

## SENTIDOS E PROJETOS DE MEDIAÇÃO: BAIRRO, PERIFERIA E CULTURA POPULAR EM JUAZEIRO DO NORTE-CE

Antonio Lucas Cordeiro **Feitosa**<sup>1</sup>

### Resumo

Bairro mais populoso da cidade de Juazeiro do Norte-CE, desde o início dos anos 2000 o João Cabral tem sido perpassado por processos de mediação cultural que o produziram como “celeiro da cultura popular” local, visibilizando “brincantes” e “brincadeiras” (reisado, guerreiro, banda cabaçal, bacamarte). Nesse processo, a fala da “cultura popular” foi mobilizada ante a situação de precariedade da localidade e dos moradores. Com isso, categorias como “cultura popular”, “mobilização social” e “periferia” foram articuladas e significadas. Pensando nessas articulações, o presente artigo objetiva compreender as dinâmicas que engendraram a configuração: arte| brincadeira| cultura popular – transformação| mobilização| reivindicação – bairro| periferia. As reflexões são fruto de pesquisa conduzida a partir de orientação etnográfica entre 2017 e 2020, o que incluiu consulta documental e entrevistas. Inspirando-se em Gilberto Velho, entende-se a configuração em questão como resultado de trânsitos e mediações suscitadas por sujeitos e instituições, o que elucida as operações que urdiram o João Cabral como “celeiro da cultura popular”.

**Palavras-chave:** Projetos de mediação. Trajetória. Mobilização social.

## MEANINGS AND PROJECTS OF MEDIATION: NEIGHBORHOOD, PERIPHERY AND TRADITIONAL CULTURE IN JUAZEIRO DO NORTE, BRAZIL

### Abstract

João Cabral, the most populous neighborhood in the city of Juazeiro do Norte, state of Ceará, Brazil, has been permeated by cultural mediation processes since the early 2000s, which have made it a local “cradle of traditional culture”, turning the spotlight to “revelers” and their “festivities” (such as the reisado of Three Kings’ Day, the warrior, banda cabaçal and bacamarte). In this process, the discourse of “traditional culture” was mobilized as an investment against the precarious situation faced by the neighborhood and its residents. The descriptors of “traditional culture”, “social mobilization”, and “periphery” were articulated and gained meaning. Regarding these articulations, this paper aims to understand the dynamics that have engendered the following configurations: art| festivity| traditional culture – transformation| mobilization| demand – neighborhood| periphery. These reflections are the result of an ethnographic research conducted from 2017 to 2020, which also included interviews and documentary sources. Inspired by Brazilian Anthropologist Gilberto Velho, this configuration may be understood as the result of movements and mediations set forth by individuals and institutions, operations that managed to craft the neighborhood of João Cabral as a “cradle of traditional culture”.

**Keywords:** Projects of mediation. Trajectory. Social mobilization.

*Recebido em: 29 de junho de 2022*

*Aceito em: 1º de novembro de 2022*

---

<sup>1</sup> Doutor em Sociologia pela Universidade Federal do Ceará – UFC. Professor temporário da Universidade Regional do Cariri – URCA (Campus Iguatu).

## Introdução

“De uma forma, a arte ela tem esses dois sentidos, ela tem sentido do encanto, da alma. Mas também ela é um veículo de luta por transformação”. É assim que Carlos Gomide me diz sobre seu entendimento a respeito da “cultura popular”, tratada por ele como “arte”. Passagem de uma longa entrevista que terá outros trechos apresentados adiante, a frase acima concatena alguns dos significados atribuídos às “brincadeiras” e “brincantes” da “cultura popular” em Juazeiro do Norte-CE e, a partir dos desdobramentos nela embutidos, nos permite elucidar os processos que produziram tais significados e que ainda os deslocam<sup>2</sup>.

Nesses processos, sujeitos e instituições agenciam sentidos distintos que articulam “brincadeiras”, “brincantes”<sup>3</sup> e seus bairros. Tendo como contexto etnográfico o bairro João Cabral, em Juazeiro do Norte, e a partir de noções como campo de possibilidades, trajetória, mediador cultural e projeto de mediação (Velho, 1999, 2001), o presente artigo objetiva compreender as dinâmicas que engendraram a formação da seguinte configuração: arte| brincadeira| cultura popular – transformação| mobilização| reivindicação – bairro| periferia.

Com povoamento iniciado por volta dos anos 1980, desde sua origem o bairro João Cabral e seus moradores têm sido desqualificados moralmente como localidade pobre, precária e violenta. Bairro mais populoso da cidade de Juazeiro do Norte, sul do Ceará<sup>4</sup>, desde meados dos anos 2000 o JC (acrônimo utilizado por alguns) tem sido constituído como espacialidade da “cultura popular” local. É comum sua enunciação a partir de referências à concentração de “mestres da cultura tradicional popular”<sup>5</sup> que lá

<sup>2</sup> Ao longo do artigo, utilizo aspas para identificar termos e expressões êmicos.

<sup>3</sup> Os termos “brincadeiras” e “brincantes” são frequentemente utilizados para designar as manifestações culturais locais e seus praticantes, evocando as dimensões de lazer, jogo, diversão, teatro e festa (CAVALCANTI, 2018).

<sup>4</sup> No último Censo, de 2010, o João Cabral tinha 17.859 habitantes, número superior ao de alguns municípios da Região Metropolitana do Cariri, na qual Juazeiro do Norte está inserido. Enquanto isso, Juazeiro do Norte possuía 249.939 habitantes, sendo a terceira maior população do Ceará. O município é recorrentemente apresentado a partir do “catolicismo popular”, tendo o Padre Cícero (1844-1934), consagrado santo pelos devotos, mas não pela Igreja Católica, papel de destaque. A devoção desencadeada desde a primeira ocorrência do que ficou conhecido como o “milagre da hóstia”, em 1889, tem nas romarias uma das suas formas de expressão (Della Cava, 1976). Pelos significados que elementos presentes na cidade mobilizam, milhares deromeiros visitam-na durante todo o ano, constituindo-a como um dos centros de romaria mais significativos do Brasil.

<sup>5</sup> Apesar de distintas interpretações do que seja um “mestre”, é comum a percepção de que eles possuem um saber e memória da “brincadeira”, lideram e são a autoridade do grupo que se dedica a uma manifestação específica. Ele é o responsável, ou um dos responsáveis, pelo gerenciamento desse grupo, que comumente conta com alguns parentes seus (filhos, irmãos, esposa, etc.). “Mestre” também é um termo utilizado como título (“Mestre da Cultura Tradicional Popular do Estado do Ceará”) outorgado pelo governo estadual a 80

residem, aos “grupos de tradições culturais” e à diversidade de manifestações culturais. Tais práticas são enfeixadas nas noções de “cultura popular” e “tradição”, o que engloba o reisado, lapinha, bacamarte, banda cabaçal e maneiro-pau<sup>6</sup>.

Nesse contexto, há uma dimensão relacional entre as narrativas da cultura popular e da periferia que mobiliza diferentes sentidos ao mesmo tempo que os deslocam ao longo do tempo. Procurarei demonstrar que a produção do bairro João Cabral como “celeiro/berço da cultura popular” está relacionada à atuação de um mediador cultural (Velho, 1999) que chegou à Juazeiro no início dos anos 80. A partir daí, Carlos Gomide, esse mediador, contribuiu com a criação de ações que colocaram o bairro João Cabral em evidência. Estas fomentaram, em seu interior, momentos percebidos como de efervescência cultural e mobilização social. A criação da União dos Artistas da Terra da Mãe de Deus representa esse momento. Foi a partir dessa associação que “grupos de tradições culturais” foram formados; oficinas de música, teatro e artesanato realizadas; e melhorias para o bairro conquistadas a partir da mobilização comunitária.

É nesses processos que se dá, em um primeiro momento, a emergência da aproximação entre o bairro como periferia e a “cultura popular”, Esta foi mobilizada na reivindicação de melhorias para o bairro João Cabral e seus moradores. Com isso, foi sendo produzida a articulação entre arte| brincadeira| cultura popular – transformação| mobilização| reivindicação – bairro| periferia. Assinale-se que tal configuração também delinea a emergência de novas especialidades identificadas e atribuídas à “cultura popular” na cidade, em uma espécie de “enquadramento” e “reenquadramento espacial” do que fora estabelecido anteriormente (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013)<sup>7</sup>. Se ao menos desde a segunda metade do século XX já se produzia uma relação entre a cidade de Juazeiro e as ideias de “religiosidade popular”, “catolicismo popular” e “cultura

---

peças deste estado (lei 13.351, de 22 de agosto de 2003). Todavia, nem sempre quem é chamado de mestre possui esse título institucional.

<sup>6</sup> A região do Cariri cearense, que Juazeiro do Norte integra, tem como um dos seus emblemas as práticas identificadas como “cultura popular” (Figueiredo Filho, 1962; Cortez, 2000; Marques, 2016; Viana, 2011). A região tem sido constituída por meio do enfeixamento de noções como “cultura popular, mandonismo local, religiosidade, família, mundo rural, comunidade e descrição de paisagem natural” (Marques, 2004). Articuladas com esses marcadores, expressões como “oásis do sertão”, “caldeirão”, “berço” e “celeiro da cultura popular” não são incomuns de serem ditas e escritas sobre o Cariri, especialmente em relação a Crato, Juazeiro do Norte e Barbalha, municípios vizinhos que formam um conurbado, que é núcleo da Região Metropolitana do Cariri.

<sup>7</sup> Ao analisar as condições históricas de emergência de uma “cultura popular nordestina” (1920-1950), Albuquerque Júnior (2013) assinala que quando algumas obras que foram originalmente concebidas para o estudo de elementos estaduais foram republicadas, tiveram seus recortes espaciais ampliados e a identidade regional nordestina sobreposta à identidade espacial a que se referiam anteriormente (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013: 109).

popular”, os espaços focos dessa relação eram o Centro da cidade e o Horto. Este último é onde se encontra o maior monumento em homenagem a Padre Cícero, sendo o principal ponto de visitação dos romeiros que vêm à cidade. A relação entre as duas localidades e a “cultura popular” fica evidente em publicações como o “*Pequeno atlas de cultura popular do Ceará – Juazeiro do Norte*”, do Instituto Nacional do Folclore (1985) em parceria com a Fundação Nacional de Artes e a Universidade Federal do Ceará. Já entre 2015 e 2017, a Universidade Federal Fluminense, junto à Secretaria de Economia Criativa do Ministério da Cultura, realizou o projeto “Prospecção e Capacitação em Territórios Criativos”, apresentando uma nova cartografia do “popular” para o Cariri e Juazeiro, em que estão presentes bairros como o João Cabral, mas não o Horto (GUELMAN; AMARAL DOS SANTOS; GRADELLA, 2017).

