

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RECÔNCAVO DA BAHIA  
CENTRO DE CULTURA, LINGUAGENS E TECNOLOGIAS APLICADAS  
ESPECIALIZAÇÃO EM POLÍTICAS E GESTÃO CULTURAL

ANTONIO CARLOS NYKIEL

**OS MESTRES DA CULTURA POPULAR**  
**Estratégias de Resistência na Contemporaneidade**

SANTO AMARO/BA  
2019

**ANTONIO CARLOS NYKIEL**

**OS MESTRES DA CULTURA POPULAR**  
**Estratégias de Resistência na Contemporaneidade**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Especialização em Políticas e Gestão Cultural, do Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas, da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, como requisito para obtenção do grau de especialista.

Orientadora: Prof. Dra. Francesca Bassi

SANTO AMARO/BA  
2019

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RECÔNCAVO DA BAHIA  
CENTRO DE CULTURA, LINGUAGENS E TECNOLOGIAS APLICADAS  
ESPECIALIZAÇÃO EM POLÍTICAS E GESTÃO CULTURAL

**COMISSÃO EXAMINADORA DA DEFESA DO TRABALHO DE CONCLUSÃO DE  
CURSO DE ANTONIO CARLOS NYKIEL**

---

Prof. Dra. FRANCESCA BASSI  
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia - UFRB  
(Orientadora)

---

Profa. Dra. DANIELE PEREIRA CANEDO  
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia - UFRB

---

Prof. Me. UMERÚ BAHIA DE AZEVEDO  
Universidade Federal da Bahia - UFBA

Aprovado em 06 de dezembro de 2019.

SANTO AMARO/BA  
2019

## RESUMO

A história da humanidade continua a nos mostrar muitos momentos de conflitos onde uma cultura atua para impor seus padrões a outras. Uma luta constante entre os que são do bloco da resistência e os que buscam o controle hegemônico da sociedade. Um campo de batalhas que abarca contradições como moderno x tradicional, culto x popular, hegemônico x subalterno. Através de observações de mestre Bule Bule e mestra Nildes Bomfim, dois reconhecidos mestres das culturas populares brasileiras, buscamos traçar um panorama das suas vivências, problemas e expectativas, relacionando suas falas a formas de interagir e resistir a esta padronização cultural vigente, e também indicando caminhos para o desenvolvimento de políticas públicas para as Culturas Populares. As culturas populares importam, sim.

**Palavras-chave:** culturas populares; mestres das culturas populares; políticas culturais.

## SUMÁRIO

1. Introdução.....	6
2. Culturas Populares: necessidade de se romper paradigmas.....	8
2.1 As Culturas Populares .....	10
2.2 Ação e resistência .....	13
3. Políticas Públicas para as Culturas Populares .....	17
3.1 Plano Nacional de Culturas Populares .....	19
3.3 Mestres da Cultura Popular .....	21
4. Mestre Bule Bule.....	25
4.1 Transmitir conhecimento para fortalecer.....	27
4.2 Louvor ou brasa de tição de angico .....	28
4.3 Cultura Popular x Cultura Erudita .....	29
5. Mestre Nildes.....	31
5.1 Contribuição social .....	32
5.2 Editais para a cultura e inovações.....	33
6. Algumas Considerações .....	35
7. Referência Bibliográfica.....	37

## 1. Introdução

Reisados, repentes, samba de roda, samba chula, samba de viola, cocô, cirandas, literatura de cordel, rezas e ladainhas estão entre as diversas manifestações tradicionais brasileiras associadas a Antonio Ribeiro da Conceição, mais conhecido como Bule Bule, e Anatanildes Bomfim, ou simplesmente Dona Nildes do grupo Espermacete. Hoje, reconhecidos como mestres da cultura popular, são respeitados e cultuados por suas trajetórias de vida umbilicalmente ligadas a estas expressões culturais. Por conta dos seus saberes e fazeres, reflexos de ancestralidade e oralidade, estão sempre a percorrer o Brasil e o mundo como legítimos representantes das singularidades e diversidade cultural do país.

São suas performances voltadas para o reconhecimento, valorização e difusão de suas expressões cotidianas e criações artísticas que conduzem este trabalho intitulado de “Os Mestres da Cultura Popular - Estratégias de resistência na contemporaneidade”. No presente artigo, suas atuações são relacionadas a conceitos difundidos nos discursos culturais contemporâneos, como diversidade, identidade, cultura cidadã, território, desenvolvimento, educação, gestão e economia da cultura.

O presente trabalho ancora-se na abordagem sobre diversidade cultural experienciada no Brasil a partir da virada dos anos 2000. Isso por avaliarmos que, desde então, o país passou a se aproximar mais efetivamente de conceitos e políticas na área cultural voltados para estes atores sociais. Para esta abordagem, a metodologia aplicada envolveu entrevistas semiestruturadas e observações pessoais acumuladas através de atuação na área, além das referências assimiladas a partir dos estudos culturais abordados durante o curso de Especialização em Políticas e Gestão Cultural.

Consideramos como destaque neste contexto a gestão de Gilberto Gil no Ministério da Cultura, entre 2003 e 2010. Período considerado por pesquisadores, agentes e fazedores culturais como um marco a partir do qual a sociedade civil brasileira passou a participar de forma mais efetiva das ações governamentais. Momento em que a elaboração e implantação de políticas públicas para o campo da cultura passou a considerar as múltiplas percepções, apropriações e proposições de diversos artistas, intelectuais, grupos e agentes culturais.

Os referenciais teóricos adotados baseiam-se prioritariamente em estudos culturais de pesquisadores brasileiros e latino-americanos. Dentre os quais, o antropólogo argentino Néstor Garcia Canclini (2000) e um dos seus trabalhos mais difundidos, o livro “Culturas híbridas - estratégias para se entrar e sair da modernidade”. Obra na qual o autor explora a questão da

globalização como um mecanismo no qual a cultura dos diversos países perde força diante da cultura global ou da cultura de países determinados, que, por sua hegemonia econômica e política, acabam impondo ao mundo seus padrões culturais.

No entanto, como aponta o autor, é possível entrar na globalização, assim como é possível e preciso sair dela. Dentre as estratégias de saída, Canclini alerta para a necessidade de se repensar articulações entre a educação, as indústrias culturais e as novas tecnologias de comunicação, buscando avanços diante de um contexto onde se prioriza o global em detrimento do local. Portanto, é buscando reconhecer algumas das suas estratégias que pretendemos localizar o lugar dos mestres e mestras da cultura popular enquanto resistência na contemporaneidade.

No desenvolvimento deste artigo abriu-se espaço também para uma reflexão sobre os debates e estudos em torno dos conceitos de cultura popular, identificando brevemente a sua evolução desde o século XVII. A partir de um capítulo dedicado ao tema, percebemos a necessidade de romper com determinados paradigmas ainda vigentes, que insistem em associar as culturas populares e seus legítimos representantes à tradição no sentido conservador e ultrapassado.

Alguns mecanismos de valorização e fortalecimento da participação social dos mestres das culturas populares e de suas manifestações tradicionais por meio da relação com o Estado e das iniciativas públicas governamentais também foram considerados. Para tanto, realizamos um breve levantamento de algumas iniciativas como Leis, Programas, Projetos, Seminários e Prêmios voltados para as culturas populares e seus mestres e mestras que ocupam cada vez mais espaços de fala e ação em todo Brasil.

Assim, é através das observações dos próprios mestres da cultura popular que buscamos traçar um panorama das suas vivências, problemas e expectativas, relacionando suas falas a formas de resistir e interagir com a padronização cultural vigente, e também indicando caminhos para o desenvolvimento de políticas públicas para as Culturas Populares.

## 2. Culturas Populares: necessidade de se romper paradigmas

*“Todo mundo sabe de alguma coisa.  
E isso é cultura. Você não pode ignorar”.*

Mestre Bule Bule

No Brasil deste início de século XXI, o alargamento dos conceitos de cultura e a diversificação de políticas públicas para o setor vem possibilitando que mestres e mestras das culturas populares passem a ocupar espaços de protagonismo nas relações sociais bem mais amplos do que se percebia décadas atrás. Hoje, as suas performances conseguem inserção dinâmica e alcançam visibilidade em setores como a mídia e em estudos acadêmicos, além de alcançar as mais variadas esferas institucionalizadas de poder. Com isso, estes atores sociais passaram a ocupar crescente centralidade e uma dimensão importante nos projetos políticos de desenvolvimento e de construção da cidadania e valorização da diversidade.

Esta mudança estrutural ganhou maior intensidade especialmente a partir do ano de 2003, quando iniciativas e ações voltadas para as culturas populares passaram a ser melhor encaminhadas no âmbito do Governo Federal. Podemos confirmar estas afirmações em consultas a documentos institucionais produzidos pelo Ministério da Cultura (MinC) e em outras instituições espalhadas por estados federativos e municípios brasileiros, além de uma ampla bibliografia acadêmica produzida no campo da cultura.

Como maior exemplo destas iniciativas apontamos o Plano Nacional de Cultura (PNC), aprovado pela Lei nº 12.343 apenas em 2 de dezembro de 2010, embora previsto no artigo 215 da Constituição Federal de 1988. Dentre as 53 Metas que compõem o PNC, algumas delas se relacionam diretamente com as Culturas Populares<sup>1</sup>, apresentando um conjunto de princípios, objetivos, diretrizes, estratégias e ações que orientam o poder público na formulação de políticas culturais.

Como parte integrante do PNC, foi implementado também o Plano Setorial para as Culturas Populares (PSCP), estruturando políticas públicas para “Culturas populares do Brasil,

---

<sup>1</sup> Das 53 Metas do Plano Nacional de Cultura, algumas se relacionam diretamente às Culturas Populares. São elas: Meta 4: Política nacional de proteção e valorização dos conhecimentos e expressões das culturas populares e tradicionais implantada.

Meta 5: Sistema Nacional de Patrimônio Cultural implantado, com 100% das Unidades da Federação (UFs) e 60% dos municípios com legislação e política de patrimônio aprovadas.

Meta 6: 50% dos povos e comunidades tradicionais e grupos de culturas populares que estiverem cadastrados no Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais (SNIIC) atendidos por ações de promoção da diversidade cultural.



do povo, do brincante, do devoto, do artesão, da cozinheira e da brincadeira – são tantas e incontáveis, desconhecidas da sociedade e até pouco tempo invisíveis para o Estado” (Brasil. Ministério da Cultura: 2012. p. 7).

