

## A CONSTITUIÇÃO DE NOVAS CATEGORIAS TRANSNACIONAIS: O SERTÃO DIANTE DA ECONOMIA DA CRIATIVIDADE E DAS INDÚSTRIAS CRIATIVAS

Elder Patrick Maia Alves<sup>1</sup>

### Resumo

O trabalho em questão busca situar as condições sócio-históricas que permitiram na contemporaneidade o advento de determinadas categorias políticas e econômicas, responsáveis, entre outros aspectos, pela reformulação do planejamento e execução das políticas culturais contemporâneas, alterando, por conseguinte, os regimes de legitimação envolvendo as relações teóricas e políticas entre as categorias de cultura e desenvolvimento.

**Palavras-chave:** cultura, desenvolvimento, economia da criatividade, indústrias criativas e sertão.

### Introdução

O objetivo desse trabalho é apresentar o panorama teórico-empírico que envolve a emergência de novas categorias discursivas responsáveis, entre outros aspectos, pelo processo de formação, justificação e implementação das políticas culturais públicas contemporâneas em âmbito regional, nacional e transnacional. A criação e operacionalização de novas categorias conceituais, como *economia da criatividade*, *indústrias da criatividade e patrimônio cultural imaterial*, no desenho político-institucional de determinados programas culturais estão inscritas em um movimento mais largo de consolidação de uma nova racionalidade técnico-administrativa no âmbito das administrações culturais públicas e da produção cultural contemporânea. Nesse sentido, o que se segue é parte constitutiva de um trabalho de investigação realizado nos últimos anos, intitulado “a economia simbólica da cultura popular sertanejo-nordestina”. O trabalho de pesquisa abrigou como eixo temático as transformações ocorridas no âmbito da produção simbólico-cultural contemporânea, notadamente no que diz respeito às novas faces e fases do processo de *industrialização do simbólico* (CANCLINI, 2003) com as políticas culturais públicas. Diante desse eixo temático, a pesquisa buscou

---

<sup>1</sup> Professor Adjunto I do Instituto de Ciências Sociais (ICS) da Universidade Federal de Alagoas (UFAL), professor do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de Alagoas (PPGS-UFAL). Email: epmaia@hotmail.com



compreender as interfaces entre determinadas políticas culturais públicas e o advento de uma nova *formação discursiva* (o *repertório discursivo UNESCO*) para a estruturação de um mercado de bens e serviços culturais bastante específico, ancorado fundamentalmente no valor social conferido à categorias como *tradição e “autenticidade”*.

Em face do quadro analítico e empírico do qual este trabalho foi extraído, busca-se destacar aqui alguns aspectos do *repertório discursivo UNESCO*, notadamente as categorias de *indústria da criatividade e economia criativa*, e as interfaces envolvendo alguns conteúdos, manifestações e expressões da *cultura popular sertanejo nordestina*, como a literatura de cordel e os objetos de barro da arte figurativa. Para tanto, o percurso escolhido consiste em problematizar as relações entre essas novas categorias conceituais e a formulação e implementação de determinadas políticas culturais públicas, como o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (PNPI) e as políticas de direito autoral.

### **Cultura e desenvolvimento: indústrias criativas e economia criativa.**

O conceito de *economia criativa* aparece pela primeira vez no mundo econômico em uma publicação da revista *Business Week*, intitulada *The Creative Economy – the 21 century corporation* (COY, 2001). No entanto, no mundo acadêmico o conceito surge um ano antes, no livro *Creative industries: contracta between art and commerce*, publicado em 2000, por Ricard Caves, professor de economia da Universidade de Rarvard. No manifesto pré-eleitoral da campanha política de 1997 para o parlamento inglês, aparece a importância conferida pelo *New Labor* (novo Partido Trabalhista inglês) ao conceito de *economia criativa*, recebendo um destaque que irá se concretizar no decurso das gestões do primeiro ministro Tony Blair. Logo no primeiro ano do governo Blair foi criado o grupo de trabalho *Creative Inustries Task Force*, ligado ao *Department for Culture, Media and Sports* (DCMS), do governo Inglês.

