenedoras diretas dessas tradições. Desta maneira, a perspectiva da coletividade é privilegiada na visão de mundo proporcionada pela cultura, diluindo o caráter individual dos processos de transformação do cotidiano, e portanto deslocando a centralidade autoral dos processos de criação.

Estas características não são dadas naturalmente. Os pirenopolinos não nascem com elas, e não há imposição para que elas perdurem no futuro. Pelo contrário, são proporcionadas neste contexto social, nesta forma particular de organizar a cultura. Este capítulo procura mostrar como estas considerações se apresentam em Pirenópolis e nas vidas de seus moradores, especialmente na vida dos colaboradores e parceiros desta pesquisa.

#### **4.1 – O educar como processo de constituição do compromisso com o coletivo**

Uma das principais características das manifestações tradicionais das culturas populares é a diversidade, e os seus processos educativos se apresentam também em formas diversas, mesmo que de um mestre para o outro, de um grupo para o outro.

Foi observado, em concordância com a bibliografia, que cada uma das tradições culturais que compõem a Festa do Divino têm as suas formas particulares de educar. Entretanto, existe um certo tipo de compreensão que está presente em todas estas formas e dá

unidade aos processos encontrados. É a consciência de que as manifestações culturais não dizem respeito a si mesmas nem a seus praticantes, mas à compreensão histórica da cidade e seus moradores, e à organização coletiva feita em devoção ao Espírito Santo que configura a Festa criando uma responsabilização individual-coletiva com a cidade e com a comunidade. Esta responsabilização acontece no processo de criação, aliada aos demais aspectos materiais, conceituais e simbólicos.

Seu Lucinho, por exemplo, não se iniciou no ofício de artesão de máscaras de papel por uma tradição familiar. Começou a fazer máscaras ainda com 13 anos porque teve vontade de sair durante a Festa e as Cavalhadas como Mascarado, pelo interesse de fazer parte daquele momento das tradições da cidade.

*Lucinho: Meus irmãos. Dois irmãos mais velhos que faziam. Um é falecido, o Carlinho, o primeiro. Agora, o segundo é o Sebastião, faz máscara até hoje, o Catitu. Então eu aprendi com eles. Desde 13 anos de idade, com 13 anos de idade eu, na época da Festa do Divino, mês de maio mais mês de junho, eu via aqueles meninos sair mascarados, e eu comecei a dar vontade, querer sair também mas não tinha máscara. Aí meus irmãos fazendo máscara lá, eu peguei e inventei em fazer uma.*

Seu João Luiz pertence a uma família que tradicionalmente se envolve com muitas das manifestações da Festa, mas não com o ofício de fazer máscaras de papel. Tomou contato com esta prática porque o pai de um amigo da sua infância iria descartar uma fôrma, e este amigo perguntou a João Luiz se gostaria de ter aquela fôrma.

*João Luiz: Olha, é interessante. O tio dela aqui [esposa de João Luiz, Dona Danielma] é de uma família de músicos tradicional, que fazia máscaras. Até morrer ele fazia máscaras, até que é usada na Cavalhada como tira-cabeças, sempre ele que fazia. A máscara dele era interessante. É uma máscara com cara de gente. Cor de rosa, ele fazia um tom de tinta rosa, que ele preparava, que de longe, vamos supor aquele rosa [apontando] mais ou menos, e o que ele mudava era a expressão, era um bigode, um cabelo sabe, impressionante. Pra mim era o cara mais... eu tento fazer toda a vida, mas eu acho que ele que era o cara. [Ele se chamava] Nenzinho. Então o filho dele era meu vizinho lá na Rua Direita. Ele falou assim “ó, meu pai vai jogar uma forma fora, você não quer ela não?”, que a gente brincava né, jogava bola na rua, não tinha nem calçamento naquela época. Aí eu falei uai, vamos ver ela então. Ele trouxe ela, ele era menor do que eu, mais novo. [...] Ah, devia ser uns 12, por aí. E o menino podia ter o que, devia ter menos que eu uns 3 anos ou 4, não sei. Eu tinha uns 12 ou 13, por aí, vamos supor. Aí me trouxe a fôrma “ah, mas tá faltando um pedaço aqui” “faz mal não, vamos trabalhar nela”. E começamos assim. “Como é que o sei pai faz a tinta?” “Ah, põe uma tinta assim com leite...”, não sei o que, um negócio danado que nós fizemos pra pintar as máscaras, foram as primeiras.*

Os dois artesãos começaram seus ofícios de maneiras diferentes. Seu Lucinho pelo interesse de ser um dos Mascarados, com a necessidade de confeccionar o próprio instrumento para sair pela cidade. Seu João Luiz, por outro lado, pela oportunidade que surgiu de possuir uma fôrma.

O que se destaca é que ambos não tiveram contato com manuais pré-definidos, regras autorais referenciadas em cartilhas, ou “modos de fazer” institucionalizados. Tiveram a oportunidade de experimentar, de por à prova o conhecimento que acumularam até então na cultura por aquilo que observavam. E se empreitaram num processo de criação para que o seu esforço resultasse numa máscara, para que superassem os fragmentos do que conheciam e do que lembravam resultando num processo satisfatório para o que entendiam como máscaras e, portanto, único. Se educaram no cotidiano e em comunhão, Seu Lucinho com seus irmãos, e Seu João Luiz com o seu amigo. Mesmo a assistência que procuraram com o tempo para aprimorar a sua maneira de confeccionar máscaras fazia parte do seu cotidiano.

*Saulo: E os irmãos do senhor aprenderam como?*

*Lucinho: Uai, eles aprenderam... tinha muito fazedor de máscara pela cidade. Então eles iam brincando aí pelas ruas da cidade nas casas, e eles aprenderam, com os meninos de fora, da rua...*

O processo de criação não é desinformado de referências. Para Seu Lucinho sair como Mascarado não poderia ser com máscaras de pano ou industriais de borracha. Deveria ser uma máscara de papel, tradicional da cidade e da Festa, uma máscara própria e única porque feita por ele, mas que faz parte de uma tradição maior que extrapola os indivíduos, que é a identidade do coletivo de Mascarados de Pirenópolis em suas referências simbólicas. Também, o processo de aprimoramento de suas máscaras busca ajuda de pessoas que acumulam experiências também no contexto cultural da cidade, com fazedores de máscaras pelas cidades e com outras crianças.

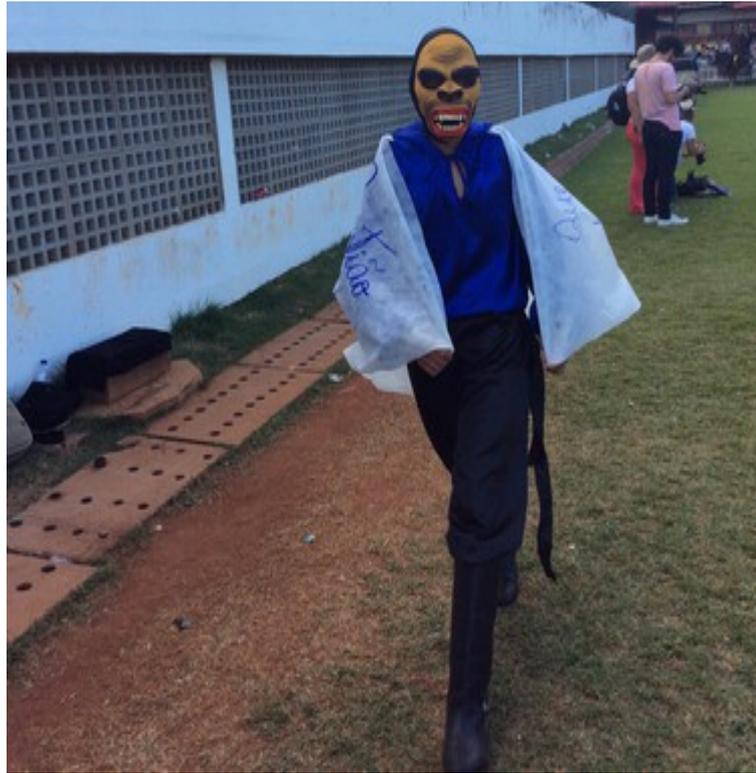


Figura 13 – Mascarado com máscara de borracha

As tradições da cidade são ponto de partida que despertam a vontade de se envolver e de aprender as práticas do ofício de artesão. E, além disso, as tradições são também experiências, referências que sustentam e informam o material que faz parte do processo de criação. Se autoeducar em coletividade e experimentar em coletividade são sinônimos no mesmo processo. E o conjunto de referências e experiências das tradições culturais, da maneira como são vividas e respeitadas, não provocam a vontade de ser único se destacando de tudo o que há a sua volta, mas de ser autêntico em unidade com as práticas e referências que são agenciadas pelo coletivo.

O material de que é feita a fôrma para fazer as máscaras da cidade passou por transformações, como conta Seu Lucinho.

*Lucinho: Lucinho: Não, meu pai [não fazia máscaras] [...] [era] Meus irmãos fazendo e eu [com] vontade de fazer. E eles mau demais comigo, batiam em mim, eu beirava lá e eles me batiam. Aí meu pai pegou e fez uma forma pra mim pra eu fazer a minha máscara separado. [...] Tem o molde, aquele molde era de barro. Então naquele molde de barro, hoje nós passamos pra cimento, mas aí fazia. Pegava a primeira mão, molhava tudo com papel molhado. Tampava todinha a forma, aí depois de tudo tampado, não podia deixar nenhuma greta, vinha com papel, com grude. Grude de polvilho. Aí vinha passando folha de caderno, revista, livro, livro de escola velho, e o papel ia passando. Saco de cimento antigamente era*

*muito bom, aqueles maços de macarrão que vinham de papel, então a gente usava aquele papel, era grosso. Então fazia a máscara. Quando ela secava, ficava bem sequinha, vinha e cortava, serrava e aí tirava a folha. Quando aquele papel molhado secava você tirava da forma. Então nós pegou e aprendeu esse meio de fazer ela de cimento, porque o barro derretia. Aí ficava mole, quebrava a forma... aí nós pegamos e fizemos de cimento, porque cimento você pode fazer uma duas, cem, duzentas máscaras que a forma tá a mesma coisa, e a outra não... [...] Foi, foi eu e Tião, meu irmão, que começou a fazer desse jeito. Meu pai já fez essa, me deu de presente de cimento já, e ela tá aí até hoje essa forma.*

A transformação ocorrida na forma passando do barro para o cimento representa uma grande modificação para o ritmo de produção das máscaras e a regularidade do seu formato. Aconteceu a partir do cotidiano, na iniciativa de seu pai para separá-lo das brigas com os seus irmãos. Seu pai, que não fazia máscaras, não utilizou do material tradicional barro, e fez um molde de cimento que, mesmo contrariando o aspecto material, permaneceu com a referência cultural da cidade pelo formato – o formato de “cara de gente”, usado tanto pelos Mascarados quanto no “tira-cabeças” das Cavalhadas. Com o tempo e a prática, foi reconhecida a validade material desta nova síntese de molde e o seu lugar nas tradições da cidade, tanto para Seu Lucinho quanto para o seu irmão artesão de máscaras Tião Catitu. Assim como as crianças aprenderam máscaras experimentando no seu cotidiano, também experimentando o pai de Lucinho fez a fôrma de cimento, não para produzir máscara, mas para atender a necessidade do seu filho na relação com os irmãos.



Figura 14 – Fôrmas de máscaras de Seu Lucinho. Duas em formato de onça, e três em formato de cara de gente

Atualmente, o ofício de artesão de máscaras tem a possibilidade de ser transmitido a novas gerações. Os dois netos de Seu Lucinho “P.H.” e “J.P.” estão com 11 e 14 anos em 2015, mas fizeram as suas primeiras máscaras com 6 e 9 anos, respectivamente. Como os netos estão frequentemente na casa dos avós para passar o dia e a atividade de Seu Lucinho é fazer máscaras, foi desta maneira que começaram a observá-lo, a participar de alguma maneira e ajudá-lo, até se aventurarem a fazer as próprias máscaras.

*Lucinho: Bom, eles vêm eu fazendo junto comigo lá, e começaram ajudando eu, ajudando, e aí logo eles encarou e fez uma sozinho. (risos) [...] Teve uma época que eu trabalhava na prefeitura, morava perto da ponte de pedra, lá na rua onde eu nasci, na Rua do Bonfim. Quando eu chegava em casa de tarde, eles já tinham enchido as formas já. Já tinham enchido duas ou três formas lá. Eu chegava e só dava um check up mais ou menos. E eles foram aprendendo, aprendendo... [...] eles pegam a forma, e pegam sozinho e tocam. Cada um pega uma. Não tem negócio de os dois garrar a massa numa forma só não. Um fica um com um, e o outro com a outra.*

O interesse dos meninos não foi transformado em obrigação. Segundo Seu Lucinho, nos últimos anos eles passam muitos meses sem fazer máscaras, até os meses de véspera da Festa, em que se preparam para confeccionar as máscaras que vão sair na Festa, e para vender algumas e ter dinheiro se divertir nas manifestações da cidade.

*Lucinho: Ah, mas quando chega na época da festa que eles vê barraca chegando, a festa aí, eles anima! “Ah, vou fazer uma pra mim ganhar dinheiro pra mim comprar isso, comprar aquilo” (risos).*

*Daniela: Mas como o senhor se sente deles não manterem a tradição como um ofício mesmo, como o senhor se sente em relação a isso?*

*Lucinho: Não, mas isso aí eu acho que é a idade, né. Eles vão aprender, reconhecer, logo eles tá aí garrado aí. Eu vou deixar essas formas tudo pra eles aí. É herança minha que vai ficar pra eles mesmo.*

O que Seu Lucinho aspira agora é que ofício de máscaras se torne uma tradição familiar no sentido que ele pratica, tendo a produção de máscaras como uma prática que perdure por toda a vida, o que não está garantido. Entretanto, é importante notar que os dois netos de Seu Lucinho entre os seus 6 e 14 anos já são artesãos de máscaras, e até mesmo o seu avô os reconhece como tal. A natureza pública deste ofício é confeccionar máscaras e colocá-las à disposição daquelas pessoas da comunidade interessadas em sair como Mascarados, e isto os meninos já fazem autonomamente, da mesma maneira que Seu Lucinho e Seu João Luiz.

#### 4.2 – A cultura como organização do espaço educativo

O contexto de confecção de máscaras para as manifestações da Festa do Divino em Pirenópolis permitem refletir sobre aquilo que é agenciado pela coletividade como aspiração, e como as pessoas se tornam parte dela. Seu Itamar diz da maneira mais direta:

*Itamar: E a questão da identidade é uma referência né. Você já nasce aqui... igual o Pompeu falava... o Pompeu era bom porque ele gostava muito de valorizar a cidade, e de forma até meio como fábula, coisa assim e tal. 'Nós não temos nossos He-Mans, nossos heróis são os Cavaleiros!' E era mesmo."*

As aspirações das crianças, jovens e adultos na cidade são compostas pelo que as tradições movimentam em seu cotidiano, como Cavaleiros, Mascarados, músicos, Reis, devotos, festeiros, e muito além disso, seja dentro ou fora do contexto cultural da cidade. Em relação aos processos educativos institucionalizados, o que distancia esta forma de organizar a cultura do mundo ocidentalizado escolarizado é a forma de acesso às informações, e a forma como as pessoas podem se tornar parte, ou seja, a possibilidade de experimentar os saberes em coletividade.

Na cultura da sociedade de mentalidade escolarizada a agência, ou seja, a possibilidade de ação concreta em alguma área está condicionado à obtenção de um diploma que ateste a capacidade e a legitimidade de ser competente, especializado. E este diploma, por sua vez, é consequência de uma série de aulas organizadas por um currículo que supõe proporcionar todas as experiências possíveis para tornar uma pessoa em um profissional.

Já na confecção de máscaras em Pirenópolis Seu João Luiz, Seu Lucinho e seus netos tomaram contato com o ofício por motivos diferentes relacionados ao seu cotidiano: um molde descartado, a vontade de sair Mascarado e o passar dos dias com o avô, respectivamente. Mas aquilo que aconteceu em comum com as quatro pessoas foi a oportunidade de se envolver tateando, se arriscando e experimentando, sem que a sua atividade fosse cerceada, interrompida, dependente de um estágio anterior de compreensão da tarefa ou qualificada como despreparada pela ausência de aulas rígidas e de um diploma.

Segundo Illich, a mentalidade escolarizada “pretende fragmentar a aprendizagem em ‘matérias’, construir dentro do aluno um currículo feito desses blocos pré-fabricados e avaliar o resultado em âmbito internacional.” (1985, p.53). Se o que é necessário para aprender algo já é determinado de antemão, pressupõe-se que todas as pessoas têm a mesma linearidade racional, que suas dificuldades serão as mesmas, no mesmo período de tempo, e que aquilo que necessitam para conseguir aprender deve estar ordenado e escalonado.

Já na maneira como se deu o processo de aprender máscaras em Pirenópolis, é possível perceber a diversidade como uma característica fundamental. Todos os quatro se introduziram na prática de confeccionar máscaras por motivações diferentes, em contextos diferentes, em espaços temporais diferentes. Conduzindo o seu próprio processo de instrução, aproveitando a sua experiência acumulada e reconhecendo as suas necessidades que resultam na procura de ajuda para se aperfeiçoarem, todos tiveram a liberdade de se educarem com autonomia, com liberdade de ação.

Outro saber necessário à prática educativa, e que se funda na mesma raiz que acabo de discutir – a da inconclusão do ser que se sabe inconcluso –, *é o que fala do respeito devido à autonomia do ser do educando*. Do educando criança, jovem ou adulto. Como educador, devo estar constantemente advertido com relação a este respeito que implica igualmente o que devo ter por mim mesmo. Não faz mal repetir a afirmação várias vezes feita neste texto – o inacabamento de que nos tornamos conscientes nos fez seres éticos. O respeito à autonomia e à dignidade de cada um é um imperativo ético e não um favor que podemos ou não conceder uns aos outros. (FREIRE, 2014 p. 58)

Tanto para Seu João Luiz quanto para Seu Lucinho, não foi imprescindível nem indispensável a figura de um professor detentor de todo o conhecimento para instruí-los. Pelo contrário, suas primeiras tentativas foram feitas entre crianças de mesma idade – Seu João Luiz com o amigo que o indicara o molde e Seu Lucinho com os irmãos. A experiência que acumularam, cada um em sua trajetória, e colocadas à disposição do trabalho coletivo, resultam numa compreensão nova e ampliada da tarefa desejada, na nova maneira de compreender e empregar seus esforços, proporcionando a base para a criação das suas próprias máscaras de maneira autêntica. Isto é ilustrado pela própria fala de João Luiz: “Aí me trouxe a forma ‘ah, mas tá faltando um pedaço aqui’ ‘faz mal não, vamos trabalhar nela’. E começamos assim. ‘Como é que o seu pai faz a tinta?’ ‘Ah, põe uma tinta assim com leite...’, não sei o que, um negócio danado que nós fizemos pra pintar as máscaras, foram as primeiras.”

Esta situação leva ao reconhecimento de que o acúmulo de experiências acontece na cultura desde o nascimento, organizando o seu comportamento.

[...] o comportamento do ser humano se desenvolve no complexo contexto do ambiente social. O ser humano só entra em contato com a natureza através desse ambiente e, por isso, esse meio é o fator mais importante que determina e organiza o comportamento humano. (VIGOTSKI, 2003, p. 39-40)

Não existe um determinismo biológico, tampouco a infância é uma tabula rasa, esperando o momento em que lhe será contada quem são e o como vivem as pessoas. Desta maneira, foi observado empiricamente que é nas experiências proporcionadas na cultura que surge o material que possibilita a imaginação e a criação.