Com o Plano Setorial para as Culturas Populares, o Brasil passava a contar, enfim, com um mecanismo voltado para:

[...] contribuir para a valorização e o fortalecimento dessas culturas e de seus praticantes, tanto no âmbito interno dos grupos e comunidades, bem como junto à sociedade brasileira, a fim de que seja reconhecida a sua contribuição para a nação brasileira. (Brasil. Ministério da Cultura: 2012. p. 9)

Gilberto Gil, em seu discurso de posse à frente do Ministério da Cultura, no ano de 2003, proferiu o seguinte discurso, expressando o eixo condutor das ações que seriam implementadas pelo órgão a partir daquele momento:

E o que entendo por cultura vai muito além do âmbito restritivo das concepções acadêmicas, ou dos ritos e da liturgia de uma suposta “classe artística intelectual”. Cultura, como alguém já disse, não é apenas “uma espécie de ignorância que distingue os estudiosos”. Nem somente o que se produz no âmbito das formas canonizadas pelos códigos ocidentais, com suas hierarquias suspeitas. Do mesmo modo, ninguém aqui vai me ouvir pronunciar a palavra “folclore”. Os vínculos entre o conceito erudito de “folclore” e a discriminação cultural são mais do que estreitos. São íntimos. “Folclore” é tudo aquilo que – não se enquadrando, por sua antiguidade, no panorama da cultura de massa – é produzido por gente inculta, por “primitivos contemporâneos”, como uma espécie de enclave simbólico, historicamente atrasado, no mundo atual. Os ensinamentos de Lina Bo Bardi me preveniram definitivamente contra essa armadilha. Não existe “folclore” – o que existe é cultura. Cultura como tudo aquilo que, no uso de qualquer coisa, se manifesta para além do mero valor de uso. Cultura como aquilo que, em cada objeto que produzimos, transcende o meramente técnico. Cultura como usina de símbolos de um povo. Cultura como conjunto de signos de cada comunidade e de toda a nação. Cultura como o sentido de nossos atos, a soma de nossos gestos, o senso de nossos jeitos. Desta perspectiva, as ações do Ministério da Cultura deverão ser entendidas como exercícios de antropologia aplicada. O Ministério deve ser como uma luz que revela, no passado e no presente, as coisas, os signos que fizeram e fazem do Brasil, o Brasil. Assim, o selo da cultura, o foco da cultura, será colocado em todos os aspectos que a revelem e expressem, para que possamos tecer o fio que os unem (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2003).

Como poderemos perceber, o encaminhamento destas mudanças anunciadas por Gilberto Gil encontra bases, dentre outros, nos estudos do argentino Nestor Garcia Canclini (2000) e sua proposta de desconstrução do conceito de cultura popular, até então inserida no processo constitutivo da modernidade abarcando contradições como moderno x tradicional, culto x popular, hegemônico x subalterno. Segundo este autor, ao se romper o ciclo destas operações científicas e políticas, onde a cultura popular sempre foi relacionada com a história dos excluídos, dos que não têm patrimônio ou não conseguem que ele seja reconhecido e conservado, abre-se um caminho de novas possibilidades.

## 2.1 As Culturas Populares

Nestor Garcia Canclini (1983) caracteriza as culturas populares como uma diversidade de práticas e modos de vida que se modificam com o contexto social em que estão inseridas, num processo dinâmico de reprodução e transmissão de valores, crenças e costumes. Desta forma, concordamos com este autor quando sugere que o termo culturas populares, no plural, é mais adequado por reconhecer a sua complexidade e diversidade. Com estas análises, Canclini constrói um discurso sobre culturas populares acenando, então, para as diferenças culturais que desse sempre são perpassadas por desigualdades sociais e relações de poder.

Como define Canclini:

As culturas populares (termo que achamos mais adequado do que a cultura popular) se constituem por um processo de apropriação desigual de bens econômicos e culturais de uma nação ou etnia por parte dos seus setores subalternos, e pela compreensão, reprodução e transformação, real e simbólica, das condições gerais e específicas do trabalho e da vida. [...] São o resultado de uma apropriação desigual do capital cultural, realizam uma elaboração específica das suas condições de vida através de uma interação conflitiva com os setores hegemônicos (CANCLINI, 1983, p.42-43).

Dentre as possibilidades que estas mudanças conceituais possibilitaram para as culturas populares, destacamos o papel de protagonistas agora possível de ser exercido também por estes atores sociais, mestres e mestras da cultura popular brasileira. Essa gente historicamente classificada como subalterna que hoje, bem mais do que décadas atrás, passa a ser respeitada não apenas por suas trajetórias de vida umbilicalmente ligadas a variadas manifestações e expressões culturais tradicionais, mas também como legítimos representantes das singularidades e da diversidade cultural do país.

No entanto, para se chegar a este cenário, com diferentes possibilidades de significação conceitual e posição de centralidade para as culturas populares, foi necessário um crescente interesse multidisciplinar, verificado tanto a partir da segunda metade do século XX como mais intensamente neste início de século XXI. Diante disso, e sem pretender englobar toda uma bibliografia sobre o tema que já é bastante vasta, cabe aqui uma breve abordagem sobre a evolução dos conceitos de culturas populares neste período.

Porém, antes vale ressaltar que a cultura popular tem merecido a atenção dos intelectuais ocidentais desde fins do século XVIII<sup>2</sup>, momento em que a Europa viveu inúmeras e profundas

---

<sup>2</sup> Gilmar Rocha identifica em “Cultura popular: do folclore ao patrimônio” (ROCHA: 2009), que foi o etnólogo inglês William John Thoms que, em 1848, em Carta publicada na Revista The Atheneum, cunhou o termo **folklore** (“*saber tradicional do povo*”) para designar os estudos das então chamadas “antiguidades populares”. Thoms especifica: “antiguidades populares... as maneiras, os costumes, as práticas, as superstições, as baladas, os

transformações em todos os níveis da vida social. Como pontua Rita Laura Segato (1991), é nesta época que emerge a noção de um mundo em desaparecimento, a de um mundo fragmentário e vencido em relação a um mundo emergente, progressista e em crescente integração:

[...] um mundo marcado pelo futuro em contraste com um mundo marcado pelo passado, onde o futuro se torna o valor dominante e o passado perde terreno na escala axiológica das classes que legislam e pensam a sociedade. Este marco de separação, de cisão de mundos, já está estabelecido na consciência dos autores do século XVIII e continua até o século XX. E é justamente neste marco de derrota, de mundos que perdem frente a outros que ganham pela sua eficácia racional em todos os campos, que uma plêiade de colecionadores antiquários - como o próprio Thoms, que, na verdade, se chamava Ambrose Merton - , compiladores de lendas e contos - como Perrault e os irmãos Grimm, compositores românticos e pós-românticos - de Chopin a Béla Bartók - e escritores - como Goethe, Schiller, Herder e Walter Scott, entre tantos outros - trabalharam e refletiram sobre os materiais da cultura popular (SEGATO, 1991, p. 83).

Observamos então que neste contexto o termo cultura popular definia os valores materiais e simbólicos como música, dança, festas, culinária e religião, dentre outros, produzidos pelas camadas mais baixas da sociedade. Em contrapasso, a cultura erudita representava a produção das classes superiores da sociedade, os assim classificados como intelectuais, cultos, detentores do conhecimento ilustrado.

No Brasil, de acordo com estudos realizados pelo historiador Gilmar Rocha (2009), apresentados em seu trabalho intitulado “Cultura popular: do folclore ao patrimônio”, foi no início do século XX que o debate em torno das culturas populares se anunciou. Desde então, como aponta ele, aconteceu uma sucessão de distintos momentos e conceitos para a cultura popular.

Na bibliografia produzida no Brasil, de acordo com Rocha (2009), a cultura popular esteve relacionada num primeiro momento ao folclore e à nação (entre as décadas de 20 e 60), num segundo momento ao Movimento CPC<sup>3</sup> e à ideia de Revolução (dos anos 60 até os 80), e a partir da última década do século XX passou a se aproximar da antropologia e da ideia de performance de resistência em tempos de globalização:

[...] se pode identificar três fases constitutivas na formação do conceito de cultura popular no Brasil. A primeira fase, compreendida entre as décadas de 20 e 60, é marcada por grande disputa metodológica, entre os estudos folclóricos e a emergente sociologia paulista, a respeito da autoridade e legitimidade científica do campo. A

---

provérbios,... dos tempos antigos”. Anterior a isso, desde o século XVII, várias denominações já eram significativas: ‘superstições’, ‘antiguidades vulgares’, ‘antiguidades populares’.

<sup>3</sup> O Centro Popular de Cultura (CPC) foi constituído em 1962 no Rio de Janeiro, então estado da Guanabara, por um grupo de intelectuais de esquerda em associação com a União Nacional dos Estudantes (UNE), com o objetivo de criar e divulgar uma "arte popular revolucionária".

segunda, desenvolvida no período que vai dos anos 60 até os 80, caracteriza-se pela ampla divulgação do conceito de cultura popular com um sentido acentuadamente político e ideológico. A terceira fase, a partir dos anos 90, coincide com a revitalização do conceito de patrimônio cultural, principalmente no sentido de patrimônio imaterial quando então, efetivamente, a cultura popular parece adquirir significado etnográfico *tout court*. (ROCHA: 2009. p. 221).

No presente trabalho, estamos tratando as culturas populares adotando seu enfoque que passou a ser difundido com maior vigor a partir da década de 1990. A aproximação desta concepção se dá por acreditamos que foi a partir deste momento cronológico que as culturas populares, no Brasil, onde se encontra o contexto desta pesquisa, passou a estabelecer estreita relação com conceitos como diversidade, singularidade, resistência e contra hegemonia. Com isso, passou-se a reconhecer e valorizar como ação cultural uma infinidade de formas de ser, de viver, de pensar, de sentir, de falar, de produzir e expressar saberes e fazeres classificados como tradicionais.