A elucidação dessas dinâmicas foi possível a partir de pesquisa conduzida entre os anos de 2017 e 2020<sup>8</sup>. O trabalho de campo foi desenvolvido a partir de uma orientação etnográfica, acompanhando os “brincantes” dos “grupos de cultura popular” em suas apresentações no bairro João Cabral e em outros espaços da cidade, além de consulta a material documental e realização de entrevistas.

Na formação da figuração em questão, temporalidades diferentes são cruzadas, trânsitos são feitos entre lugares distintos, trajetórias biográficas se confundem com projetos coletivos e instituições. Na seção seguinte, começo a perscrutar as condições e os percursos da produção do bairro João Cabral como “celeiro da cultura popular” a partir da exploração da “gênese da atuação mediadora” (Vianna, 2001) do mediador Carlos Gomide. Para tanto, constitui-se momentos significativos da sua trajetória biográfica. Ao dimensionarem os desdobramentos do projeto de mediação de Carlos Gomide na constituição de um projeto coletivo expresso na União dos Artistas da Terra da Mãe de Deus, as duas seções subsequentes apresentam outras dinâmicas que consolidaram o bairro como espacialidade da cultura popular local e enredaram arte| brincadeira| cultura popular – transformação| mobilização| reivindicação – bairro| periferia. Nesse sentido, a penúltima seção aborda operações que possibilitaram a produção da cultura popular no bairro João Cabral e assinala a emergência de outros sentidos atribuídos às “brincadeiras”.

---

<sup>8</sup> Pesquisa de doutorado realizada junto ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFC, sob orientação do professor Leonardo Damasceno de Sá e com bolsa de estudo concedida pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES (Feitosa, 2020).

## Gênese de sujeitos e instituições de mediação cultural

Atualmente com 66 anos de idade, Carlos Gomide nasceu em Goiás. Como perdera a mãe prematuramente, durante os dez primeiros anos de vida foi criado pela avó paterna. Depois, foi morar com outra avó, em Uberlândia-MG. Em diferentes momentos em que presenciei Carlos narrar sua história em espaços públicos, era comum que ele retomasse sua trajetória familiar. Assim, disse em 2018: “Eu fui criado em uma família, meu avô era de ligas camponesas, era amigo de Gregório Bezerra. Eu fui criado desde pequeno com atenção falando de justiça sociais do mundo”. Carlos ressalta a identificação dos seus avôs com causas sociais e o movimento camponês, e faz graça com seu nome e de seus irmãos, dizendo que “filho de comunista é Carlos, Luiz Carlos Preste, tem Stalin, tem Vladimir; tem tudo na família”. Nesse sentido, comenta que “quando Carlos Marighella morreu, na casa da minha avó parece que tinha morrido alguém da família”<sup>9</sup>.

Carlos diz que com dezesseis anos de idade saiu de casa e começou a viajar pelo País. Já era década de 70 e “na época a gente viajava muito de carona”<sup>10</sup>. Esse era o espírito da época, marcada pela contracultura (Marques, 2019), embora pareça que tenham sido outras ideias o que instigou Carlos.

No trecho a seguir, Carlos informa sobre alguns caminhos, lugares, grupos, interlocutores, instituições e leituras com que teve contato durante sua trajetória até chegar a Juazeiro do Norte, no início de 1980:

Quando cheguei em Brasília, em 1975, eu trabalhava em uma papelaria representante de um ministério, e conheci um diretor de teatro chamado Humberto Pedrancini, que é muito meu amigo até hoje e que me convidou para participar de uma montagem que ele estava dirigindo no Sesc, em Brasília. Então eu participei dessa apresentação chamada Pedro Malazartes, que é um texto da Maria Kuhner. E depois, outra montagem foi na cidade do Rio de Janeiro, foi uma criação coletiva do grupo. Naquela época, tinha um projeto chamado mambembe e um projeto chamado mambembinho. E do projeto mambembe teve em Brasília se apresentando um grupo de Recife, chamado Mamulengo Só-ribo, com o diretor Fernando Augusto, que é muito amigo também. Eu assisti um espetáculo de teatro de bonecos inspirado na poética do mamulengo e eu fiquei maravilhado com o teatro de mamulengo, com a

---

<sup>9</sup> Carlos Marighella nasceu em Salvador, em 1911. Foi um dos fundadores do Partido Comunista Brasileiro (PCB) na Bahia, pelo qual se elegeu deputado federal. Foi assassinado pela ditadura militar em 1969, em São Paulo, aos 57 anos de idade, tornando-se um símbolo da resistência aos militares.

<sup>10</sup> Os trechos aspeados são transcrições da fala de Carlos Gomide durante a atividade “Conversas sobre circo de/na rua”, que integrou a programação da III Reunião Artístico-científico do grupo de trabalho Artes na Rua, da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – ABRACE, cuja temática foi “O que é periférico?”. A roda de conversa foi realizada na quadra esportiva da Praça do CC, bairro João Cabral, em 06 de junho de 2019.

linguagem de mamulengo. Conversando com Fernando, ele falou: ‘Olha, já que você está apaixonado pelos bonecos, você lê o livro do escritor pernambucano Hermilo Borba Filho, que é o livro *Fisionomia e espírito do mamulengo*’. Eu li esse livro e aí peguei um texto desse livro, de uma peça de um mamulengueiro pernambucano, chamava Januário de Oliveira, que era ‘As bravatas do professor Tiridá na usina do coronel de Javunda’. Montamos esse boneco mais um amigo, com o Miguel, criamos esse boneco a partir de sucata e fui para o Rio de Janeiro. Por que que eu fui para o Rio? Porque eu fazia teatro no Sesc e fiquei muito amigo, na época dos festivais que tinha lá, de duas figuras do Rio. Uma era o Laerte, que era supervisor do Sesc nacional, e ele sempre ia a Brasília e eu fiquei muito amigo dele. E conhecia muito Humberto Braga, que é uma figura que foi da antiga Inacen, depois ficou Fundacen, Funarte<sup>11</sup>. Então eu fui pro Rio. Chegando no Rio aconteceu..., não sei se vocês já perceberam isso, mas eu já, que as coisas mais importantes de nossa vida não acontecem quando a gente planeja, acontece quando a gente menos espera. E quando eu estava no Rio, foi quando inaugurou aquele Sesc no Tijução, o Sesc Tijuca [inaugurado em 1977]. E na inauguração daquele Sesc foram vários artistas se apresentar do Brasil todo, e da Paraíba foi o Nau Catarineta, de Cabedelo; foram os congos de Pombal; foi um cavalo marinho de Santa Rita e foi um babauzeiro, porque o teatro de boneco popular do Nordeste recebe nome de mamulengo em Pernambuco, de babau na Paraíba, João Redondo no Rio Grande do Norte e cassimiro coco no Ceará. E eu conheci Antônio Alves Pequeno, o maior bonequeiro que eu já vi em toda a minha vida. Era de Mari, na Paraíba. E aí ele me deu dois bonecos, me deu o Benedito, que é o principal da brincadeira dele, e me deu o Doutor Franja de Galinha<sup>12</sup>. Aí depois eu saí viajando e vim pro Nordeste, para Natal, na Fundação José Augusto, para ver um festival de mamulengueiros que juntava bonequeiros de Pernambuco, da Paraíba... Esteve Joaquim Guedes, Manoel Bizina, e alguns João Redondo do Rio Grande do Norte. E depois eu fui morar com Antonio Babau [Antônio Alves Pequeno, também conhecido como Mestre Antônio do Babau]. Aí eu tive uma iniciação mesmo de morar com o mestre. E depois saí viajando (Depoimento de Carlos Gomide durante roda de conversa da III Reunião Artístico-científico do grupo de trabalho Artes na Rua, da ABRACE. Juazeiro do Norte, 2019)<sup>13</sup>.

Como se vê, o longo trecho é significativo por apresentar os contatos e trânsitos que aproximaram Carlos do universo da “cultura popular”<sup>14</sup>. Em 1977, inspirado nessas

<sup>11</sup> As referidas siglas significam: Inacen: Instituto Nacional de Artes Cênicas; Fundacen: Fundação Nacional de Artes Cênicas; Funarte: Fundação Nacional de Artes.

<sup>12</sup> Devido à acústica do ambiente e à qualidade do áudio, tenho dúvida se é esse o nome dito.

<sup>13</sup> Na transcrição de áudios captados em eventos públicos e conversas-entrevistas, fui fiel à ideia que estava sendo transmitida pelos interlocutores, desconsiderando vícios da oralidade, desvios da norma culta e repetições ou falhas que não tivessem sentido para o contexto.

<sup>14</sup> A referência do interlocutor a um conjunto de instituições e as mutações de suas denominações é significativo do próprio processo de constituição do campo de estudos e atuação institucional sobre as “artes” e o “folclore”. Autores como Cavalcanti *et al.* (2012) e Gonçalves (2009) assinalam a trajetória de constituição do campo de estudos de folclore no Brasil, entre as décadas de 1870 e 1960, e abordam aspectos institucionais, intelectuais, acadêmicos, políticos e de movimentos artísticos que conformaram sua existência a partir da tecitura entre diferentes noções (nação, identidade nacional, povo, cultura, etc.). Nessa mesma dinâmica, no mínimo desde a segunda metade do século XX a região do Cariri cearense tem tido como emblema manifestações classificadas como “folclore” e “cultura popular”. As operações que conformaram essa forma de apresentação da região passam pela atuação local de instituições como: Instituto Nacional do Folclore (1985), Instituto Cultural do Cariri (Figueiredo Filho, 1962; Cortez, 2000; Marques, 2004, 2016; Viana, 2011), o Centro Cultural Banco do Nordeste Cariri (CCBNC), Serviço Social do Comércio (SESC), universidades públicas, dentre outras.

experiências, Carlos cria a Companhia Carroça de Mamulengos<sup>15</sup>. Depois, como parte desses deslocamentos e trocas que fazia, e já casado, no início da década de 80 chega a Juazeiro do Norte: “Eu cheguei em Juazeiro, creio que lá pelos anos de 1983”. Continuando o depoimento anterior, ele diz:

E por que eu vim para Juazeiro? Eu estava apresentando em Fortaleza, conversando com um amigo meu, que disse: ‘rapaz, você tem de ir para Juazeiro do Norte’. Eu sempre digo que quem me trouxe para cá foi meu padrinho Padre Cícero. Mas aí o Juazeiro do Norte é um celeiro de cultura, e eu vim. E quando eu cheguei em Juazeiro, cheguei pouco antes de uma grande romaria de Nossa Senhora das Dores. Então eu fiquei encantado em ver aqueles milhares de camponeses vindos de Alagoas, de Pernambuco, da Paraíba, do Rio Grande do Norte, e ao mesmo tempo os mestres de reisado; rabequeiros, que era o mestre Zé Oliveira e Pedro Oliveira, que já faleceram; e Margarida do guerreiro; e as bandas de pífano, na época tinha várias bandas de pífano, tinha seu Miguel, mestre Terto, João Caboclo, Martiniano, já tinha o seu Chico Zanolho, que tá vivo até hoje, Expedito. Então, eu fiquei encantado com tudo isso, com as lapinhas.