Neste caso, a atividade combinatória da imaginação é extremamente clara. Diante de nós, há uma situação criada pela criança. Todos os elementos dessa situação, é claro, são conhecidos por ela de sua experiência anterior, pois, do contrário, ela nem poderia criá-la. No entanto, a combinação desses elementos já representa algo novo, criado, próprio daquela criança, e não simplesmente alguma coisa que reproduz o que ela teve a oportunidade de observar ou ver. É essa capacidade de fazer uma construção de elementos, de combinar o velho de novas maneiras, que constitui a base da criação. (VIGOTSKI, 2009, p. 17)

Desta maneira, questiona-se as teorias pedagógicas que procuram explicar o mundo e a cultura aos alunos negando a sua experiência. Justificadas sob o argumento de que o acúmulo de experiências cotidianas são “senso comum” e desprovidas de profundidade, imputam ao professor a responsabilidade de levar ao aluno o “conhecimento sistematizado” e Científico, como se a cultura não fosse também sistematizada em suas próprias características. Em uma postura bancária (FREIRE, 2014b), o professor refém da mentalidade escolarizada deposita no aluno o que considera a legítima compreensão do mundo, e acaba por tender a substituir as experiências proporcionadas pela cultura pelo que contém nos manuais pedagógicos. É anulado o vínculo histórico, comunitário e ético característicos do contexto de desenvolvimento. Aquelas experiências que servem de base para a criação são negadas, e apenas o conhecimento produzido pela escolarização se torna legítimo como material para a criação.

Há uma quase uma enfermidade da narração. A tônica da educação é preponderantemente esta – narrar, sempre narrar. Falar da realidade como algo estático, parado, estático, compartimentado e bem-comportado, quando não falar ou dissertar sobre algo completamente alheio à experiência existencial dos educandos, vem sendo, realmente, a suprema inquietação desta educação. A sua irrefreada ânsia. Nela, o educador aparece como seu indiscutível agente, como seu real sujeito cuja tarefa indeclinável é “encher” os educandos com conteúdos de sua narração. Os conteúdos que são retalhos da realidade desconectados da totalidade em que se engendram e em cuja visão ganhariam significação. A palavra, nestas dissertações, se esvazia da dimensão concreta que deveria ter ou se transforma em palavra oca, em verbosidade alienada e alienante. Daí que seja mais som que significação e, assim, melhor seria não dizê-la. (FREIRE, 2014b, p. 79-80)

Negar as experiências proporcionadas na cultura significa, pela perspectiva histórico-cultural, negar o que promove a educação e o desenvolvimento, que é o ambiente social. Neste sentido, o ambiente social proporciona o desenvolvimento e não pode ser negado. A atividade do professor pode ser delineada pelo esforço de organizar o ambiente social de acordo com a sua intencionalidade.

Ainda que o professor seja impotente quanto à sua influência direta sobre o aluno, é onipotente em sua influência indireta, através do meio social. O ambiente social é a autêntica alavanca do processo educativo, e todo o papel do professor consiste em lidar com essa alavanca. Assim como seria insensato que o agricultor tentasse influenciar o crescimento de uma planta puxando-a diretamente da terra com as mãos, o professor estaria contradizendo a natureza da educação se se esforçasse para influenciar a criança de forma direta. No entanto, o agricultor influencia a germinação das plantas elevando a temperatura, regulando a umidade, mudando a distribuição das plantas contíguas, escolhendo e misturando o adubo, de forma indireta, através das mudanças correspondentes no meio ambiente. Dessa forma, o professor, através da modificação do meio, vai educando a criança. (VIGOTSKI, 2003, p. 76)

Isto não significa manipular o ambiente de maneira que esta organização contradiga a própria materialidade do mundo, suas condições reais. Nenhuma manipulação contraditória à organização da sociedade resiste à vida e à observação das próprias pessoas. Significa proporcionar uma organização do ambiente para a educação que está, assim como a cultura, inscrito no processo histórico-cultural da humanidade. A atitude perversa proporcionada pela educação bancária de mentalidade escolarizada não é a manipulação da história e da cultura pela contradição do experienciado, mas é a sua suspensão. Esta suspensão das experiências homogeniza identidades e a história, tornando aqueles que estão inseridos no contexto escolarizado reféns do seu esvaziamento.



Figura 15 – Adulto e criança Mascarados



Figura 16 – Pai e filho mascarados 1



Figura 17 – Criança Mascarada



Figura 18 – Crianças com máscaras de pano



Figura 19 – Pai e filho Mascarados 2



Figura 20 – Pai levando o filho mascarado ao Campo das Cavalhadas



Figura 21 – Rei do Reinado de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos de 2015

Reconhecer as experiências não significa que tudo o que é criado a partir do cotidiano é inquestionável e imune ao erro, a críticas, transformações e aperfeiçoamento. Seu João Luiz diz que logo depois das primeiras máscaras procurou aperfeiçoamento: *“A partir daí eu já fui procurar melhorar, aprimorar”*. Seu Lucinho diz que continuaram aprendendo, ele e seus irmãos, com outros meninos e com outros artesãos pela cidade. Seu Lucinho relata que as primeiras máscaras de seus netos não atingiram uma forma consistente, em que procura ajudar sem, entretanto, tomar conta do processo dos netos:

*Lucinho: As primeiras saíram meio fuxicadas, né. Aí eu fui ensinando eles a alisar o papel, tudo. Saulo: Mas o senhor vai corrigindo na deles ou fazendo uma outra do lado? Lucinho: Não, eles pegam a forma, e pegam sozinhos e tocam. Cada um pega uma. Não tem negócio de os dois garrar a massa numa forma só não. Um fica um com um, e o outro com a outra.*

Existem critérios para o trabalho. Diferente dos critérios escolarizados que produzem o certo e o errado, e portanto o capaz e o incapaz, os critérios são um conjunto de referências presentes nas tradições, exercitados tanto por quem pede ajuda quanto por quem fornece ajuda no processo educativo: as máscaras de papel, firmes, coloridas, sejam elas de boi, onça,

unicórnio, cara de gente ou outras mais. Por não ter a quebra do vínculo com as experiências proporcionadas pela própria cultura e com a própria história, estas não são somente material para a criação, mas também uma perspectiva norteadora para o futuro. Por exemplo, na época de sucesso da série Planeta dos Macacos, nem a comunidade pirenopolina nem os artesãos resistiram ao fascínio causado por esta mídia:

*Danielma: Eu era menina, eu lembro que já tinha desenho das máscaras de boi... João Luiz: Depois fizeram uma de macaco. Saulo: A gente viu a de macaco lá no Museu, uma foto com máscara de macaco. João Luiz: Eu até uma forma lá em baixo. A cara assim de macaco, eu fiz uma vez uma aí que ficou igualzinha a do Planeta dos Macacos. (risos) Fiz o capacete, fiz tudo, o elmo que ele usa... Daniela: Tem um quadro lá no Museu que tem um quadro com várias fotos e tem uma foto que tem as máscaras de macaco. Saulo: A Dona Célia fez questão de apontar essa foto pra gente.*

Isto significa que a organização da cultura de Pirenópolis não está isenta nem imune a tudo mais que acontece no mundo. Pelo contrário, existe diálogo com outras referências culturais. Entretanto, com o passar dos anos a referência simbólica da série Planeta dos Macacos não resistiu ao tempo, ou seja, não foi reconhecida pela comunidade como algo permanente para a tradição cultural de Pirenópolis. Hoje em dia é lembrada como uma divertida passagem da história da cidade e suas tradições culturais.

A troca de experiências entre os jovens fazedores de máscaras foi o que os levou coletivamente a fabricarem as suas primeiras máscaras. Ao mesmo tempo que aprendiam a fazer máscaras e criavam segundo suas próprias experiências, passavam a fazer parte legitimamente daquele grupo de pessoas que articula as tradições da cidade, por fazerem as máscaras de papel baseadas nas referências simbólicas da comunidade. Segundo Seu Lucinho a legitimidade dos netos com 11 e 14 anos de idade para a confecção de máscaras é a mesma que a dele, que tem 49 anos de experiência como artesão. Claro que o trabalho de Seu Lucinho tem mais reconhecimento por parte da cidade, mas não é mais ou menos legítimo do que o dos netos. Ainda, Seu Lucinho e Seu João Luiz tiveram décadas de aperfeiçoamento de suas técnicas e estilos pessoais, experiências que os meninos não possuem e que podem pesar na qualidade do trabalho final que é a máscara. Mesmo com esta possível diferença de qualidade entre as máscaras de quem tem maior acúmulo de experiência e de quem tem menos, isto não interfere no reconhecimento da legitimidade ambos.

É comum na bibliografia relacionada às manifestações tradicionais das culturas populares que se identifique a figura do mestre de cultura popular, aquele mais experiente e normalmente mais velho, identificando-se também os demais como aprendizes, ou participantes. Independente da forma como acontece a identificação particular em cada grupo e também das maneiras como a academia os identificam, todos aqueles pertencentes a uma

tradição cultural são dela detentores, como discutido no fim do Capítulo 2 deste texto. Como detentores, partilham dos frutos, obrigações e encargos de serem reconhecidos como legítimos articuladores das tradições, assim como os artesãos de máscaras.

Desta maneira é proporcionado o compromisso como detentores para com as tradições, para a coletividade e para cidade de Pirenópolis. E no exercício desta responsabilidade estes mesmos vínculos se fortalecem. Isto é o que a organização da cultura das manifestações que compõem a Festa do Divino Espírito Santo de Pirenópolis proporciona, é isto que ela educa. E esta educação está intimamente ligada ao processo de criação.

O acesso a experiências proporcionadas pela cultura pirenopolina é possibilitado a todas as pessoas que com ela tiveram contato, seja pela visita à cidade pelo turismo, por vídeos ou livros. Mas é proporcionada maior intensidade principalmente por aqueles que crescem e se desenvolvem na cidade, especialmente aqueles que se envolvem na rede de detentores das tradições culturais.

Na pesquisa empírica foi percebido que o processo de criação acontece concomitantemente ao acúmulo de experiências na cultura. E este processo de criação ligado à história, às experiências pessoais e àquilo que é articulado em comunidade proporciona uma responsabilidade para com as tradições e a coletividade. A liberdade de experimentar com referência nas tradições culturais entre crianças, adultos e familiares é uma aventura e uma responsabilidade. O processo de criação é fundado no compromisso com uma consciência histórica e coletiva. É uma liberdade com compromisso ético. **O que a organização da cultura pirenopolina educa em suas tradições culturais é o senso de unidade entre as necessidades e possibilidades individuais e coletivas.**

Sem a possibilidade de criar, de experimentar de compartilhar e de celebrar em comunhão com a coletividade possuindo a legitimidade de detentores, as pessoas se tornariam provavelmente meros comerciantes de artesanatos. Não fariam parte de uma comunidade pulsante que se responsabiliza pelos seus. Teriam uma liberdade que não presta contas, que não se compromete com o coletivo. O que a organização da cultura pirenopolina educa em suas tradições culturais é o senso de unidade entre as necessidades e possibilidades individuais e coletivas.

Seria impreciso dizer que esta característica pode ser generalizada a todas as manifestações tradicionais das culturas populares. Mas segundo é possível entender pela bibliografia como discutido no Capítulo 2 deste texto, é uma característica partilhada pela sua grande maioria. O fato de os saberes das tradições culturais não possuírem um indivíduo autor, mas grupos, comunidades e gerações detentoras e transformadoras permite, pelo menos

legalmente, que se crie e experimente sobre seus referenciais simbólicos sem uma responsabilidade formal legal pela não cobertura dos direitos autorais. De certa maneira, esta possibilidade de se envolver e criar sobre as experiências das manifestações tradicionais das culturas populares é a sua maior força e singularidade porque permite a sua continuidade, tradição, transformação e educação. Mas é também, ao mesmo tempo, a sua vulnerabilidade. O olhar do expectador canibalizador é aquele que, a partir do seu próprio acúmulo histórico de experiências, enxerga de fora uma manifestação e a partir desta superficialidade acredita ter material suficiente para o seu próprio processo de criação e apropriação. Ignora ou não procura compreender a organização da cultura do outro e, incapaz de deter a consciência da responsabilização sobre si e sobre o outro que detém uma tradição cultural, dela se apropria, tomando para si o espaço de articulação cultural e econômica, a visibilidade em sociedade e o uso indiscriminado e inconsequente dos referenciais simbólicos ancestrais e sagrados.

A atitude antropofágica tem sido uma prática ininterrupta de “canibalização” cultural durante mais de 80 anos, sem haver sido jamais questionada a assimetria de poder (econômico, político, tecnológico, de difusão) entre os canibais urbanos de classe média (em sua esmagadora maioria brancos) e os canibalizados artistas populares de origem camponesa (ou caiçara, sertaneja, ribeirinha e equivalentes), pobres, marginalizados das redes de cidadania e de decisão nas esferas políticas (em sua maioria negros, pretos ou pardos). Os intelectuais e artistas que ainda hoje defendem a antropofagia cultural procuram sempre restringir a discussão às questões de estética, como se todo artista tivesse o direito inalienável de utilizar o repertório das culturas populares em suas criações. Contudo, eles nunca questionam a dupla assimetria de direitos que os favorece: os artistas populares não têm ainda mecanismos legais para impedir que os de fora façam uso dos seus repertórios, enquanto os artistas antropófagos de classe média contam com base legal para preservar a autoria de suas obras e impedir que outrem (como os artistas populares, por exemplo) possa utilizá-las. (CARVALHO, 2010, p. 65)

Foi argumentado durante o Capítulo 3, que trata dos procedimentos de pesquisa, que as manifestações da Festa do Divino de Pirenópolis articulam toda a cidade. Durante a pesquisa foi possível observar, também, que este senso de responsabilidade, porque proporcionado pela organização da cultura, também é proporcionado à comunidade da cidade:

#### ***Caderno de campo, dia 23 de maio de 2015***

*[Saulo e Daniela] Estávamos às portas da Igreja Nossa Senhora do Rosário, Igreja Matriz de Pirenópolis por volta das 21h30 acompanhando o hasteamento da Bandeira do Divino. Todas as pessoas comentam ao redor que este é o maior mastro já confeccionado: possui 27 metros de altura. Pelo menos uma dúzia de pessoas se esforçam para colocar o mastro em pé com a Bandeira enquanto a Banda Phoênix toca repetidamente o Hino do Divino. A praça da igreja*

*está completamente cheia, tomada pelo público assistindo, aplaudindo e torcendo para o sucesso no hasteamento. Quando o mastro finalmente atinge a vertical e adquire sustentação o público vibra e aplaude, e a Banda reproduz calorosamente mais uma vez o Hino. Nestes instantes fomos cutucados por um rapaz que estava ao nosso lado. Talvez o nosso estado de encantamento denunciou que éramos de fora da cidade. A fala deste rapaz aconteceu mais ou menos da seguinte maneira: “Quer saber uma coisa interessante? Depois que a Bandeira parar de mexer com os primeiros ventos ela vai apontar uma direção. Todo ano ela aponta certinho pro rumo da casa onde mora o Imperador do próximo ano. Ano passado foi assim, apontou retinho pra casa desse Imperador de agora!”*



Figura 22 – Hasteamento do mastro da Bandeira do Divino



Figura 23 – Igreja Matriz Nossa Senhora do Rosário com a Bandeira do Divino

A conversa se desenvolveu até que o rapaz se sentisse satisfeito em nos colocar a par da grandeza do significado daquele momento para a Festa do Divino. No dia seguinte, 24 de maio, estávamos acompanhando, na parte da tarde, as Cavalhadas. Seu Itamar muito generosamente conseguiu que ficássemos para realizar a pesquisa não nas arquibancadas, mas no chão, no gramado do Campo das Cavalhadas onde comumente é aberto espaço para fotógrafos da imprensa – e onde fica Seu Itamar coordenando os bastidores da manifestação –, em meio aos trotes e cavalgadas dos Cavaleiros Mouros e Cristãos, e dos Mascarados. Por volta das 15h30 durante um dos intervalos do espetáculo das Cavalhadas, em que os Mascarados entram e dominam o campo, um destes Mascarados se aproxima: “*Lembra*

*daquele rapaz que tava do seu lado lá na Bandeira na igreja? Sou eu!” (Caderno de Campo, dia 24 de maio de 2015)* Este Mascarado é “M.O.”, jovem natural de Pirenópolis, participante das tradições da cidade.



Figura 24 – "M.O." no Campo das Cavalhadas

Segundo ele, sai como Mascarado todo ano e, em 2015, era a primeira vez que levava a sobrinha, uma criança, como Mascarada junto com ele para correr pela cidade. Ele não possui cavalo para montar, e por isso pediu ao seu empregador que lhe emprestasse a montaria. Compôs a sua veste de Mascarado da maneira que lhe foi pertinente naquele ano: máscara de pano, camisa de botão, gravata e paletó, calça social e botina. Adornou o cavalo “como se fazia antigamente”, com ramos de árvores e arbustos.



Figura 25 – "M.O." com sua sobrinha no Campo das Cavalhadas

O que esta passagem experienciada com "M.O." ilustra é que o seu envolvimento com as tradições da cidade existe, bem como a liberdade do seu processo de criação. Ele conhece a história da Bandeira, do mastro e do Imperador, e até mesmo da crença popular a estes elementos. Mas não conta como uma curiosidade ou anedota. É uma atitude de respeito. Quando da conversa do dia 23 de maio, seu interesse transparece o sentimento de solidarização com o outro sobre a informação, a tomada da responsabilização sobre a cidade e sobre o próximo no que diz respeito ao seu contexto social e comunitário.

Seria de certa forma menos estranho que esta responsabilização partisse das pessoas que tem como ofício a manutenção das tradições e que foram indicadas em diversos locais e ocasiões cidade afora como Seu Herculano, Seu Lucinho, Seu Itamar, Seu João Luiz ou Dona Célia. Mas não foi citado "M.O." como uma referência entre os guardiões das tradições culturais pirenopolinas. Entretanto, assim "M.O." procedeu e assim se fez sentir.

Como exposto anteriormente, esta responsabilização não é uma característica biológica pirenopolina nem depositada bancariamente, mas é proporcionada, na característica

sigular encontrada que diverge da organização de mentalidade escolarizada, pela maneira particular desta organização da cultura em entender o processo de criação. Acontece que “M.O.” cria: tem a possibilidade de criar, por exemplo, na composição do seu próprio Mascarado. Imaginou e cristalizou aquilo que entendeu possível e pertinente, até de maneira simples, com máscara de pano e arbustos de árvore, se comparado a grande parte dos demais Mascarados, com máscaras de papel cujos chifres se distanciam por um metro, e cobertos de cetim tanto cavaleiro quanto cavalo.



Figura 26 – Mascarados no Campo das Cavalhadas

“M.O.” não é um Mascarado mais ou menos legítimo porque criou com o material que tinha à disposição, nem os outros Mascarados são mais ou menos legítimos porque encontraram outros meios para criar, como o tecido de cetim. Todos legítimos, todos são parte de algo maior do que suas individualidades e, por isto, têm a possibilidade de se envolver com este algo maior – a história, cultura tradicional e comunidade — responsabilizando-se. Existe ainda a própria consciência inscrita no processo de criação do que é que “se fazia antigamente”, como os adornos de ramos de árvores, evidenciando o olhar histórico e da própria experiência na cultura.