Nesta seara, como define o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), em seu Dicionário do Patrimônio Cultural, cultura popular constitui um conceito impreciso, que se presta a definições diversas. Escrito pela antropóloga cultural Maria Elisabeth de Andrade Costa, o verbete prega que, para apreender os traços que caracterizam as diversas acepções de cultura popular, é preciso acompanhar a dinâmica da transformação dessa expressão ao longo dos estudos voltados para esse campo:

No decorrer do século XX, com o fortalecimento das disciplinas acadêmicas ligadas às Ciências Humanas e Sociais, os estudos do folclore foram perdendo autonomia, sendo alocados ora como parte do campo da Literatura, ora da História, da Sociologia ou da Antropologia. Por fim, o próprio termo folclore adquiriu uma conotação pejorativa, associado, por muitos, a uma noção de verdade infundada. [...] A cultura popular, como expressão cultural dos segmentos menos favorecidos, apartados do poder político e econômico, manteve-se em foco durante muito tempo, gerando contraposições, tais como erudito x popular, moderno x tradicional, hegemônico x subalterno. (COSTA: 2015)

Estas contraposições são também abordadas pela filósofa Marilena Chauí (1989), que considera a cultura popular um conjunto de práticas ambíguas e contraditórias, que se realizam nos interstícios da cultura dominante, recusando-a, aceitando-a ou confortando-se a ela. Na concepção desta estudiosa, a cultura popular se caracteriza por uma combinação de resistência e conformismo. Uma abordagem bem distinta e que procura se distanciar daquilo que ela classificou como perspectivas romântica e ilustrada da cultura popular:

A perspectiva Romântica supõe a autonomia da cultura popular, a ideia de que, para além da cultura ilustrada dominante, existiria uma outra cultura, "autêntica", sem contaminação e sem contato com a cultura oficial e suscetível de ser resgatada por um Estado novo e por uma Nação nova. A perspectiva Ilustrada, por seu turno, vê a cultura como resíduo morto, como museu e arquivo, como o "tradicional" que será desfeito

pela "modernidade", sem interferir no próprio processo de "modernização". Românticos e Ilustrados pensam a cultura popular como totalidade orgânica, fechada sobre si mesma, e perdem o essencial: as diferenças culturais postas pelo movimento histórico-social de uma sociedade de classes (CHAUI, 1989, p. 23).

Merece também ser destacada nesta reflexão histórico-conceitual a Recomendação sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular, documento gerado na 25ª Conferência Geral da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), em 1989. Este documento produzido pela agência internacional surgiu com o objetivo de estimular a criação, pelos países membros, de uma normatização sobre as culturas tradicionais e populares. Apesar de reconhecermos a importância e influência da Recomendação da UNESCO na formulação de políticas culturais para as culturas tradicionais e populares no Brasil, consideramos que, apesar de todos os esforços de estudiosos aqui elencados, o documento não reconhece os conflitos sociais e as lutas contra hegemônicas, ou o faz de forma tímida. Então, o documento define a cultura popular como sendo:

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 (UNESCO, 1989).

Mais recentemente, em 2003, a mesma organização estabeleceu um outro conceito relacionado ao anterior, o de patrimônio imaterial, definido como:

os usos, representações, expressões, conhecimentos e técnicas - junto com os instrumentos, objetos, artefatos e espaços culturais que lhes são inerentes - que as comunidades, os grupos e em alguns casos os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural. (UNESCO: 2003)

Destacamos que este conceito adotado pela Unesco é bastante ampliado, podendo ser aplicado a muitos fatos culturais, nas mais variadas formas de sociedades. Na prática, porém, o que é mais comumente notado é o termo ser relacionado predominantemente aos saberes das culturas populares e tradicionais.

## **2.2 Ação e resistência**

Assim, afastando-se do risco de cair na armadilha de buscar um conceito de cultura popular possível de ser utilizado sem dicotomias, devemos antes buscar compreendê-la enquanto performance e resistência diante (e dentro) da cultura hegemônica.

Como nos aponta o teórico cultural Stuart Hall, um dos pioneiros no campo dos estudos culturais contemporâneos, não existe uma cultura popular íntegra, autêntica e autônoma, localizada fora do campo de força das relações de poder e de dominação culturais. Concordamos com Hall quando sugere que se supere a abordagem da cultura popular a partir do total “encapsulamento” ou da “autonomia” absoluta. Em virtude disso, o sociólogo jamaicano declara sua escolha por outro caminho para a conceitualização da cultura popular:

Essa definição considera, em qualquer época, as formas e atividades cujas raízes se situam nas condições sociais e materiais de classes específicas; que estiveram incorporadas nas tradições e práticas populares. Neste sentido, a definição retém aquilo que a definição descritiva tem de valor. Mas vai além, insistindo que o essencial em uma definição de cultura popular são as relações que colocam a ‘cultura popular’ em uma tensão contínua (de relacionamento, influência e antagonismo) com a cultura dominante. Trata-se de uma concepção de cultura que se polariza em torno dessa dialética cultural. Considera o domínio das formas e atividades culturais como um campo sempre variável. Em seguida, atenta para as relações que continuamente estruturam esse campo em formações dominantes e subordinadas. Observa o processo pelo qual essas relações de domínio e subordinação são articuladas. (HALL, 2003, p.255-258).

A proposta de Hall de considerar as articulações entre as relações de domínio e subordinação para se tratar da concepção de cultura popular nos parece bastante adequada. Uma análise que, na nossa compreensão, possibilita situar o discurso em torno da conceitualização de cultura tal qual enuncia o historiador Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2006), no texto intitulado “Fragmentos do discurso cultural: por uma análise crítica do discurso sobre a cultura no Brasil”. Em tom bastante crítico e provocativo, este pesquisador classifica a cultura enquanto conjunto múltiplo e multidirecional de fluxos de sentidos, “de matérias e formas de expressão que circulam permanentemente, que nunca respeitam fronteiras, que sempre carregam em si a potência do diferente, do criativo, do inventivo, da irrupção, do acasalamento” (ALBUQUERQUE, 2006, p. 17).

De forma contundente, Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2006) propõe uma revisão crítica no discurso sobre cultura no Brasil<sup>4</sup>, e afirma que:

Em qualquer sociedade humana, o que caracteriza a produção cultural sempre foi as misturas, os hibridismos, as mestiçagens, as dominações, as hegemonias, as trocas, as antropofagias, as relações enfim. (...) Na verdade nunca temos cultura: temos trajetórias culturais, fluxos culturais, relações culturais, conexões culturais, conflitos,

---

<sup>4</sup> Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2007), no texto Fragmentos do discurso cultural: por uma análise crítica do discurso sobre a cultura no Brasil, problematiza algumas dessas noções recorrentes nos discursos, que são usadas como concepções aceitas por todos e como se todos as entendessem da mesma forma. O autor traz uma visão bastante crítica diante do uso de algumas categorias diretamente associadas ao campo da cultura popular, como as ideias de “resgate”, “tradição”, “preservação”, “identidade”.

lutas culturais. As classes ou grupos sociais hegemônicos é que, muitas vezes, querem fazer de suas manifestações culturais a cultura (ALBUQUERQUE, 2006, p. 16-17).

Traçando uma contextualização ainda mais contemporânea do termo popular, o pesquisador colombiano Omar Rincon (2016), em trabalho intitulado “O popular na comunicação: culturas *bastardas* + cidadanias *celebrities*” nos oferece um debate sobre comunicação e cultura como estratégias para a emancipação das diversas culturas. Ao somar visões teóricas construídas também a partir de estudos formulados no próprio continente latino-americano, como Martín Barbero, Néstor Garcia Canclini e Gabriel García Marques, o autor reforça que o popular mantém uma relação com a ideia de território como base para a constituição de identidade, mas não uma identidade individualizada, e sim das comunidades, nos circuitos cotidianos de circulação das pessoas.

A maneira mais política de compreender o popular enfatiza o subalterno e o tático que passa pelo narrativo, pela experiência e pelo colocar o corpo. O popular, então, segundo Alabárce (2012, p. 32) reside “na música e no baile popular, na sexualidade, na cotidianidade, na espacialidade, no trabalho, na festa, na cerimônia, na religiosidade, na crença, na política, na criatividade, na magia, no conservadorismo, no mundo urbano, no rural, na violência, na migração, na cultura de massa...”. Como se vê o popular está em todas as partes, em todas as práticas, e está cheio de sentidos ambivalentes. Mas é no subalterno, no dominado, no excluído que habitam os jogos de poder e dominação. [...] Com base nestes autores e nestas referências de sentido para o popular, proponho que este seja mais que conteúdos, razões e éticas, modos de narrar (relatos), gozar (experiência estética) e moralizar (a ética dos baixos); e que o popular não é puro e virtuoso, não é uma só coisa: o subalterno, a resistência, o lugar da revolução, nem tampouco a massa manipulada, nem muito menos o folclore, ou o que se denomina povo. O popular é muitas coisas de uma só vez: o popular dá conta de mais do que só uma maneira pura e higienizada de existir, ele é uma experiência bastarda. [...] As culturas bastardas dão conta do sujo, do impuro, do promíscuo porque não tem pai reconhecido; por isso são herança de muitos pais e imitam de todas as partes para tentar ter uma identidade ou, ao menos, um estilo próprio. As culturas bastardas têm sentido porque se sabem filhas de uma só mãe, a que adoram, odeiam e celebram simultaneamente: a cultura local, a própria, a que tocou no destino<sup>5</sup>. (RINCON: 2016. p. 31-32)

Diante destas abordagens, podemos perceber que são múltiplos os esforços para reconhecimento e valorização da cultura popular enquanto campo de batalhas e resistência à hegemonia e padronização no mundo globalizado em que vivemos hoje. Porém, não são poucos os contextos que continuam reservando às culturas populares a situação de marginalização, sendo muitas vezes associada à tradição no sentido conservador e ultrapassado.

---

<sup>5</sup> O popular-bastardo: uma mãe vai descobrir quem é o pai... como muitas vezes acontece nos setores populares urbanos...como fundante do vínculo social – em termos psicanalíticos, inclusive, onde o principal está no reconhecimento –... pensar no sobrenome (herda-o do pai nestas culturas capitalistas modernas!). Será machista este pensar bastardo? Ou significa que a dignidade está na mãe e que ela é a localização do relato que nos faz mais efeminados quando não feministas. (Nota do autor).

Deste modo, é esta visão que busca romper com o senso comum, é este campo em profunda e complexa transformação social, é este conceito que relaciona a cultura popular com as formas de vida e às relações estabelecidas na diversidade, que acreditamos ser a mais adequada quando buscamos compreender a atuação dos mestres e mestras das culturas populares e suas importantes contribuições enquanto sujeitos políticos no contexto social.