Durante os primeiros anos dessa década, por exemplo, muitas conferências e seminários, alguns coordenados pela UNESCO, foram organizados no sentido de conferir maior clareza conceitual aos termos, pois não se sabia ao certo qual o espaço preenchido pela *economia da criatividade e indústrias criativas* no espectro geral da economia, nem tampouco se a *economia da criatividade* abarcava a *economia da cultura*, e mais, se e em que mediada as *indústrias da criatividade* se relacionavam com as chamadas *indústrias culturais*. A discussão tomou uma envergadura mundial ao se

espraiar por países do continente Asiático, Africano e Latino-americano. Esses continentes, a julgar pelos próprios documentos publicados por algumas instituições transnacionais, foram justamente os que mais investiram na produção de uma nova formulação teórico-discursiva que permitisse a adoção de medidas e decisões no sentido de potencializar e canalizar os ganhos da *economia da criatividade e das indústrias da criatividade*, uma vez que abrigam a grande fonte da *criatividade e da diversidade*: as chamadas *culturas tradicionais e populares*, substrato do *patrimônio cultural imaterial* (UNESCO, 2006). Dessas reuniões e debates internacionais surgiram trabalhos bastante minuciosos, como o trabalho dos pesquisadores australianos ligados ao *Creative Industrie Research e Applications Center*, órgão vinculado à universidade australiana da *Queensland University of Technology* (QUT).

Em uma das principais revistas econômicas de publicação periódica nacional (a revista *Desafios*, publicada pelo Instituto de Pesquisas Econômicas Aplicadas – IPEA) trouxe, em Fevereiro de 2006, como reportagem de capa o seguinte título: *quanto vale a criatividade?* Dez anos antes, em 1996, a Comissão Mundial de Cultura e Desenvolvimento da UNESCO publicou o relatório *Nossa diversidade criadora*. O que essas duas publicações tem em comum? A comissão Mundial de Cultura e Desenvolvimento foi criada em 1992, tendo como presidente Javier Pérez de Cuéllar, do Peru, e como um dos membros honorários o antropólogo Claud Levi-Staruss e membros atuantes, entre outros, o economista brasileiro Celso Furtado. O núcleo do relatório é formado pelo capítulo 3º, intitulado *Criatividade, capacitação e autonomia*. O que o 3º capítulo apresenta é uma indicação de que a *criatividade* - largamente localizada nas atividades artísticas, nas expressões culturais, no trabalho de sensibilização estética, enfim, em todo manancial de saberes, fazeres e práticas que carregam alguma forma de *criatividade* – deve ser buscada em outras searas da vida humana. A comissão Mundial de Cultura e Desenvolvimento atuou, desde a sua fundação, como uma espécie de laboratório de reflexão filosófica que deveria formular formas de aproximação entre as categorias de *cultura e desenvolvimento*. Para tanto, estava permanentemente informada por valores que passavam a conformar uma espécie de universalismo global (MATTELART, 2005), fincado no respeito e na promoção da *diversidade* e na convivência com a *diferença*. O relatório produzido pela comissão é, simultaneamente, um balanço do que significou as categorias de *cultura e desenvolvimento* ao longo do século XX e uma carta de intenções que pretende mostrar que essas relações podem e devem ser diferentes (UNESCO, 1996). Por um lado, o relatório está marcado pelo

desejo de lavar para o seio da UNESCO essa discussão, por outro, complementar a este, pela necessidade peremptória de evidenciar o valor da *criatividade*. Assim, esse documento torna-se a centelha que, no decurso dessa década, se espalhou pelos dispositivos jurídicos da organização e de outras organizações transnacionais, como a OMC, e pelos países membros, como Inglaterra, Austrália, Brasil, Turquia, Índia e México, entre outros.

Grande exemplo a esse respeito são as convenções publicadas nesta década pela UNESCO. Nelas, as relações entre *cultura e desenvolvimento* são estreitadas a partir do tema da *diversidade*, sendo o relatório referido antes um poderoso insumo teórico e discursivo para a consecução desse movimento. Assim, pode-se notar que uma das mediações mais decisivas entre as categorias de *cultura e desenvolvimento* é realizada pela categoria de *criatividade*. Na *Convenção para Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial* (2003) as relações entre *desenvolvimento, criatividade e patrimônio imaterial* formam uma intrincada rede de justificativas e complementaridades. As relações entre *criatividade, diversidade e patrimônio cultural imaterial* aparecem de maneira ainda mais complementar no texto da *Convenção sobre a Proteção e a Promoção da Diversidade das Expressões Culturais*. Tanto no texto desta convenção quanto nos demais instrumentos jurídicos publicados pela UNESCO nesta década, dois aspectos passaram a ganhar relevo e a constituir um amalgama discursivo tão aglomerado que fica difícil acessar uma categoria, como *patrimônio imaterial*, sem acionar outras, como *diversidade e criatividade*. Os dois aspectos são os seguintes: o primeiro diz respeito ao entendimento de que a *cultura tradicional e popular e/ou patrimônio cultural imaterial* constitui o substrato da *diversidade e da criatividade*; o segundo aspecto concerne ao imperativo de se conformar um instrumento jurídico no âmbito do direito autoral e intelectual capaz de proteger a *criatividade artística popular*.