Já foi exposto anteriormente que a Festa do Divino é composta por manifestações diversas, organizadas em um calendário em devoção ao Espírito Santo. Assim, a maneira como as pessoas se envolvem em cada uma das manifestações varia, de maneira que é possível ser muito envolvido e dedicar a vida a uma delas sem ter a mesma intensidade de envolvimento em outras, como Seu Herculano, muito envolvido no Reinado e Juizado, que entretanto não se relaciona da mesma maneira com outras manifestações da Festa do Divino como por exemplo a feitura de máscaras. Isto não impede, por outro lado, que compreendam as manifestações em unidade, que não percebam as suas consistências e inconsistências, nem que se posicionem a respeito delas, num posicionamento de responsabilidade ética. Por exemplo, a postura de Seu Itamar sobre o relacionamento dos Mascarados com a polícia:

*Itamar: [...] Vocês podem ver, os mascarados são muito doidos. Eles saem com o cavalo correndo e eles em pé em cima do cavalo, não tem medo de nada, são irreverentes, tal. E eles, com essa questão de ter a sua identidade oculta, eles satirizam eventos que aconteceram durante o ano, criticam algum político, algum figurão, tudo é dentro do contexto. Então quando vieram pra marcar, eu sempre fui contra. Então a delegada, muito minha amiga, gente finíssima, já não tá mais aqui na cidade, está em outro lugar. Ela perguntou por que que eu era contra, porque só ia ter o nome, lá na delegacia só ia ter uma lista de nome lá na delegacia. “Doutora, a senhora não conhece esse país? [...] Então quem me garante que se ele falar mal de algum político forte, de alguém importante desse aí o cara chegar e se irritar e falar eu quero aquele número tal, quem é? Quem vai segurar doutora? Quem vai segurar?” Ela só olhou pra mim assim...*

*Daniela: E o hábito de marcar o mascarado fica, e os delegados vão trocando...*

*Itamar: Vão trocando. E isso, porque se lá no passado você for olhar, tudo, menos essa [uma das explicações sobre a origem dos Mascarados] de que veio pra espantar o mau espírito, tem isso, ou até mesmo essa eu acho que tem a ver com a questão dele ser rebelde, dele criticar, dele poder falar, dele ser livre, ele é símbolo de liberdade. Então já acabou. Você marcou, já não é livre mais. Marcou, “mas não, eu sou autoridade”, mas o que nós não queremos é isso, não queremos que autoridade tenha o nome mesmo não. É isso mesmo, tem que criticar. Então, é isso. E aqui, como eu falei, ela busca um pouco mais forte essa questão do amor às coisas da terra, porque aqui até hoje o pessoal tá resistindo, e briga forte mesmo.*

Exemplifica, também, a postura de Dona Célia relatando o envolvimento coletivo sobre alguns acontecimentos que compõem a Festa:

*Célia: A Festa é da cidade, do povo. Tem o Imperador, mas o Imperador vai organizar as coisas, depende dele. Como na época meu tio, meu pai faleceu, aí não teve a Cavalhada. A Cavalhada é separada, cada Cavaleiro faz a sua roupa, mas a festa é do povo. Quando eles fizeram o Cavahódromo a ideia era cobrar ingresso, sabe? Começou com essa ideia de cobrar ideia mas o povo não aceitou porque a festa é do povo, entra e sai quem quiser. Não é isso que vai cobrar. Porque muitas vezes as pessoas de fora, os turistas chegam, e como acontece muita coisa, que sempre eu gosto de falar “gente, é cavalo, é carro, é moto, tudo misturado, é aquilo que você fica sem entender o que tá acontecendo! É barraquinha, o povo vendendo as coisas lá pra cima”. [...] Agora, a festa é do povo. A gente que está, todo mundo tem a sua contribuição, ajuda. Vem o pessoal voluntário, vão pra casa do Imperador fazer Verônica. São as pessoas que gostam, voluntárias que vão ajudar. Vão ajudar a fazer café,*

*fazer biscoito, fazer isso, fazer aquilo. [...] Então a Festa é isso, é uma festa que tem o Imperador que organiza, que faz, é responsabilidade dele, mas o povo ajuda, todo mundo. Eu posso dar isso eu dou, um fardo de açúcar, disso, daquilo, todo mundo vai ajudando.*

Ao final da tarde que aconteceu esta entrevista, na despedida, Dona Célia continuou a recordar-se, e a nos relatar coisas que a encantavam na Festa que proporcionam a sensação de que a Festa é realmente do povo, aberta para todas as pessoas. Recomendou que se andasse pela cidade observando as casas, pois onde houvesse uma casa de Cavaleiro, esta estaria aberta para visitação de qualquer pessoa. Isto foi comprovado dias depois, em visita não programada   casa do Cavaleiro Gleisson, enquanto ele ornamentava o seu cavalo e se preparava com o pai, ex-Cavaleiro, para o terceiro dia de Cavalhadas. A casa estava com os portões abertos, e da calçada era possível observar a preparação do cavalo e um imenso mural de fotos das gerações de Cavaleiros da família. O convite para entrar na casa e conhecer o processo veio do próprio Gleisson que percebendo o interesse de pessoas na calçada, demonstrou-se tão receptivo e hospitaleiro quanto descrito por Dona Célia.



Figura 27 – Mural de fotos da família na casa do Cavaleiro Cristão Gleisson

### 4.3 – Trabalho, educação e criação

Remetendo ao fato de tanto os experientes artesãos João Luiz e Lucinho serem legítimos detentores como os dois netos de Seu Lucinho, empregando o seu ofício regularmente, é levanta uma outra questão, referente às teorias pedagógicas ligadas à relação entre a atividade realizada no cotidiano e a forma intencional de organização do ambiente social para proporcionar o aprendizado, isto é, a relação entre trabalho e educação.

Bernard Charlot (2013) enumera quatro posturas para pensar trabalho e educação. Na primeira postura, que denomina Platônica, o educando deve ser livrado do trabalho, e a escola é entendida como espaço de lazer, livre das pressões características do ambiente de trabalho.

O filósofo francês Alain, no século passado, dizia que o aluno pode tentar, à diferença do aprendiz, o qual não deve desperdiçar nem matéria nem tempo; e, acrescentava Alain, só aprende quem pode tentar e errar. (...) Também se considera, desde a Revolução Industrial, que a criança deve ficar livre do trabalho produtivo e matriculada em uma escola. (CHARLOT, 2013 p. 72)

Denomina a segunda postura de Proudhoniana, em que a escola deve ser baseada no trabalho:

É no ateliê que se educa e só nele se pode educar, uma vez que somente nele se encontram, ao mesmo tempo, as habilidades do ofício e os valores da classe operária. Fora do trabalho e do ateliê não há educação valiosa, há só aquela que a burguesia e a tirania tentam impor ao povo para mantê-lo sob dominação. [...] Aliás, igual foi a primeira posição de Marx e dos marxistas: não é o Estado que deve educar o povo, disse Marx, é o povo que deve educar o Estado. Encontra-se aí uma suspeita que atravessa a história desde o século XIX: a de que não seja o trabalho que atrapalhe o processo educativo, mas, ao contrário, a educação, na sua forma escolar, que se afaste do trabalho, desconheça o seu valor, ou, pelo menos, não prepare convenientemente para o trabalho. (CHARLOT, 2013 p.74)

A terceira postura apontada é a pedagogia de Célestin Freinet:

Como Pistrak [e a corrente Proudhoniana], Freinet considera o trabalho uma fonte de educação; como ele, pensa que deve ser um trabalho coletivo e com um sentido fora do universo escolar. A principal diferença é que a escola de Pistrak, com uma oficina onde se trabalham metais e madeira e com a preocupação de ensinar uma introdução à técnica de produção no mundo moderno, articula-se mais à produção social fora da escola, enquanto a classe de Freinet, apesar da preocupação da socialização do trabalho dos alunos, visa, sobretudo, à aprendizagem da vida coletiva e à apropriação de saberes

escolares com base em atividades que tenham um significado fora da escola. [...] Poder-se-ia falar de uma transposição didática do trabalho na pedagogia de Freinet: é trabalho mesmo, mas foi adaptado para produzir efeitos educativos e essa é sua principal função. [...] Em Freinet, como em Pistrak, o trabalho é considerado fundamento da humanidade, mas Freinet continua protegendo as crianças das formas do trabalho social “real” da época e apoia também a sua pedagogia em uma ideia da natureza da criança a ser respeitada, enquanto Pistrak engaja mais os jovens no trabalho produtivo, talvez por participar de uma tentativa revolucionária para redefinir relações sociais, relações de produção e formas de trabalho. (CHARLOT, 2013 p. 75-76)

A quarta postura enunciada por Bernard Charlot é a do construtivismo:

Poder-se-ia contestar que ainda se trate de relação entre trabalho e educação, uma vez que, do trabalho, permanece a ideia de atividade, de obstáculos a serem ultrapassados, de problema a ser resolvido, mas sumiu o confronto com a matéria e que o processo se desenrola por inteiro no mundo da intelectualidade. (...) [Na educação construtivista] a educação não consiste em transmitir conhecimentos acabados, mas em propor aos alunos situações e problemas que desencadeiem uma atividade intelectual que, com a ajuda do professor, leve ao conhecimento. EM outras palavras, a educação é o resultado de um trabalho intelectual do educando. Proudhon sustentava a ideia de que o trabalho em si é uma educação; o construtivismo considera que a educação em si é um trabalho. Entretanto, essas sínteses requerem uma definição restrita dos termos. A educação abrange muito mais coisas do que as que podem ser adquiridas no ateliê do artesão ou, de forma mais geral, no “chão” do lugar do trabalho. Também, por mais importante que seja a atividade de criação, de imaginação, de retificação no trabalho, as formas sociais concretas ultrapassam essa atividade. (CHARLOT, 2013 p. 77)

Todas estas posturas evidenciam que as diferentes formas de compreensão entre educação e trabalho impactam a perspectiva pedagógica e o ambiente social. Segundo Charlot (2013, p. 147) “A escola é um lugar onde o mundo é tratado como objeto e não como ambiente, lugar de vivência“. Já foi tratado anteriormente neste capítulo que a atitude bancária de explicar o mundo ao aluno, ou seja, tratar o mundo como objeto, suspende a experiência dada na cultura, onde é proporcionada a vivência. Se esta postura é empregada, por mais que haja o esforço de relacionar educação e trabalho, a atitude pedagógica nega o próprio trabalho. Ainda, pela perspectiva da escolarização é possível estabelecer outra relação entre educação e trabalho. A instituição escolarizada faz com que as pessoas se preocupem com a sua individualidade primeiro e adiem a sua relação com as condições materiais da sociedade porque, sem a comprovação dos seus conhecimentos por um certificado, não são legitimadas a interferir no mundo. Somente o diploma atesta seus conhecimentos, e por consequência somente ele autoriza socialmente o seu trabalho, e o emprego da sua força produtiva e

criadora. Entretanto, a escolarização perpetua a si mesma pelo mito da incompletude – uma formação não é suficiente: uma pessoa necessita sempre de mais uma formação técnica, mais um diploma, mais uma graduação ou pós-graduação, mais uma atualização, mais um diploma escolarizado. O reconhecimento do seu trabalho sobre o mundo é adiado, porque as pessoas nunca estão completamente autorizadas a empregá-lo, é sempre necessário uma formação escolarizada a mais, um diploma a mais. Numa prática pedagógica escolarizada a relação entre trabalho e educação é um devir. É proposto que as pessoas se concentrem na sua formação pessoal, preocupados com a sua própria individualidade, para que, depois de formados e diplomados, possam reestabelecer sua relação com a coletividade e com a materialidade do mundo.

Na pesquisa empírica realizada em Pirenópolis foi observado que nesta organização da cultura não existe a ruptura entre o indivíduo e o mundo. Seu Lucinho, Seu João Luiz e mesmo os netos de Lucinho não suspenderam as suas relações com a coletividade, com as tradições e com o ofício de máscaras em função de um curso específico, nem pela falta de um certificado que os reconheça como artesãos. A interferência no mundo é possibilitada ao mesmo tempo que a educação, devido à maneira que é socialmente proporcionado o processo de criação. Neste ponto se inscreve a diferença pelo deslocamento da centralidade da autoria, a partir de Barthes (2004, p.49):

O autor é uma personagem moderna, produzida sem dúvida pela nossa sociedade, na medida em que, ao terminar a Idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, ela descobriu o prestígio pessoal do indivíduo, ou como se diz mais nobremente, da “pessoa humana”. É pois lógico que, em matéria de literatura, tenha sido o positivismo, resumo e desfecho da ideologia capitalista, a conceder a maior importância à “pessoa” do autor. O autor reina ainda mais nos manuais de história literária, nas biografias de escritores, nas entrevistas das revistas, e na própria consciência dos literatos, preocupados em juntar, graças ao seu diário íntimo, a sua pessoa e a sua obra; a imagem da literatura que podemos encontrar na cultura corrente é tiranicamente centrada no autor, na sua pessoa, na sua história, nos seus gostos, nas suas paixões; a crítica consiste ainda, a maior parte das vezes, em dizer que a obra de Baudelaire é o falhaço do homem Baudelaire, que Van Gogh é a sua loucura, a de Tchaikowski o seu vício; a explicação da obra é sempre procurada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o autor, que nos entregasse a sua “confidência”.

É observado a partir deste trecho a íntima relação entre os contornos autorais na sociedade ocidentalizada atual e a epistemologia positivista. A tradição positivista busca o alcance da Verdade Científica – uma única verdade científica – que explica eficientemente o

mundo, e nega todas as formas anteriores (que por isto são supersticiosas ou equivocadas) de conhecimento. Isto coloca o autor não como parte de um acúmulo histórico permeado por uma diversidade de perspectivas, mas o situa como um substituidor da história e das contribuições anteriores à sua obra. Isto é, é o responsável pela produção voltada para o futuro que, entretanto, tende a silenciar o passado, as tradições, o acúmulo histórico.

Deslocando a centralidade autoral as pessoas criam mas não apagam a experiência anterior da humanidade. Tornam-se parte do fluxo do acúmulo histórico e da coletividade sem, entretanto, perder a sua singularidade em meio à comunidade.

Dessa maneira, o processo de criação e também a educação que possuem a autoria deslocada não se concentram apenas no aspecto do instrumental técnico para proporcionar a maneira mais eficiente e verdadeira de realizar trabalho produtivo. É proporcionado um maior equilíbrio entre indivíduo e coletividade. Assim, é proporcionado também maior equilíbrio entre a instrução pessoal e o contexto social de transformação do mundo, pelo trabalho.

Não é possível dizer a partir desta reflexão que a educação deve ser aplicada da mesma maneira que a organização da cultura tradicional pirenopolina em diversos contextos. Não é possível dizer que a educação se dá estritamente no trabalho produtivo, nem na liberdade de testar e experimentar sem o desperdício de recursos. Tampouco é possível dizer que acontece somente na esfera intelectual. Ademais, a definição destas questões extrapola os objetivos deste texto.

Mas pode-se afirmar que é possível estabelecer outras formas de proporcionar educação, como observado nas manifestações tradicionais de Pirenópolis. É possível questionar o monopólio radical da instituição de mentalidade escolarizada, em que a educação se afasta da vida. A diversidade de características encontradas na pesquisa empírica mostra um quadro diferente, pelas suas características de organização do processo de criação, na unidade entre educação e criação, e pelo deslocamento da centralidade autoral. A educação encontrada na organização da cultura pelas manifestações que compõem a Festa do Divino em Pirenópolis, portanto, se aproximam mais da vida do que o processo educativo das instituições escolarizadas.

Em suma, só a vida educa e, quanto mais amplamente a vida penetrar na escola, tanto mais forte e dinâmico será o processo educativo. O maior pecado da escola foi se fechar e se isolar da vida mediante uma alta cerca. A educação é tão inconcebível à margem da vida como a combustão sem oxigênio ou a respiração no vácuo. Por isso, o trabalho educativo do pedagogo deve estar sempre vinculado a seu trabalho social, criativo e relacionado à vida. Só quem assume um papel criativo na vida pode aspirar à

criação na pedagogia. Por isso, futuramente o professor também será um participante ativo na vida. Tanto no âmbito da ciência teórica, do trabalho ou da atividade prática social, sempre relacionará a escola com a vida através do ensino. Dessa maneira, o trabalho pedagógico estará “inevitavelmente unido ao vasto trabalho social do cientista ou do político, do economista ou do artista. (VIGOTSKI, 2003, p. 300-301)

A concepção de trabalho em Marx ajuda a esclarecer de que modo se situa a relação entre trabalho, educação e criação:

Pressupomos o trabalho sob forma exclusivamente humana. Uma aranha executa operações semelhantes às do tecelão, e a abelha supera mais de um arquiteto ao construir sua colméia. Mas o que distingue o pior arquiteto da melhor abelha é que ele figura na mente sua construção antes de transformá-la em realidade. No fim do processo do trabalho aparece um resultado que já existia antes idealmente na imaginação do trabalhador. (MARX, 2010 p. 211)

O trabalho não se circunscreve apenas, segundo a ideologia capitalista, no trabalho produtivo, a produção material que gera valor e mais-valia. Na verdade, o trabalho é característica humana que proporciona a transformação do mundo pela materialidade, e a transformação do homem pelo processo de imaginação e criação que projeta a ação no futuro. Por este motivo a formação docente deve preparar o professor como profissional, voltado não somente para o trabalho técnico da educação, mas também para a formação humana integral, voltada para a vida:

O professor do futuro não será um instrutor, mas um engenheiro, um marinheiro, um militante político, um ator, um operário, um jornalista, um cientista, um juiz, um médico, etc. Isso não implica, porém, que tenha de ser um diletante em pedagogia. Na própria natureza do processo educativo, em sua essência psicológica, está implícita a exigência de um contato e de uma interação com a vida que sejam o mais estreito possível. (VIGOTSKI, 2003 p. 300)

A educação proporcionada pela e na cultura implica a imersão na vida e nas experiências proporcionadas no cotidiano.

São sumamente interessantes as formas de trabalho que podem ser introduzidas na escola se ela estiver orientada, na estruturação de seu plano docente, não para as formas primitivas e há muito extintas do trabalho físico doméstico, mas às formas do trabalho industrial e tecnicamente superior. Dessa maneira, sem qualquer esforço de nossa parte, a criança incorpora-se diretamente aos dois âmbitos entre os quais deve estar dividida a influência educativa: o primeiro é a ciência natural moderna e o segundo é a vida social

contemporânea, que abrange o mundo inteiro.

Na fábrica moderna lateja o pulso da vida e da ciência mundiais, e a criança situada nesse lugar aprende a sentir por si mesma esse pulso da contemporaneidade. Ao mesmo tempo, é sumamente importante organizar as formas da vida e da atividade laboral da criança para que ela entre em uma relação totalmente ativa e criativa com os processos a serem realizados. Isso não se obtém mediante o ensino profissional gradual das habilidades necessárias para operar as máquinas, mas fazendo com que a criança seja introduzida imediatamente no sentido de toda a produção e, ao mesmo tempo, aprenda a encontrar o lugar e o significado dos diversos procedimentos técnicos como partes necessárias de uma totalidade integral. (VIGOTSKI, 2003, p. 187)

Em um contexto cultural tão forte quanto o de Pirenópolis é possível perceber que a presença da educação no ambiente escolar não eclipsa a educação proporcionada no cotidiano do ambiente social. A pesquisa aponta a possibilidade de perceber outros contextos culturais singulares, e de que maneira proporcionam educação pela organização da cultura. Pelo raciocínio da alteridade, pode-se desestabilizar a mentalidade escolarizada, questionando quais são os aspectos promovidos em comunidade que sofrem a suspensão do trabalho e da cultura, e de que formas o processo pedagógico, a organização intencional do ambiente social podem extrapolar o ambiente escolar rumo à vida.

#### **4.4 – O registro como educação e criação**

Foi discutido, na introdução desta dissertação, que a forma autoral de organização do conhecimento privilegia o registro de uma criação como forma de ligação do autor à obra. Registro gravado, escrito ou fotografado, vinculado a uma ideia original do autor, cujo conteúdo não pode ser alterado porque se transformado, possui nova originalidade, gerando a necessidade de um novo registro, e um novo vínculo de autor. Entretanto, a forma autoral de conceber o registro não pode ser naturalizada. Existem outras maneiras organizar em sociedade as formas de fixação material de uma criação.

O registro, como assunto, despertou atenção durante a pesquisa porque foi objeto de preocupação recorrente de Seu Herculano durante todo o tempo em campo, em Pirenópolis. Durante o primeiro contato realizado com ele a partir de indicações recebidas da população da cidade, ainda por telefone, ele já dizia que para a realização da entrevista levaria os objetos do Reinado de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos e do Juizado de São Benedito para que fossem tiradas “umas fotos bem bonitas”. Durante a entrevista, quando percebeu os recursos limitados para fotografar a pesquisa de campo (câmeras de telefone celular e tablet), perguntou se não havia “uma daquelas câmeras grandes, potentes, pra sair umas fotos bem

bonitas”. E os pedidos se repetiram no período de campo subsequente, como durante o levantamento da Bandeira do Divino, e as andanças durante as festas do Reinado e do Juizado. Mais tarde, foi possível entender que a preocupação de Seu Herculano com a qualidade das fotos se dá porque ele próprio se percebe em unidade com o patrimônio material do qual é responsável pela guarda, são fonte privilegiada de sua história e sua memória.