Como define Stuart Hall, “a cultura popular importa”:

A cultura popular é um dos locais onde a luta a favor ou contra a cultura dos poderosos é engajada; é também o prêmio a ser conquistado ou perdido nessa luta. É a arena do consentimento e da resistência. Não é a esfera onde o socialismo ou uma cultura socialista – já formada – pode simplesmente ser “expressa”. Mas é um dos locais onde o socialismo pode ser constituído. É por isso que a cultura popular importa [...] (HALL: 2009, p. 246).



### 3. Políticas Públicas para as Culturas Populares

“Art. 215. O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais. (BRASIL, 1988)”.

As políticas culturais no Brasil, aponta Albino Rubim (2007), são marcadas historicamente por alternâncias de períodos de ausências, autoritarismos e instabilidades. Só a partir de 2003, com a gestão de Gilberto Gil no Ministério da Cultura, no entanto, começou-se a abrir espaço para uma gestão que buscava enfrentar o enorme desafio de como lidar com a cultura em moldes nem autoritários, nem neoliberais, mas através de dispositivos inovadores, em uma perspectiva democrática e republicana.

Nestor Garcia Canclini (2001), em seu clássico texto *Estudios latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización* descreve as políticas culturais como:

Los estudios recientes tienden a incluir bajo este concepto al conjunto de intervenciones realizadas por el estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para un tipo de orden o de transformación social. Pero esta manera de caracterizar el ámbito de las políticas culturales necesita ser ampliada teniendo en cuenta el carácter transnacional de los procesos simbólicos y materiales en la actualidad. (CANCLINI: 2001, p.65)

Na Conferência Mundial da UNESCO sobre as Políticas Culturais – Mondiacult, na Cidade do México, em 1982, gerou-se um documento, no qual entende-se por política cultural:

um conjunto de princípios operacionais, práticas administrativas e orçamentárias e procedimentos que fornecem uma base para a ação cultural do Estado. Obviamente, não pode haver uma política cultural adequada para todos os países; cada Estado-Membro determina sua política cultural de acordo com os próprios valores culturais, metas e escolhas (UNESCO, 1982, p. 4)

Neste sentido, a partir de 2003, o novo direcionamento das ações do Ministério da Cultura despertou mudanças no comportamento do Estado frente à gestão da cultura. Neste contexto, foram iniciados diálogos com um número maior e mais variado de atores sociais, dentre os quais, mestres e mestras das culturas populares e tradicionais. Podemos afirmar que muitas destas iniciativas surgem como reflexo da ampliação do conceito de cultura no país e do alcance dos investimentos públicos.

Editais, prêmios, linhas de fomento e incentivo, celebrações, feiras, debates, seminários, conselhos, câmaras/colegiados e conferências nacionais, territoriais e municipais de cultura e

outros mecanismos ampliaram o alcance das ações governamentais e, desde então, as mais variadas manifestações populares passavam a integrar a pauta das políticas culturais no Brasil. Esta visão mais complexa da cultura, como determina Albino Rubim (2016):

[...] abarca atividades, bens e serviços os mais distintos. Ela compreende muitos campos simbólicos e áreas diferenciadas: artes, ciências, concepções de mundo, comportamentos, conhecimentos, culturas digitais, culturas populares, emoções, história, humanidades, memória, modos de vida, patrimônios imateriais e materiais, pensamento, saberes, sensibilidades, senso-comum, valores etc. Ela acolhe fenômenos de dimensões variadas: de pequenos arranjos até enormes empreendimentos, de criadores individuais a grandes empresas”. (RUBIM: 2016)

Compreendemos o campo da cultura como um setor que necessita de leis e normas que considerem e se adequem as suas especificidades, que englobem valores mais intangíveis, diversidade de atividades e necessidade de agilidade. Como observa Teixeira Coelho (1997):

[...] no conjunto, a cultura organizacional da administração da cultura é específica e de difícil compreensão para a cultura organizacional da administração pública como um todo. Como a administração pública ainda é dividida entre setores nobres (obras públicas, indústria, comércio, fazenda, agricultura) e setores pobres (cultura e educação, além de saúde, por exemplo) e como aqueles predominam sobre estes, a cultura organizacional dos primeiros é imposta aos segundos” (COELHO, 1997).

Diferente de uma época em que as atividades culturais eram desenvolvidas de modo pouco sistemático e com baixa complexidade, com todas as etapas sendo executadas pelos próprios criadores, que se satisfaziam em escoar suas próprias produções, o campo da cultura agora necessita de profissionais capazes de sentir potenciais, reconhecer diferentes modos de agir, além de planejar segundo os fazeres e os querereres de distintos grupos sociais e comunitários.

Como aponta Lia Calabre (2015), uma das dificuldades que temos para definir as profissões e as atividades culturais, e propor programas de formação e capacitação que respeitem as especificidades e particularidades dessas atividades é a atuação em um “campo novo, com fronteiras fluidas”. Na avaliação da pesquisadora, “pensar e planejar o campo da produção, circulação e consumo da cultura dentro de uma racionalidade administrativa é uma prática que pertence aos tempos contemporâneos” (CALABRE, 2015).

De acordo com Adorno (1995), a formação deve ser entendida não como mera transmissão de conhecimentos e modelagem de pessoas, pois não se pode modelá-las a partir do exterior, mas como a produção de uma consciência verdadeira. A formação, para Adorno, pode ser compreendida como formação através e para a cultura, pois esta relaciona-se não apenas ao espírito, mas à produção social, tendo o papel de mediar as relações entre o homem e a sociedade.

Neste sentido, o pesquisador peruano Victor Vich (2015) afirma que o gestor cultural deve se formar de maneira bastante específica. Como pontua, para além de ser um especialista em procedimentos de gestão, seu trabalho deve ser capaz de realizar atos mais radicais: deve saber quebrar as formas nas quais uma ideologia sutura o possível, deve saber desencadear novos debates públicos. E para conseguir isso, Victor Vich aponta quatro identidades que devem ser assimiladas pelos gestores culturais: etnógrafo, curador, militante e administrador.

Segundo o pesquisador:

[...] a responsabilidade das políticas culturais consiste em contribuir para a formação de cidadãos melhores e, para tanto, as artes e a produção simbólica contam com uma tarefa a cumprir. É uma questão de utilizá-las para mudar nossas representações da vida coletiva e oferecer novos modelos de identidade. Trata-se, em suma, de usar objetos culturais para tornar mais visível a sociedade que temos, para fazer suas contradições ser notadas, suas âncoras e sua inércia e, então, propor ou imaginar novas possibilidades políticas. (VICH: 2015)

Canclini (2000) aponta ainda para a necessidade de reformas constitucional e política voltada para a promoção do respeito e a valorização das diferenças entre os indivíduos, além de uma efetiva mudança nas estruturas educacionais, na prática do exercício da cidadania de forma responsável, a transformação de cenários culturais existentes, a integração transnacional e, principalmente, a globalização dos direitos do cidadão. Nesse sentido, segundo o autor, a cultura popular poderá revelar aspectos de um contra discurso útil a organização de lutas contra relações de dominação e hegemonia cultural.

### **3.1 Plano Nacional de Culturas Populares**

As questões que envolvem as culturas populares e tradicionais bem como a sua organização, estiveram historicamente associadas a atuação política e profissional de agentes e produtores culturais, pesquisadores e artistas, por exemplo. Até o final do século XX, as principais iniciativas políticas voltadas para estas manifestações eram resultantes de interesse de diversos setores das indústrias culturais, das artes e do turismo, dentre outros setores, envolvendo, ainda, empresas privadas e mobilizando quantias significantes de recursos financeiros.

Em oposição a esta atuação, o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial, do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), instituído pelo Decreto nº 3.551, de 4 de agosto de 2000, nas suas diretrizes, já propunha: "Promover a inclusão social e a melhoria das condições de vida de produtores e detentores do patrimônio cultural imaterial", e, "Ampliar a

participação dos grupos que produzem, transmitem e atualizam manifestações culturais de natureza imaterial nos projetos de preservação e valorização desse patrimônio". (PORTAL IPHAN, acessado em 24/11/2019).

Como podemos perceber, então, são diretrizes que demonstram preocupação com a valorização dos próprios detentores desses saberes, a saber, os mestres e as mestras das culturas populares e tradicionais. No entanto, avaliamos que foi a partir da efetivação do Plano Setorial para as Culturas Populares, parte integrante do Plano Nacional de Cultura, sancionado pelo Presidente Lula da Silva, em 02 de dezembro de 2010, que se legitimaram diretrizes e ações específicas orientadas para a elaboração e implementação de políticas públicas de cultura para esse segmento.

Segundo o documento, são princípios do Plano Setorial para as Culturas Populares aqueles adotados pelo Plano Nacional de Cultura, acrescentando-se:

- Centralidade dos mestres e praticantes de culturas populares – Os mestres e praticantes das manifestações das culturas populares são o objeto central deste Plano, o que significa que as ações são focadas neles e que os recursos deverão chegar até eles.
- Respeito às práticas e dinâmicas próprias de transmissão de saberes e fazeres dos grupos e comunidades das culturas populares
- Respeito aos direitos autorais coletivos e à propriedade intelectual – Muitas vezes confundidos com o domínio público, os direitos autorais coletivos de grupos étnicos e populações tradicionais protegem bens culturais integrantes do patrimônio cultural nacional, e têm uma função social ao garantir a titularidade de obras intelectuais produzidas e mantidas por um grupo cultural.
- Diálogo intercultural – É um compartilhar que pode conduzir à compreensão mútua, a uma concepção comunicativa comum, uma aproximação, uma fusão de diferentes horizontes culturais. Ele se refere à linguagem como veículo por meio da qual se dá o entendimento. Para dialogar, as pessoas precisam estar abertas às questões e intenções de seus interlocutores de forma a permitir que o entendimento mútuo aconteça. No caso do diálogo intercultural, trata-se do entendimento mútuo entre pessoas que pertencem a diferentes culturas. Ressaltamos que o que chamamos entendimento não significa ausência de conflitos, pois também pode se constituir numa relação tensa e de oposição.
- Transversalidade da cultura – A cultura é o modo de ser e de viver da população, e deve, portanto, ser pensada e contextualizada com outras áreas e temas relevantes da vida humana e das sociedades, tais como educação, direitos humanos, meio ambiente, comunicação e saúde. (MINISTERIO DA CULTURA. 2012. Pg 39)

No entanto, como indica o texto do Plano Nacional para as Culturas Populares, “para que as ações propostas neste Plano Setorial sejam aplicadas, deve-se buscar um fortalecimento da gestão pública no que tange às culturas populares”. O contexto atual, no entanto, não tem se mostrado favorável a esta aplicabilidade. Mas, a atual descontinuidade das políticas públicas

para a cultura, e para as culturas populares, mais especificamente, não é o objeto central de estudo deste trabalho.