Sidney Sanches suscita duas indagações que organizam esse um dos aspectos desse novo movimento teórico-discursivo: as políticas de propriedade intelectual servem à proteção de bens imateriais coletivos? Qual a relação entre propriedade intelectual e as expressões culturais tradicionais? A rigor, ambas as indagações concernem à maneira específica como os países chamados em desenvolvimento, segundo os documentos e formulações da UNESCO os grandes detentores de parte significativa do *patrimônio cultural imaterial e da diversidade cultural*, buscam criar mecanismos jurídicos capazes

de proteger e assegurar formas de manutenção e promoção do *patrimônio cultural imaterial* desses países.

No interior das rodadas de discussão realizadas no âmbito da OMC (Organização Mundial do Comércio) e da Organização Mundial de Propriedade Intelectual (OMPI) a maioria dos gestores governamentais ligados à administração cultural dos chamados países em desenvolvimento destacam a necessidade peremptória de se proteger as expressões e manifestações das *culturas tradicionais e populares*, integrando essa proteção aos direitos culturais, ou seja, ao direito específico à memória e à manutenção das *tradições*. O principal obstáculo, no entanto vem do próprio ordenamento jurídico do direito autoral e intelectual. No caso brasileiro, a legislação específica está a meio do caminho. Por um lado, abre a possibilidade de proteção do *patrimônio cultural imaterial*, por outro não define precisamente os meios específicos para tanto. A doutrina clássica do direito autoral, que resguarda as garantias da propriedade intelectual, define que as *expressões e manifestações* coletivas inserem-se no instituto jurídico do domínio público e, portanto, da livre apropriação. Essas discussões foram, ainda que indiretamente, agasalhadas na lei específica, a Lei de Direitos Autorais, de 1998. Na mesma, no seu artigo 45, que trata das obras que pertencem ao domínio público, a legislação estabelece que no tocante a proteção aos conhecimentos tradicionais o Estado definirá os mecanismos específicos de proteção. O artigo 45 exclui do instituto do domínio público os chamados *conhecimentos tradicionais*. Sanches sustenta que o afastamento do domínio público se aplica a determinadas obras da coletividade. Assim, a titularidade originária dos direitos patrimoniais sobre as *manifestações e expressões artísticas* é da coletividade. (SANCHES, 2008). Todavia, a legislação ainda não estabeleceu uma regulamentação específica acerca, por exemplo, dos usos dos direitos à imagem.

Autores como Santilli defendem a adoção de um regime jurídico *sui generis* que possa assegurar a *titularidade coletiva* de direitos intelectuais vinculados aos conhecimentos tradicionais (SANTILLI, 2006). Posey, por seu turno, sustenta que podem ser criados institutos como a *titularidade coletiva* ou a emissão de “certificados de origem”(POSEY, 1996). De acordo com Sanches, diante dessas sugestões, o primeiro aspecto seria separar conceitualmente os direitos da personalidade dos direitos intelectuais. Os primeiros garantem os direitos imanentes à natureza humana, cujo objetivo é preservar a vida, o corpo, a moral e a honra. Já os direitos intelectuais,

localizam-se no âmbito da espécie humana, concernem especificamente às criações intelectuais do homem (SANCHES, 2008).

No Brasil, todo esse novo repertório teórico-discursivo vem sendo manejado e remanejado nos últimos anos por instituições da administração cultural pública (como o Ministério da Cultura e as secretarias de cultura dos estados) e por empresas, sobretudo aquelas controladas pelo Estado, como a *Petrobrás*, o *Banco do Brasil* e o *Banco do Nordeste*. Diante desse panorama, as matrizes expressivas e simbólicas da narrativa de significado do *sertão* nordestino tem sido evocadas, tanto pela esfera federal, quanto pelos estados nordestinos, como um exemplo que pode ser objeto de ações que tenham como destino canalizar seus recursos expressivos, simbólicos e lúdicos e, portanto, *criativos* para novos empreendimentos das chamadas *indústrias criativas*, assegurando-lhe, a partir da reformulação da Lei de Direito Autoral, o retorno dos usos dessa *criatividade*.