Durante esse primeiro período de permanência em Juazeiro, que estima ter durado até 1988, Carlos diz que criou a “Barraca da União”. O projeto, ele me contou durante uma entrevista, surgiu a partir do diálogo com “brincantes” da cidade. Depois apresentou a ideia a Humberto Braga, “que era na época responsável pelos grupos de teatro amador” junto ao então Inacen. Com isso, esperava que o Inacen contribuísse financeiramente com o projeto, o que ajudaria com a aquisição de equipamentos e com pagamento de cachês para seus integrantes durante seis meses. No trecho a seguir, Carlos descreve as ações e os sujeitos em torno da emergência do projeto:

Eu conversei [com Humberto Braga] sobre a possibilidade da gente mandar um pequeno projeto para que pudesse levantar o material, que tinha de comprar pano, que a gente resolveu fazer a gente mesmo a barraca, encerar a lona. O Zezito tinha conhecimento de como encerar, comprava cera de abelha, querosene, era uma mistura danada. Tinha de comprar um pano mais reforçado, corda, madeira, para fazer uma pequena barraca de circo. A barraca era uma cobertura, só que não era circular, era retangular. Mas devia ter uns dez metros por seis. Na época, a gente juntou e a ideia era montar nos bairros de Juazeiro, e aí eu entrei em contato já com os grupos que faziam parte. Chamei Expedito; João Bosco, que brincava mais de Mateu naquela época; Margarida; José Oliveira, que era rabequeiro filho de mestre Pedro Oliveira; Maurício, que já faleceu também, que era Mateu, era flandeiro, fazia lamparina, candieiro e brincava de Mateu no reisado do Seu Sebastião; Raimundo Macaquinho, que tinha um macaquinho amestrado aqui em Juazeiro; Pedro Pereira, também já falecido, era embolador de coco; chamei

---

<sup>15</sup> Como informado na apresentação do site da Companhia: “A Carroça de Mamulengos é uma trupe itinerante, de formação familiar, que há 40 anos viaja pelo Brasil apresentando sua arte. Formada por brincantes, atores, músicos, bonequeiros, contadores de histórias e palhaços, a família Gomide já alcança sua terceira geração. Pais, mães, filhos, netas, noras e genros vivem o desenvolvimento de uma arte que dialoga com a cultura popular do Brasil e do mundo”. Disponível em: <http://www.carrocademamulengos.com.br/Apresentacao>. Acesso em: 31 mar. 2018.

também Maria, que era filha de Cícera do Barro Cru, que era uma artesã que ficou muito famosa, você deve ter conhecido ou ouvido falar dela. Maria também trabalhava com barro. Então a gente convidou algumas pessoas para fazer parte desse projeto. A ideia era montar nos bairros e trabalhar com a comunidade. Uma vez na semana, sábado, domingo, a gente montava em terrenos baldios. Às vezes, quando não tinha terreno baldio, a gente montava no meio da rua. Então a gente chegava na sexta-feira, com a comunidade mesmo, com as crianças... Você sabe, as pessoas se mobilizam. Trazia a vassoura, a enxada, a gente mesmo limpava todo o espaço e as crianças buscavam água em casa, aguava e tal (Trecho de entrevista com Carlos Gomide. 27 de junho de 2019. Bairro João Cabral).

Como se pode notar, mesmo que nessa descrição sobre a Barraca da União exista muitas semelhanças com o que Magnani (2003) observou acerca do circo itinerante nas periferias da cidade de São Paulo na década de 80, a referência a “projeto”, “bairros” e a “trabalhar com a comunidade” acrescenta mais elementos e se expande para além do entretenimento. Em outros momentos da entrevista, Carlos deixa isso mais evidente ao formular frases como: “E eu sempre com um traço moral, sempre tive um trabalho de atuação nos bairros”; e “experiência de trabalho na comunidade”.

Na passagem transcrita acima, também chama a atenção que, embora Carlos mencione que entrou em contato com “grupos”, ele só cita o nome de pessoas. Na penúltima seção, essa informação será importante, quando nessa história será assinalado o momento da passagem da identificação de pessoas para a de grupos.

Em 1985, transcorridos meses desde que Carlos havia submetido o projeto ao Inacen, a proposta ainda não tinha sido aprovada, o que o motivou a ir de Juazeiro ao Rio de Janeiro, cidade onde se localizava o instituto. Tomando dinheiro emprestado e acompanhado com outras pessoas, chegaram ao destino, onde diz que ficaram hospedados em uma casa administrada pela instituição, e só retornaram a Juazeiro após passarem cerca de uma semana no Rio e terem o financiamento depositado em uma conta bancária.

“Então, a primeira vivência minha em Juazeiro foi com os artistas, foi com a Barraca da União”, é assim que Carlos localiza essa experiência em sua biografia. A noção de “vivência” também foi acionada por Carlos quando ele falou sobre seus primeiros contatos com “artistas” de todo o País, o que foi transcrito em citação anterior.

As noções de “iniciação”, “vivência” e de “morar com o mestre” estão presentes em várias falas de Carlos e de seus filhos, que integram com ele a Carroça de Mamulengos. Essas noções são inclusive mobilizadas na fundamentação de argumentos críticos a artistas que se dizem mestres de reisado, palhaços, brincantes de mamulengo, etc. sem que tenham tido o que os Gomide consideram como uma vivência satisfatória com os “mestres”. Como observei em outras falas públicas de Carlos Gomide, esse

raciocínio crítico também é aplicado a pesquisadores, estudantes universitários e profissionais de instituições que desejam estudar ou realizar trabalhos com os artistas sem que com eles convivam, tenham uma vivência.

Como se vê, a partir de um campo de possibilidades (Velho, 1999) formado por distintos interlocutores (indivíduos, instituições, grupos e leituras), Carlos construiu sua trajetória no campo da “cultura popular”, ao qual adere, e passa a expressar aquilo que Gilberto Velho (2001) denominou de “projeto de mediação”. Para o autor, a partir de trânsitos e viagens entre distintos domínios socioculturais, tais indivíduos mediadores expressam com clareza um *projeto de mediação* (Velho, 2001: 23).

A articulação teórica construída por Velho (1999) entre as noções de “projeto” e “campo de possibilidades” é fundamental para que elas e a noção de mediação funcionem como ferramentas interpretativas:

*Projeto*, nos termos deste autor [Alfred Schutz], é a *conduta organizada para atingir finalidades específicas*. Para lidar com o possível viés racionalista, com ênfase na consciência individual, auxilia-nos a noção de *campo de possibilidades* como dimensão sociocultural, espaço para formulação e implementação de *projetos*. Assim, evitando um voluntarismo individualista agonístico ou um determinismo sociocultural rígido, as noções de *projeto* e *campo de possibilidades* podem ajudar a análise de trajetórias e biografias enquanto expressão de um quadro sócio-histórico, sem esvaziá-las arbitrariamente de suas peculiaridades e singularidades (Velho, 1999: 40).

Logo, a partir desse referencial analítico e do deslindamento da trajetória biográfica de Carlos Gomide, entende-se que a atuação mediadora de tal sujeito como mediador cultural não se constitui na sua atomização ou determinação estrutural. Essas interpretações reducionistas são evitadas, respectivamente, pelo “campo de possibilidades” e pelo “projeto”.

As categorias de Velho (1999, 2001; Vianna, 2001) ainda nos ajudam a compreender que antes mesmo da elaboração com “clareza” de um “projeto de mediação”, a trajetória de Carlos Gomide nos permite pensá-lo como um “mediador cultural” ao considerarmos seus trânsitos<sup>16</sup>:

Um outro papel que assume importância extrema dentro da complexidade sociocultural analisada, é o de *mediador cultural*. Trata-se do papel desempenhado por indivíduos que são intérpretes e transitam entre diferentes segmentos e domínios sociais. De certa forma, é o oposto sociológico do homem marginal esmagado entre dois sistemas culturais. Esses *brokers*, mediadores, tornam-se especialistas na interação entre diferentes estilos de

---

<sup>16</sup> Embora também utilize a noção de mediação, Peter Burke (2010) está mais interessado em refletir sobre as mediações estabelecidas entre a “cultura popular” e o pesquisador por intermédio das fontes (documentos) acessadas pelo último.

vida e visões de mundo. Embora, na origem, pertençam a um grupo, bairro ou região moral específicos, desenvolvem o talento e a capacidade de intermediarem mundos diferentes. Os exemplos são inúmeros como pais-de-santo, médicos, artistas populares e políticos (Velho, 1999: 81-82).

Gilberto Velho (2001: 27) entende que para se compreender a “construção dos papéis de mediadores” é necessária uma “investigação sistemática de suas trajetórias”. Assim, foi preciso elaborar a trajetória de Carlos Gomide como mediador cultural, como foi exposto acima. Essa exploração da “gênese da atuação mediadora” (Vianna, 2001: 33) de Carlos também ajuda a apreender o papel que a Barraca da União, a União dos Artistas da Terra da Mãe de Deus e a Companhia Carroça de Mamulengos tiveram no bairro João Cabral, como se verá mais adiante.

No trecho a seguir, Carlos descreve os locais de instalação da Barraca da União e as atividades realizadas:

*Carlos Gomide:* A cada semana a gente montava a barraca em um local diferente. Era aqui no bairro Pirajá, era no bairro Romeirão, era ali perto da rua São Benedito, que chama Tiradentes. Então a gente montava mais nessa região aqui mesmo. Nessa época não tinha o bairro Frei Damião, esse lado aí não.

*Pesquisador:* aqui já existia [o bairro João Cabral]?