### **3.3 Mestres da Cultura Popular**

Como apresentado até aqui, a nova concepção de cultura mais aderente a conceitos antropológicos e as políticas culturais verificadas no Brasil deste início de século XXI abriu espaço e deu voz a novos atores sociais. Dentre eles, mestres e mestras da cultura popular e tradicional que, embora representem extrema importância para as culturas populares, estiveram historicamente desqualificados e relegados às condições de subalternidade. Enfim, indivíduos, grupos e comunidades que, até então, não viam respeitadas e legitimadas suas ações culturais e modos de ser e fazer.

Mas, afinal, quais os requisitos e critérios para a identificação e o reconhecimento dos mestres e mestras dos saberes e fazeres das culturas populares, atualmente conhecidos também como patrimônios vivos da cultura brasileira, Tesouros Vivos e Griôs, por exemplo? Como veremos, as definições adotadas em diversas iniciativas em todo o território brasileiro são bastante semelhantes.

Em tramitação no Congresso Nacional desde 2011, o Projeto de Lei N.º 1.176-A, estabelece as diretrizes para o Programa de Proteção e Promoção dos Mestres e Mestras dos Saberes e Fazeres das Culturas Populares, conhecida como Lei dos Mestres. Em seu Parágrafo Único, determina que poderão ser reconhecidos como Mestres e Mestras dos Saberes e Fazeres das Culturas Populares “aqueles cujos conhecimentos simbólicos e técnicas de produção e transmissão sejam considerados representativos da cultura brasileira tradicional e das expressões para cá transportadas ao longo da história”.

Vale ressaltar que o Projeto de Lei prevê bolsas equivalentes às bolsas de pesquisa pagas por agências financiadoras no âmbito acadêmico e são temporárias porque a ideia não é se configurar como uma aposentadoria ou benefício continuado.

No Capítulo II deste Projeto de Lei, que se refere aos conceitos, o Artigo 2º determina que para os fins desta Lei compreende-se:

I – Mestres e Mestras dos Saberes e Fazeres: pessoas que se expressam através de diversas linguagens artísticas, ritos sagrados e festas comunitárias, brasileiros natos ou naturalizados, cuja vida e obra foram dedicadas à proteção, promoção e desenvolvimento da cultura tradicional brasileira; de sabedoria notória, reconhecida entre seus pares e por especialistas; com longa permanência na atividade e capacidade de transmissão dos conhecimentos artísticos e culturais.

Integrando as políticas culturais da Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, a Lei 13.351/2003, posteriormente substituída pela Lei 13.842/2006, institui o registro dos “Tesouros Vivos da cultura tradicional popular”, garantindo, dentre outras concessões, um valor financeiro vitalício para os mestres e mestras cearenses diplomados. Além de reconhecer grupos e coletividades, o referido instrumento volta-se também para pessoas naturais. Uma das iniciativas pioneiras para mestres e mestras das culturas populares e tradicionais no Brasil, define em seu escopo:

Pessoa natural: mestre(a) da cultura tradicional popular, pessoa que detém um conhecimento ancestral recebido do meio familiar e/ou de prática de convivência no grupo ancestral que manteve/mantém o saber/fazer; tem grande experiência e capacidade de transmitir estes conhecimentos e as técnicas necessárias para a produção, difusão e preservação de uma expressão tradicional popular. Tem seu trabalho reconhecido pelos agentes da manifestação cultural que representa, pela comunidade onde vive, como também por outros setores culturais, constituindo importante referencial da cultura tradicional popular no Ceará.

Outro instrumento neste segmento é o Prêmio Mestres da Cultura Popular de Belo Horizonte. Criado pela Prefeitura Municipal da capital mineira para fomentar, reconhecer e agregar valor aos mestres da cultura popular que propagam saberes que integram a cultura e a história de Minas Gerais, teve a sua primeira edição em 2014. Embora use também a denominação amplamente difundida de mestre e mestra das culturas populares como sendo “a pessoa física detentora de saberes da cultura popular que tenha notório conhecimento, longa permanência na atividade e que seja reconhecida, por sua própria comunidade, como referência na transmissão de saberes, celebrações e/ou formas de expressões da tradição popular”, a premiação abriu espaço em seu conceito para a resistência contra hegemônica que os mestres e as mestras representam.

Em 2019 a iniciativa chega a sua terceira edição e traz no seu entendimento, como define Françoise Jean de O. Souza, diretora de Patrimônio Cultural, Arquivo Público e Conjunto Moderno da Pampulha:

São sujeitos de resistência, guardiões de saberes e fazeres que, embora dinâmicos, se encontram na base da ancestralidade e das noções de pertencimento de suas comunidades. Portanto, apoiar e valorizar os Mestres é uma forma de salvaguardar o patrimônio imaterial da cidade, contribuindo para a continuidade de práticas e celebrações portadoras de referências às histórias, às memórias e às identidades dos diferentes grupos formadores da sociedade belo-horizontina.

Já a expressão Griô, que passou a ser difundida no Brasil a partir da criação da Ação Griô, dentro do Programa Cultura Viva<sup>6</sup>, é um termo que “surge como uma metáfora da memória e ancestralidade do povo brasileiro, memória viva de povos que não se calaram e mantiveram vivas suas tradições e identidades em comunidades de re-existência” (PORTAL GRÃOS DE LUZ GRIÔ. Acessado em 24/11/2019). O termo Griô é uma adaptação do termo francês Griot, que designa os agentes culturais da tradição oral africana que atuam como mediadores responsáveis pela transmissão dos saberes para os membros de suas comunidades, sendo, portanto, líderes que têm a missão ancestral de receber e transmitir os ensinamentos das e nas comunidades.

Em seu sítio na internet, a Ação Griô Nacional apresenta a seguinte definição:

Griô ou Mestre(a) é todo(a) cidadão(ã) que se reconheça e seja reconhecido(a) pela sua própria comunidade como herdeiro(a) dos saberes e fazeres da tradição oral e que, através do poder da palavra, da oralidade, da corporeidade e da vivência, dialoga, aprende, ensina e torna-se a memória viva e afetiva da tradição oral, transmitindo saberes e fazeres de geração em geração, garantindo a ancestralidade e identidade do seu povo. A tradição oral tem sua própria pedagogia, política e economia de criação, produção cultural e transmissão de geração em geração. (PORTAL GRÃOS DE LUZ GRIÔ. Acessado em 24/11/2019)

Vale destacar que, embora apresente o termo “Mestre(a)” em sua conceituação, em outro espaço do portal na rede mundial de computadores a própria Ação Nacional Griô frisa a necessidade do distanciamento entre os dois termos, como vemos na seguinte passagem:

Griô não é um segmento da cultura popular, mas uma definição ampla e universalizante, que abrange todos os segmentos do universo da tradição oral – que por sua vez é bem mais amplo e complexo do que cabe no termo “cultura popular”, tudo aquilo que não é erudito. Mas as tradições tem suas erudições. O termo “mestre”, por exemplo, abrange poucos segmentos das tradições. Mães de santo, rezadeiras, curadores, cantadores, cordelistas e parteiras, apenas para dar exemplo de segmentos, não se identificam em suas comunidades de origem com o termo “mestre” ou “mestra”. Além disso o termo mestre ou mestra é utilizado para segmentos e títulos da academia. O Griô, um sábio da tradição oral, é o que é pelo seu reconhecimento na comunidade. (PORTAL GRÃOS DE LUZ GRIÔ. Acessado em 24/11/2019)

Superando a perspectiva folclórica do termo, este trabalho, no entanto, busca reconhecer os mestres e as mestras das culturas populares enquanto sujeitos políticos a partir de suas relações sociais, humanas e resistência contra hegemônica. Nosso objetivo é percorrer um caminho empírico-teórico que nos possibilite reconhecê-los por sua consciência e questionamento da realidade. Assim, buscamos aqui compreender estes atores sociais a partir

---

<sup>6</sup> O Programa Cultura Viva, do governo federal brasileiro, foi criado em 2004 através de uma portaria do Ministério da Cultura. Em 2014 passou a ser uma Política de Estado, com a sanção da Lei 13.018 que institui a Política Nacional de Cultura Viva, que simplifica e busca desburocratizar os processos de reconhecimento, prestação de contas e o repasse de recursos para as organizações da sociedade civil.

de uma perspectiva de afirmação e valorização, voltadas para as concepções de uma realidade no presente como resultado da identificação e reconhecimento de sua história e, conseqüentemente, da continuidade e transmissão de valores originados no passado.

Neste contexto, podemos então observar que os mestres e as mestras das culturas populares reelaboram e ressignificam formas do passado a partir da realidade atual. Assumindo posturas políticas e críticas buscam reproduzir valores, ideias e práticas culturais a partir da perspectiva das classes subalternas, sendo que a transmissão da sua herança, dos saberes e fazeres tradicionais ocorrem através da experiência e do vínculo cotidiano.



#### 4. Mestre Bule Bule<sup>7</sup>

*“Quando você pensa diferente de quem está no poder, você é condenado a ser diferente”.*

Mestre Bule Bule

Antônio Ribeiro da Conceição, internacionalmente conhecido como Mestre Bule-Bule. Considerado um autêntico mestre das culturas populares, nasceu no dia 22 de outubro de 1947, na cidade de Antônio Cardoso, região de Feira de Santana, a cerca de 200km de Salvador, estado da Bahia.

Sua história com as artes começou na infância. Como ele mesmo diz, os pais, seus primeiros mestres, foram "brincantes" da música. “Meus pais e irmã mais velha cantavam. Essa minha área veio motivada pelo meu pai. A gente também ia para feiras e lá comprava literatura de cordel”, relembra o mestre.