Seu Herculano estabelece uma relação muito intensa com o material que possui em sua casa: fotos do Reinado, do Juizado, da Festa do Divino, panfletos de anos em sequência, revistas locais e regionais que de alguma maneira mencionam as manifestações da Festa e, em especial, com o “livro do Reinado”, a Ata da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos e São Benedito. Todos estes objetos aparecem em abundância quando ele fala. A relação com a Ata é tão intensa que, por vezes, a transcrição da entrevista perde o seu sentido linear, porque Seu Herculano deixa de falar com o seu interlocutor, para dialogar em pensamento e em fala com o livro:

*Herculano: Então eu guardo esse livro que tá aqui... que é o Hermano da Conceição, o pessoal todo, é a Ata da eleição dos que queiram ser... aqui já é meu pai ó, assinatura dele, 1955, Jackson de Oliveira, certo? A assinatura do meu pai. Aqui, mil novecentos e... reunião do Reinado, coisa e tal tal tal, Secretaria... deixa eu ver quando começou... Hermano da Conceição, mil novecentos e... ah, 51, o ano que eu nasci. Então meu pai pegou desde essa época pra cá, você já vê o nome dele. Pedro da Abadia, Apolinário de Almeida, que eram os secretários que iam tomando... Bom, então meu pai pegou o Reinado e não deixou ele acabar. Naquele tempo, pra fazer um Rei, uma Rainha, coisa e tal, 1960, tá aqui ó, desde 60 quando eu peguei do meu pai, tudo é do meu pai aqui, ó [no livro], tudo é letra dele. Foi fazendo aqui até 1983... aqui já é letra minha, 1993. Meu pai morreu em 94, aqui o Reinado de 92, 93, 94 foi quando o meu pai morreu. Então a ata daquele dia, foi 24 de abril de 1994, [lendo o livro:] “O Secretário da Igreja Nossa Senhora do Rosário no Bonfim, Pompeu Cristóvão de Pina, José Maria de Oliveira, Inácio da Luz de Oliveira”, os irmãos que estão até hoje aí ainda, “Eustáquio Figueiredo, Wellington” tal tal... “1994, Nossa Senhora do Rosário: Rei Heródoto Pirineus de Oliveira”. Esse Heródoto foi Rei várias vezes pra não deixar o Reinado acabar, tá entendendo como é que é?*

A Ata da Irmandade – ou como seu Herculano chama, o Livro – é uma relíquia que transborda a profundidade histórica das tradições pirenopolinas, relacionada intimamente à história do povo negro, e com o processo que levou às festas de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito de escravos e ex-escravos, praticadas em outros meses do ano, a fazer parte do calendário em devoção ao Divino Espírito Santo. Além disso, pelo fato de o Livro ter pertencido anteriormente ao seu pai, é através dos registros escritos na Ata que Seu Herculano estabelece com ele uma relação de diálogo direto: lembrando fatos, fazendo consultas, e ouvindo novamente as histórias vividas pelo pai. Os registros na Ata continuam sendo realizados, desde 1919 até 2015 nesse mesmo Livro, contendo principalmente as

identificações das Rainhas, Juízas, dos Reis e Juízes, além daqueles que se reúnem como testemunhas para a formalização escrita do compromisso com o Reinado e o Juizado. A Irmandade configurava, antigamente, as pessoas que se reuniam, organizavam, andavam e articulavam o Reinado e, com a Irmandade finda, Seu Herculano e seus antecessores Andadores organizam as festividades, com o auxílio de amigos próximos e devotos.

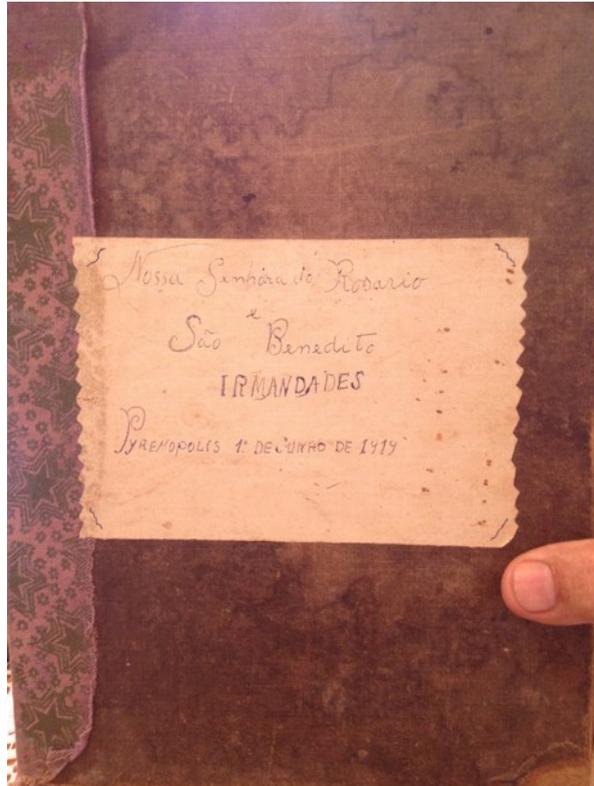


Figura 28 – Capa da Ata da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos e São Benedito

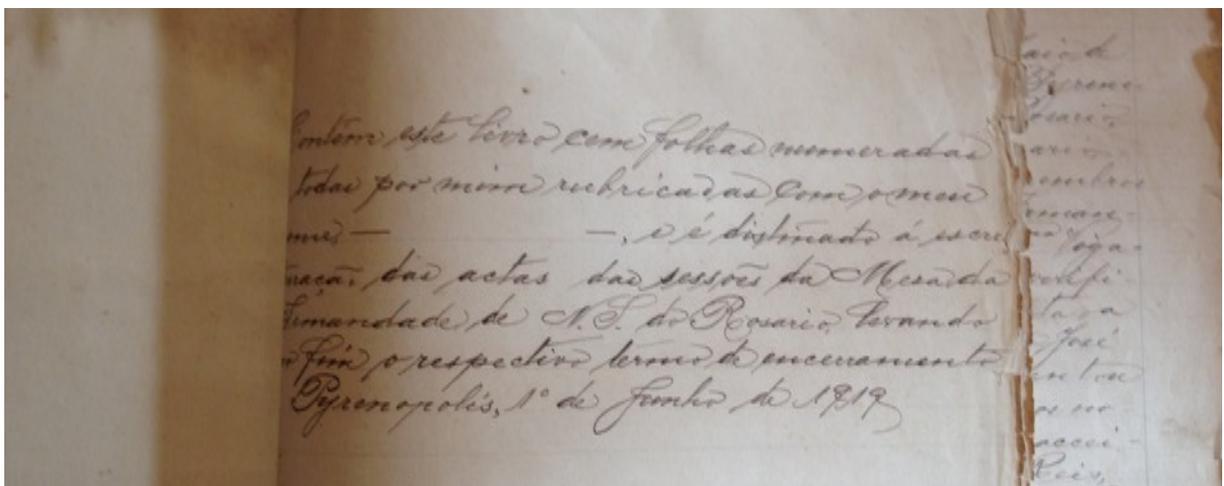


Figura 29 – Primeira inscrição na Ata da Irmandade, datada de 1º de junho de 1919

Tudo o que está registrado na Ata é material de consulta permanente de Seu Herculano. Mas de que maneira esta forma de registrar e se relacionar com o conteúdo se difere das formas de registro inscritas na forma autoral de conceber o conhecimento na sociedade ocidentalizada e escolarizada?

Segundo Illich (2002), as alterações proporcionadas sobre o alfabeto, a página, a escrita e principalmente sobre a leitura a partir da época de Hugo de São Vitor (1096-1141), quando escreveu o seu *Didascalion* em Paris – França, são fundamentais para a mudança na forma de registro sobre a página. Durante a passagem do período monástico para o período escolástico é proporcionada a proeminência do texto com características muito próximas da que conhecemos hoje, da mesma maneira que surge, também, o autor como é entendido nos dias atuais.

No período anterior a Hugo, os textos eram compostos pelas sagradas escrituras, e a atividade proporcionada pela leitura dizia respeito à reflexão das pessoas sobre o seu lugar naquela história, ou seja, que tipo de sabedoria profunda poderiam concluir para as suas vidas. A contribuição destas pessoas sobre a página diziam respeito a comentários sobre as próprias escrituras sagradas. A partir do período de Hugo acontece um distanciamento da prática anterior. O texto então se encarrega de proporcionar o processo de raciocínio de quem escreve, a sequência pessoal do seu pensamento, *ordinatio*:

En esta distribución se expresa un nuevo sentido estético [...]. Pero esta nueva belleza abstracta, obtenida fundamentalmente gracias a la composición del texto, es el resultado de una forma de utilizar el tamaño de letra que se basa em el cálculo y es característica de mediados del siglo XII. Refleja el nuevo placer de proyectar patrones de “conocimiento” mentalmente organizados y cuantificados sobre el espacio vacío de la página.

[...] El libro culto ya no es una secuencia de comentarios ensartados como cuentas em el hilo de la narración de outra persona. El autor se encarga ahora de proporcionar la *ordinatio*. Él mismo escoge un tema y se ocupa de sus partes según la secuencia dictada por el orden que él mismo determina. La página visible ya no es el registro del discurso, sino la representación visual de un argumento que se desarrolla paralelamente al pensamiento. (ILLICH, 2002, p. 130-131).

A pessoa que cria sobre a página deixou de se inserir num fluxo histórico, em que a sua contribuição pessoal não pode ter predominância sobre as sagradas escrituras, para se tornar o protagonista individual da criação, expondo a sua forma particular de ordenar e raciocinar, configurando a fundação do que se entende por autor. Nesta maneira escolarizada e autoral de conceber o conhecimento é necessário que um registro possua reflexão explícita, o

raciocínio do autor esmiuçado. Um documento como a Ata que Seu Herculano tem guarda, contendo basicamente referências nominais e temporais é considerado, nesta mentalidade, fonte histórica. A partir desta fonte histórica que será criado conteúdo “original” “valioso” para o estudo, com o trabalho, por exemplo, de pesquisadores historiadores, arquivistas e bibliotecários que imprimirão o raciocínio do autor.

Mas, para o próprio Herculano, no contexto de sua vida e da manutenção das tradições culturais do Reinado e do Juizado, a Ata da Irmandade é um meio poderoso para ligá-lo às tradições, é um conjunto de referências que indicam aquilo que foi feito e legitimado pelos seus antecessores, e, em especial, existe o elo afetivo pelo seu pai, o último Andador do Reinado antes dele. Durante um momento da entrevista, citamos o nome de seu irmão Inácio, e prontamente estava Seu Herculano com uma data que estava ligada ao seu irmão, além de outros nomes que se envolvem no Reinado, transparecendo o forte vínculo comunitário:

*Herculano: Ah, o meu irmão ajuda muito, é o Inácio da Luz de Oliveira. Na reunião ele tá aí, ó [na Ata]. Tá eu e ele aqui. Toda reunião ele tá junto. “Eu, Geraldo Herculano de Oliveira, no encargo do Reinado escrevi essa ata. Comuniquei ao Vigário da Paróquia Nossa Senhora do Rosário o Padre Luiz Virtuoso os nomes dos integrantes do Reinado desse ano, são:...” Aí tá o nome dos reis. Que nome é esse aqui? Redimília? Nossa, essa mulher casou, mudou não sei pra onde... (risos) então tá aí...*

*Saulo: E o senhor lembra de todo mundo, toda festa? Só bater o olho no nome?*

*Herculano: Aí, tá aqui o meu irmão. No dia 6 de abril de 2006 na Igreja do Senhor do Bonfim às 19 horas, Geraldo Herculano Oliveira, Inácio da Luz de Oliveira, Gracilene da Silva, Francisco Cardoso da Silva e Nassinha Cardoso da Silva, José Maria de Oliveira, outro irmão meu, José Maria de Oliveira, que chamava Zuca, ele morreu já, Marta de Oliveira Lobo, Galeno Júlio de Melo! Até o galeno nessa reunião em 2006, tava lá junto comigo, que é o pai da Gislene. Ele tava na reunião de quem seria Rei. [...] Herculano: Ele tava na reunião... Ah! Ele foi Rei de Nossa Senhora do Rosário, o Galeno, no dia que abriu aqui! Mas como é que abre tudo em cima dele aqui? (risos) 2006 uai. O pai dela foi o Rei. Galeno Júlio da Silva, o nome del, e Maria Mendonça. Faz junto, faz uma festa só numa casa.*

Não é mera curiosidade o fato da Gislene, mencionada no trecho acima, ter indicado Seu Herculano como uma pessoa a ser procurada para o trabalho. Ela foi a primeira pessoa que foi encontrada ao caminhar pelas ruas da cidade, encontrada no comércio onde trabalha, para realizar a entrada de campo da pesquisa. Então surge o nome dela na conversa e, em outro trecho da entrevista, aparece o seu registro na ata como Rainha do Reinado.

Na Ata não existe um raciocínio com começo, meio e fim – pronto, definido e imutável – que permite a criação pela atividade típica do autor permeado pelo positivismo, suspendendo, mesmo que em parte, certos vínculos com o acúmulo histórico. As inscrições presentes na Ata da Irmandade são referências que proporcionam a ele uma postura ética coerente com o fluxo histórico que faz parte, é material para o processo de criação, e não um

conjunto de regras, tampouco conhecimento que deve ser adaptado e esquecido.

Seu Herculano acompanhou seu pai, Jackson de Oliveira, desde os 9 anos de idade, em 1960, e assumiu a responsabilidade completa sobre o Reinado, as atribuições de Andador e a Ata a partir de 1994 com o falecimento de seu pai. Da maneira que se relaciona com as suas memórias, fotos, e principalmente com a Ata, Seu Herculano aprende com seu pai mesmo depois de 20 anos, porque não procura a ata como um manual técnico que lhe dará resposta, mas a usa como objeto de estudo, adquire sabedoria sobre si, sua família e suas tradições. Neste processo se inscreve a sua própria personalidade no processo de criação:

***Caderno de campo, 25 de maio de 2015:***

*[Local: Porta da casa do Rei do Reinado de 2015, fim do período manhã]*

*Seu Herculano continua trazendo os objetos do Reinado para o seu carro, para guardá-los. Uma mulher o pergunta: “esses cetros e bastões que leva na procissão do Reinado, Herculano, são de quê?” Seu Herculano responde, citando alguns santos católicos que os bastões representam, terminando a sua fala com “bom, todos assim de cabeça eu não sei, mas tá tudo lá no livro, lá no livro tem tudo. Tem tudinho isso aí”. E diz que vai procurar no livro, a Ata, os bastões e os santos correspondentes para depois procurá-la e informá-la. A mulher deve ser moradora da cidade... Mais uma ida na casa do Rei para pegar objetos, e Seu Herculano completa: “esse aqui mesmo ó, eu tava indo lá na nascente do Rio pegar água, eu vi esse pedaço de pau aqui, pensei, ó! Aí esse aqui eu trouxe, talhei, coloquei uma fita azul e ele ficou sendo do Reinado”.*

Dentro do cânone ritual católico, os objetos se tornam parte do sagrado a partir da bênção formal de um sacerdote. Mas Seu Herculano, na responsabilidade e autoridade de Andador do Reinado, incluiu o bastão nos rituais em devoção a Nossa Senhora do Rosário dos Pretos e São Benedito de outra maneira. Caminhando, observou a talha de madeira e a projetou no futuro, imaginou que lugar ocuparia nos cortejos do Reinado e do Juizado, e trabalhou sobre ela, para aproximá-la das referências que compõem a sua experiência, o formato dos outros bastões e cetros do Reinado, de madeira e metal. Criou, a partir da necessidade de completar os objetos rituais da tradição que é detentor, baseado naquilo que tem como referência na vida, e no que está presente na Ata da Irmandade.

Da mesma maneira como foi visto na confecção de máscaras, em que as crianças são consideradas detentoras das tradições, Seu Herculano também considera que seu filho “L.F.” é participante legítimo, detentor das tradições do Reinado e do Juizado, aos 12 anos.

*Saulo: Seu herculano, o seu filho já sabe tudo de Reinado?*

*Herculano: Tudo, tudo isso aqui, ele já sabe tudo. Eu ensino pra ele tudo, chamo ele. Inclusive, saindo daqui agora eu vou lá buscar ele.*

*Saulo: Não tem nadinha pra ele aprender?*

*Herculano: É.*

Aquilo que Herculano diz tem intimidade com as suas próprias experiências em relação ao Reinado. Não quer dizer que seu filho não precisa se aperfeiçoar em nada, nem que tudo o que é preciso saber se esgota em um conjunto de procedimentos. Aquilo que o filho já sabe é a atitude assumir o que a organização da cultura de Pirenópolis educa, a responsabilização pessoal com a coletividade e as tradições. Os caminhos que proporcionam a educação se dão no cotidiano, na participação dos rituais do Reinado, e a presença fundamental da Ata da Irmandade. Perguntado se o filho se envolve com o Reinado e o Juizado, responde:

*Herculano: O meu menino é. Eu fico em cima. Ele quer ajudar, coisa e tal, já sabe mais ou menos como funciona. Porque tem um caminho, né. O Rei de Nossa Senhora do Rosário vai buscar o Juiz de São Benedito na segunda-feira. No outro dia você tem que levantar, vamos dizer, 7 horas da manhã pra o Juiz de São Benedito buscar o Rei de Nossa Senhora do Rosário. Segunda-feira tem a ressaca que todo mundo tá nela, né, porque o povo bebe, você sabe como é que é?*

*Saulo: O senhor ensinou pro seu filho essas coisas?*

*Herculano: Eu já ensinei tudo a ele.*

*Saulo: Como?*

*Herculano: Uai? (espanto) Ele vai comigo ué! [...] O meu menino está com 12 anos. Então eu falei pra ele, e aí há o interesse dele. [“L. F.”], vamos, o Reinado é assim, assim... ele sabe tudo já. Até os toques de sinos...*

*Dani: E o seu pai fez isso com o senhor?*

*Herculano: Fez isso comigo também.*

De certa maneira, a relação de Seu Herculano com as formas de registro, fotos, livros, e em especial com o “Livro do Reinado” remete à intensidade com que, durante a época monástica segundo as recomendações de Hugo de São Vítor, o estudioso lia.

Hugo quiere que su discípulo, al examinar los tres sentidos de la escritura, incorpore el pasado sagrado del mundo entero em su próprio presente. Quiere que interprete el éxodo judío de Egipto como una prefiguración del camino desde Jerusalén hasta el Gólgota, del camino de los cristianos siguiendo a Jesús, y que lo aplique a su própria vida: que abandone a su família por el monasterio, que aparece bajo la imagen del desierto. Sin casa, encuentra su hogar temporal em las páginas del libro. (ILLICH, 2002, p. 81)

Seu Herculano celebra o livro, perdendo-se e achando-se nele, localizando-se no passado, e localizando o passado nele mesmo, encontrando seu pai, sua família e a própria história.

#### 4.5 – A Cavalhadinha da Vila

Durante o período de preparação para a entrada em campo, foi percebido pelo calendário que organiza a Festa do Divino Espírito Santo, que é realizada a Cavalhadinha Mirim, montada em cavalinhos de pau.