Nesse diapasão, muitas secretarias de cultura dos estados nordestinos, como Ceará, Bahia e Pernambuco, em parceria com organizações locais, empresas e o Ministério da Cultura, têm implementado ações com vistas a subsidiar e fomentar as *indústrias criativas* locais e regionais. A maioria dessas ações passam por interfaces estreitas com as políticas de turismo e entretenimento existentes na região desde os anos oitenta. Os últimos dois anos foram marcados, por exemplo, no âmbito da administração cultural pública regional por seminários e fóruns de discussão envolvendo a *economia da criatividade e as indústrias criativas*. Em Fevereiro de 2008 a Secretaria da Cultura do Ceará, em parceria com o SEBRAE Ceará, realizou o seminário de desenvolvimento da *economia criativa* na região central do estado (classificada geograficamente de *sertão central*), tendo como pólo a cidade de Sobral. Assim, a narrativa de significado do *sertão* nordestino, com seu acervo de saberes, fazeres, formas de *expressão*, *manifestações* e celebrações, vem sendo manejada no sentido de destacar e projetar o *patrimônio cultural imaterial sertanejo-nordestino* e|ou a sua chamada *cultura tradicional e popular* como uma das fontes e sedimento vivo da *criatividade e da diversidade cultural brasileira* (MINC, 2007). Por isso, a reformulação do instituto do direito autoral, sobretudo no que tange aos direitos de imagem, é tratado como um tema candente pelas organizações da administração cultural pública, inscrevendo-se como uma prática discursiva de complexificação das relações contemporâneas entre arte, técnica, memória e mercado simbólico.

## **Sertão: tradição e autenticidade**

Dois exemplos envolvendo a trama de significado do *sertão* nordestino podem ser bastante elucidativos para a compreensão dessas relações. O primeiro diz respeito ao processo criativo que permite a produção do artesanato e/ou arte popular. Ricardo Gomes Lima (pesquisador do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular – CNFCP), assevera que o olhar de quem classifica e ordena e, por conseguinte, hierarquiza é o principal vetor pelo qual os fazeres coletivos aparecem e são experimentados como objetos artesanais ou artísticos. “Alguns dizem que a louceira e a tecelã fazem arte folclórica ou artesanato tradicional ou artesanato cultural ou artesanato de raiz. Se Benedita se aventura um pouco mais e, deixando de lado a produção de louça utilitária, modela alguns bozinhos, cavalos, pratos e galinhas para brinquedos dos filhos, alguns dirão que ela faz arte popular” (LIMA, 2006, p. 4). Esses sistemas de classificação atenuam ou potencializam o valor artístico atribuído a determinados objetos, cuja circulação e o consumo dependem das formas de apreciação e valorização desses bens artesanais e/ou artísticos.

Através de programas, da atuação de empresas e ações destinadas ao fomento desses objetos algumas organizações públicas criam parte significativa das condições de produção e legitimação desses bens. No Brasil as políticas públicas para o artesanato remontam aos anos setenta, mas ganharam maior vigor na última década do século passado, quando se criou redes de organizações não-governamentais (ONGs), como a ONG *Arte-Sol* (Artesanato Solidário: Programa de apoio Solidário ao Artesanato e a Geração de Renda, Organização da Sociedade Civil de Interesse Público – OSCIP). Criada nos anos noventa, a *Arte-Sol* desenvolveu seu primeiro projeto-piloto junto às regiões mais áridas do *sertão* nordestino e do Norte de Minas Gerais. Entre 1998 e 2002 a organização participou diretamente de 42 projetos no âmbito do *Programa Artesanato Solidário*. Com sede em São Paulo a *Arte-Sol* mantém hoje aproximadamente 80 projetos, em mais de 17 estados brasileiros, envolvendo cerca de quatro mil artesãos e artistas e suas famílias (FUDARPE, 2007).

Durante os anos noventa o *Programa Artesanato Solidário* contou com financiamento de órgãos da administração federal como a SUDENE, o SEBRAE e a Caixa Econômica Federal. O primeiro módulo do programa, desenvolvido em 1996, abarcou 26 municípios do *sertão* nordestino e do Norte de Minas. Cada um dos 26 municípios abrigou um pólo específico, que ao final do programa passou a sediar

exposições permanentes das *tradições* e do artesanato local. Em 1999, quando do lançamento do segundo módulo do programa, foi exibida a mostra de *Artes e Artefatos do Sertão*, realizada no SESC-Pompéia, no período de 02 a 19 de setembro, acompanhado de vídeos e catálogos de divulgação. Durante o exercício de 2008 a atual gestão do Ministério da Cultura lançou um programa específico para o artesanato, cuja dotação orçamentária e execução alcançou a cifra de R\$ cinco milhões. Essa ênfase no artesanato alcançou maior visibilidade e operacionalidade a partir do programa Prodec (Programa de Desenvolvimento econômico da Cultura), lançado em 2007. Segundo os relatórios do programa, em 2007 o programa capacitou 70 comunidades (mais da metade delas localizadas no *sertão* nordestino) de pólos de produção do chamado artesanato tradicional, abarcando cerca de 1400 artesãos e artesãs, 80 agentes locais, 30 servidores públicos estaduais, além da realização de feiras e exposições, a principal delas a Feira de Música do Brasil. No total o programa movimentou, em 2007, cerca de R\$ 8 milhões.