A trajetória artística e cultural do mestre começou de improviso nas feiras livres, no ano de 1967, quando travou seu primeiro duelo de repente com o pernambucano Canarinho do Pajeú, no município de Feira de Santana. Seguiram-se outras apresentações. E não precisou de um nome artístico, já tinha. O apelido Bule Bule era foneticamente perfeito para um artista popular. Bule Bule é o bicho de seda que vira borboleta.

“Cantador, repentista, sambador, forrozeiro, tiraneiro e escritor de literatura de cordel”. Desta forma mestre Bule Bule descreve seu perfil artístico-cultural. Hoje, com mais de 50 anos dedicados a criar e difundir expressões da cultura popular, estampa em seu vasto currículo a condecoração com a Ordem do Mérito Cultural, do Ministério da Cultura, auferida em 2008. E pontua com a sabedoria característica dos mestres:

Espero que outros nomes importantes da nossa cultura tenham o mesmo reconhecimento no futuro e que isso se torne cada vez mais comum. Tenho certeza que, assim como o samba-de-roda virou patrimônio imaterial da humanidade na Unesco, a literatura de cordel, o samba rural e o repente vão ser mais respeitados.  
(Mestre Bule Bule)

Em 2015, recebeu o Título de Doutor Honoris Causa, através de uma ação do Governo do Estado da Bahia, Iesp - Instituto Educacional Social de Portão, Faculdade de Ciências e Artes Lauro de Freitas, Universidade Unip - Polo Lauro de Freitas, Faculdade de Ciências e

---

<sup>7</sup> Todas as citações do Mestre Bule Bule remetem-se a entrevista realizada em sua residência, em Camaçari, no dia 03 de agosto de 2019, e em observações durante o projeto Casulo da Cultura Popular, em outubro de 2018, em Salvador, onde Bule Bule foi um dos mestres participantes.

Artes de Paris, Conselho de Defesa dos Direitos Humanos, Comissão de Educação/Lauro de Freitas – Bahia.

Em 52 anos de carreira mestre Bule Bule compôs centenas de músicas, gravou sete discos, produziu mais de 200 livretos de cordéis, alguns por encomenda, imprimiu e distribuiu mais de 50. Dentre as milhares de apresentações de repentes e cantorias, percorreu e continua a “correr trecho” pelos quatro cantos da Bahia, do Nordeste e do Brasil, além de passagens por Europa e Estados Unidos.

Com seus livretos de literatura de Cordel Bule Bule homenageou Mãe Menininha do Gantois, Mestre Pastinha, Mestre Bimba, Ariano Suassuna, Irmã Dulce, Tancredo Neves, Castro Alves e muitas outras personalidades do país. No repente, duelou com Antônio Queiroz (seu parceiro ainda hoje), Bel do Modesto, Zê Maria de Fortaleza, dentre outros mestres repentistas. Na década de 1980 teve ainda a oportunidade de estrear na publicidade, criando versos em cordel para grandes empresas como a Telebahia S/A e Construtora Fernandez.

O artista popular também já atuou como operário da construção civil, apresentou programa de rádio e ainda foi funcionário público por 17 anos. Embora tenha sido alfabetizado ainda na infância, foi apenas no início da vida adulta, já trabalhando, que ele conseguiu terminar os estudos. Bule-Bule já morou em Feira de Santana, Paulo Afonso, Salvador e hoje reside em Camaçari com a esposa Gina Azevedo, professora de escola pública. Mestre Bule Bule tem 11 filhos, de três matrimônios.

Bule Bule não se classifica como mestre, embora assimile e saiba conduzir este reconhecimento:

Ninguém está à altura de se autodenominar mestre. Ninguém é mestre de si próprio. O mestre é aquele a quem alguém se dirige para buscar informações que acreditam que ele acumulou. Quando alguém se aproxima dele para pedir um conselho, um parecer. Pergunta se aquela folha é Crista de Galo ou Santa Maria, se serve para o problema que ele está ou não. Então, quando a comunidade vem até você para buscar uma informação, esta comunidade lhe reconhece como mestre. (Mestre Bule Bule)

Como indica mestre Bule Bule, foi o fato de “não abaixar a cabeça” que permitiu todo respeito e reconhecimento que goza perante “a comunidade e os contratantes” atualmente.

Como diz:

Em 52 anos que eu canto profissionalmente, eu nunca fui em uma região para ser desrespeitado. Respeitam a minha postura social. Mesmo aqueles que discordam da minha postura política, que discordam de algo que eu divulgo, que eu imponho para que a vida ganhe o rumo que eu acho que é o correto, quem não está de acordo abaixa a cabeça. Esse é o meu jeito de ser e ninguém vai mudar. Então, eu sou respeitado, respeito a todos, por isso acho digno o respeito que me transmitem. (Mestre Bule Bule)

Hoje, mestre Bule Bule se orgulha em dizer que já passou o tempo em que fazia apresentações por qualquer valor monetário ou então a família não teria o necessário para o sustento. Antigamente, relata, tomava dinheiro emprestado para viajar na sexta-feira e na segunda-feira tinha que chegar com o dinheiro para pagar o que tomou emprestado e também para fazer a feira, pagar o aluguel, a escola das crianças. Hoje, a situação é um tanto melhor, diz o mestre. “Quem torceu pra eu morrer de fome um tempo atrás, deve viver hoje muito frustrado. Continuo servindo, cultivando, apoiando diversos movimentos culturais”.

Depois de enfrentar muitos desafios para se afirmar com sua arte, Bule Bule tem o entendimento de que a cultura é também mercadoria, mas não só isso:

Ela (a cultura) é a mercadoria, pois é um produto que você pode vender. É um ato que você pode usar como purificação. É um ato que você pode usar como sobrevivência. Não só a sobrevivência de vender, comprar pão, comprar remédio. Mas a sobrevivência no sentido de ela lhe dar esperanças e passos largos para você se afirmar na sua caminhada. Então, quem tem uma cultura definida e pode viver dela, pode se chamar de pessoa feliz. Eu vivo das coisas que eu canto, escrevo e gravo. Das palestras que faço. É muito importante a convivência do mestre com o seu cabedal cultural. Eu vejo meu conhecimento como religião, vejo como sabedoria e vejo como mercadoria, como um produto que você pode vender ou trocar por outras mercadorias. (Mestre Bule Bule)

#### **4.1 Transmitir conhecimento para fortalecer**

Como legítimo mestre, Bule Bule reconhece a necessidade de transmitir seu conhecimento para fortalecimento de diversos movimentos culturais. Por isso, não nega convite quando a causa é justa. Apadrinha ONGs, hospitais, escolas, grupos de capoeira e outras iniciativas na Bahia e por todo Brasil:

Precisamos botar uma folha para endossar o chá de quem está na luta. Sempre fiz e continuarei fazendo isso até o dia em que o carro bater na pedra e parar. Mas todo mundo que tem um toque de arte acha que pode melhorar sua arte bebendo um pouco da minha experiência. Tem grupo no Ceará, no Rio Grande do Norte, em Pernambuco, na Bahia. Grupos que por sinal não precisam mais do meu toque, como a baianasystem, por exemplo, mas continuam a fazer laboratório comigo. E acho que tem muito mais nessa fonte para que mais jovens venham beber. (Mestre Bule Bule)

Misturar culturas, conhecimentos, inovar, por sinal, é um dos caminhos que mestre Bule Bule aponta para o fortalecimento das culturas populares. Como diz, é o que deveria ser feito há muito tempo, “mas com limite, com bitola, com consciência, para não perder a mão”. Continua:

A mistura é a garantia do amanhã. Se não fosse assim, um velho não iria permitir que um jovem fosse fazer o samba com viola machete, para fazer o samba moderno com cheiro do samba de ontem. Mas todo mundo misturando tudo de qualquer jeito, sem consciência, pode chegar lá na frente com um angu de caroço que ninguém coma. Mas a mistura feita com base, com consciência, é necessária. (Mestre Bule Bule)

Porém, mesmo reconhecendo a necessidade de misturar para fortalecer, Bule Bule diz que seu trabalho continua tradicional, mistura de raiz com raiz. “O risco é você misturar de maneira errada e não saber quem é a matriz e quem é o enxerto. Mas, é necessário se fazer.”

Capacitação para que professores saibam transmitir as culturas populares em sala de aula é outro recurso que o artista indica. Como diz, é necessário não apenas embasar os professores com mais conhecimentos, mas também levar os próprios mestres para a sala de aula, para reforçar o que se está ensinando:

O que vejo, é que não suprem o professor de conhecimento. Não dão espaço para os mestres irem para as salas de aula com poder. Ele tinha que entrar como mestre, ganhar como mestre e ter o direito do mestre. Desde quando ele seja o mestre de cultura popular e que tenha didática para ensinar. O professor acompanha, aperfeiçoa o que ele sabe, e na ausência do mestre, massifica esse conhecimento. Mas os professores não conhecem. Como é que você ensina o que você não sabe? Se não houver a ilustração do mestre daquela área. A professora tem que adquirir o conhecimento, para que mesmo na ausência do mestre, ela continue a ensinar cultura popular na sala de aula. Mas se você não tem os professores capacitados, vão ensinar como? No dia 22 de agosto, que é o Dia do Folclore, você leva uma pessoa lá e isso vai valer de ensino? Não vai. (Mestre Bule Bule)

Com palavras serenas, afirma: “a cultura popular tem poder”. E explica ainda melhor:

Mas não é com o trabalho de D. Nildes, não é com o trabalho de Mestre Pastinha, não é juntar sessenta meninos e daí aproveitar quatro ou cinco, enquanto perdemos ali na frente outros trezentos. Mas a cultura popular, se bem administrada, pode não resolver tudo, mas pode dar jeito em algumas coisas. É válido este envolvimento com esta intenção. É válido e será sempre válido quando alguém puder fazer. (Mestre Bule Bule)

## 4.2 Louvor ou brasa de tição de angico

Consciente da sua representação social, mestre Bule Bule é enfático no modo como se relaciona com os setores da administração pública:

Sobre a visão dos gestores públicos a respeito da cultura popular, quando está mais ou menos eu estou aplaudindo, quando está capengando eu aplaudo mais ainda que é para ver se eles se aprumam, e quando não está bom eu queimo com tição de angico, com brasa forte. Não tem que dar cortesia ou tirar o chapéu pra quem não faz ou faz mal feito ou pra quem deixa de fazer por maldade. Sabe como deve fazer, o quanto esse povo precisa, e não faz nada. Você não pode aplaudir uma gestão que esteja agindo desta forma, seja pública, seja empresarial. Uma gestão que está dando com

os burros n'água, você tem é que chamar a atenção e cobrar pra ver se apruma. Se não, enterra todo mundo vivo. (Mestre Bule Bule)

Garantir sustentabilidade é uma das preocupações de mestre Bule Bule quando o tema é políticas públicas para as culturas. Como crê, é necessário pensar em formas de criar um ambiente sustentável. “Mesmo que você pegue pouco hoje, você tem que ter a oportunidade de pegar também amanhã e depois”. O mestre indica ainda que tudo poderia melhorar se mais pessoas estivessem pensando em políticas públicas para a cultura e também nas formas de auxílio para que mais artistas populares tenham espaço, para que tenham acesso a essas políticas.