*Carlos Gomide:* Aqui praticamente só ia até a rua Nossa Senhora Aparecida, que ali era chamado Rua da Vala, a grota. A gente montava depois da grota [no bairro Romeirão]. Ali tinha vários terrenos baldios. Aí tinha treinamento de perna-de-pau; treinamento de monociclo; tinha rola-rola; equilibrismo no arame e trabalho com barro, com moldagem com barro, que era Maria que coordenava; apresentação do Raimundo Macaquinho, de mamulengo; de mágica; Margarida com os guerreiros; embolada, porque tinha Pedro Pereira e o Zuleiga.

*Pesquisador:* Essas pessoas recebiam para fazer isso?

*Carlos Gomide:* Recebiam. Todo mundo recebia igual. [...] Eu sei que ficaram umas quinze pessoas na Barraca. E aí muitas crianças foram chegando, treinando e acabou que depois de um certo tempo, vários meninos já estavam destros em monociclo, em perna-de-pau. E aí, quando chegava circo na cidade, Zezito entrava em contato e os meninos da Barraca começavam a trabalhar, fazer divulgação do circo de perna-de-pau pela rua e começaram a apresentar em aniversário com ele também. E formou naquela época alguns palhaços interessantes [passa a citar vários nomes] (Trecho de entrevista com Carlos Gomide. 27 de junho de 2019. Bairro João Cabral).

Naquela época, a região de Juazeiro a que Carlos se refere, em que a Barraca da União era instalada com mais frequência, correspondia às “pontas de rua”, áreas periféricas da cidade com precárias condições de urbanização. É ilustrativo disso a “Rua da Vala, a grota”, a que ele se refere e que é uma das áreas do que depois seria denominado de bairro João Cabral. A grota era um córrego intermitente que havia no local e que apresentava água no período de chuvas e era destino para o esgoto das residências. Essa combinação formava uma profunda fenda no solo. Com o aterro e asfaltamento do local,

em meados de 1996 (Soares, 2019), surgiu a Avenida Nossa Senhora Aparecida. A declividade que havia no terreno e o obstáculo criado pelo valão tornavam o local desvalorizado e dificultava a travessia de quem desejava sair dali em direção às áreas centrais da cidade. Mesmo assim, o local fora ocupado por moradores pobres que construíram habitações precárias. Essa característica do relevo também deu origem a denominações como “bairro Grotas” e “bairro da Grotas”.

Outra região marginalizada situada nas proximidades e povoada à medida que a ocupação urbana se estendia, foi a “Favela da Alta Tensão”. A designação faz referência à localidade do bairro João Cabral cujas propriedades foram construídas de forma individual, irregular, sem planejamento urbano e em condições precárias abaixo de fios de rede elétrica de alta tensão. Em função da carga elétrica e da baixa altura dos fios, era proibido ocupar essas áreas e falava-se do risco de radiação no local. Tentativas de remoção e realocação dessa população aconteceram, mas as áreas acabavam ocupadas novamente.

Atualmente, a linha ainda existe, mas seu trajeto passou por modificações, hoje acompanhando o curso das ruas e não passando mais sobre as casas. Em função dessa mudança, postes de grande porte que serviam para a sustentação dos fios e em torno dos quais habitações foram construídas, permanecem fixados nos quintais de casas. As marcas desse povoamento também são expressas no desenho tortuoso dos becos e da denominada Avenida da Chesf, que corta o bairro no sentido sudeste - noroeste, e que era o trajeto original da linha de transmissão elétrica. Além disso, enquanto as ruas do bairro são asfaltadas, os becos ainda são calçados com paralelepípedos.

Ao ser questionado sobre o motivo de montar a Barraca justamente próximo a esses espaços, Carlos fala sobre sua “preferência opcional pelos pequenos”, sobre ficar nos “bairros periféricos”:

Eu, não só em Juazeiro, geralmente em todos os lugares que eu ando, geralmente eu fico nos chamados bairros periféricos mesmo. Eu trabalho em qualquer lugar. Em todo lugar que eu vou, pode ser uma escola de poder aquisitivo diferenciado, o meu desejo é sempre fazer o melhor possível. Eu acho que a arte é alimento, ela está ligada a todo o sentimento de espiritualidade, de iluminura. [...] Mas eu tenho uma preferência opcional pelos pequenos. Para morar, para estar perto, eu prefiro estar nos bairros... como dizia o nosso padrinho Cícero, eu prefiro ficar perto dos naufragos da vida. É por isso que eu estou no João Cabral, é por isso que eu escolhi o João Cabral” (Trecho de entrevista com Carlos Gomide. 27 de junho de 2019. Bairro João Cabral).

Em 1988, com a esposa e os filhos que já tinha, Carlos deixa Juazeiro e passa a percorrer o País com a companhia que criou em 1977, a Carroça de Mamulengos. Nesse ponto da entrevista, ele me diz que se mantinha financeiramente em Juazeiro ao fazer apresentações em praças públicas da cidade e em outras vizinhas, “rodando o chapéu”, além de, ocasionalmente, viajar com seus espetáculos para outros destinos do País.

Por essa época, final da década de 80, o bairro João Cabral estava se constituindo, tendo suas primeiras áreas ocupadas, que eram designadas como Grotas e Favela da Alta Tensão. A região ainda era “ponta de rua”, isto é, à margem da cidade, e só no final de 1989 é que receberia o nome de bairro João Cabral.

No ano de 2001, Carlos retornou a Juazeiro com a família. Voltar a essa cidade era um desejo que sempre tivera, mesmo depois de ter morado em capitais como Brasília, Goiânia, Porto Alegre, Rio de Janeiro.

Após a desejada volta, a família Gomide, cujos integrantes compõem a Carroça de Mamulengos, instala-se no bairro João Cabral. Em virtude de a casa alugada ocupar uma grande área, ser ampla e ter espaço livre para jardim, características que contrastam com as demais residências do bairro, ela também é chamada de chácara.

Ao retornar a Juazeiro, Carlos conta que entrou em contato com os “artistas” que já conhecia na cidade. A partir daí, diz que começou a ver que alguns deles estavam muito doentes ou vivendo em condições precárias. Margarida, por exemplo:

[...] morava lá onde chama Rabo da Raposa<sup>17</sup>, lá no fim do mundo, e ela estava em uma situação muito difícil, estive na casinha dela lá, estava praticamente abandonada. Eu a trouxe para cá [sua casa, no bairro João Cabral], ela ficou morando dois anos com a gente aqui, ela dormia nesse quarto aqui com a Maria, minha filha”.

Diante dessas condições, Carlos diz que em 2002 planejou uma reunião com todos os “artistas”. Contando com cerca de sessenta pessoas, a reunião foi realizada na sua casa e nela se planejou como protesto uma caminhada até a Prefeitura Municipal de Juazeiro. Carlos conta que preparou três faixas de tecido para o ato. Nelas, podia-se ler: “Nossos mestres morrem à míngua”, “Nossa luta é pacífica e patriótica”, e “Seu secretário, seu prefeito, desejamos trabalho e respeito”. A primeira frase ainda hoje é evocada por diferentes interlocutores, servindo como mote para denunciar o que consideram como

---

<sup>17</sup> Atualmente, a área é conhecida como Baixa da Raposa e é um dos três segmentos que compõem o bairro Frei Damião. Terceiro mais populoso da cidade, o bairro Frei Damião surgiu em 1990 a partir de uma ocupação de terras mobilizada pelo Movimento dos Sem Teto de Juazeiro e é rotineiramente apresentado a partir da “fala do crime” (Caldeira, 2000).

falta de apoio das instituições públicas para a manutenção de “grupos culturais” e valorização dos “mestres da cultura popular”.

A caminhada aconteceu e, apesar da relutância do então prefeito municipal, umas 12 pessoas foram recebidas na Prefeitura para uma reunião com os secretários municipais de saúde e cultura. Segundo Carlos, após as negociações, os “artistas” saíram do local já tendo encaminhado exames médicos, aquisição de medicamentos e cestas básicas mensais.

Com a mobilização coletiva desencadeada a partir da manifestação, Carlos diz que entendeu que precisava continuar o movimento. Foi a partir dessa ideia que surgiu o que denominaram de União dos Artistas da Terra da Mãe de Deus, comumente chamada só de União, espécie de associação informal que existiu entre os anos de 2002 e 2008<sup>18</sup>.

Depois da dissolução da associação, Carlos diz que permaneceu mais um tempo por Juazeiro e, em seguida, decidiu passar outra temporada fora da cidade. Em 2016 retornou e ainda hoje reside na “chácara”, a mesma casa onde morou no bairro João Cabral da última vez que por lá esteve.

Descrita a trajetória de identificação de Carlos Gomide com a “cultura popular”, sua gênese como um mediador cultura (Velho, 1999) e as experiências que desenvolveu em Juazeiro do Norte, cabe agora tratar da concepção que se teve da União dos Artistas da Terra da Mãe de Deus e do trabalho nela desenvolvido. A partir disso, será possível compreender mais a construção do bairro João Cabral como “celeiro da cultura popular”, os significados atribuídos no contexto do bairro João Cabral às práticas culturais identificadas como “cultura popular”, e o papel que atores/mediadores individuais e coletivos (Carlos Gomide e a Carroça de Mamulengos) tiveram no bairro e na “cultura popular” nele existente e produzida. Com a elucidação desses desdobramentos, as dinâmicas que engendraram a figuração arte| brincadeira| cultura popular – transformação| mobilização| reivindicação – bairro| periferia ficarão mais compreensíveis.

### **“No tempo da União”**

---

<sup>18</sup> Na reconstituição desses eventos e instituições, privilegiei as informações que reuni a partir das entrevistas que realizei e da minha participação em atividades públicas nas quais se falou sobre esses temas. Os elementos reunidos em outras publicações, que têm como mote a família Gomide e a Companhia Carroça de Mamulengos, apresentam informações adicionais e datações variadas para alguns dos eventos aqui mencionados (Neves, 2013; Cordeiro e Cordeiro, 2017; Arraes, 2017; Maria, 2017b; Oliveira, 2018).