Os mecanismos de fomento, apreciação e promoção acabam encerrando e desencadeando formas de classificação e hierarquização. Em 2008, através de sua representação no Brasil e de sua coordenação de cultura, a UNESCO lançou, em parceria com o Museu Casa do Pontal, a 1ª edição do *Caderno de Restauração de Obras de Arte Popular Brasileira*. O documento pode ser consultado no sítio da organização, adquirido nas livrarias da mesma, além de ser distribuído na sede da representação da UNESCO no Brasil, em Brasília. Trata-se de uma publicação simultaneamente técnica e promocional, que explicita os procedimentos de recuperação e conservação dos objetos artísticos. O trabalho de consulta e assessoramento técnico a partir do acervo do Museu da Casa do Pontal, que recebeu apoio e patrocínio institucional da *Petrobrás*, do *Banco do Brasil*, do *BNDES* e da *Light* (Companhia de Eletrificação do Estado do Rio de Janeiro), além da parceria institucional com o Departamento de Museus e Centros Culturais do IPHAN. Entre as muitas sugestões técnicas e a descrição dos procedimentos de recuperação e manutenção dos objetos artísticos, o *Caderno de Conservação e Restauo de Obras de Arte Popular Brasileira* traz imagens consagradas de peças da arte popular brasileira. Ente essas imagens e seus criadores predominam as figuras moldadas em barro que representam o cotidiano rural do *sertão* nordestino, cristalizadas em pequenos bonecos que carregam temas como o cangaço, os retirantes, Lampião e Maria Bonita, bandas de pífanos, entre outros.



O processo criativo que envolve a técnica de moldagem que dá forma aos bonecos e figuras de barro representando aspectos específicos do *sertão* nordestino foi notabilizado em todo o país, e em alguns lugares do mundo, pelas criações de Mestre Vitalino (1909-1963). Nos anos quarenta do século passado seu trabalho passou a atrair a atenção de críticos, pesquisadores e colecionadores de arte, que em 1947 organizaram, no Rio de Janeiro, uma exposição com algumas de suas criações. A UNESCO considera essa exposição o marco fundamental na história do interesse pela arte popular (UNESCO, 2008). As habilidades e virtudes estéticas de Mestre Vitalino logo granjearam grande prestígio a seu trabalho, que se tornou um eixo de referência entre os artistas ceramistas do Alto do Moura, Bairro de Caruaru, PE, e em todo *sertão* nordestino. Na publicação antes aludida, boa parte das obras que adornam as páginas da publicação pertencem aos artistas ceramistas do Alto do Moura, como Manoel Galdino e José Antônio da Silva.

Devido a essa concentração de artistas populares, Caruaru passou a ser considerada pela UNESCO, a partir de 1987, o maior centro de arte figurativa das Américas, cujo núcleo é o bairro do Alto do Moura, localizado a cerca de 7 KM do centro da cidade. Ali se concentram mais de 1000 artesãos, distribuídos por diversos ateliês, que dividem espaço com as atividades domésticas das famílias artesãs. A maioria dos objetos artesanais e/ou artísticos produzido no Alto do Moura são exportados para outras partes do país (muito vendidos em feiras, como a própria feira de Caruaru e São Cristóvão, no Rio de Janeiro, exposições, concursos, centros de artesanato e festas populares) e do mundo. Também no Alto do Moura, precisamente na Rua São Sebastião, localiza-se a Casa Museu Mestre Vitalino, grande representante da arte local. A Caminho do Alto do Moura, próximo ao Aeroporto Oscar Laranjeiras, localiza-se o Vale do Tauá, que abriga uma grande vila cenográfica com bares, restaurantes e palcos para *shows*. O vale recebe esse nome devido ao tipo e a textura do barro utilizado para a feitura das figuras artesanais e artísticas do Alto do Moura.

Não muito longe do centro da cidade e há cerca de 3 KM do Parque 18 de Maio (onde se realiza cotidianamente a feira), localiza-se o Espaço Cultural Tancredo Neves, que abriga, além da sede da Secretarias de Turismo e a da Fundação Cultural da cidade, pavilhões de exposições, eventos e o Museu do Forró. Na área externa do espaço cultural, onde se situa o Pátio de Eventos Luiz Gonzaga, é realizado todo o ano a Festa de Caruaru, que conta no mesmo espaço com uma vila cenográfica sertanejo-nordestina.