A Cavalhadinha é a reprodução-mirim dos festejos do Espírito Santo e momento máximo de socialização de uma nova geração nos valores culturais essenciais aos pirenopolinos. Com exceção das Folias, a festa conta com os principais eventos da Festa do Divino, como Cavalhadas, Império e Reinado. A maioria das celebrações religiosas é realizada na Praça de Nossa Senhora de Fátima, conhecida pelos moradores do bairro como “Praça da Santa”. É aí também que acontecem “as rezas” durante a semana que precede a festa. (IPHAN, 2008, p. 93)

A Cavalhadinha que consta a mais tempo no calendário da Festa é conhecida como a “Cavalhadinha da Vila” e, há alguns anos, integra também o calendário a “Cavalhadinha do Centro”. Mas a Cavalhadinha não se constituiu, pelo menos inicialmente, em um evento proporcionado pelos adultos para que perpetuassem as tradições entre as crianças. Pelo contrário, brincar de Cavalhadinha é parte das formas de se viver a infância em Pirenópolis – retomando seu Itamar, usando a expressão de Seu Pompeu, os Cavaleiros são os He-Mans da cidade.

*Itamar: (...) Toda vida depois da festa grande os meninos brincavam de cavalhadinha em Pirenópolis, toda vida. É um costume, que você tem uma festa linda dessa, depois vai brincar.*

*Seu João Luiz: Ah, eu lembrei de um detalhe a respeito da Cavalhadinha que eu falei que tende, mas aquela! Sempre houve cavalhadinhas por aí. Às vezes até dois, três de cada lado só, improvisava, que eu também fazia isso [quando jovem], tudo de papel, sentava a turma no chão e ia catar papel de cigarro, chamava papel lumioso, aquele papel prateado que tinha pra fazer os símbolos de cada capa, era assim, tudo...*

Seu Itamar e Seu João Luiz informam que as Cavalhadinhas são um costume, e mesmo João Luiz brincava de Cavalhadinhas quando criança. Entretanto, o que diferencia a Cavalhadinha da Vila, que consta no calendário da Festa do Divino, das demais formas de brincar cavalhadinha ao redor da cidade?

*Itamar: O que aconteceu, e o João Luiz participava também, esse senhor que eu vou dar o nome dele pra você, que é o cara que ensina os cavaleiros, os Cavaleirinhos a correr Cavalhada. O que acontece, é que ele corria. Eu fui sempre um menino meio esquisito, eu prestigiava (risos), eu olhava os meninos. Mas não era ele só, que eu conheci pessoas que não tem nenhum prestígio cultural na cidade, e eles faziam cavalhadinha e eu assistia a cavalhadinha deles, entendeu? Então, os seus bairros faziam. A diferença é que na Vila eles foram fazer a cavalhadinha, os meninos foram lá em casa liderados por um cara chamado Ruaninho. [...] O que aconteceu? Ele foi lá em casa liderando os meninos, ele era um*

*pouquinho maior, ele foi liderando os meninos menores. [...] Ele falou “Seu Itamar, eu queria, nós estamos querendo fazer uma cavalhadinha aqui na Vila, só que eu quero fazer uma cavalhadinha diferente. Eu quero fazer igual lá em cima, com as carreiras igual eles fazem certinho”. Eu falei Ishh!, que coisa! Porque eles faziam, uma ou outra carreira assim, mas toda a carreira igual eles faziam? Ai ele falou pra mim, eu pensei, que coisa interessante! Ele falou pra mim assim “eu queria que você me ajudasse”. Eu falei eu ajudo sim, tudo que você precisar eu ajudo, e vou começar a te ajudar agora. Eu não posso te ensinar Cavalhada, o que eu faço é ajudar organização, é produção, é coisa pesada, eu nunca andei Cavalhada, nunca, não sei. Mas o João Luiz é o cara que gosta de cultura, tá com a gente a vida toda, é um cara muito bacana e ele vai gostar dessa ideia e vai te ensinar a correr cavalhadinha. Então ele juntou os meninos, saíram de casa e foram lá diretamente. Eles foram lá falar com ele, e como eu previ e falei, ele na hora foi ensinar os meninos a correr cavalhadinha. Então daí que surgiu.*

Então a Cavalhadinha da Vila passou a ter um aspecto diferenciado das demais porque aquele grupo de crianças sentiu a necessidade de obter outras experiências, com a ajuda de outras pessoas, para se aproximar daquilo que aspiravam, a Cavalhada adulta. Prontamente João Luiz os recebeu, topando a ideia:

*João Luiz: Cavalhadinha da Vila... ficou com esse nome, né? (risos) Eu estava deitado após o almoço no sofá assistindo algum jornal, alguma coisa e bateram palma na porta de casa. Já vi que era criança pelo jeito “João Luiz!”. “Ó moçada, como é que é, bão?” “Bão”. Eu vi que eles estavam envolvidos já com essa cavalhadinha. “Ó, viemos aqui pra ver se você pode ajudar nós”. Falei “uai, posso, mas vocês já não tem a cavalhadinha arrumada, já não estão ensaiando?” “estamos, mas nós queremos que você ajude uns trem lá pra nós”, não sei o que. “Então vamos lá. Primeira coisa: o que vocês já tem ensaiado?” Tanto é que eu nunca tirei aquilo que eles já tinham. A carreira de dois não existe na Cavalhada adulta, mas eles fizeram, então ela continua. A carreira do “S”... porque nas nossas carreiras existe o S, que é uma carreira que você tem que fazer pra você não desencontrar. Às vezes você tem que fazer um S. Ai então, respeitando aquelas deles, acrescentei algumas daqui, tanto é que Cavaleirinho de lá já é Cavaleiro aqui em cima, né. Ai fiz um roteirozinho com os 3 dias que a história é contada, que é o dia do encontro entre os Reis onde eles declaram guerra depois de um saber que o outro está próximo, a chamada pra guerra. Nós temos os combates e tal, até os Mouros serem presos no Segundo dia pelos Cristãos. No primeiro dia eles pedem trégua “Peça ao seu monarca que nos conceda trégua por 24 horas”, então o embaixador vai lá e volta “as tréguas foram concedidas”. Ai então no segundo dia volta. Tanto é que o Mouro tem a entrada em primeiro lugar no primeiro dia, que ele é que vai invadir o território como os Mouros foram para a Península Ibérica. No segundo dia o Cristão já tem certo domínio, no caso, e entra o Cristão primeiro no segundo dia. Ai depois da batalha e tudo os Mouros são rendidos, aceitam a lei de Cristo, são batizados, e se tornam amigos. Ai saem do campo dando viva e já saem juntos. Nós chamamos engrazados porque eles saem juntos e vão embora. No terceiro dia eles já voltam juntos, engrazados, não tem mais separação, e vão fazer as comemorações que são os jogos, e a distribuição de simpatias (risos) como eu falava, os beijos, pra torcida, porque tinha esse lado também “azul, azul!” “vermelho!”. E na Cavalhadinha a gente segue mais ou menos né, com, como é que eu digo... com menos exigência de certas coisas, mas procurando ensinar pra eles aquilo que eles vão fazer se chegarem a isso [Cavaleiros das Cavalhadas], e muitos tem vontade, né.*

A forma como se respeitam os processos de criação, já desde a infância, predominaram na forma como Seu João Luiz lidou com aquilo que os meninos criaram e

organizaram entre si sobre a forma de correr a sua cavalhadinha: “*Então vamos lá. Primeira coisa: o que vocês já tem ensaiado?*” *Tanto é que eu nunca tirei aquilo que eles já tinham*”. Entende-se que o recorte espetacularizado – aquela que se preocupa com a superficialidade imagética da apresentação, reduzindo o complexo contexto simbólico e histórico – ocupa pouca proeminência na maneira de lidar com a criação. É central o respeito às referências históricas e simbólicas dada na cultura, que embasam o processo de criação. Por isso uma carreira que não existe nas Cavalhadas é respeitada nas Cavalhadinhas. As crianças cresceram e acumularam referências e experiências das Cavalhadas, aspirando uma maior aproximação com o que vêem no seu cotidiano. Então, responsabilizam-se por sua prática, criam e procuram aperfeiçoamentos que partem das tradições, buscando alcançar as tradições ao mesmo tempo que, durante o processo, interferem nestas mesmas tradições e se constituem na cultura.

Mas os processos de criação não justificam qualquer tipo de criação num *laissez-faire*. Existem aspectos que não foram alcançados pelas crianças, como a carreira em “S” e a precisão dos acontecimentos entre Mouros e Cristãos que são organizados por João Luiz. Se não houvesse uma proposta por parte de João Luiz, o próprio pedido dos meninos perderia o sentido. Mas a atitude do instrutor não é de suspender as experiências históricas nem controlar o processo de criação, mas comungar da responsabilização pelas tradições da cidade com respeito mútuo entre as necessidades e experiências dos Cavaleirinhos, as necessidades e experiências de um Cavaleiro.

Quando Seu João Luiz diz que segue nas Cavalhadinhas “com menos exigências” sobre as crianças, não quer dizer que sente a necessidade de protegê-los, mas diz em comparação com a forma de lidar com aspectos das Cavalhadas dos Cavaleiros adultos, de que participou por 26 anos.

Desde 1989 a Cavalhadinha da Vila faz parte do calendário que organiza a Festa do Divino de Pirenópolis. Nos seus primeiros anos foi um evento simples, contando com a organização de Itamar, João Luiz e Danielma, entre outros.

*Danielma: (...) No começo ia a gente pra lá, tinha um toca fita daquele de dois tapes sabe...*

*João Luiz: Ela ficava em pé lá em volta do campo e eu aqui, apitava, e ela “tan taran” [dava o play na música no toca fitas] (risos). A gente montou o campo, juntamos a turma dos meninos...*

*Danielma: Tem música de batismo, tem a música da Cavalhada, e acabou. E a fita que eu tinha não tinha isso, só tinha entrada, Mouro e Cristão, e os galopes. Aí eu juntei a escola da Banda de Música Phoenix pra gravar essas duas músicas que eu queria, que era o “Cavalhada acabou” que a gente chama, e a música do batismo. Ainda existe essas fitas até hoje!*

*João Luiz: É, foi desse jeito que a gente começou. “Então meninos, todo mundo ensaiar, então nó vamos arrumar o campo”, os próprios meninos. Tanto é que depois eu proibi que eles cortassem pau na beira do rio, que pra fazer os cavalos e os trem eles não tinham onde buscar e foi na beira do rio, “ah, mas o que que é isso?” “ah, nós cortamos só uns ali na beira do rio” eu falei “não, não pode não. Cavaleiro de Cavallhada não corta pau na beira do rio nem mata passarinho”. Isso até foi bão porque saiu uma vez no Globo Ecologia (RISOS). [...] E o campo a gente fez assim sabe, amarando, juntando os trem. Arrumei uma corda emprestada com um cidadão que tem um caminhão, que usa corda pra dar uma proteção melhor e tal, e ajeitamos tudo, sabe. Na hora de fazer argolinha, até hoje eu faço, 50 argolinhas e tal. Fazendo espada pra Cavaleiro, cavalo, pintando lança, ferrando cavalo, até isso. Então tudo a gente fazia lá. No começo não tinha Imperador [Imperadorzinho], na primeira vez não teve Imperador, então eu fiz lá em casa fazer lanche e tal, e a arrumação de muitas coisas fizemos lá. [...] você tem uma faixa de idade que foi de comum acordo estipulada, criança. A partir de 13 já está na pré-adolescência, já está saindo, então até 12 anos. Tanto o Imperador... Já houve até menino que passou conversa em mim na idade pra continuar na Cavlhadinha, pelo menos mais um ano ele correu (risos).*

[...]

*Danielma: E não tinha ninguém na beirada assistindo não! Eram os meninos correndo e o João Luiz lá, e eu com esse toca-fita!*

Com o passar dos anos a Cavallhadinha da Vila foi se transformando, principalmente a partir do advento de uma associação da comunidade responsável por organizar a Cavallhadinha da Vila. Uma prática voltada para atender aos anseios de um conjunto de crianças passou a ser considerada pela comunidade um acontecimento que garante a perpetuação da Festa do Divino entre as próximas gerações. Além das corridas das Cavallhadinhas, existem atualmente o Imperadorzinho festeiro e seus almoços e cortejos; as Rainhazinhas, Juizinhas, Reizinhos e Juizinhos e suas festas, os Mascaradinhos das Cavallhadinhas, prêmios altos para os jogos de argolinhas; a praça das Cavallhadinhas foi transformada em um Campinho de Cavallhadas, entre outros.

*João Luiz: Agora hoje são 8 de cada lado, que aí dá certinho, e a gente ainda consegue. Mas esse desinteresse é que eu falo pra você... naturalmente ela começou [a Cavallhadinha da Vila], e naturalmente ela perecerá. Infelizmente. Eu sinto muita tristeza em dizer isso, porque a minha vida foi envolvida com coisa de Cavallhada, a vida inteira, desde criança dentro do quintal da casa da minha mãe até o dia que eu saí. O dia que eu saí voltei pro largo com as crianças, então a minha vida inteira é envolvido com isso.*

*Danielma: E ficou uma festa grande, muito grande, já tá difícil arrumar gente pra ser Imperador, pra fazer os Reinados...*

*João Luiz: Esse é um problema também. Porque de repente os meninos ficaram ofuscados.*

[...]

*João Luiz: Mas ó pra você ver, até as coisas igual eu tô falando que mudou muito, igual as farofadas, não tem mais, quase. Tinha as farofas dos meninos, sabe. Os meninos vestidos de bota, chapéu, lenço no pescoço e camisa xadrez, ia tudo pra farofa, cantar.*

[...]

*João Luiz: E era bonitinho demais sabe, você ver os menininhos brincando e curtindo. Só que aí também, quando eu vi, os marmanjos dentro do campo disputando, também esses meninão grandão que tem por aí. Eu falei não, aí não pode acontecer isso, cara.*

*Danielma: Teve uma vez que um menino tirou uma argolinha e ganhou um cavalo!*

*João Luiz: São as coisas exageradas, acontece é isso. Pra depois passar por uma coisa constrangedora igual eu passei acompanhando um companheiro meu. Você vê a pessoa esconder no camarote porque ele ia receber uma argolinha. O cara foi pra oferecer uma argolinha. E a argolinha no meu tempo ainda era assim, antes, que depois mudou. Você recebia uma camisa de presente, coisa simples, um corte de calça, eu mesmo já ganhei um corte de calça da Banda de Música. Aí começaram a dar dinheiro. E isso foi ficando assim, pra impressionar a coisa, e isso chegou até nas crianças.*

A partir das entrevistas, do convívio em campo e dos registros realizados, não é possível afirmar nenhuma conclusão sobre a intensidade e as características do envolvimento particular de cada criança na Cavalhadinha da Vila. É possível afirmar, por outro lado, que a forma como se organizou o contexto desta cavalhadinha operou transformações na organização do ambiente social. É mais difícil encontrar crianças dispostas a participar do que em tempos anteriores. E a quantidade de eventos, pompa e expectativa que cercam a Cavalhadinha da Vila exigem gastos que são, para algumas famílias, difíceis de acompanhar, como acontece por exemplo nas formas adultas do Imperador do Divino, dos Reis e Juizes do Reinado e Juizado.

A esperança da comunidade de que fosse proporcionado um espaço que garanta a manutenção das tradições culturais pirenopolinas acabou por, de certa forma, institucionalizá-lo. A comunidade decide pelas crianças os seus trajes, a quantidade de eventos e a maneira como acontecerão, em vez de perpetuar o equilíbrio entre as pessoas e esta mesma coletividade. Seu João Luiz diz que “de repente os meninos ficaram ofuscados” porque, nesta nova forma de organizar as Cavalhadinhas, os meninos não protagonizam seus próprios processos de criação. Não procuram superar suas necessidades pessoais proporcionadas na cultura, mas atender expectativas dos adultos. Não empregam no seu próprio ritmo seus processos de criação, mas recebem muitas informações prontas, objetos prontos e resoluções de seus problemas pelos adultos.

A mudança na organização da Cavalhadinha da Vila não ofusca a sua beleza, a sua importância, nem a sua trajetória histórica. Entretanto, causa estranhamento tanto a pessoas da comunidade como João Luiz e Danielma, quanto em crianças e algumas famílias, uma vez que está sendo cada vez mais difícil encontrar novos participantes para esta cavalhadinha. Se estas características para organizar festejos infantis são lugar-comum em instituições escolarizadas – por exemplo, na forma como instituições escolares infantis promovem festas juninas ou dias da Independência –, em Pirenópolis causam fricção.

De certo modo, pode-se dizer que a Cavallhadinha da Vila passou a ser vista como um instrumento para atender um objetivo externo à sua existência – a manutenção das tradições, a gênese de novos festeiros e novos cavaleiros –, negligenciando a sua própria característica, que é o protagonismo das crianças em equilíbrio com o contexto cultural e comunitário, como foi observado por Martinez & Pederiva em relação à atividade musical:

Martinez (2012) realizou uma pesquisa sobre a concepção de professoras que atuam na Educação Infantil acerca da atividade musical, em que percebeu que essas educadoras, quando realizam atividades musicais, priorizam funções alheias à música, ou seja, que não contribuem para o desenvolvimento musical da criança. Uma das funções apontadas pelas professoras entrevistadas foi o uso da música como meio para se alcançar outras finalidades. Vigotski (2010) esclarece que um dos erros na educação em relação à arte foi impor tarefas e fins alheios a ela com a intenção de ampliar o conhecimento das crianças. A ênfase, nesse sentido, não é dada à atividade musical em si, pois destaca apenas a letra da música – o conteúdo da letra da música. E isso passa a ser usado para transmitir conhecimentos de português, de história, entre outros. (MARTINEZ, 2014 p. 61)

Não se pode prever que a Cavallhadinha da Vila vai se perpetuar, nem desaparecer. É possível dizer que, dadas as tensões e novas necessidades que se apresentam e se acumulam, as características que podem promover outras mudanças se consolidam. O contexto cultural de toda Pirenópolis é muito vibrante, afetando a sua comunidade de maneira profunda. Se, por um lado, existem características contraditórias desta Cavallhadinha do ponto de vista pedagógico com as tradições da cidade, não parece que ela está para acabar. Pelo contrário, pertencer ao Calendário do Divino garante a ela visibilidade e responsabilidade. Ademais, a organização da cultura pirenopolina oferece a oportunidade, ano a ano, geração a geração, de que novas pessoas, adultos ou crianças, criem, responsabilizem-se e liguem suas identidades à Festa do Divino Espírito Santo.

#### **4.6 – Os suplícios da tradição**

A criação traz grandes alegrias para a pessoa. Mas há também os sofrimentos contidos na expressão “os suplícios da criação”. Criar é difícil. A necessidade de criar nem sempre coincide com as possibilidades de criação e disso surge um sentimento de sofrimento penoso de que a ideia não foi para a palavra, como diz Dostoievski. (VIGOTSKI, 2009, p. 55)

Participar das manifestações tradicionais das culturas populares da Festa do Divino, ofícios, celebrações e festejos tão fervorosos e alegres é uma honra para seus detentores.

Como já foi exposto, a organização da cultura pirenopolina educa em suas tradições culturais é o senso de unidade entre as necessidades e possibilidades individuais e coletivas, uma responsabilização que atinge as pessoas e a comunidade. E esta responsabilização implica também em renúncias, possibilidades de ser e agir no mundo que são adiadas ou não realizadas em função de um entendimento sobre as necessidades e possibilidades coletivas e pessoais.