A curta frase que nomeia essa seção reverberou em vários momentos e entre diferentes sujeitos ao longo da pesquisa de campo de que este artigo resulta. Seja em ocasiões de eventos públicos, em que “brincantes”, moradores do bairro João Cabral, falaram, ou em entrevistas por mim realizadas, “no tempo da União” indicava não somente um momento mítico que se recordava na ocasião. “No tempo da União” também assinala a marcação de um ponto de inflexão para o bairro João Cabral e seus “brincantes” e, de tão repetida, revela uma constante nostalgia que reforça a visão intimista que se tem do bairro (Maria, 2017a)<sup>19</sup>. Ainda hoje, a menção à União expressa que sua existência representou um momento de forte efervescência cultural e mobilização comunitária no bairro João Cabral. A frase também serve de máxima na recordação do momento em que “grupos de tradição” foram formados, mobilizações realizadas, conquistas empreendidas e viagens foram feitas para outras cidades do País. Também assinala a constituição de um entendimento que se passou a ter sobre as “brincadeiras”.

Concebida como uma espécie de associação informal (não foi registrada em cadastro de pessoa jurídica), a União dos Artistas da Terra da Mãe de Deus envolveu os “brincantes” de Juazeiro e os moradores do bairro João Cabral, onde teve sede, a partir da realização de oficinas e aulas. As oficinais consistiam na exposição oral sobre um conteúdo e na realização de atividades práticas sobre esse conteúdo. Isso ocorria a partir da mediação de uma pessoa voluntária que era convidada para tal finalidade e que tinha um domínio prático sobre o que se estava ensinando. Desenvolveram trabalhos, junto à União, pessoas da região do Cariri e de outras partes do País que vinham a Juazeiro a convite da Carroça de Mamulengos ou que estavam passando pela cidade.

Segundo diferentes relatos, ao longo da existência da União, em sua sede, foram realizadas oficinas de produção e uso de instrumentos musicais (violão, pífano, zabumba, tambores, rabeca, teclado, violino etc.); de desenho; pintura; malabares; perna-de-pau; trapézio; de confecção de fantasias para os grupos de reisado; ensaios de teatro, dança e circo; oficinas de produção de pão integral, com o objetivo de “criar formas alternativas de trabalho”; de produção de artesanatos (bordado, confecção de bonecas) e mudas de plantas. A sede da União ocupou uma casa em frente à Praça do CC<sup>20</sup> e, depois, a chácara

---

<sup>19</sup> É significativo disso o entendimento que alguns poucos atores envolvidos com o bairro e a cultura popular têm sobre a designação João Cabral. Para essas pessoas, trata-se de homenagem ao poeta pernambucano João Cabral de Melo Neto, o que revela uma sobreposição entre poesia/poeta e cultura popular/bairro. Porém, oficialmente o nome do bairro homenageia um empresário local (Bem Filho; Araújo, 2000).

<sup>20</sup> Única praça pública do bairro, é formalmente denominada de Praça José Adones Callou, mas é conhecida popularmente como Praça do CC, em alusão às letras iniciais do nome do ex-prefeito Carlos Cruz, em cuja

onde a família Gomide residiu. O local também era usado para a realização de reuniões e contava com biblioteca, brinquedoteca e horta.

Diferentes interlocutores que participaram do trabalho na União expressaram que essas oficinas envolviam, sobretudo, crianças e jovens do bairro João Cabral e que hoje esses sujeitos integram vários grupos de reisado, bacamarte, lapinha, banda cabaçal, guerreiro existentes no bairro João Cabral e em outras localidades de Juazeiro. Além disso, muitos aprenderam a manusear pífanos, tambores, zabumbas, sanfonas etc., ou se aperfeiçoaram em um ofício.

Sob a mediação da Companhia Carroça de Mamulengos, as atividades no âmbito da União foram realizadas até meados de 2008. Com a separação do casal Gomide, uma parte da família formadora da companhia itinerante permaneceu em Juazeiro e outra foi para o Rio de Janeiro. Os grupos culturais, formados a partir da União, também começavam a se autonomizar. Em função de diferentes aspectos, a associação foi sendo desmobilizada. O casal formado por Jean Alex e Jéssika Cariri, que integrou a União, manteve algumas das atividades voltadas para crianças até 2013, ano em que deixam o bairro e mudam para a cidade vizinha, Crato.

É possível observar que a União sofreu forte influência da família Gomide, pois além de ter sido mediada por esses atores, ela foi formada a partir das ações que os integrantes da Companhia Carroça de Mamulengos estimularam no bairro João Cabral. Uma dessas influências diz respeito ao sentido atribuído ao que Carlos Gomide chama de “arte”, que guarda aproximações com os ideais que ele diz terem existido no seio da família em que foi criado. Nesse contexto, as noções de “arte” e “artistas” são comumente aplicadas às “brincadeiras” identificadas como “cultura popular” e aos seus “brincantes”. Aqui cabe retomar os dois sentidos concatenados na frase que abriu a introdução deste artigo:

[...] na União da Terra da Mãe de Deus a gente tinha a clareza, e eu tenho até hoje, porque as questões das mazelas, das dificuldades, da perpetuação dos folguedos se devem principalmente devido às dificuldades econômicas, sociais, materiais. Eu sempre digo: não tem como você reviver o folguedo popular se essas pessoas não têm escolaridade, se elas não têm um lar decente. Reviver isso exige resgate de dignidade. Nós precisamos de um País mais equitativo, que as pessoas possam ter vida em abundância. Na União a gente tinha essa consciência, como tem até hoje, que os artistas têm que... De uma forma, a arte ela tem esses dois sentidos, ela tem sentido do encanto, da alma. Mas também ela é um veículo de luta por transformação. É como dizia o

---

primeira gestão municipal (1989-1992) foi construída. Faz parte da praça uma quadra esportiva com cobertura metálica e de acesso livre, não sendo cercada.

Glauber Rocha, o Glauber Rocha via bem isso... Eu, por exemplo, você está aqui, você veio buscar o contato com os folguedos, com esse conhecimento, com essa memória, com essa realidade. Iguais a você vêm muitos Vêm de São Paulo, do Rio, de Brasília. Eles vão na casa de um mestre, de outro, de outro. Vão embora e às vezes nunca mais voltam. E é interessante, até que ponto não é explícito, implícito, a realidade cruel, difícil na qual os mestres vivem, uns mais, outros menos. Mas alguns vivem quase que em estágio de indigência. Eu sempre falo para as pessoas que mais importante do que a arte, é o ser que brinca essa arte. Então, quando o Glauber dizia: ‘por trás desse colorido, desse brilho e dessa alegria, tem um povo doente, explorado e oprimido’, então é isso. Você vê o reisado brincando, cheio de espelho, cheio de lantejoulas, cheio de fita, mas você vai ver, estão todos banguelos. Você vai na casa deles, muitas vezes mal têm o que calçar, o que comer, um remédio. Então é uma precariedade na saúde, uma precariedade de moradia, é a precariedade de trabalho, é a precariedade de lazer, é a falta de educação (Trecho de entrevista com Carlos Gomide. 27 de junho de 2019. Bairro João Cabral).

Com esses dois sentidos atribuídos à arte (“sentido do encanto, da alma” e “um veículo de luta por transformação”) e diante das “dificuldades econômicas, sociais, materiais” e da “realidade cruel, difícil na qual os mestres vivem”, o trabalho desenvolvido na União foi sendo concebido. Os sentidos enredados na articulação arte|brincadeira| cultura popular também passaram a funcionar como metodologia de atuação no contexto do bairro| periferia. Ainda hoje, Carlos sempre retorna a esses sentidos quando dá depoimentos em eventos públicos, como no trecho a seguir:

Então eu vejo isso, eu vejo uma arte como dois sentidos. Um sentido subjetivo, que é poder ficcionar o afeto, ficcionar a poesia, ficcionar a sensibilidade, a doçura, o amor. E vejo um outro trabalho objetivo, que é as pessoas se unirem para lutar por justiça, para lutar pelo Brasil onde todos tenham direito à vida e vida em abundância, e que o Hino Nacional seja verdadeiro, que os filhos deste seja mãe gentil (Depoimento de Carlos Gomide durante roda de conversa da III Reunião Artístico-científico do grupo de trabalho Artes na Rua, da ABRACE. Juazeiro do Norte, 2019).

Nessa metodologia, a arte e a brincadeira também são concebidas como um “trabalho objetivo”, “veículo” para “unir as pessoas para lutar por justiça”. Ou, como ele disse em outro momento da fala transcrita acima: “aproximar pessoas para depois fazer outro trabalho”, “nos aproximarmos para uma outra luta mais específica”, “instrumento de entrar em contato com a nossa gente”.

Podemos perceber melhor essa articulação entre arte|brincadeira| cultura popular e as noções de trabalho, união, justiça, no trecho de entrevista a seguir, em que Carlos narra um protesto que foi mobilizado no âmbito da União dos Artistas da Terra da Mãe de Deus e que resultou em algumas conquistas para o bairro João Cabral.

[...] uma das coisas que a União fez aqui na época foi uma grande mobilização... que aquela quadra [na Praça do CC] não era coberta. Aquela praça, nós ajeitamos os canteiros e plantamos ela toda, mas estava toda

quebrada. O posto de saúde estava muito precário. Aquela creche estava precária. A lavanderia estava fechada. Nós fizemos uma grande mobilização de mães no posto de saúde, na creche, o pessoal do esporte. Na época o prefeito já era o Raimundão [gestão 2005-2008]. Nós íamos fazer uma caminhada para o lado da Prefeitura. Eu fui em um programa do meio-dia na TV e anunciamos a caminhada para o outro dia. Quando foi na hora de assistir ao programa, eu estava na porta de Seu Nena, no João Cabral, e chegou um camarada de carro lá. Ele estava perguntando quem era eu e aí me apontaram e ele veio falar comigo. Era secretário do Raimundão. Eu falei para ele que nós estávamos organizando uma caminhada para o outro dia. Ele falou: ‘é, mas essa caminhada isso acaba sendo tal, não dá para a gente vê’. Eu disse: ‘Não, da mesma forma que nós vamos, ele pode vir também’. E aí ele marcou a vinda do prefeito Raimundão ao bairro. Nós o recebemos naquela quadra lá [da Praça do CC]. Eu botei uma mesa, uma toalha branca, um vaso de flor. Nós o recebemos com o maior respeito. Ele veio e eu fiz uma carta com as reivindicações, que foi lida por Ana Keli. As reivindicações eram cobrir a quadra, reformar a praça, o posto de saúde, a creche e colocar a lavanderia para funcionar. Nós conseguimos tudo isso. No final do ano, aquela quadra estava coberta, a praça estava reformada, a lavanderia aberta, o posto de saúde foi reformado. Isso mobilizações. Então, a União da Terra da Mãe de Deus não era só reavivamento do folguedo em termos de brincadeira, mas também das pessoas tomarem consciência de lutarem por seus direitos. E eu acho que é isso que faz a diferença. Você pode ficar brincando reisado a vida todinha e não mudar nada. Agora, é importante que as pessoas se unam, percebam seus direitos, e sem violência, sem brigar, sem nada, se organizem e cobrem do prefeito que o posto de saúde funcione melhor (Trecho de entrevista com Carlos Gomide. 27 de junho de 2019. Bairro João Cabral).