Em torno desse espaço cultural e também da feira localiza-se o maior número de restaurantes e hotéis da cidade, além de bares e casas de *shows*. Caruaru é hoje uma cidade com cerca de 270 mil habitantes, localizada a cerca de 130 KM de Recife, é o quarto município em importância econômica de Pernambuco. Está localizado na fronteira entre as regiões mais áridas e mais úmidas do estado. A feira é o núcleo comercial da cidade e o pólo de atração que a cidade exerce em torno da malha de municípios das regiões e os demais pólos econômicos do Nordeste. O município deve sua origem à antiga Fazenda Caruaru, no século XVIII, que durante aquele século se estabeleceu como um circuito de passagem de tropas de gado e vendedores em geral. A partir do século XIX a Fazenda se transformou em um pungente centro de comércio de gado e couro. Também a partir do século XIX, a festa dedicada à padroeira da cidade, Nossa Senhora da Conceição, passou a atrair comerciantes e expandir a feira. O crescimento regular da festa, realizada em junho, durante a primeira metade do século passado passou a estruturar um amálgama indissociável entre festa e feira, que se expandia muito durante os festejos religiosos. No Decurso do século XX, com o acesso à cidade facilitado através da Rede Ferroviária do Norte, e mais tarde, por meio da abertura de rodovias estaduais e federais, a cidade se consolidou como um grande eixo comercial do *sertão* nordestino, talvez, junto com Feira de Santana, na Bahia, o maior entroncamento rodoviário do Nordeste.

Um pouco antes, devido ao crescimento desmedido da feira no centro da cidade, a prefeitura da cidade deu início a um processo de transferência gradual da feira para outro espaço, não muito longe do centro, o Parque 18 de Maio, antigo Campo de Monta, espaço pertencente ao Ministério da Agricultura, que o utilizava como um campo de reprodução de gado. Após o deslocamento para o antigo Campo de Monta a feira passou a incorporar outras feiras paralelas, formando um complexo de feiras. Um segundo exemplo que permite evidenciar a complexidade entre as categorias de *patrimônio cultural imaterial, indústrias criativas e direito autoral* no âmbito das interfaces contemporâneas entre arte, técnica e memória vem novamente das matrizes expressivas do *sertão* nordestino. Esse segundo exemplo diz respeito à literatura de cordel, notadamente no que tange a sua dimensão xilográfica, ou seja, ao traço específico dos desenhos que aparecem nas capas dos pequenos folhetos da literatura de cordel. Diante do processo de *industrialização do simbólico* e dilatação de determinados mercados culturais urbanos no Brasil, a expressividade do traço e do desenho xilográfico alcançou grande profusão. Por outro lado, os usos, como se viu na última

seção do primeiro capítulo, da narrativa de significado do *sertão* e dos significados da sua *cultura tradicional e popular* conduziram a expressão xilográfica a um grande patamar de legitimidade entre os grupos de intelectuais-artistas brasileiros nos anos cinquenta e sessenta do século passado.

O grande apelo universalista à *diversidade* e à *identidade cultural* (MATTELART, 2005), consubstanciado nos anos noventa do século passado, encontrou no Brasil, entre outras expressões, a técnica xilográfica da literatura de cordel como um poderoso recurso de luta contra os chamados efeitos de homogeneização da *globalização cultural*. Diversos *grupos de status* (WEBER, 1982), a maioria forjados nos grandes centros urbanos do país, recorreram aos desenhos das xilogravuras para compor uma estilização do cotidiano ancorada no grande apreço moral atribuído às categorias como *tradição* e “*autenticidade*”. Boa parte desses *grupos de status* forjaram-se nas lutas político-culturais que, em espaços como universidade e esferas de fruição estéticas, integraram as redes, organizações e coalizões mundiais pela *diversidade* (MCKEE, 2006). Esse movimento de valorização das *manifestações e expressões* reputadas como tradicionais e “*autênticas*” está em pleno curso. O processo de valorização do desenho xilográfico dentro das novas linguagens artísticas ganhou vigor dificilmente imaginado nos anos setenta e oitenta. Novamente aqui o olhar de quem classifica e ordena tem efeitos práticos, sobretudo se as classificações forem realizadas por organismos como a UNESCO, o Ministério da Cultura, empresas, intelectuais e artistas. No caso do trabalho de criação da xilogravura esse olhar de classificação opera segundo uma lógica de valorizar os artistas que tenham permanecido no *sertão* nordestino, ou seja, no seu torrão natal, aferrados a uma dimensão telúrica de existência, onde as condições de produção dos folhetos e gravuras lembram muito às daquelas do início do século XX.