*Herculano: Uai, é a tradição, né? Como é que você vai deixar uma festa dessa acabar? Eu por exemplo tenho um filho, tá com 12 anos. Se ele segurar, bem. Se ele não quiser segurar, a Igreja, você sabe muito bem que você tem que andar atrás... E andar atrás e tem esse problema, a Igreja hoje, você sabe muito bem que ela hoje mantém uma linha de celebrar a missa para o Reinado, mas a responsabilidade dela, ela não vai fazer isso. Então a responsabilidade fica pela tradição da cidade, e a tradição do povo que faz isso. É a fé do povo...*

*Herculano: Aconteceu o seguinte. Meu pai sofreu um desastre de carro e quebrou a perna. Aí veio o Reinado. “Herculano, vai lá”, porque chama Andador do Reinado. Então, porque Andador? Porque você tem que ir atrás. [...] Então, quer dizer, chama Andador do Reinado, você tem que organizar tudo. Banda de Couro, eu tenho a Banda de Couro própria.*

*Herculano: Engraçado, você falou uma pergunta interessante, sabe. Você sabe que, Festa do Divino. Mesmo quando solteiro, coisa e tal, era aquela obrigação de ajudar o meu pai. Porque o meu pai tinha a perna quebrada, então ele já não andava muito. Depois ele mandou arrumar ela, ficou boa a perna, mas ele já não andava muito. Então vinham e falavam “Festa do Divino, vamos pra tal lugar?” e eu falava “eu não posso, eu tenho que ajudar meu pai no Reinado”. Então quer dizer, ficou aquele amor pelo Reinado, né. Pra ajudar meu pai. E foi. Então se criou aquela raiz, apegou àquilo mesmo pra valer, e como é que você faz? Você tem coragem de deixar agora? Não tem como! É passar pros meninos, passar pras outras pessoas.*

\*\*\*

*Itamar: Não, eu considero que é uma festa da cidade, né. Cada um faz a sua obrigação e a sua parte, né. Eu mesmo antigamente ainda fazia Pastorinhas e o teatro, que era o trabalho de ator que eu faço que é a minha contribuição particular, vamos dizer, pra cidade. Muito tempo pra cá eu não estou fazendo mais isso porque fica muito carregado no tempo da festa, muito peado. Então eu já estou ficando livre pra ajudar na organização, pra trabalhar mesmo. E pra fazer outras coisas também, porque na hora a gente atende muitos estudantes também, muita imprensa, muita gente. E eu deixei também até isso*

\*\*\*

*João Luiz: Ah, Cavaleiro, é. Eu sempre tive vontade, porque quando criança eu fazia no cavaleiro de pau. Mas quando surgiu a oportunidade... até o meu irmão, mais novo do que eu, foi o Cavaleiro mais novo de Pirenópolis. Foi quando surgiu a vaga do Cristão, que era o lado que ele queria, como também os outros. Lá em casa torcia pro Cristão, porque o Mouro eles falavam que era do mau (risos), é bárbaro, não sei o que. Então ele entrou pra ser Cristão, Soldado Cristão. Quando foi no ano seguinte surgiu mais uma vaga do Cristão. Falei “agora, nem que for a Onça!”, a Onça é um espião que existe lá, você sabe da história. Então nem que for a Onça, eu vou entrar. Aí entrei de Cristão, fui até... entrei em 67 parece, até 76 eu era Cristão, e passei a ser Embaixador Mouro por causa de uma crise, inclusive que até a política tava interferindo. Que a Cavallhada foi criando uma fama, era uma coisa já*

*bastante conhecida e começou aquele interesse, disputas e tudo. Então nós tivemos uma dificuldade na época, e consultamos todos os antigos, os ex-todos, se alguém ia assumir o lugar de um Rei que mandou uma carta dizendo que não poderia ir. Eu falei “não, não deve nem ler a carta. Se tem alguma coisa que é pra chocar a gente vai evitar isso, que aqui nós estamos em festa né. Vamos ver se nós arrumamos alguém aqui, não é possível que ninguém vai assumir”. [...] ele entrou também assim, eu nunca vi... eu entrei na rabada, como a gente falava. O Soldado raso entra lá atrás. No Cristão só não entrava na rabada porque o último é o Sargento, é o que mata o espião. Então ele tem uma certa importância e esse aí não gosta de ceder o lugar dele. Mas eu entrei lá atrás como o meu irmão também. Eu cheguei a ser até o Quinto Cavaleiro, meu irmão o Quarto, nós corremos juntos muito tempo. Poderia até ter chegado a Rei posteriormente, mas aí surgiu esse problema que ninguém queria assumir. Porque é uma responsabilidade também, que o Rei, ele tem... hoje já não tem tanto, mas o Rei falou, nós temos que acatar. Sempre era mais velho, era uma pessoa experiente, conhecedor da Cavahada, então a gente “sim senhor”, né. Mas aí, ninguém. Nem no Castelo do Mouro, ninguém assumiu. Aí o Luiz Armando, meu irmão que era Cristão, já tinha passado pros Mouros pra ser Embaixador desse que não veio [um Embaixador já havia faltado antes do Rei, então]. Ele saiu pros Mouros antes de mim. Aí perguntou, perguntou, perguntou do nosso lado. Tinha mais velho do que eu lá, mais antigo e não, ninguém assume. Eu falei “olha, a Cavahada não acaba por causa disso não, vamos lá”. Aí entrei como Embaixador [Mouro], e ficamos correndo juntos de novo os dois irmãos muito tempo, até encermos em 92 se não me engano, a última. E também saí assim, também já fiz a minha parte, já aproveitei bastante, é hora de dar oportunidade para outros.*

Estes trechos ilustram que muito do que é vivido passa por momentos duros, em que as responsabilidades atingem limites em que são feitas opções e escolhas. Mas não se pode confundir uma responsabilização que é educada na cultura com uma doutrinação ou aprisionamento. A educação é um processo que necessita atitudes voluntárias e, da mesma maneira, a responsabilização pessoal e coletiva se caracteriza no contexto cultural das tradições. Dona Célia exemplifica um caso em que foi assumida uma ação de distanciamento das tradições culturais:

*Célia: Como eu falei, precisa a festa tomar um rumo grande? É muita gente que vem, mas não devia estar assim. As pessoas estão sendo corroidas, corrompidas com o dinheiro. Eu até falei com um primo meu, parente meu que ele tocava, que a gente tem a Bandinha de Couro, não sei se vocês viram a Bandinha de Couro, que é da época dos escravos. Então essa Bandinha de Couro sai todo dia depois que começam as novenas, 4 horas da manhã que ela sai tocando nas ruas. E depois da novena ela toca. Era um parente meu, V. Aí quando foi o ano passado ou retrasado, não sei, ele não teve Bandinha de Couro. Eu fui e conversei com ele “V., volta a tocar”. “Ah, não recebi, não sei o que, fulano recebeu, ciclano recebeu, pá pá pá e eu não recebi!”. Falei “Vicente, volta a tocar, amor ao Divino Espírito Santo! Esse dinheiro, você não precisa dele, você tem o seu trabalho. Ele ajuda, mas não é tudo. Volta a tocar em amor ao Divino Espírito Santo”. Só que ele não tocou. “Não recebi, não vou, não tem mais”. Aí eles tiveram que arrumar outro rapaz pra tocar. Teve um ano que não teve. Então assim, dessas mil e uma coisas...*

Importante notar que, mesmo a partir de uma decisão tomada pelo rompimento com a Banda de Couro, aquilo que é entendido pela coletividade resiste, revelando contrapontos situados na responsabilização da comunidade no apelo de Dona Célia, e na atitude de uma

outra pessoa assumir a tradição da manifestação da Banda.

Em campo não foi possível perceber uma regularidade discursiva a respeito do que são as tradições de Pirenópolis que embasam o comprometimento pessoal e coletivo. Quando perguntada, por exemplo, Dona Célia foi direta: “Olha, é a fé e o amor ao Divino Espírito Santo”. Dona Zeli acredita que, de todos os momentos que os integrantes da Congada participam, o mais importante é a sua participação, na Missa do Divino, em que se celebra a comunhão, logo após os tambores negros: “A parte mais importante é a hora que nós cantamos o cântico na hora da comunhão, sabe. Eu acho mais importante.” Mas existem ainda outros entendimentos.

*Itamar: Pra mim... porque pra mim fica já fica meio difícil e esquisito, porque eu já penso em outros interesses há muitos anos, não é de hoje... mas, Festa do Divino... Eu acho que é uma hora do pirenopolino encontrar os velhos amigos, deixar as suas quizilas, os seus problemas, as suas mágoas de lado. E tem muito isso. A pessoa vê um amigo que não vê há tempos, porque às vezes as pessoas vão morar fora mas vem para a Festa do Divino. “Ah, vamos pra festa do Divino”, aí você encontra pessoas... eu tive até problemas ano passado, mas o clima é tão legal, de paz, de alegria na festa que aquilo vai ficando pra trás, e é isso, é uma hora de confraternização da nossa comunidade. Eu acho isso, e também um momento religioso. Mas assim, pra comunidade no geral, que nem todo mundo é religioso (risos), fica esse lado da confraternização.*

\*\*\*

*João Luiz: A primeira coisa que eu acho é a questão religiosa que às vezes vai ficando... isso é um risco que nós estamos correndo, porque só o profano às vezes fica... Evitar de mudar, de descaracterizar certas coisas, porque são às vezes simples ou pequenas, mas têm uma representação, uma representatividade grande. Igual na Cavahada, quando você falou, o que que faz? Na Cavahada tem até o gesto, e eu ensino pros meninos. Como faz a lança, desfazer a lança, quando você faz o gesto daquela arma, tudo isso é comentado lá. Aí os meninos vão aprendendo também.*

[...]

*Mas é isso, a Festa tem essa importância social, além da religiosa. É essa confraternização que existe. As pessoas ficam mais acessíveis, as pessoas mudam até, falam estamos no clima da Festa, você vê que as pessoas mudam, ficam mais prestativas, solícitas. E a gente sente que isso é importante pra nossa sociedade, como também a questão da educação, da informação que a gente usa em todos os momentos, que a gente convive com isso.*

Apesar de não haver uma coerência discursiva sobre o que se entende por tradição, dentro da discussão exposta durante este capítulo foi possível perceber que há uma postura pessoal que guia a maneira com que cada um se responsabiliza pela cultura da cidade. Portanto, a ideia que cada um possui sobre as tradições e como se articula com a comunidade é, também, singular. A importância desta discussão reside no fato de que, mesmo sem uma formulação que alcance representatividade total dos colaboradores da pesquisa e outros moradores da cidade, a tradição possui papel fundamental tanto em suas vidas quanto no

processo educativo. É aquilo que vincula o que se tem de mais caro do passado com as expectativas para o futuro, proporcionando criações e transformações que não rompem com o processo histórico.

Na medida em que a criança não tem familiaridade com o mundo, deve-se introduzi-la aos poucos a ele; na medida em que ela é nova, deve-se cuidar para que essa coisa nova chegue à fruição em relação ao mundo como ele é. Em todo caso, todavia, o educador está aqui em relação ao jovem como representante de um mundo pelo qual deve assumir a responsabilidade, embora não o tenha feito e ainda que secreta e abertamente possa querer que ele fosse diferente do que é. Essa responsabilidade não é imposta arbitrariamente aos educadores; ela está implícita no fato de que os jovens são introduzidos por adultos em um mundo em contínua mudança. Qualquer pessoa que se recuse a assumir a responsabilidade coletiva pelo mundo não deveria ter crianças, e é preciso proibi-la de tomar parte em sua educação. (ARENDETT, 2014 p. 239)

As tradições não são forças sobrenaturais que agem por si só, pairando sobre as vontades das pessoas. São concepções de mundo revelada nas ações das pessoas, nas suas falas, nas suas vidas. A rede de pessoas articulada, naquelas concepções de mundo que são mais profundas e gerais configuram as tradições.

Em Pirenópolis, por exemplo, uma pessoa central para entender as manifestações da cidade é Seu Pompeu de Pina, falecido em 2014. De acordo com os registros de campo não houve nenhuma pessoa que não tenha mencionado o seu nome. Parente de Dona Célia e João Luiz, amigo de confiança de Lucinho, presente na maioria das reuniões do Reinado com Herculano, e parceiro de trabalho de Itamar por uma vida inteira. Seu Pompeu foi Secretário de Cultura e turismo da cidade, esteve presente em todos os aspectos da Festa do Divino por décadas, tendo sido Imperador do Divino também em 2014.

Mas chamou a atenção o fato de que a Congada pertence ao calendário da Festa do Divino a partir da sua ação. Seu Benedito conta como foi a trajetória da Congada até Pirenópolis:

Seu Benedito: Ele mudou primeiro, veio cá pra Goiás. Morava um filho dele aí, ele veio, e aí trouxe todo mundo pra cá. Eu, meu pai e uns outros ficaram lá. Aí ele deixou uma caixa com nós lá, o pai dela ali, o pai dela deixou uma caixa com nós lá. Aí era uma Bandeira só, ele trouxe a Bandeira que era dele e nós pegou uma Bandeira emprestada de um outro Povo de Congo que tinha lá. Tinham duas Bandeiras, o outro, era lá num tal de Fincal, mas era tudo povo mesmo, tudo aparentado. Daí o Capitão do Congo lá do Fincal emprestou uma Bandeira pro meu pai. Aí nós fomos na cidade de Itaguara e pintou uma outra Bandeira. Dali a um pouco nós resolvemos e mudamos pra cá também, aí nós trouxemos ela. E o avô dele que era o Xandico já tinha

falecido. Aí nó ficamos prum lado, pro outro, aí o que morava aí, o Luiz, tinha um cargozinho na Guarda do Xandico, era Meirinho, aí ele ajudava e ficou ajudando nós lá. Aí ele mudou pra cá. Como diz o outro, era tudo aparentado, aí quando foi um dia nós demos a ideia de vir aqui rezar uns terços e trazer a Congada. Aí nós juntamos a nossa turminha e viemos cá, a gente nem conhecia ele, né Odilon? A gente nem conhecia a cidade aqui. Nós pegamos o ônibus lá e viemos. Marcamos com ele, viemos. Rezamos lá na casa dele a noite inteira, dançamos, depois parava, rezava. Aí quando foi no outro dia que era Domingo, o Pompeu, você conheceu ele aí? [...] Pois é. Aí ele gostou de nós, aí ele foi, insistiu com a gente, e mandou buscar a gente pra Festa do Divino. Ele que apitava a Cavalhada, né. Aí ele pelejou com a gente, e nós tivemos que vir. Aí ele trouxe a gente na Festa do Divino e a gente ficou aí até hoje.

Uma tradição que tem o seu território ancestral em outro estado, Minas Gerais, passou a partir da migração de seus detentores ao estado de Goiás. Em uma oportunidade que os detentores da Congada estavam em Pirenópolis, Seu Pompeu, tocado por esta manifestação, fez o convite para que participassem das celebrações em louvor ao Divino Espírito Santo. Desde então se passaram, até 2015, 47 anos de Congada na Festa do Divino de Pirenópolis.

É impossível dizer, hoje em dia, que as manifestações são justapostas (como se possuíssem identidade separada, mas reunidas por algum motivo externo, sem se afetar). Compõem uma unidade, articulada pela ação destas pessoas ao longo de quase cinco décadas.

Este exemplo ilustra o sentido das tradições. Aquilo considerado importante por estas pessoas que são, no caso, festas e celebrações realizadas em louvor e fê, possibilitam a articulação de elementos que a princípio são diferentes, mas se tornam referências que unem-se em comunidade. A partir destas ações, destas negociações, renúncias e tensões se organiza a cultura pirenopolina, que possibilita a sua forma particular de viver, festejar e educar.

#### **4.7 – Criação e autoria nas manifestações da Festa do Divino de Pirenópolis**

Esta seção tem o propósito de discutir a concepção de autor presente nos processos de criação encontrados nas manifestações da Festa do Divino de Pirenópolis, e discutir como esta característica se configura na educação proporcionada pela organização da cultura.

Entre todas as histórias e experiências relatadas pelos colaboradores da pesquisa, foram escolhidos dois exemplos que ilustram as relações entre autoria, criação e educação, que são, em primeiro lugar, o ofício de artesão de máscaras de papel e, em segundo lugar, as transformações nas vestes dos Cavaleiros das Cavalhadas.

Seu Lucinho consegue reconhecer, apenas observando, as máscaras de papel que

produz e, ainda reconhecer as máscaras de outros artesãos da cidade. A singularidade de cada pessoa é preservada, bem como o respeito ao estilo de cada um. Entretanto, a ideia de posse de uma criação é diferente de contextos com a centralidade autoral. O objeto por si só foi manualmente feito por uma pessoa, mas a sua concepção não é ligada a ela, porque é vinculada a um aspecto maior, a coletividade.

*Daniela: É que o senhor faz a máscara do senhor, o seu irmão faz a máscara, e outras pessoas fazem a máscara. O senhor acha que tem diferença? Olhando a máscara pronta na loja, dá pra saber qual é a máscara do senhor, qual é a máscara do seu irmão, qual é a de outra pessoa? Dá pra reconhecer?*

*Lucinho: Dá, dá, eu separo as minhas, né. Eu conheço todas, sei de quem é as máscaras. As que o meu irmão faz, as que o Jânio faz, que outros...*

*[...] Lucinho: Por exemplo, do Tião meu irmão, do Compadre Jânio, o Cascão lá da Vila, isso aí tudo eu sei dizer de quem que é a máscara, do Luiz...*

*Daniela: Por causa da pintura?*

*Lucinho: É, por causa da pintura e do tipo. Agora, tem máscara aí que... tem muito artesão que (...) faz uma máscara que não tem nada a ver com a Festa! Mas ele faz né... respeitar o trabalho deles. Eu sei que tem muito novato aí que tá aprendendo, e copiando as coisas da gente, copiando o tipo de forma, da área da pintura que cada um faz de um jeito, aí copia de um, de outro... mas tudo tá valendo, tudo é válido. (risos)*

*Saulo: Mas quando copia, o senhor não fica chateado não?*

*Lucinho: Não, eu não importo não. [...] É mais da Festa, é mais da Festa. É uma imagem que faz parte da Festa, então não tem nada a ver não. Nego pode copiar a minha forma aí, igual meu compadre Jânio que eu ensinei a fazer. Ele faz a mesma pintura minha, o mesmo jeito, tudo que eu faço, as bolas, ele põe também, eu não importo não. Isso aí cada um... Quer dizer, ele não sabe fazer a arte dele então copia a minha, né, o cara que fica imitando a arte da gente. Não sabe fazer a arte dele copia a da gente.*

*Dani: Mas o senhor não importa por exemplo que ele não fale “ah, isso aqui eu peguei do Lucinho”?*

*Lucinho: Não, eu não importo não. Esse que eu ensinei pode fazer do mesmo jeito do meu, e aquele que eu não ensinei, aprendeu a fazer por fora, pode fazer a mesma coisa, não me importa não. Agora, o nome é que tá, então quer dizer... eu vi uma máscara na Piretur “ah, é a mesma coisa da sua”. Mas a mesma coisa não é, falei “olha a minha e olha essa aí”, o cara falou “realmente, essa aqui tá muito mole e a sua tá durinha”.*

Seu Lucinho é rigoroso a respeito das máscaras, sabendo reconhecer as criações de pelo menos quatro outros artesãos além das suas próprias. E é rigoroso a respeito de que tipo de materiais e experiências devem compor as máscaras, uma vez que existem aquelas tradicionais, e as que “não tem nada a ver com a Festa”. Estas diferenças são reconhecidas, mas não são evidenciadas no contexto cultural. **Ser dono de uma máscara original que impõe legitimidade sobre suas cópias é menos importante do que aquilo a que as máscaras servem, que é a Festa.** Seu Lucinho imagina e cria as máscaras, as coloca à disposição da comunidade, recebe retribuição financeira pelo seu trabalho, mas a máscara é da

Festa, “é uma imagem que faz parte da Festa”.