A cobertura da quadra de esportes, a reforma da Praça do CC, do posto de saúde, da lavanderia e da creche ainda hoje são lembradas por diferentes “brincantes” como conquistas importantes para o bairro João Cabral e que resultaram da atuação deles junto à União. Como pode ser visualizado nos trechos citados, a partir do trabalho concebido na União, no contexto do bairro João Cabral, há a produção de uma articulação. De um lado, as ideias de “encanto”, “alma”, “ficcionalizar o afeto, a poesia, a sensibilidade, a doçura, o amor” por meio da arte| brincadeira| cultura popular e, de outro, o “reavivamento do folguedo em termos de brincadeira”.

Em outro movimento, a arte| brincadeira| cultura popular como “veículo, instrumento de luta por transformação, de união das pessoas para lutar por justiça, direitos, de organização, trabalho” é relacionada à “tomada de consciência”, “mobilização” e “reivindicações” por parte dos moradores para que equipamentos e serviços públicos “funcionem melhor” no bairro. E para Carlos, “é isso que faz a diferença”. É esse o encadeamento que constitui a tríade arte| brincadeira| cultura popular – transformação| mobilização| reivindicação – bairro| periferia e que ainda hoje reverbera, embora mobilizando outros sentidos. São outros sentidos, uma vez que nesse primeiro momento, os acontecimentos guardam semelhanças com os movimentos de bairro que existiram nas cidades brasileiras em décadas anteriores (Kowarick, 1987; Durham, 2004;

Caldeira, 2011; Barreira, 1993, 1991; Gondim, 1993). Enquanto isso, atualmente, a linguagem empregada é próxima à dos “projetos sociais” (Novaes, 2008; Rocha, 2015; Zaluar, 1994; Lima, 2014), sendo frequentes falas que atribuem à “cultura popular” o potencial de “tirar” crianças e jovens da rua, de afastá-los do crime (Maria, 2017a; Brito; Sales, 2018).

Em diferentes situações em que pude ouvir Carlos Gomide, a proposta de “resgatar o canto, a dança, a brincadeira do reisado”, de “perpetuar e reviver o folguedo popular”, de “reavivamento do folguedo”, se dá de modo relacionado ao “resgate da vida de quem brinca daquela comunidade”, das condições sociais de vida de quem brinca. Para “resgatar a brincadeira”, seria necessário “unir a comunidade” para que, assim, eles “percebessem que é imprescindível lutar por vida, lutar por direitos”.

Com essa operação, os integrantes da Companhia Carroça de Mamulengos expressam alguns dos sentidos que atribuem à “arte”, à “brincadeira”, à “cultura popular”. Tais sentidos são associados às condições de vida dos moradores do bairro João Cabral e a um senso de comunidade constituído, junto a esses “brincantes”, a partir das ideias de “vivência” e “convivência”, senso esse tido pelos Gomides como fundamental.

Essas ideias não são exclusivas à família Gomide, uma vez que também se fazem presentes entre outras pessoas que integraram à União e que, de certa forma, ainda assumem o papel de liderança junto aos grupos e “brincantes”. Isso pode ser observado nas transcrições que apresento a seguir e em outras que apresentarei mais adiante.

Outra coisa que aconteceu de muito relevante dentro da luta da União dos Artistas foi o empoderamento das pessoas ali. Por exemplo, houve movimento para revitalização daquela praça (Trecho de entrevista com Jean Alex, que foi morador do bairro João Cabral e ministrou oficinas sobre instrumentos musicais na União. Junto com Jéssika, sua esposa, coordenou os trabalhos na União e hoje integra a banda musical Sol na Macambira. 06 de maio de 2019).

Aí, quando a gente se casou [ela e Jean Alex] e surgiu essa proposta para ele [Jean Alex, contribuir com a União], eu naturalmente comecei a acompanhar. E quando eu comecei a acompanhar, a primeira sensação que eu tive foi de emoção, porque tudo o que ele falou aqui. Quando eu vi a primeira vez, quando eu entrei na sede [da União] que eu vi aquilo tudo, era como se fosse outro mundo, outra possibilidade completamente diferente de educação, de intervir (Trecho de entrevista com Jéssika, que foi moradora do bairro João Cabral e ministrou oficinas de artesanato e teatro na União. Junto com o esposo, Jean, coordenou os trabalhos na União e hoje integra a banda musical Sol na Macambira. 06 de maio de 2019).

Na seção anterior, sobre a trajetória que constituiu Carlos Gomide como mediador cultural, citei falas em que ele tece comentários a respeito do cultivo de ideais de justiça social e o vínculo com movimentos camponeses por parte da sua família. Se foi também

a partir dessa trajetória, em um vasto campo de possibilidades (Velho, 1999), que a tríade arte| brincadeira| cultura popular – transformação| mobilização| reivindicação – bairro| periferia começou a ser realizada e se ela assumiu outras formas e ganhou capilaridade entre outros sujeitos, Carlos não deixa de fazer críticas a algumas dessas operações:

*Pesquisador:* O senhor falando agora das condições de vida dos mestres, eu também lembrei daquela fala do mestre Antonio, lá na Praça do CC. Ele falando que a brincadeira, o reisado, também acabou tirando muitas crianças da rua...

*Carlos Gomide:* Olha, eu vou dizer uma coisa para você, vários mestres falam isso. Isso para mim é uma falácia, isso não existe, isso não existe. O Seu Antonio fala isso, Zequinha, Cicinho vai falar isso, Lúcia vai falar isso. Isso não é verdade, não é. Veja bem, o que pode tirar essas crianças dessa marginalidade é uma mudança material, é escola de qualidade, trabalho digno, moradia, lazer, vida, resgate de dignidade, de cidadania. [...] Não é só o fato de brincar. O que é o reisado? É uma diversão, mas dali não dá para angariar recurso que dê para viver. [...] O fato de uma pessoa brincar um reisado ou tocar numa banda de pífano não quer dizer que ela não vive dentro dessa égide de uma realidade de um bairro onde falta trabalho com dignidade, falta escola, porque qual criança que estuda em uma escola dessa que vai sonhar ir para uma universidade. Na verdade, não se apresenta um futuro a essas crianças. Então, muitas delas vão para o tráfico. Muitas delas começam cedo. E alguns brincam reisado e não vão deixar o tráfico porque brincam reisado. Eu acho bonito dizer isso [que a “brincadeira” “tira as crianças da rua, do crime”], mas a minha experiência mostra que só o fato de brincar uma brincadeira não quer dizer que vai impedir, que vai possibilitar que ele não participe dessa realidade tão adversa que é a que nós vivemos (Trecho de entrevista com Carlos Gomide. 27 de junho de 2019. Bairro João Cabral).

Ao discordar do entendimento de que a “brincadeira”, por si só, tira crianças da rua, e ao considerar que para que isso ocorra é necessária “uma mudança material, escola de qualidade, trabalho digno, moradia, lazer, vida, resgate de dignidade, de cidadania”, Carlos reforça o que foi demonstrado anteriormente, isto é, a relação que ele constrói entre “cultura popular” – transformação/ mobilização – bairro. Porém, o que ele elucida de modo mais enfático no trecho anterior é que, na sua concepção dessa articulação em tríade, para que essa figuração seja eficiente, não basta apenas “brincar em um grupo de reisado, tocar em uma banda de pífano”. Como falou em transcrição anterior: “Você pode ficar brincando reisado a vida todinha e não mudar nada. Agora, é importante que as pessoas se unam, percebam seus direitos, e sem violência, sem brigar, sem nada, se organizem e cobrem do prefeito que o posto de saúde funcione melhor”.

Assim, com base no que ele disse em passagens citadas anteriormente, além da prática de uma brincadeira, para que haja a mudança aludida, seria necessário “unir a comunidade”, “resgatar a vida de quem brinca”, “tomar consciência de lutarem por seus direitos”, “se organizar e cobrar do prefeito que o posto de saúde funcione melhor”.

Se, até aqui, ao ter começado analisando a trajetória de Carlos, ficou claro que como mediador cultural ele contribuiu para mediar a aproximação entre cultura popular – transformação – bairro, nesse ponto ele demonstra discordar da apropriação/ressignificação que se faz atualmente dessa indexação. Isso ilustra não apenas o borramento de relações, temporalidades, significados, como também o surgimento de outros sentidos e projetos de mediação face a um novo campo de possibilidades.

Todavia, feita essa ponderação, mesmo assim pode-se perceber que as ideias de “trabalho com jovens”, “trabalho social”, “tirar crianças da rua” e “valorização do bairro” comumente assumidas e atribuídas aos “grupos de cultura popular” (Maria, 2017a; Brito; Sales, 2018) não estão distantes das falas de Carlos Gomide.

Em algumas das partes de entrevistas citadas acima, há referência ao “tempo da União” como um momento em que se pretendeu “resgatar”, “perpetuar”, “reviver” e “reavivar” “folgedos”, “brincadeiras”. A seguir, procuro entender essas narrativas.

### **Formação de “grupos de tradições culturais”**

Em 2017, durante uma entrevista com Zé Nilton, morador do bairro João Cabral e integrante do grupo Bacamarteiros da Paz, ele comentou:

Quem teve a ideia de montar de novo [o grupo de bacamarteiros] foram os meninos do Carroça de Mamulengos, o pai dos meninos, que é Carlos [Gomide], mais conhecido como Carlinhos Babau. Aí foi que ele começou, em 2006, a fundar o bacamarte aqui dentro do bairro, que antigamente chamava de Bacamarteiros Beato José Lourenço. Hoje, nós botamos o nome de Bacamarteiros da Paz (Trecho de entrevista com Zé Nilton, morador do bairro João Cabral e membro do grupo Bacamarteiros da Paz. 29 de outubro de 2017. Bairro João Cabral).

A passagem é significativa do momento vivido no bairro João Cabral a partir da instalação no local da família Gomide e da sua Companhia Carroça de Mamulengos, além da criação da União dos Artistas da Terra da Mãe de Deus. Se quando essas pessoas e instituições surgiram no bairro o grupo de bacamarte não existia mais, foi a partir delas que ele foi “montado de novo” e recebeu outro nome. Assim, por mais que essas pessoas já tivessem o saber da “brincadeira”, elas só se reúnem como grupo constituído a partir

do contato com integrantes da Companhia Carroça de Mamulengos e das ações promovidas pela União<sup>21</sup>.