Uma dos artistas mais prestigiados nessa espécie de atualização contemporânea do estatuto social da “*pureza*” e da “*autenticidade*” é o pernambucano Francisco José Borges, ou simplesmente como é mais conhecido, J. Borges. Nascido em Bezerros, *sertão* de Pernambuco, em 1935, o gravurista e cordelista J. Borges começou a escrever e desenhar nos anos sessenta, estreando com o cordel *O encontro de dois vaqueiros no sertão de Petrolina*, ilustrado pelo mestre Dila, de Caruaru, PE. A partir dos anos noventa, as gravuras, desenhos e poesias de J. Borges começaram a ganhar prestígio fora das imediações de Bezerros e Caruaru. Mediante uma rede de amigos e colaboradores, como Jeová Franklin, tecida em cidades como Brasília e Recife, os

trabalhos de J. Borges passaram a ser objeto de documentários, filmes, dissertações, teses, artigos, conferências, entre outras. A rede de amigos, colaboradores e admiradores estabelecidos em Brasília permitiu a J. Borges que seus trabalhos passassem a ser apreciados no circuito acadêmico. Brasília tornou-se um destino regular para J. Borges, ali sempre concede entrevistas, realiza palestras, conta suas histórias, vende folhetos e divulga seu trabalho. Na Capital federal seus desenhos e gravuras, assim como alguns de seus poemas, podem ser facilmente encontrados em livrarias do lago Sul, na Universidade de Brasília (UnB), Ala Sul do Instituto Central de Ciências (ICC) e em sebos e livrarias da Asa Norte.

Considerado por Ariano Suassuna o “maior gravador popular do Brasil”, um dos trabalhos de J. Borges ilustrou o livro de Eduardo Galeano, *Palavras andantes*, recebeu, em 1999, a comenda Ordem do Mérito Cultural, do Ministério da Cultura, além do Prêmio UNESCO 2000, na categoria *cultura*, sendo ainda escolhido pela ONU, em 2002, como um dos artistas contemplados para ilustrar o calendário da organização naquele ano. As gravuras de J. Borges passaram a figurar em campanhas institucionais, como o programa *Areia das Letras*, desenvolvido pelo Ministério do Desenvolvimento Agrário e também ações no âmbito no Ministério da Educação e do Ministério do Trabalho, como o *Programa de Combate ao Trabalho Escravo*, além de campanhas publicitárias de empresas e *shows* populares, nem sempre licenciados e autorizados pelo autor. Todos esses prêmios conferiram a J. Borges o reconhecimento público institucional de seu estado natal, Pernambuco, que o contemplou com uma bolsa vitalícia, concedida em janeiro de 2006 pela Lei nº 12.196, de 02 de maio de 2002, que instituiu o registro e o título do *Patrimônio Vivo do Estado de Pernambuco*, cujo objetivo é preservar as *manifestações populares e tradicionais da cultura pernambucana*, assim como permitir que os artistas e mestres repassem seus saberes às novas gerações de alunos e aprendizes (FUNDARPE, 2006).

O trabalho de J. Borges desenvolve-se hoje no Memorial J. Borges, que abriga um ateliê, atividades de folheteria, gráfica, oficina e galeria. O memorial está situado às margens da Rodovia BR-232, Rodovia Luiz Gonzaga, no trecho que liga Recife a Parnamirim, interior de Pernambuco. O reconhecimento do trabalho de J. Borges conferiu a suas gravuras e imagens uma reputação de “pureza” e “autenticidade”, uma espécie de grife cunhada em catálogos de empresas, quadros domésticos, gravuras ampliadas, calendários institucionais, camisetas, CDs, DVDs, entre outros. O trabalho

de J.Borges tornou-se, em uma palavra, um signo de *distinção* que potencializa o valor atribuído às *expressões artísticas das tradições sertanejo-nordestinas*. Embora os direitos de imagem do trabalho de J. Borges se diluam diante dos fluxos comunicacionais e informacionais dinamizados nos circuitos da rede mundial de comutadores, a Internet, o autor possui um relativo controle dos usos de imagem do seu trabalho. No entanto, cabe indagar em que medida as sugestões de mudanças apresentadas antes no âmbito do direito autoral podem beneficiar gravuristas e cordelista menos conhecidos, como aqueles que vendem seus folhetos na Feira de Caruaru?

Caruaru concentra em sua feira hoje um dos maiores acervos de gravuras e cordéis do país, abrigando uma academia local de cordel, um museu do cordel e oficinas de folheteria no Alto do Moura, mobilizando as energias criativas de diversos artistas e poetas populares. Esses trabalhos estão condensados hoje em diversos acervos particulares e institucionais espalhados pelo Brasil e pelo mundo, como a Cordelteca do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP); o acervo da Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro; o acervo do Instituto de Estudos Brasileiros, da USP; a Casa da Xilogravura, em Campos do Jordão, SP; a Galeria Alliance Française, em São Paulo; o Museu Abelardo Rodrigues, em Salvador; o acervo da Academia Brasileira de Literatura de Cordel, situada no Bairro de Santa Teresa, no Rio de Janeiro; as feiras populares e centros culturais, como o Centro de Tradições Nordestinas Luiz Gonzaga, na Feira de São Cristóvão, Zona Norte do Rio de Janeiro e o Centro de Tradições Nordestinas de São Paulo, localizado no bairro do Limão, entre outros.