É realizada uma atitude de compartilhamento, tanto com os netos de Lucinho, como foi visto no capítulo anterior, quanto com seu compadre Jânio. Quando este estava necessitando complementar a renda, Lucinho lhe mostrou como faz máscaras para que também trabalhasse como artesão (anotações do caderno de campo). Isto implica diretamente na maneira como o conhecimento é compartilhado. **Não havendo a centralidade autoral da maneira concebida na sociedade ocidentalizada, não há posse do conhecimento e do saber, sendo sem sentido protegê-lo e resguardá-lo como é visto comumente, por exemplo, no ambiente acadêmico de pesquisa.**

Quanto às vestes dos Cavaleiros, as transformações dos chapéus, capas e enfeites chama a atenção da comunidade, de maneira que surgiu de forma espontânea, por exemplo, na conversa com Dona Célia:

*Célia: (...) Meu pai gostava muito de festa, então a Cavalhada mesmo os meninos aprontavam aqui, o meu pai passava a manhã inteira arrumando cavalo, então eu cresci vendo isso aqui, o tanto que meu pai tinha paixão, gostava da Festa, e a minha mãe também.*

*[...] Antigamente não tinha, na época dos meus irmãos não tinha ajuda nenhuma da roupa. Até Luiz Armando fazia, foi Rei dos Mouros, e depois ele passava pro meu irmão. Eles não tinham ajuda, tinham ajuda simbólica da prefeitura. Hoje tá tendo ajuda...*

*Célia: Não, isso já vem desde a década de 60, 70... meu irmão começou em 66, eu acho que da década de 70. Porque os Mouros todos já tinha capa. E dos Cristãos não, porque o Cristão é mais pobre. Os Mouros eram ricos, os que foram invadir Portugal e Espanha saíram da Maurítânia, que hoje é Marrocos, né. Por isso que eles chamam Mouros, são os morena, que é moreno. Por isso que eles saíram de lá e foram, e quando eles estavam invadindo a França que veio... foram quase 800 anos de invasão. Não foi só de luta, teve trégua também. Então aqui em Pirenópolis já foi nessa data, na faixa de 70, mais ou menos, eles começaram. Aí colocou a capa, começou a modificar, sabe.*

*Saulo: Nos Cristãos.*

*Célia: É, nos Cristãos. Aí já começou a modificar, de colocar capa, bordar, mudar um pouco. Aí começou, a capa era menor, era estreita. Mas ela virava, ela dobrava, então com o tempo eles foram fazendo. Então ter uma capa mais ou menos assim oval, arredondada, mas não era tanto. Aí depois eles foram começando a abrir. Aí foi modificando a cada ano, foi tentando mudar, melhorar, bordar, buscando outras coisas e tal. Eu acho que não tem problema. Acho que tá muito bonito o enfeite, realmente é muito bonito e vale a pena assistir a festa, a cavalhada é muito bonita.*

*[...] Não só eu que acho, muita gente tá achando, sabe? Porque abafa muito o rosto, você não vê muito os Cavaleiros, tá abafando muito o rosto da pessoa e o próprio cavalo, sabe.*

Seu João Luiz, ex-Cavaleiro das Cavalhadas conta que as transformações nas vestimentas dos Cavaleiros são uma tentativa de melhor representar a maneira como os cristãos e os muçulmanos se vestiam no tempo da luta pelo território Ibérico, que é a história contada no espetáculo das Cavalhadas.

*João Luiz: Agora, certas coisas a gente não dá conta de... na Cavallhada adulta mesmo tentamos... mudar muda, o tempo muda, isso é natural também. Mas você forçar certas barras fica meio... Até mudou, eu achei engraçado, você já viu Mouro usar chapéu, chapeuzão? Pois é, mas eles acharam que deviam fazer. Então a simplicidade, a pura... “Não, nós também queremos chapéu!” Uai, mouros, só se você roubou o chapéu do cristão, do mosqueteiro, sei lá de quem... (RISOS). Porque a hora que abateu ele na guerra, então ficou com o chapéu dele... (risos) Porque eu pensava que era turbante, e a gente fazia umas coisinhas imitando, na época. Mas isso também é natural. Nós já tivemos um fardamento cristão, por exemplo, de polícia quase, que o meu cap eu mandei comprar na polícia em Goiânia. Só que eu cobri de azul e usava uma tunicazinha. Agora aqui vinha os borados, calça branca, isso o cristão. Agora Mouro, não. Sempre foi mais exibido, como dizia o Miltão, esse Cavaleiro que morreu esses dias.*

*[...] João Luiz: Começou aquela coisa, de exibicionismo até, de certos elementos, que uma vez eu falei que o Rei Cristão não precisava nem se inscrever como Cavaleiro, é hour concour lá, porque ele chegou a exhibir num ano cada dia uma roupa. Uai, pra nós fazendo aquilo, que representava Cavallhada, era a sociedade de Pirenópolis. Era o lavrador, era o motorista, era o comerciante, o fazendeiro, o empregado do fazendeiro, sabe como é que é? Hoje já não é o mesmo, a coisa. Já elitizou a coisa e entraram jovens com as cabeças e ideias diferentes.*

*Saulo: O senhor mandava fazer a roupa do senhor aonde?*

*João Luiz: Olha, essa roupa é relativo, porque ela é distribuída. Tinha aquelas senhoras, ainda tem, as Marias, senhoras que faziam as roupas, os arranjos dos cavalos, rabeiras e etc. E tinha os bordados que eram feitos, essa mesmo aqui [sua esposa] já bordou coisa minha.*

*Danielma: A roupa inteira! [Dona Danielma, esposa de Seu João Luiz, entra no ateliê]*

O Cavaleiro das Cavallhadas de 2015 Gleisson nos recebeu em sua casa se preparando para o evento e mostrou uma foto antiga, de seu pai vestido de Cavaleiro Cristão com um uniforme sem capa, que lembra uma farda.



Figura 30 – Cavaleiro Cristiano Gleisson antes do terceiro dia de Cavalhadas. Ao fundo, seu pai ajuda a ornamentar o cavalo



Figura 31 – Fotografias do pai do Cavaleiro Gleisson com as vestimentas de Cavaleiro Cristiano



Figura 32 – Reis Mouro e Cristão no último dia de Cavalhadas, no momento de rendição do exército Mouro aos Cristãos



Figura 33 – Conversão e batismo dos Cavaleiros Mouros ao cristianismo 1



Figura 34 – Conversão e batismo dos Cavaleiros Mouros ao cristianismo 2

As mudanças percebidas nas vestimentas também são percebidas na Cavalladinha da Vila, especialmente no que diz respeito à menor simplicidade na confecção das roupas.

*Danielma: É, é. É igual a Cavallhada adulta, a Cavallhada normal, a Cavallhada da Festa, a questão das roupas. Porque antes era mais simples, e a coisa foi sofisticando e tal, e é o caso da Cavalladinha da Vila. Que antes era bem simples, agora estão usando tudo!*

*João Luiz: Agora tão usando tudo...*

*Danielma: Tem gente que faz roupa de veludo, capa de veludo pra correr a pé no sol quente num cavalo de pau!*

*João Luiz: Isso aí é que eu falo, tem coisa que não...*

*Danielma: O chapéu, né, coroa, a gente fazia de papelão! Fazia de papelão, pintava, papel laminado, não sei o que, pra ficar mais leve. Agora estão fazendo nos próprios artesãos que fazem pra Cavallhada estão fazendo pros meninos...*

*João Luiz: É, metal...*



Figura 35 – Cavaleirinhos das Cavalhadinhas. Fonte: IPHAN, 2008, p. 99. Foto: Saulo Cruz, 2008

A partir de todas estas informações, foi perguntado a Seu João Luiz e Dona Danielma se informações autorais – a identificação nominal de quem promove as criações – são mencionadas aos Cavaleirinhos da Cavalhadinha da Vila

*Daniela: Mas por exemplo, quando começou o Mouro a ter chapéu, quando a capa mudou, essas coisas que foram... por exemplo, quando o senhor fala assim, isso foi de um tempo pra cá, ou dentro da história da cidade isso é conhecido, por exemplo foi fulano que introduziu o chapéu, foi fulano... as pessoas tem nome, ou foi de uma época pra cá...*

*João Luiz: Ah, não, não. De uma época pra cá, só. Eu nem me arriscaria porque eu não lembro nem o ano, por exemplo. Só sei que o Cristão tinha fardinha, passou a ter capa. E Mouro depois que surgiu chapéu. E aí vai absorvendo isso aí na medida em que...*

As informações de identificação autoral não são, portanto, importantes para o processo de instrução das crianças sobre como participar das Cavalhadinhas e das tradições da cidade. As informações levantadas em campo permitem concluir que o fato de João Luiz, Danielma, Dona Célia não se lembrarem da identificação individual das pessoas que promoveram modificações nas manifestações não é mera falha de suas memórias. Os seus pais, irmãos e amigos foram Cavaleiros das Cavalhadas e participaram deste processo, que puderam acompanhar de dentro de suas casas. Mencionam acontecimentos e detalhes diversos, mas não a identificação autoral. Isto, porque **na organização da cultura dentro das manifestações tradicionais da Festa do Divino esta diferenciação não é relevante.**

Como visto na introdução deste trabalho, segundo Vigotski (VIGOTSKI, 1999, p. 16)

a **autoria individual é um momento do processo de criação**: “sempre podemos encontrar a presença de ambos os momentos – da autoria individual e da tradição literária. A diferença está apenas na correlação quantitativa desses dois momentos”. Os dois momentos estão presentes em todos os processos de criação, mas a maneira como são imputados de importância socialmente podem variar. **Na organização da cultura de Pirenópolis a autoria individual não é central**, assim como, a partir da bibliografia, grande parte das manifestações tradicionais das culturas populares.

**Os processos de criação com a centralidade autoral deslocada não extinguem a contribuição das pessoas – é a própria ação delas que promove as transformações nas manifestações –, mas esta contribuição também não ofusca nem suspende o acúmulo histórico e as tradições. O momento do acúmulo das tradições não se reduz apenas a informar aquilo necessário para o autor criar, mas também para constituir uma consciência coletiva e respeito ao acúmulo histórico.**

Esta forma de reconhecer os processos de criação implicam diretamente a educação proporcionada na cultura de maneira que **deter conhecimentos e saberes é sinônimo da responsabilidade de compartilhá-los.**

## REFLEXÕES FINAIS

Para as reflexões que fecham este trabalho peço licença para conversar, falar um pouco mais livremente, até em primeira pessoa, me afastando do formato dissertativo-argumentativo característico da maioria dos textos acadêmicos.

Em primeiro lugar gostaria de agradecer, mais uma vez, as pessoas que generosamente contribuíram com este trabalho, especialmente os principais colaboradores que cederam entrevistas, Célia, Danielma, João Luiz, Herculano, Lucinho, Itamar, Zeli, Benedito e Odilon.

Durante a produção desta dissertação, entre todos os encantamentos e dificuldades, dois desafios predominaram nos meus sentimentos, um dilema metodológico e uma angústia pessoal.

O dilema metodológico diz respeito à necessidade de separar a unidade de argumentação das pessoas, mantendo os trechos que mencionam determinado tema, como por exemplo a Ata da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos e São Benedito ou as Cavalhadinhas. Isto, porque nas falas das pessoas estes assuntos e temas estão ligados a um todo, uma compreensão geral da Festa, da cidade, dos parentes e amigos, em que a conversa tomava um caminho diferente, voltava àquele assunto, dava voltas e reviravoltas. Todos falavam de tudo, não somente daquilo que vivem diretamente no cotidiano. E estes agrupamentos em função do texto tomaram muito esforço durante todo o processo de escrita.

A angústia pessoal que acompanhou o trabalho é o fato de que as pessoas que colaboraram com entrevistas, além de outras, merecem trabalhos inteiros dedicados a cada uma delas, homenagens dignas à sua história e à maneira como vivem suas vidas. Mas esta não é uma pesquisa de perfil biográfico, nem um espaço dedicado a homenagens. Para atender ao objetivo da pesquisa foi necessária concentração sobre o tema da pesquisa, e vigilância constante para manter a discussão dentro dos limites em que dialogam as informações empíricas e bibliográficas, para manter a rigorosidade acadêmica. Acredito que muito do que foi visto, sentido, anotado e gravado não encontrou espaço na forma como escrevi este texto. Por exemplo, a maior parte da experiência de campo ocorreu junto a Seu Herculano, Dona Zeli, Seu Benedito e Seu Odilon, e a maneira profunda com que me afetaram não corresponde à maneira, eu acredito, demasiado breve, com que aparecem na argumentação explícita da dissertação. Se cabe ao trabalho alguma pretensão pessoal, espero ter feito justiça à importância de todas as pessoas, e ter comunicado um pouco do que senti com elas.

A minha trajetória discutindo o tema “autoria” acumula cinco anos. Alguns trabalhos

anteriores tiveram um caráter interventivo, discutindo jurisprudências, possibilidades e limites da aplicação da Lei de Direitos Autorais sobre as manifestações tradicionais das culturas populares, etc., o que não configura o objetivo deste trabalho. Entretanto, sobre esta discussão, acredito que foi possível observar e comprovar o deslocamento da centralidade autoral de forma contundente a partir da experiência empírica direta. A noção de autor contida na legislação não é absoluta: se preocupa em regular relações econômicas entre partes, mas é incapaz de regular a organização social em sua totalidade. Como comprovado, nas manifestações tradicionais de Pirenópolis não há a centralidade autoral. Isto, porque as manifestações tradicionais das culturas populares em suas maneiras particulares de organização da cultura não se acontecem predominantemente a partir de relações econômicas entre partes, mas a partir de processos educativos de geração a geração que envolvem os processos de criação em coletividade. Isto abre a possibilidade de pesquisas que procurem sistematizar maneiras de conceber a criação e a autoria de forma diferente da prevista na Lei de Direitos Autorais, para contemplar a realidade das manifestações tradicionais das culturas populares.

Esta dissertação apresenta outras possibilidades de trabalho, e possíveis desdobramentos futuros. A pesquisa realizada nas manifestações que compõem a Festa do Divino Espírito Santo de Pirenópolis não se esgotam neste trabalho (conquanto não acredito que tenha sido esta a intenção desde o início). Como são tradições que movimentam toda a cidade, existem manifestações que podem ser estudadas com um olhar mais próximo, inclusive acompanhando de forma aprofundada as crianças da cidade, nas Folias, Congo-mirim, Pastorinhas, cortejos do Império, produção de Verônicas, Catiras, Cavalhadinha do Centro, produção local de pólvora, fogos e roqueiras...

Ainda, pela limitação de meses de uma pesquisa de mestrado, não foi possível investigar o cotidiano em espectro temporal mais largo, acompanhando o processo educativo imbricado neste cotidiano em seus pormenores à medida que acontecem, o que poderia aprofundar mais os aspectos até então trabalhados e suscitar outros.

Os aspectos sagrados e religiosos estão presentes ao longo da argumentação da dissertação, uma vez que o trabalho de campo foi realizado numa festa organizada em devoção ao Divino Espírito Santo. Entretanto, o aspecto sagrado não foi aprofundado em debate com a produção acadêmico-bibliográfica sobre formas religiosas. É possível que se desdobre uma agenda de pesquisa que procure debater aquilo que foi encontrado nesta dissertação em educação: a responsabilização pelas tradições, pela coletividade e pela parcela individual, em que se trocam saberes e objetos materiais que são sínteses dos processos de

criação, se aproximando, por exemplo, à forma de dádiva (MAUSS, 2003). Na dádiva, em que acontecem trocas entre pessoas, a coisa dada não é apenas um objeto em circulação, mas também o espírito desta coisa dada e também da intenção da troca, que acarreta a obrigação de retribuição, proporcionando todo um sistema de compartilhamento. Esta obrigação em compartilhar pode se relacionar com a responsabilização pelo conhecimento e as criações articuladas em sociedade, articulando-se com o que foi encontrado em Pirenópolis.

Compreende-se logicamente, nesse sistema de ideias, que seja preciso retribuir a outrem o que na realidade é parcela de sua natureza e substância; pois, aceitar alguma coisa de alguém é aceitar algo de sua essência espiritual, de sua alma; a conservação dessa coisa seria perigosa e mortal, e não simplesmente porque seria ilícita, mas também porque essa coisa que vem da pessoa, não apenas moralmente, mas física e espiritualmente, essa essência, esse alimento, esses bens, móveis ou imóveis, essas mulheres ou esses descendentes, esses ritos ou essas comunhões, têm poder mágico e religioso sobre nós. Enfim, a coisa dada não é uma coisa inerte. Animada, geralmente individualizada, ela tende a retornar ao que Hertz chamava seu "lar de origem", ou a produzir, para o clã e o solo do qual surgiu, um equivalente que a substitua. (MAUSS, 2003, p. 200)

Como outro possível desdobramento futuro acredito que este trabalho contribui para o campo de estudos e pesquisas da educação por trabalhar as manifestações tradicionais das culturas populares como processos educativos que integram dinamicamente passado e presente num fluxo contínuo de permanência e transformação. Na maioria dos estudos acadêmicos as tradições são tratadas como dados da realidade do mundo, insinuando processos, mas trabalhando fatos. Toda tradição cultural deve ser considerada um longo, dinâmico e complexo processo de educação, visto que, se não transmitida a novas gerações, desaparece. Privilegiar apenas os seus sistemas simbólicos significa admirar belas sementes, sem se preocupar com o seu plantio, com seus frutos. Sem os processos educativos as tradições são cronômetros em contagem regressiva. E seus detentores e mestres, principalmente pela grande importância da oralidade, representam os livros, vídeos e metodologias de ensino. Citando Hambaté Bâ (2013), “cada ancião que morre é uma biblioteca que se queima”.

Um outro possível desdobramento futuro é o fortalecimento das práticas de pesquisas que procuram perceber a organização da cultura como elemento educativo. Se o ambiente social organizado na cultura proporciona a educação, contextos culturais que apresentam características fundamentais diferentes podem oferecer processos educativos diferentes. Desta maneira, esta dissertação contribui para a discussão, diferenciando as manifestações

tradicionais das culturas populares da organização educativa permeada pela mentalidade escolarizada, aprofundando-se especialmente naquilo que foi encontrado nas manifestações que compõem a Festa do Divino Espírito Santo de Pirenópolis. Alguns trabalhos que procuram discutir aspectos educativos nas culturas populares promovem seu recorte por ambientes “informais” ou “não-formais”, entretanto, ambos possuem muitos aspectos de mentalidade escolarizada – com tempo determinado, material determinado, espaço determinado, conteúdo determinado, número de pessoas determinado, e pagamento determinado – como oficinas, palestras, “espaços de vivência”, cursos, de cultura popular. Nesse sentido, **aquilo que é desejável perceber na organização da cultura como elemento educativo não é o deslocamento para um ambiente escolarizado, mas aquilo que se dá no próprio cotidiano, na essência do processo histórico-cultural.** No caso desta pesquisa, foi explorado o processo de criação e a educação a partir das manifestações tradicionais das culturas populares. E existem outras organizações da cultura que podem proporcionar também, nesta perspectiva, o debate baseado na alteridade, como outras manifestações tradicionais das culturas populares, comunidades indígenas, quilombolas, refugiados e imigrantes estrangeiros, entre outros.

Pela perspectiva histórico-cultural, a criação é central tanto para a pedagogia quanto para a vida. Nas palavras de Vigotski, “a educação surge como o mais vasto problema do mundo, isto é, o problema da vida como criação” (VIGOTSKI, 2003, P. 302). Mas o que esta afirmação significa?

Na criação todo o acúmulo de experiências que é proporcionado à humanidade em seus diversos contextos é material para que se crie. Corresponde à maneira com que proporcionamos experiências a nós, aos outros e a novas gerações. Existe ainda o processo ímpar, singular, em que acontecem novas sínteses. Nele, por sua vez, se insere a responsabilidade das pessoas de transformação do mundo através daquilo que criam.

Quem sabe quantas imaginações foram necessárias para que o arado, anteriormente um simples pedaço de pau com as pontas calcinadas a fogo, se transformasse de um instrumento manual singelo no que é hoje, após uma série de modificações descritas em textos especializados? Do mesmo modo, a chama tênue do graveto de uma árvore resinosa, a grosseira tocha primitiva, leva-nos por uma longa série de invenções até a iluminação a gás e elétrica. [...]