Irismar, que também participou da entrevista e é esposa de Zé Nilton, igualmente atribui aos membros da Carroça de Mamulengos o incentivo para que ela produzisse bonecas de tecido. Atualmente, ela se identifica como artesã.

O percurso de formação do novo grupo de bacamarte está registrado no “Museu Casa do Mestre Nena”. Inaugurado em 2019, no bairro João Cabral, o museu tem como sede a casa do mestre que lidera o grupo e dá nome ao equipamento. Nas paredes e mostruários de vidros são expostos documentos que permitem reconstituir o itinerário institucional que se seguiu para que se conseguisse a autorização do porte das armas (os bacamartes) e formação do grupo. Em um painel intitulado “o mestre Nena”, encontra-se o seguinte histórico: “Em 2006, entra para a Cia Carroça de Mamulengos – União dos Artistas da Terra da Mãe de Deus, onde participa do Guerreiro com a Mestra Margarida e brinca no Grupo de Bacamarteiros do Beato José Lourenço com o Mestre Cachoeira”; “Em 2009, cria seu próprio grupo como Mestre, o Bacamarteiros da Paz, dando continuidade à arte com seus amigos e familiares”.

Reiteram a articulação que venho demonstrando entre a Companhia Carroça de Mamulengos e a União dos Artistas da Terra da Mãe de Deus um conjunto de documentos de 2007 e 2008 (como abaixo-assinado com carimbo do Ministério da Cultura e indicação de ter sido assinado em Brasília; e certificado de registro emitido pelo comando da 10ª Região Militar do Exército Brasileiro, em Fortaleza) que registram o trâmite burocrático para autorização do uso das armas e existência legal do grupo de bacamarteiros. Nos arquivos expostos na casa-museu, é comum o nome da União aparecer como continuidade do nome Carroça de Mamulengos e como “União dos Artistas do Povo”.

Esses esforços para ter autorizado o uso das armas também indicam o processo de fabricação ou (re)fabricação (Albuquerque Júnior, 2013) dessa tradição em Juazeiro. Nesse sentido, a transcrição a seguir é significativa ao expor o entendimento de uma das

---

<sup>21</sup> Aqui, vale a observação de Albuquerque Júnior (2013) em seu estudo sobre a emergência da “cultura popular” e “cultura nordestina”: “Não é meu propósito, neste trabalho, negar a existência de uma vasta e variada produção semiótica, realizada cotidianamente pelas camadas trabalhadoras da sociedade nordestina ou de qualquer sociedade. Não advogo que só as elites sociais produzem cultura. Antropologicamente falando, isto seria um absurdo, pois o humano se define por sua capacidade de engendrar cultura. O meu propósito é negar a existência de um objeto dado, de um objeto óbvio, com existência em si mesmo, chamado de folclore ou de cultura popular, que é tomado pelos historiadores como sendo uma realidade em si mesma. O meu propósito é advogar que folclore, cultura popular e cultura nordestina são conceitos, que recortam, promovem escolhas, dão visibilidade e produzem o esquecimento de parte da vasta produção de matérias e formas de expressão feita pelos agentes das camadas populares” (Albuquerque Júnior. 2013: 177).

integrantes da Companhia Carroça de Mamulengos e filha de Carlos Gomide. Ao falar sobre o processo de organização dos grupos a partir da União, Maria Gomide comentou:

E a Margá [Margarida, mestra do grupo de guerreiro], os grupos dela sempre foram muito marginalizados. Margá nunca teve muitas condições financeiras. Então, o grupo dela sempre foi muito simples, com as roupinhas muito simples e com muita dificuldade, de forma muito precária. E as pessoas mais humildes e mais simples eram os brincadores da Margarida. Não era um grupo muito estruturado. Então, para montar o guerreiro da Margarida, eu lembro que eu fui de casa em casa pedir para o pai [autorizar a participação das filhas]. Elas estavam sob minha autorização. E aí a gente começa a formar o grupo da Margarida no João Cabral. As meninas vindo participar e a gente com alguns hábitos, como a saia mais comprida. Você pode ver que no guerreiro da Margarida até hoje a saia é bem comprida, tem um short por baixo da saia, todas as meninas iam brincar de top, mas ninguém ficava com barriga do lado de fora, tinha de vir de blusa. Então, algumas organizações. Não podia fumar durante a brincadeira. Não podia beber durante a brincadeira. Então, algumas coisas que foram trazidas, alguns princípios que foram trazidos e não era só no guerreiro da Margarida, eram todos os grupos de dentro da Terra da Mãe de Deus. A gente sempre falou para não brincar bêbado, não fumar dentro da brincadeira, não fumar perante as crianças. Tinha uma organização de como que chega, de cuidar dos trajes. São princípios de organização que a gente transmitia para todos os grupos e isso você vê muito hoje no Reisado dos Irmãos. Em todos os grupos que passaram pela União, a gente pode identificar elementos que estavam presentes. Se você quiser pesquisar assim, ver as fotos dos grupos da Terra da Mãe de Deus e você olhar os grupos hoje, você vai ver elementos dos capacetes, das figuras, das máscaras, dos bonecos que estão presentes hoje e que foram inseridos de novo na tradição. Mais uma vez eu digo, tradição se recria. Alguns pesquisadores acham que tradição é tipo erva daninha, que mesmo que você bote a grama, quando vê ela nasce. Não é. Ela é recriada, ela é revivida e ela é também reinventada. A prova disso é a gente chegar pros Bacamarteiros e achar que é um grupo *ad aeternum*. Não. Ele tem data de fundação, ele começou em um período. Mas quem olha, parece que sempre existiu.

Se você for ver o Reisado Mirim da Terra da Mãe de Deus..., na época, nós fizemos o reisado mirim sem espelho na roupa. O meu pai criou o reisado mirim com cochunil. Então pegou uma estética de pano de chão e fez um figurino lindo que se você vê, você fala: ‘não, isso sempre existiu’. E a gente fala: ‘não, nem sempre existiu, não. Isso foi criado’ [risos]” (Trechos de entrevista com Maria Gomide. 20 de maio de 2019. Juazeiro do Norte).

Nessa narrativa, Maria Gomide expõem como, a partir da União, houve a “estruturação” dos grupos, a inserção de “algumas organizações, princípios” junto aos “brincantes” e grupos, além da reinserção de elementos que existiam anteriormente nas “brincadeiras”. Com base nisso e citando o caso do grupo Bacamarteiros da Paz e um Reisado Mirim, afirma que a “tradição se recria, é revivida, reinventada”, é “criada”. Daí que já ao final da entrevista, ela afirma:

[...] se o João Cabral hoje é um bairro que tem uma cultura popular de maior destaque, eu tenho aqui o número de brincantes aproximadamente que tá no João Cabral, um dos motivos é porque lá estive a Terra da Mãe de Deus. Eu não tenho a menor dúvida disso (Trecho de entrevista com Maria Gomide. 20 de maio de 2019).

Além de falar sobre grupos que foram criados na época da União, em outros momentos da entrevista Maria diz que grupos já existentes naquele momento foram fortalecidos, “porque aí tiveram a experiência musical” (cita como exemplo o Reisado dos Irmãos); que brincantes que “participaram do nosso trabalho” aprenderam as danças, músicas, histórias, a tocar instrumentos e que eles hoje estão inseridos em diversos grupos que têm bases em outros bairros que não o João Cabral; e diz que “então foi a partir daí que alguns grupos resolveram ter mais de um grupo”.

Como já dito, Jean Alex ministrou oficinas e integrou a União, além de ter mantido por algum tempo, junto com Jéssika, os trabalhos da organização depois que a família Gomide foi embora. A seguinte fala dele ajuda a entender um pouco mais a União:

Quando foi em 2008, eu estava fazendo uns trabalhos em uma escola privada e aí entraram em contato comigo, porque queiram que eu fosse fazer um trabalho de musicalização com as crianças no bairro João Cabral. Eles estavam procurando um professor de canto para trabalhar com o reisado. Quem me procurou foi o pessoal do Carroça de Mamulengos, que estava naquele processo da União dos Artistas da Terra da Mãe de Deus. A União dos Artistas foi um movimento que aconteceu, eu acredito que começou em 2006, e agregou vários grupos da cultura popular. Era um processo de formação com os grupos. De formação no sentido de empoderamento dos grupos. Então, trabalhar a importância deles na história, eles entenderem o quanto é importante os saberes que eles têm e o quanto é importante as pessoas seguirem naquela perspectiva do Padre Cícero, nesse desejo de construir uma união entre as pessoas, trabalhar com, ter disciplina, entender que a brincadeira é sagrada (Trecho de entrevista com Jean Alex. 06 de maio de 2019).

É provável que a combinação entre “formação, empoderamento dos grupos”; o trabalho sobre a “importância dos grupos na história”, sobre o quanto é importante os saberes que eles têm”; e as ideias de disciplina e de sacralidade da “brincadeira”, já evocadas por Maria Gomide, tenha despertado novas sensibilidades e significados<sup>22</sup> entre “brincantes”. E não só entre “brincantes”, mas também naqueles que se identificaram com as brincadeiras (como revelou Jéssika, ao dizer que quando conheceu o trabalho desenvolvido na União, emocionou-se e se identificou).

---

<sup>22</sup> Assim como Albuquerque Júnior (2013), Paz e Marques (2015) consideram necessário entender as construções sobre a “cultura popular”, os significados e sensibilidades que envolve: “Os sentimentos de encanto e de arrebatamento diante da força de uma cantoria, do cotidiano de um ‘mestre’, da beleza de uma peça de artesanato não são resultado apenas de uma atitude pessoal frente ao estilo de vida mais natural ou simples de outra pessoa, imediatamente compreendida como representante da cultura do povo e do Cariri como totalidade ou particularidade cultural. Como vimos na ‘visita ao poeta’ acima [visita relatada pelos autores em que três pesquisadoras conversam com Patativa do Assaré, na década de 90, em Assaré-CE] tais encontros de vivências e significações agenciam um sem número de categorias nele dispostas e personificadas através dos sujeitos ali presentes, pesquisador e pesquisado, bem como de outros tantos ausentes e historicamente situados” (Paz; Marques, 2013: 44).