Quanto a relação com os produtores culturais, mestre Bule Bule alerta para o fato de que o produtor tem que pensar como o artista. “Tem que estar de acordo com a sequência de pensamento dos artistas, dos que geraram e trazem até aqui a sua cultura, pois destonando, não dá para caminhar juntos.”

Mestre Bule Bule, além de produzir discos, livretos de cordel, cantorias e as mais variadas apresentações, também acompanha a evolução das políticas públicas para as culturas no país. Com muita sabedoria, afirma que, “por questão de consciência”, reconhece Gilberto Gil como o melhor ministro que já ocupou a pasta da cultura:

Uma grande inovação que houve para a cultura popular foi o período em que Gilberto Gil esteve no Ministério da Cultura. Um ministro cantor que nos permitia cantar. Com isso houve uma ampliação, uma abertura de novas frentes. Uma colocação no centro da mente de pessoas que pensavam, mas não pensavam tão latente, tão em benefício de uma arte que não tinha nenhum apoio. Então, é louvável, na minha visão, a forma de Gilberto Gil pensar a cultura. A grandeza com a qual ele definiu como deveria ser tratada dali para frente a cultura popular.

Criar uma rede de relações com mestres de distintas regiões também é visto por mestre Bule Bule como uma via para o fortalecimento das culturas populares:

Muitos mestres são meus irmãos de arte. E posso provar isso trazendo eles aqui ou indo no terreiro deles. Reunião de mestres é reunião de conhecimento para derramar. Já fui três vezes para o Encontro dos Mestres do Mundo. Essa coisa de misturar regiões para difundir o conhecimento é uma coisa divina.

### **4.3 Cultura Popular x Cultura Erudita**

Na avaliação de mestre Bule Bule, cultura deveria ser tratada apenas como cultura, sem distinção entre o popular e o erudito:

O justo seria ser apenas cultura. Porque quem dirige o popular e o clássico, talvez nem saiba a diferença. Homero tirou tudo da velha Grécia, botou na capa grossa e virou cultura. Mas é popular. Se os gregos tiravam dos mais antigos todo aquele conhecimento, e Homero colocou na capa grossa para virar ciência, tudo que vem dali e ganha capa grossa vira ciência. Então, eu quero que a minha vire cultura, mas continue popular. Feita em papel jornal.

Em relação a distinção entre cultura popular e folclore o mestre diz que se houver honestidade no tratar dos dois, dá para conviver:

A pessoa quando consegue se alinhar com uma literatura, ele vai pra perto desta diferença do que é a coisa folclórica e o que é a cultura popular. Mas, de certa forma, os dois estando bem administrados, dá renda para quem faz uma coisa e para quem faz outra. Perguntaram a Luís da Câmara Cascudo: ‘mestre, o senhor acredita em lobisomem?’ Ele respondeu: ‘aqui em Natal, não. Mas lá no interior eu acredito’. Ele sabia o valor do clássico e do popular, e tratava os dois com a mesma genialidade.

## 5. Mestra Nildes<sup>8</sup>

*“O que eu faço é tentar passar para essa garotada de hoje um pouquinho do que eu sei para ver se eles pelo menos sabem de onde eles vêm, a raiz deles, a identidade deles.”*

Mestra Nildes

Anatanildes Bomfim. Popularmente conhecida como Dona Nildes. Herdeira de uma tradição familiar, tornou-se respeitada como mestra das culturas populares. Está desde 1995 à frente da Companhia de Apoio Social e Cultural Espermacete. Nasceu em 14 de junho de 1961, em Barra do Pojuca, distrito litorâneo do município de Camaçari, na Região Metropolitana de Salvador, onde vive até hoje.

Detentora de um rico cabedal cultural que vai do samba de roda ao reisado, orgulha-se em ser representante da quarta geração da família Bomfim a manter viva as manifestações culturais da sua comunidade. “O Grupo Espermacete foi criado por meu avô, Cassiano, depois passou para minha mãe, Arlinda, em seguida foi a vez da minha prima Domingas. E aí Dominguinhas passou para mim”, relata.

Como diz, vai “segurar esse bastão até o dia que Deus quiser”. Porém, sabedora da importância de manter viva a tradição do grupo que representa, já está “preparando” a filha Mileide Bomfim para também dar continuidade ao trabalho. “Eu sou a quarta geração. Ela, no caso, vai ser a quinta. E sei como é importante não deixar esse nosso trabalho morrer. Porque temos do reisado ao samba de roda, passando pelo trançado”, revela Dona Nildes.

A história do Grupo Espermacete, conta a mestra da cultura popular, a partir de relatos passados por seu avô Cassiano, começa com o naufrágio de um navio na costa brasileira, na primeira metade do século XX, supostamente de bandeira japonesa. A embarcação trazia entre suas especiarias uma substância branca, sólida, e oleosa chamada de espermacete. Essa substância era extraída do cérebro de vários cetáceos, principalmente da baleia cachalote.

A substância, espelhada pela costa, após o naufrágio, foi utilizada pela comunidade costeira de Barra do Pojuca não apenas para fabricação de velas, cosméticos, vernizes e outros produtos, mas também como inspiração ao imaginário popular. Com base no acontecimento, a comunidade iniciou, então, a criar diversas músicas, acompanhadas de coreografias.

---

<sup>8</sup> Todas as citações de Mestra Nildes remetem-se a entrevista realizada em sua residência, em Camaçari, no dia 03 de agosto de 2019, e 18 de novembro de 2019, além de observações durante o projeto Casulo da Cultura Popular, em outubro de 2018, em Salvador, onde Mestra Nildes foi uma das mestras participantes.

“As mulheres nativas da região enquanto trançavam suas tiras de piaçava em lindos chapéus e esteiras, cantavam a história do espermacete. A partir daí, na Folia de Reis, esses nativos se reuniam e saíam pelas casas cantando e dançando”, relata mestra Nildes. Perpetuando a história contada por seus antepassados e acumulando novos conhecimentos das culturas populares, há cinco décadas faz da herança recebida, o legado de sua vida. Uma herança dos nativos de Barra do Pojuca, que até os dias atuais se mantém viva através do seu trabalho.

### **5.1 Contribuição social**

Atualmente, o Grupo Espermacete é formado por 28 integrantes, entre crianças e idosos. Realizam diversas apresentações onde entoam canções acompanhadas de palmas e dos sons do pandeiro, atabaque, timbau, viola, marcação e chocalho. “Além das apresentações em datas festivas, como lavagens, festas marítimas, Dia de Reis, aniversário do Município e homenagens a santos, o Espermacete também busca contribuir socialmente com a comunidade”, destaca Dona Nildes.

Mestra Nildes Bomfim conta que o Grupo Espermacete direciona crianças e jovens para a vida artística, ensinando-os a tocar instrumentos e a sambar, destacando a importância de manter viva a tradição do samba de roda. Considerado patrimônio imaterial da humanidade pelo IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), o samba de roda, como enaltece ela, representa a identidade cultural do seu povo e contribui para o desenvolvimento das novas gerações.

Dona Nildes tem plena consciência da importância do Espermacete para a comunidade de Barra do Pojuca. Como diz, as atividades desenvolvidas pelo grupo trabalham o corpo e a mente de todos os integrantes, entre crianças, adolescentes, adultos e idosos. “Se você está sambando, você está trabalhando também a cabeça. É uma terapia boa. E isso para mim é muito caro. Eu me sinto muito honrada em poder estar fazendo isso para esse povo”, orgulha-se.

Porém, Dona Nildes tem a compreensão que, embora a maioria da comunidade abrace o seu trabalho, ela não é unanimidade. “Muitos ainda nos criticam. Ficam naquele tititi. Mas eu prefiro dar os meus ouvidos para as coisas boas. Às críticas construtivas. As que não somam, eu também nem escuto”, diz.



## 5.2 Editais para a cultura e inovações

A falta de maior apoio, por sinal, é apontada por Dona Nildes como um dos maiores obstáculos não apenas para o Grupo Espermacete, mas para a maioria dos grupos de culturas populares:

Não são todos, mas a maioria dos mestres sofre por falta de apoio, de oportunidades. Muitas das vezes, queremos fazer as coisas, mas não temos condições financeiras. No meu caso, por exemplo, eu só consigo vestir o meu grupo quando eu entro em edital. É aí que eu consigo alguma coisa. Caso contrário, quando a gente faz um show, muitas das vezes é mais no social. Quando tem um pequeno cachê, eu divido com as minhas meninas. Muitas das vezes, eu não deixo nada para mim, mas eu faço questão de dividir, porque se estão todas ali juntas, então nada mais justo. Não é muita coisa mesmo quando vem os cachês para os grupos de cultura popular, que deveriam ser vistos melhor. A gente sofre muito nisso. (Mestra Nildes)

Porém, como aponta a mestra, a situação já foi bem mais difícil. Ela observa que só mais recentemente as prefeituras começaram a dar alguma forma de apoio às manifestações das culturas populares e “a coisa começou a fluir mais um pouquinho”:

Antes eram mais aquelas apresentações pequenas, um aniversário, uma feijoada. A partir do momento que a prefeitura começou a convidar também para fazer show, a gente ficou mais fortalecido, né? Mas deveria ter mais um pouco de apoio. Porque a gente faz por amor, mas a gente também precisa ter condições para poder manter. Um funcionário da prefeitura, por exemplo, não faz nada de graça para ninguém. Mas, no entanto, um grupo de cultura popular, eles querem muitas das vezes, que faça aquele trabalho ali para eles no 0800, pelo ônibus e pelo lanche. Será que uma sandália não quebra, uma pele de um instrumento não fura? E o tempo dessas mães de família e dessas crianças também? (Mestra Nildes)