Segundo uma analogia feita por um cientista russo, a eletricidade age e manifesta-se não só onde há uma grandiosa tempestade e relâmpagos ofuscantes, mas também na lâmpada de uma lanterna de bolso. Da mesma forma, a criação, na verdade, não existe apenas quando se criam grandes obras históricas, mas por toda parte em que o homem imagina, combina,

modifica e cria algo novo, mesmo que esse novo se pareça a um grãozinho, se comparado às criações dos gênios. Se levarmos em conta a presença da imaginação coletiva, que une todos esses grãozinhos não raro insignificantes da criação individual, veremos que grande parte de tudo o que foi criado pela humanidade pertence exatamente ao trabalho criador anônimo e coletivo. (VIGOTSKI, 2009, p. 15-16)

**Portanto, a criação é entendida como um assunto pertinente a toda a vida porque diz respeito à maneira como organizamos o mundo em sociedade, e então como o transformamos. E a educação circunscreve este processo porque diz respeito à forma intencional com que se organiza o espaço social para proporcionar experiências que possibilitam o desenvolvimento humano e a transformação do mundo.**

A sociedade escolarizada promove um espaço privilegiado para organizar as experiências e o acúmulo histórico humano, o espaço escolar. Numa organização curricular seriada estão contidos todos os conhecimentos que se supõe necessários para garantir seres humanos bem formados, instruídos e experienciados o suficiente para exercer suas vidas. O monopólio radical do conhecimento escolarizado faz com que se insista na classificação daquilo que pertence à maneira escolarizada de conceber a educação como “formal” ou “sistemática”, em detrimento àquilo que se encontra fora do espaço escolarizado. Assim, as pesquisas sobre educação se concentram predominantemente em compreender como se educa no espaço escolarizado, tomando tudo mais que acontece na cultura como alheio às características que organizam as experiências e o desenvolvimento humano. Portanto, comumente a cultura fora do espaço escolarizado é tida como um contexto natural em que as pessoas vivem, enquanto o conhecimento escolarizado, porque “sistemático”, é aquele que verdadeiramente afeta a sua formação.

Entretanto, não se pode naturalizar aquilo que é proporcionado pela cultura. **As contribuições para a formação das pessoas a partir contexto cultural não são acidentais nem naturais. Dizem respeito a uma responsabilidade coletiva em articular, enquanto sociedade, a maneira como se organiza o saber.** Por isso a importância do estudo de contextos culturais que apresentam características diferenciadas em relação às características centrais da sociedade ocidentalizada e escolarizada pela perspectiva da alteridade, desnaturalizando suas concepções e contribuindo para reflexões sobre seus pressupostos mais profundos.

Estudar a educação na cultura, entretanto, apresenta algumas especificidades em relação à pesquisa realizada em espaços escolarizados. A forma escolarizada de proporcionar a educação é seriada, acumulativa e realizada em espaço social específico com tempo

determinado – ou seja, dividida em séries, com nível de dificuldade e aprofundamento crescente, com número limitado de professores e alunos num espaço reservado para a realização de aulas durante determinado período de tempo. Entretanto, na educação não-escolarizada, a partir do cotidiano, **pela e na cultura, as experiências são proporcionadas segundo o ritmo imprevisível da própria vida ao longo de um processo longo, através de anos, décadas e gerações.** É possível delimitar cultura na perspectiva histórico-cultural da seguinte maneira:

Enquanto expressão das múltiplas formas que pode tomar a sociabilidade, o social é um fenômeno mais antigo que a cultura pois é um dos atributos de certas formas de vida, o que nos permite falar de uma sociabilidade biológica, natural. Anterior à cultura, o social adquire dentro dela formas novas de existência. Sob a ação criadora do homem, a sociabilidade biológica adquire formas humanas, tornando-se modos de organização das relações sociais dos homens. Neste sentido, o social é, ao mesmo tempo, condição e resultado do aparecimento da cultura. É condição porque sem essa sociabilidade natural a sociabilidade humana seria historicamente impossível e a emergência da cultura seria impensável. É porém resultado porque as formas humanas de sociabilidade são produções do homem, portanto obras culturais.

[...] Mas, contrariamente ao que ocorre no mundo biológico, a sociabilidade humana não é simplesmente dada pela natureza, mas assumida pelo homem que procura formas variadas de concretizá-la. Estas formas circunscrevem o campo do que entendemos por organização social ou sociedade. O homem cria suas próprias condições de existência social da mesma forma que cria suas condições de existência material. Por serem obra do homem, estas condições de existência social ou formas de sociabilidade humana, das mais simples das sociedades tribais às mais complexas das sociedades contemporâneas, integram o elenco do que denominamos produções culturais. Mas o que é a cultura?

Não sendo objetivo deste trabalho analisar especificamente a questão da cultura, assunto de outro texto em vias de publicação, não entrarei na discussão desta questão, onde a polissemia do termo se mistura com as concepções diferentes de mundo e de homem que permeiam a história do pensamento humano. Limito-me aqui à afirmação de que, de maneira sintética, Vigotski define a cultura como “um produto, ao mesmo tempo, da vida social e da atividade social do homem”. Ao distinguir entre produto da “vida social” e produto da “atividade social”, levando-se em conta a matriz teórica em que o autor se situa, podemos pensar no primeiro caso a cultura entendida como prática social resultante da dinâmica das relações sociais que caracterizam uma determinada sociedade e no segundo caso como produto do trabalho social, nos termos em que falam Marx e Engels. Se assim for, para Vigotski a cultura é a totalidade das produções humanas (técnicas, artísticas, científicas, tradições, instituições sociais e práticas sociais). (PINO, 2000, p. 53-54)

**Portanto, a educação entendida pelas formas gerais da organização da cultura devem levar em conta a atividade social e a vida social.** O objetivo desta pesquisa foi

investigar como as manifestações tradicionais das culturas populares organizam e transmitem o saber, uma vez que o processo educativo acontece por meio da criação, e sem a centralidade da identificação autoral. A partir da experiência empírica foi confirmado o papel central do processo de criação para a educação, em unidade, no contexto das manifestações tradicionais das culturas populares em Pirenópolis, discutido no Capítulo 4. Mas também, a partir desta pesquisa, **o objetivo inicial foi superado, porque não se percebeu apenas como a educação é realizada, mas também aquilo que ela possibilita para as pessoas.** Em uma síntese do resultado da pesquisa, foi encontrado que **a organização da cultura pirenopolina educa em suas tradições culturais o senso de unidade entre as necessidades e possibilidades individuais e coletivas.**

Este resultado surpreendeu expectativas do início da pesquisa, e acredito que as suas implicações tocam a própria forma de conceber a educação. Nascemos em um mundo inescapavelmente social. Mas a participação nesta sociedade é algo conquistado, ou seja, participamos de um processo de constituição humana pela e na cultura. As formas como a organização social permite esta participação social interferem na maneira de perceber as identidades e capacidades pessoais, de perceber as identidades e capacidades coletivas, e os meios de emprego da ação no mundo.

**O isolamento promovido pelas instituições de mentalidade escolarizada, em seu isolamento da vida, procuram fazer com que as pessoas adiem a sua imersão no mundo:** é necessário se concentrar na sua própria formação, rodeados por iguais em faixa etária, acumulando saberes e experiências que preparam para a etapa seguinte. Assim, ignora o fato de que as pessoas vivem, crescem e se desenvolvem no meio social, repletos de experiências proporcionadas na cultura. A instituição de mentalidade escolarizada concentrada no indivíduo proporciona uma liberdade que só atinge a ele mesmo, uma vez que as consequências para a coletividade não são objeto de reflexão – é uma **liberdade irresponsável**, todo o processo só diz respeito a si.

Mas segundo observado como resultado da pesquisa, outras formas de organização da cultura em sociedade são possíveis, e o saber proporcionado distancia a constituição humana dos diferentes contextos culturais. Em Pirenópolis, e **nas manifestações tradicionais das culturas populares em geral o aspecto individual não adia a relação com a coletividade.** Estudar, se desenvolver, e criar, que são processos absolutamente individuais singulares e irrepetíveis, são sinônimos da ação no mundo em sociedade. Por isso as pessoas conhecem aquilo que as outras aprovam, desaprovam, negociam, temem, necessitam e desejam. E nesta forma de organização da cultura em coletividade, podem confrontar aquilo que necessitam e o

que podem fazer com o que as demais pessoas necessitam e podem fazer a partir das suas próprias experiências, seus próprios processos de criação e educação. É possibilitada uma liberdade implicada na consciência de que existe o grupo social. Na ação contra ou a favor da coletividade, para falar de extremos, a ideia de que existem consequências para o todo existe, pois é constantemente exercitada. É uma liberdade individual e coletiva, com responsabilidade individual e coletiva.

Um bom exemplo disso é o que Seu Itamar conta, que ele e Seu Pompeu no início dos seus trabalhos juntos sobre as manifestações de Pirenópolis não recebiam apoio fervoroso da população, mas acreditaram que seguiam caminho coerente com as tradições e positivo para a comunidade. Atuaram em todas as manifestações tradicionais diretamente, e até ocuparam cargos públicos na criação da Secretaria de Cultura e Turismo. Discutir se eles traçaram uma rota correta de ação, ou porque suas perspectivas prevaleceram quando a de outros falharam nunca foi objetivo desta dissertação. Mas não se pode deixar de perceber que as suas ações individuais possuem tanto uma orientação das suas necessidades e possibilidades pessoais, como também as necessidades e possibilidades da coletividade. E não acredito, após a pesquisa, que esta postura existe porque são pessoas iluminadas incumbidas de salvar a cidade e a Festa. Certamente são pessoas extraordinárias e encantadoras, mas que partilham desta mesma sabedoria com Seu João Luiz e Dona Danielma, Seu Lucinho, Dona Zeli, Seu Benedito e Seu Odilon, Dona Célia, e tantos outros pirenopolinos que encontrei durante os meses em campo.

Este senso de unidade entre as necessidades e possibilidades individuais e coletivas e as referências encontradas nas tradições extrapolam a discussão da superação da dicotomia indivíduo/sociedade, problematizando ainda a relação temporal. O presente não é apenas o aqui e agora. Nem o passado é morto e suspenso. Nem o futuro é uma aspiração de desejos inconsequentes. **A ação presente é orientada pelo passado mas direcionada para o futuro, e a noção das consequências para a coletividade abrangem as gerações anteriores e o legado deixado para as futuras.**

Existe ainda uma outra reflexão baseada na alteridade que pode desestabilizar as convicções da organização ocidentalizada escolarizada como as vistas acima. Em um trabalho que passa por questões de autoria, devo dar o devido crédito da ideia ao amigo Milton Tararau, cuja reflexão se originou conversando comigo e com Daniela Barros sobre esta dissertação: Se os processos de criação são possibilitados no cotidiano e permeados pelo acúmulo histórico, de maneira que a unidade coletiva predomina sobre a posse individual, isto significa que o mérito individual por “criações fantásticas” está imbricado em processos de

criação histórico-culturais anteriores. Quando existe uma criação socialmente positiva, é necessário que se reconheça a contribuição do acúmulo cultural historicamente produzido (desmistificando assim a concepção de meritocracia). Da mesma maneira, invertendo a perspectiva do raciocínio, é necessário também que se reconheça a responsabilidade social sobre aquilo que a própria sociedade classifica como “errado”, “fora do padrão”, “fora da normalidade” e que rejeita, como se não fosse de seu pertencimento.

Isso tem implicação direta, como reverso na educação baseada na mentalidade escolarizada, em que existe o esforço contínuo de busca pelo culpado, ou pelos culpados, suscitando termos como “fracasso escolar”, “incapacidades”, “falta de dom”, ou “deficiências”. E a lista de culpados é longa: alunos-problema, professores com formação ruim e deficitária, falta de investimentos públicos, pais omissos, alunos deficientes... Mas o culpado é apontado, sem que se repense profundamente as próprias necessidades e possibilidades pessoais, ou as necessidades e possibilidades coletivas. Claro, no mundo ocidentalizado, escolarizado, meritocrático, racializado, patriarcal, preconceituoso e selvagem capitalista, querer não é poder, porque existem muitas barreiras entre a percepção e ação. Entretanto, como exposto durante o trabalho, outras possibilidades de organização neste mesmo mundo são possíveis, suscitando a reflexão: sobre o que podemos nos responsabilizar, tanto individual quanto coletivamente?

Este encerramento de reflexões finais é um conjunto de indagações cujas respostas ficam abertas. **Não é possível replicar o contexto e a organização da cultura das manifestações tradicionais das culturas populares ou de Pirenópolis para qualquer outra realidade, não há cartilha de instrução pedagógica nem manual para aplicação. Mas há a possibilidade de que este conjunto de reflexões atinja os modos como percebemos o mundo, ampliando o conjunto de experiências para, quem sabe, possa ser criada uma nova síntese.**

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, M. **Cultura popular, um conceito e várias histórias**. In: ABREU & SOIHET, Ensino de história, conceitos, temáticas e metodologias. Rio de Janeiro: Casa das Palavras, 2003.
- ADORNO, T. W. **Sobre música popular**. In: COHN, G. (org.). Theodor Adorno: sociologia. 2ªed. São Paulo: Ática, 1994.
- AFONSO, Otávio. **Direito Autoral: conceitos essenciais**. Editora Manole, 2009.
- ALVES, E. P. M. . **Diversidade cultural, patrimônio cultural imaterial e cultura popular: a Unesco e a construção de um universalismo global**. Sociedade e Estado (UnB. Impresso). 25, p. 539-560, 2010.
- ALMEIDA, F.; SOUZA, A. L.; CAMARGO, S. B. **Direito e realidade: desafios para o ensino jurídico** in GHIRARDI, J. G., FEFERBAUM, M. (Orgs.) Ensino de Direito em Debate: Reflexões a partir do 1º seminário Ensino Jurídico e Formação Docente. Série pesquisa Direito VG. São Paulo: Direito GV, 2013.
- ASSOCIAÇÃO Cultural Cahuera. **Linhas de atuação**. Disponível em: <[http://www.cachuera.org.br/cachuerav02/index.php?option=com\\_content&view=article&id=102&Itemid=98](http://www.cachuera.org.br/cachuerav02/index.php?option=com_content&view=article&id=102&Itemid=98)>, [201-?]
- BÂ, Amadou. Hampaté. **A tradição viva**. Introdução à Cultura Africana. Lisboa: Edições, 1977.
- \_\_\_\_\_. **Amkoullel, o menino fula**. Tradução: Xina Smith Vasconcellos. 3ª Edição. São Paulo: Casa das Áfricas/Palas Athena. São Paulo, 2003.
- BRASIL. **Lei no 9.610/98 – Lei de Direitos Autorais**. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/l9610.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9610.htm)>. Acesso em: 17 jul. 2012.
- BOURDIEU, P. PASSERON, J. C. **A reprodução: elementos para uma teoria do sistema de ensino**. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 1992.
- CARVALHO, J. J. . **Espectacularização e Canibalização das Culturas Populares na América Latina**. Recife: Universidade Federal de Pernambuco. Revista Antropológicas, v. 20, p. 1-, 2009.
- \_\_\_\_\_. **As duas faces da tradição**. O clássico e o popular na modernidade latinoamericana. Série Antropologia, v. 109. Brasília: Departamento de Antropologia da Universidade de Brasília, 1991.
- DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**. São Paulo: Contraponto, 1997.

DIAS, E. T. V. **O Direito Autoral e a noção de autoria**. Revista Eletrônica do IBPI - Revel, v. 4, p. 119-143, 2011.

DURKEIM, Émile. **As Formas Elementares de Vida Religiosa**: o sistema totêmico na Austrália. Tradução. Pereira Neto; revisão José Joaquim. – São Paulo; Ed.. Paulinas, 1989.

FOUCAULT, M. **O que é um autor?**, Bulletin de la Societé Française de Philosophic, 63º ano, nº 3, p. 73-104, 1969.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários à prática educativa. 49ª edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.

\_\_\_\_\_. **Pedagogia do Oprimido**. 57ª edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014b.

FREYRE, G. **Casa grande & senzala**: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. Edição crítica de Guillermo Giucci, Enrique Larreta, Edson Fonseca. Paris: Allca XX, 2002. (Coleção Archivos).

GOLDMAN, Márcio. **Os tambores do antropólogo**: Antropologia pós-social e etnografia. PontoUrbe, ano 2, versão 3.0, julho, 2008.

GONÇALVES, Augusto Charan Alves Barbosa. **O ensino do choro no contexto da Escola Raphael Rabello de Brasília**. 2013. 184 f., il. Dissertação (Mestrado em Educação Musical) —Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

HOBBSAWM, E. & RANGER, T. (orgs.). **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

ILLICH, Ivan. **En el viñedo del texto**. Etología de la lectura: un comentário al “Didascalicon” de Hugo de San Víctor. Traducción: Marta I. González García. México D. F.: Fondo de Cultura Econômica, 2002.

\_\_\_\_\_. **Sociedade sem escolas**. Petrópolis: Vozes, 1985.

IPHAN. **Dossiê Festa do Divino Espírito Santo de Pirenópolis – GO**. Brasília: Departamento do Patrimônio Imaterial, 2008.

JAMESON, F. **Reificação e utopia na cultura de massa**. In: JAMESON, F. As marcas do visível. Rio de Janeiro: Graal, 1995.

LATOUR, Bruno. **Ciência em Ação**. Como seguir cientistas e engenheiros sociedade afora. Tradução de Ivone C Benedetti. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. **De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana**. Revista Brasileira de Ciências Sociais v.17, N.49, São Paulo, junho 2002.

MARTINEZ, Andréia Pereira de Araújo; PEDERIVA, Patrícia Lima Martins. **“Eu fico com a úreza da resposta das crianças”**: a atividade musical na infância. Curitiba: CRV, 2014.

MANNHEIM, K. **Sociologia do conhecimento** – volume I. Lisboa: Rés Editora, 1986.

MARX, Karl. **O Capital: crítica da economia política**. Livro I. Vol. I. Tradução: Reginaldo Sant'Anna. 27ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

MAUSS, Marcel. **Ensaio sobre a Dádiva: Forma e Razão da Troca nas Sociedades Arcaicas**. In: \_\_\_\_\_. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2003. p. 183-314.

MINISTÉRIO DA CULTURA. **Fomento, Difusão e Representação das Culturas Populares**. Brasília: Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural, 2006.

\_\_\_\_\_. **Plano Nacional de Cultura**. Disponível em: <<http://pnc.culturadigital.br/>>.

Acesso em: 30 de setembro de 2013.

PEIRANO, Mariza. **Etnografia, ou a teoria vivida**. PontoUrbe, ano 2, versão 2.0, fevereiro de 2008.

PINO, Angel. **O social e o cultural na obra de Vigotski**. *Educação & Sociedade*, ano XXI, nº 71 - Julho, p. 51, 2000.

PRESTES, Z. **Quando não é quase a mesma coisa**. Análise das traduções de Lev Semionovich Vigotski no Brasil. Repercussões no campo educacional. 2010. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade de Brasília, 2010.

RIBEIRO, Darcy. **O Povo Brasileiro: A formação e o Sentido do Brasil**. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SILVA, Aracy Lopes. **Mitos e cosmologias indígenas no Brasil: breve introdução**. In: GRUPIONI, L. *Índios no Brasil*. Brasília, Ministério da Educação e Desporto, 1992.

TUNES, E. **É necessária a crítica radical à escola?** In: TUNES, E. (Org.) *Sem escola, sem documento*. Rio de Janeiro: E-papers, 2011.

UNESCO. **Recomendação sobre a salvaguarda da cultura tradicional e popular**. Conferência Geral da UNESCO – 25ª reunião, 1989.

VELOSO, M. **O fetiche do patrimônio**. Goiânia: Revista *Habitus*, v. 4, n.1, p. 437-454, 2006.

VIANNA, L.C.R. **Patrimônio Imaterial: legislação e Inventários Culturais**. A experiência do Projeto Celebrações e Saberes da Cultura Popular. *Série Encontros e Estudos* n 5, p. 15-24, 2005.

VIGOTSKI, L. S. **Criação e imaginação na infância: ensaio psicológico**. Tradução Zoia Prestes. São Paulo: Ática, 2009.

\_\_\_\_\_. **Pensamiento y habla**. Traducción de Alejandro Ariel González. Buenos Aires: Colihue, 2007.

\_\_\_\_\_. **Psicologia da arte**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

\_\_\_\_\_. **Psicologia Pedagógica.** Tradução de Claudia Schilling. Porto Alegre: Artmed, 2003.