Diante da dispersão e do volume desses trabalhos e, sobretudo, das relações entre os meios de circulação e as formas de consumo simbólico, vê-se que os usos de imagens das criações artísticas populares são muitos, o que atesta como são demasiado complexas as relações entre direito autoral, *patrimônio cultural imaterial* e as *indústrias da criatividade*. Tanto os objetos da arte figurativa dos ceramistas do Alto do Moura, em Caruaru, quanto os gravuristas e cordelistas de Caruaru e outros centros de criação foram, ainda que indiretamente, registrados e premiados com o título de *Patrimônio Cultural do Brasil*, visto que em 2006 a Feira de Caruaru foi registrada no Livro dos Lugares como *Patrimônio Cultural do Brasil*, título instituído pelo Decreto nº 3.551, de 04 de agosto de 2000, que também criou o *Programa Nacional do Patrimônio Imaterial*. A principal justificativa contida no dossiê final do processo de registro da Feira de Caruaru, e aceita pelo Conselho Consultivo do IPHAN, foi de que o espaço da

feira abriga um conjunto multifacetado de saberes, fazeres, oralidades, memórias, formas de *expressão e manifestações* que concorrem para a consecução de uma espécie de espaço-síntese da imaterialidade do *sertão* nordestino.

Os dois exemplos explorados conformam interdependências muito estreitas entre si diante dos fluxos de imagens e circulação de signos que os novos meios e suportes tecnológicos acionam e dinamizam. Esses suportes e meios, como câmaras digitais, celulares, *DVDs*, *CDs*, *pen drives*, entre outros, capturam e circulam conteúdos (imagens e sons) a maioria das vezes às expensas de seus criadores e realizadores. Tanto os bonecos de barro da arte figurativa, quanto as gravuras e imagens xilográficas são objeto de utilização em diversos meios e mídias (capa de *CDs*, de *DVDs*, livros, sítios na Internet, catálogos, álbuns, entre outros) que realizam-se à revelia das garantias dos direitos de imagem e do direito autoral. Não obstante, importa fundamentalmente destacar que a emergência dessas categorias, que vem se tornando insumos decisivos para elaboração e justificação das Políticas culturais no Brasil e para as tomadas de decisão no âmbito da economia da cultura, revela a consecução de uma nova racionalidade teórico-discursiva em torno das formulações e das novas relações entre as categorias de *cultura e desenvolvimento*. Em uma palavra, a emergência das categorias de *economia criativa*, *indústria da criatividade* e *patrimônio cultural imaterial*, assim como as relações que mantém entre si no processo de implementação das determinadas políticas culturais públicas, evidencia a circunscrição de um novo circuito semântico, de uma nova *formação discursiva* (FOUCAULT, 1986).

## **Referencias bibliográficas.**

ALVES, Elder P. M. *A configuração moderna do sertão*. Dissertação de mestrado defendida junto ao departamento de sociologia da Universidade de Brasília, (UnB), 2004.

BARROS, José Maurício. *Diversidade cultural: da proteção à promoção*. Editora Autêntica e Observatório da Diversidade Cultural, Brasília, 2008.

CASCUDO Câmara. *Vaqueiros e cantadores*, São Paulo, Global.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas*. São Paulo, Edusp, 2003.

EVANGELISTA, ELY. *A UNESCO e o mundo da cultura*, Goiânia, UNESCO|UFG, 2003.

FEATHERSTONE, Mike. *Cultura de consumo e pós-modernismo*. São Paulo, Studio Nobel, 1996.

FONSECA, Maria Cecília Londres e CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros e Castro. *Patrimônio Imaterial no Brasil: legislação e políticas estaduais*, Brasília. UNESCO, 2008.

FURTADO, Celso. *Cultura e desenvolvimento em época de crise*. Centauro, São Paulo, 1982.

LIMA, Ricardo Gomes, *Artesanato e arte popular*, Rio de Janeiro, UFRJ, 2004.

LONDRES, Cecília, *Patrimônio imaterial*. Rio de Janeiro, Tempo brasileiro, 2001.

MATTELART, Armand. *Diversidade cultural e mundialização*. São Paulo, Parábola, 2005.

MORAES, Geraldo e Peters Débora, *Diversidade cultural e a convenção da UNESCO*. Coalização Brasileira pela Diversidade Cultural, Brasília, 2006.

OLIVEIRA, Ana Gita (Org). *Patrimônio imaterial*. Rio de Janeiro. Tempo brasileiro, 2001.

OLIVEN, Ruben George. *A parte e o todo*. Vozes, Petrópolis, 2006.

REIS, Ana Carla Fonseca. *Economia da cultura e desenvolvimento sustentável*, São Paulo, Manole, 2007.