Os editais de apoio e fomento às manifestações culturais são atualmente uma das estratégias utilizadas por mestra Nildes Bomfim para manter vivo o Grupo Espermacete. Como não domina as técnicas de elaboração de projetos, procura estar bem relacionada com quem possa auxiliar:

Isso é muito importante. Mas é uma luta. Na verdade, eu não sei escrever o edital, mas saio buscando a Secretaria de Cultura, a Secretaria de Desenvolvimento, e por aí eu vou. Com isso dá para planejar um bocado de coisa. Agora se eu vou conseguir fazer eu não sei. Só Deus. É através disso que eu vou comprar os meus instrumentos, comprar roupas, uma estrutura de verdade para o grupo. O chato é na hora de prestar contas, porque um alfinete que você tira, você tem que prestar conta. Mas é bom, eu gosto. Que bom que estão acontecendo esses editais”. (Mestra Nildes)

Em 2009, mestra Nildes e o grupo Espermacete experimentaram um momento que ela classifica como divino e singular. A convite do então ministro da Cultura Gilberto Gil, subiu ao Palco Multicultural do projeto Brasil Rural Contemporâneo, na Marina da Glória, no Rio de Janeiro, onde se apresentou para uma multidão. Além de Gilberto Gil, dividiu o palco com

artistas como Beth Carvalho e mestre Bule Bule. “Foi um momento que me fez criar mais coragem, a valorizar ainda mais a nossa cultura. Que nos fortaleceu bastante.” Como revela:

Em uma saída daqui lá para fora, você já passa a ser visto com outros olhos. Tanto a gente passa a valorizar ainda mais o que fazemos, como a própria comunidade começa a nos enxergar com outros olhos. ‘Ah, Dona Nildes não é só aquilo. Dona Nildes pode ir representar Camaçari lá fora. Dona Nildes foi representar Camaçari lá fora. A partir daí a gente percebe também que o pessoal começa a olhar um pouquinho mais’.  
(Mestra Nildes)

O período de Gilberto Gil à frente do Ministério da Cultura, por sinal, é lembrado por Dona Nildes como os tempos gloriosos para as manifestações da cultura popular no país. Segundo avalia, “depois que Gil saiu, se afastou como Ministro, eu acho que em algumas coisas houve algumas quebras, descontinuidades”, diz.

Mestra Nildes reconhece a necessidade de buscar sempre inovar com o grupo e assimilar os modos de ser das novas gerações como forma de fortalecimento das suas tradições. Ela lembra que na sua infância, criança não participava do samba. Mas hoje não só participa como também acrescenta conhecimento ao grupo. “É o que aconteceu da minha prima para mim. Ela me entregou de uma maneira, eu já coloquei algo mais em cima. Então, a tendência é essa, sempre inovando. Quando minha filha assumir, vai colocar um tantinho dela também.”

Além do desejo pessoal de manter o grupo Espermacete no berço familiar, “de sangue para sangue, de Bomfim para Bomfim”, Dona Nildes revela ainda que sua intenção é dar continuidade ao trabalho tendo uma mulher como líder do trabalho. “Quero manter esta tradição. Estou satisfeita por minha filha se identificar com o grupo. Por isso quero passar o controle para ela, que é quem tem mais intimidade com o Espermacete”.

Dona Nildes reconhece ainda o valor de transmitir seus conhecimentos para as novas gerações. Ela conta que sempre que convidada vai a escolas, como uma forma de colocar as crianças para interagir com as culturas populares. “O que eu faço é tentar passar para essa garotada de hoje um pouquinho do que eu sei para ver se eles pelo menos sabem de onde eles vêm, a raiz deles, a identidade deles.” Para finalizar, diz:

Não posso dizer pra ninguém que eu sou uma mestra. Esse reconhecimento tem que partir dos outros para mim. Mas reconheço que foi o trabalho que eu desenvolvo que me tornou uma mestra. Eu explico o que eu sei, o que eu aprendi. E é em cima do que eu transmito para as crianças, para as mulheres, para as senhoras, que eu me torno uma mestra da cultura popular. Eu estou aqui para ensinar. (Mestra Nildes)

## 6. Algumas Considerações

Como afirma Canclini (2000), os grupos tradicionais não têm como destino ficar alheios ao desenvolvimento e, conseqüentemente, de fora da modernidade. Entendemos a necessidade de se pensar em tradição e desenvolvimento como complementares entre si. Portanto, não cabe no mundo contemporâneo o discurso que busca tratar estes termos como excludentes.

A tradição não pode ser associada, necessariamente, a formas de recusa à mudança. Neste mesmo entendimento, a modernidade não perpassa pela extinção das tradições. No mundo contemporâneo, cada agrupamento cultural tem sua lógica particular, seus sentidos, suas práticas, costumes, concepções e transformações sociais. Por isso, a necessidade de se pensar em políticas públicas que reconheçam estas diferenças.

Para possibilitar a devida importância às culturas populares e aos seus legítimos representantes, há também a necessidade de se romper determinados paradigmas ainda vigentes, que insistem em associá-los à tradição no sentido conservador e ultrapassado. Nos currículos escolares, por exemplo, as culturas populares sempre estiveram ausentes ou, no máximo, associadas ao exótico, como recurso das classes hegemônicas para reafirmar a superioridade de uma cultura erudita, associada a uma determinada classe social.

Desta forma, concluímos que os mestres e mestras das culturas populares são sujeitos que reproduzem práticas criativas e vivências cotidianas a partir da perspectiva das classes subalternas. Utilizam-se de valores, ideias e práticas culturais, a partir dos quais compreendem o seu valor histórico, seus direitos e deveres e, desta forma, atuam para o despertar de toda uma consciência de resistência e ressignificação do coletivo.

São homens e mulheres reconhecidos por suas ações em defesa e legitimação de uma realidade cultural. Oriundos de um sistema adverso, são sujeitos organicamente engajados e atuantes politicamente na busca de formas de resistência e mudança social.

Desta forma, compreendemos que, para os mestres e mestras das culturas populares, a cultura ocupa espaços que vão além das manifestações e representação do simbólico. Através das observações de mestre Bule Bule e mestra Nildes, identificamos que as manifestações culturais por eles difundidas tornam-se também um importante instrumento político, de concepção e efetivação de estratégias de resistência hegemônica na contemporaneidade.

De um lugar de destaque que conquistou com uma longa jornada de ação e resistência, mestre Bule Bule dá o veredito:

“A partir de quando vai melhorar, eu não sei. Mas que ela vai sobreviver, eu tenho certeza. Sabe por que? Enquanto existir poeta, existirá a cantoria. Disso, não tenha dúvida. Perseguidor da cultura popular sempre houve e sempre vai haver. Uns com

menos poder, outros com mais, mas sempre vai haver. Só que a poesia popular é mais forte. Ela tem base. Ela é mais enraizada. Por isso chamam de cultura de raiz. O que falta é dar a mesma importância. O que está vivo é o popular. O popular é efervescente”.

## 7. Referência Bibliográfica

ADORNO, T. W. **Educação e Emancipação**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **Fragmentos do discurso cultural: por uma análise crítica do discurso sobre cultura no Brasil**. In: Teorias & Políticas da Cultura. Salvador: EDUFBA. 2007. Coleção CULT.

Brasil. Ministério da Cultura. Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural. **Plano Setorial para as Culturas Populares/ MinC/ SCC - Brasília, 2012.**

CALABRE, Lia. **Profissionalização no campo da gestão pública da cultura nos municípios brasileiros: um quadro contemporâneo**. In: Revista Observatório Itaú Cultural. N° 6 (jul./set. 2008). São Paulo: Itaú Cultural, 2008

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. 3. ed. São Paulo: Edusp, 2000 (Ensaio Latino-americanos, 1).

CHAUÍ, Marilena. **Conformismo e Resistência: aspectos da cultura popular no Brasil**. São Paulo: Editora Brasiliense, 4.ed, 1989.

COELHO, Teixeira. **Dicionário crítico de política cultural, cultura e imaginário**. São Paulo: FAPESP; Iluminuras, 1997.

COSTA, Maria Elisabeth de Andrade. **Cultura popular**. In: REZENDE, Maria Beatriz; GRIECO, Bettina; TEIXEIRA, Luciano; THOMPSON, Analucia (Orgs.). Dicionário IPHAN de Patrimônio Cultural. 1. ed. Rio de Janeiro, Brasília: IPHAN/DAF/Copedoc, 2015. (verbete).

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. Editora DP&A: São Paulo, 2001.

HALL, Stuart. **Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais**. Belo Horizonte: Humanitas, 2003.

RINCON, Omar. **O popular na comunicação: culturas bastardas + cidadanias celebrities**. In: Revista Eco Pós | ISSN 2175-8889 | CULTURA POP | V 19 | N.3 | 2016.

ROCHA, Gilmar. **Cultura popular: do folclore ao patrimônio**. Mediações, v. 14, n.1, Jan/Jun. 2009.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. **Dilemas da cultura e democracia no Brasil contemporâneo**. Mimeo (2017).

RUBIM, Antonio Albino Canelas. **Políticas culturais no Brasil: tristes tradições**. Revista Galaxia, São Paulo: n. 13, jun. 2007.

SEGATO, Rita. **Folclore e cultura popular – uma discussão conceitual**. Seminário folclore e cultura popular. Série Encontros e Estudos 1, MINC-IBAC, p. 13-21, 1992.

UNESCO. **Declaración de México sobre las Políticas Culturales**. In: CONFERÊNCIA MUNDIAL SOBRE POLÍTICAS CULTURAIS. Mondiacult. Cidade do México: UNESCO, 1982.

VICH, Víctor. **O Que é um Gestor Cultural?**. In: CALABRE, Lia & REBELLO LIMA, Deborah (orgs.). Políticas culturais: conjunturas e territorialidades. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa ; São Paulo : Itaú Cultural, 2017.

Sites:

<https://prefeitura.pbh.gov.br/noticias/prefeitura-lanca-edital-para-premiar-mestres-da-cultura-popular-da-cidade> (acessado em 01/10/2019)

<http://graosdeluzegrio.org.br/acao-grio-nacional/o-que-e-grio/> (acessado em 18/10/2019)

<https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=499716>  
(acessado em 24/09/2019)

[www.iphan.gov.br](http://www.iphan.gov.br)

[www.unesco.org](http://www.unesco.org)