Em seção anterior, quando ainda estava tratando da “investigação sistemática da trajetória” do mediador (Velho, 2001) e mencionava o projeto Barraca da União, que Carlos Gomide criou quando esteve em Juazeiro pela primeira vez, na década de 80, chamei a atenção para o fato de que durante a narrativa de Carlos sobre esse período, não se mencionou o nome de grupos, mas de pessoas. Como pode ser verificado nas transcrições, embora use os termos “mestre de reisado”, “grupo” e diga “reisado do Seu Sebastião”, em nenhum momento ele designa o nome dos grupos. É provável que, naquele momento, os mestres ainda não tivessem encampado tal organização e que a designação dos grupos também pode fazer parte do processo de “estruturação” da “brincadeira”, suscitado pela União.

O depoimento abaixo sintetiza muitos dos pontos centrais até aqui mencionados:

*Mestre Antônio:* [...] quando eu cheguei aqui no João Cabral, não existia essa quadra, não existia isso daqui, não existia esse posto de saúde. Eram poucas casas que tinha aqui nesse João Cabral. E a gente foi levando, foi fazendo os grupos, criando algumas coisas, tentando fazer com que... começa com tirar essas crianças de rua, muitas crianças, com a ajuda de Carlos, em 2004. Foi em 2004 que você chegou?

*Carlos Gomide:* Foi em 2001.

*Mestre Antônio:* Foi 2001, em 2004 foi que a gente viajou. Então, com a ajuda dele a gente soube tirar mais crianças de rua, criança que estava perdida. Dentro dessa quadra aqui mesmo a gente tirou muitas crianças, adolescentes, as mulheres se prostituindo. A gente conseguiu tirar essas crianças desse mundo do crime e com a ajuda dele [de Carlos Gomide], da família dele, com a ajuda da minha família, com os meus brincantes. E a gente conseguiu fazer com que o João Cabral subisse mais na cultura, porque aqui era pouca cultura e hoje o João Cabral se chama o celeiro da cultura, porque se procurar um reisado, tem; se procurar uma lapinha, tem; se procurar um coco, tem. Todo tipo de cultura tem aqui dentro do João Cabral. Então o João Cabral é chamado o celeiro da cultura. Junto com ele [Carlos Gomide], passamos quatro ou cinco anos junto dele, trabalhando, viajando. A primeira vez que a gente teve a oportunidade de viajar para o Rio [de Janeiro] foi com o Carroça de Mamulengos. Passamos 30 dias lá fazendo apresentações. Voltamos de novo, passamos mais outros 30 dias no Rio com eles, com o Carroça. E isso a gente trabalhando todo mundo junto. E quando chegou o dia que a gente se separou, a gente sentiu muito, todos nós. Daí foi que o Reisado dos Irmãos conseguiu, enquanto Carlos viajava, a gente conseguiu segurar a onda por aqui, fazendo grupo. A gente fez o grupo de guerreiras, fez o grupo de reisado mirim. Já tinha o grupo de quadrilha, mas a gente continuou fazendo a mesma coisa. E a gente, para não deixar cair, porque foi um esforço grande aqui dentro do João Cabral para a gente conseguir fazer com que essas crianças quisessem saber o que era uma cultura, saber o que é um reisado, banda cabaçal. (Depoimento de um mestre de reisado e morador do bairro João Cabral durante roda de conversa da III Reunião Artístico-científico do grupo de trabalho Artes na Rua, da ABRACE. 2019. Bairro João Cabral).

No relato feito por um mestre de reisado e morador do bairro João Cabral há 34 anos, percebe-se a conexão que é produzida entre a criação de “grupos culturais”; a ação desses grupos em “tirar crianças da rua, do mundo do crime”; o papel de mediador que

Carlos Gomide desempenhou junto aos “brincantes” e grupos do bairro; a produção da “cultura popular” no bairro João Cabral; o entendimento do bairro como “celeiro da cultura”; a criação de vários grupos a partir de um em comum e ao qual os descendentes permanecem ligados, inclusive por terem como liderança o mestre do grupo originário.

Tal modo de enunciação da relação do bairro João Cabral com a “cultura popular” também assinala percepções e sentidos distintos ao do projeto de mediação (Velho, 2001) de Carlos Gomide e desloca a configuração arte| brincadeira| cultura popular – transformação| mobilização| reivindicação – bairro| periferia. Ao reconstituir a relação entre Carlos Gomide (aqui entendido como um “mediador cultural” (Velho, 1999)), a companhia familiar que ele criou (a Carroça de Mamulengos), o bairro João Cabral e a União dos Artísticas da Terra da Mãe de Deus, percebeu-se que a relação dessas duas instituições entre si e com o bairro é fundamental para o entendimento da produção desse último como “celeiro da cultura popular” e os significados a ela atribuídos em dois momentos. No primeiro, compreendido entre o final dos anos 1990 e início dos anos 2000, há uma articulação entre bairro, “cultura popular”, reivindicações de melhoria das condições de vida dos moradores do bairro, tomada de consciência, mobilização. Nesse contexto, a linguagem adotada é afim a dos movimentos sociais urbanos que existiram em diversos “bairros populares” do País nas décadas anteriores. O segundo momento, difícil de ser demarcado temporalmente em relação ao primeiro, mesmo porque há uma leitura retrospectiva do momento anterior, é mais recente e apresenta uma linguagem próxima à dos “projetos sociais”. Neste último caso, como observado no relato anterior, são frequentes falas que atribuem à “cultura popular” o potencial de “tirar” crianças e jovens da rua, de afastá-las do crime.

### **Considerações finais**

A elucidação do campo de possibilidades que possibilitou a compreensão da trajetória (Velho, 1999) e da gênese da atuação mediadora (Vianna, 2001) de Carlos Gomide permitiu entender a formação da União dos Artistas da Terra da Mãe de Deus no bairro João Cabral e os sentidos inicialmente atribuídos às “brincadeiras” da “cultura popular”. As ações de um mediador cultural e de instituições criadas no bairro contribuíram para a formação e fortalecimento dos “grupos de cultura popular” na localidade e, assim, para “o João Cabral ser chamado o celeiro da cultura”.

Ao perscrutar o que foram e realizaram as instituições mencionadas e o indivíduo mediador, foi possível demonstrar a articulação arte| brincadeira| cultura popular – transformação| mobilização| reivindicação – bairro| periferia, significada especialmente a partir do entendimento e denúncia de um contexto social de precariedade das condições de vida urbana e dos serviços públicos básicos. Assinale-se que, posteriormente, tal tríade e um novo campo de possibilidades aberto pela linguagem dos “projetos sociais”, e não mais dos movimentos sociais urbanos, pode ter propiciado o surgimento das concepções atuais de que a “cultura popular” “valoriza o bairro”, é um “trabalho com jovens e crianças”, “tira as crianças da rua, do crime”. Esses significados contemporâneos não rompem completamente com sentidos anteriores vinculados à “cultura popular”, apresentando o potencial de metamorfose (Velho, 1999) da noção de “cultura popular” e dos indivíduos a ela vinculados, o que complexifica tais dinâmicas.

Com isso, percebe-se que tais deslocamentos marcam não só alterações na evidenciação dos problemas urbanos (da precariedade das condições de vida ao crime e violência, por exemplo), como também nas formas de enfrentá-los e nos significados atribuídos à cultura popular no contexto sociocultural em questão.

## Referências

- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *Feira dos mitos: a fabricação do folclore e da cultura popular (Nordeste 1920-1950)*. São Paulo, Intermeios, 2013.
- ARRAES, Raquel. Carroça de Mamulengos: uma forma livre de viver a arte. *Cariri Revista*, Juazeiro do Norte, n. 06, p. 40-47, fev./mar. 2012. Disponível em: <https://caririrevista.com.br/uma-forma-livre-de-viver-a-arte/>. Acesso em: 16 jan. 2017.
- BARREIRA, Irllys Alencar Firmo. Entre a rebeldia e a disciplina: dimensões simbólicas e políticas nos movimentos sociais urbanos. In: NASCIMENTOS, Elimar Pinheiro; BARREIRA, Irllys Alencar Firmo (org.). *Brasil urbano: cenários da ordem e da desordem*. Rio de Janeiro, Notrya; Fortaleza, SUDENE; Universidade Federal do Ceará, 1993.
- BARREIRA, Irllys Alencar Firmo. Movimentos urbanos, Estado e política social: dinâmicas da reprodução e do conflito. In: BRAGA, Elza Maria Franco; BARREIRA, Irllys Alencar Firmo (org.). *A política da escassez: lutas urbanas e programas sociais governamentais*. Fortaleza, Fundação Demócrito Rocha/Stylus Comunicações, 1991.
- BEM FILHO, Mario; ARAÚJO, Raimundo. *Dados biográficos dos homenageados em logradouros públicos de Juazeiro do Norte*. Fortaleza, ABC Fortaleza, 2000. 1 v.

BRITO, Antonio Rogério de; SALES, Maria Iraides Rufino de. “*Vozes da periferia*”: um novo olhar sobre a periferia através das ondas do rádio. Monografia (Graduação em Jornalismo), Universidade Federal do Cariri, Juazeiro do Norte, 2018.

BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna: Europa 1500-1800*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo, Companhia das Letras, 2010.

CALDEIRA, Teresa Pires do Rio (org.). *Ruth Cardoso*: obra reunida. São Paulo, Mameluco, 2011.

CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. *Cidade de muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo*. São Paulo, Ed. 34; Edusp, 2000.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros Castro. O ritual e a brincadeira: rivalidade e afeição no Bumbá de Parintins, Amazonas. *Mana: Estudos de Antropologia Social*, Rio de Janeiro, v. 24, n. 1, p. 9-38, 2018.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros Castro *et al.* Os estudos de folclore no Brasil. In: CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro (org.). *Reconhecimentos: antropologia, folclore e cultura popular*. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2012.

CORDEIRO, Maria Paula Jacinto; CORDEIRO, Domingos Sávio. Histórias e marcadores interpretativos de narrativas. In: OLINDA, Ercília Maria Braga de; GOLDBERG, Luciene Germano (org.). *Pesquisa (auto)biográfica em educação: afetos e (trans)formações*. Fortaleza, EdUECE, 2017.

CORTEZ, Antonia Otonite de Oliveira. *A construção da “Cidade da Cultura”*: Crato (1889- 1960). Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2000.

DELLA CAVA, Ralph. *Milagre em Joazeiro*. Tradução de Maria Yedda Linhares. 2 ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1976.

DURHAM, Eunice Ribeiro. A sociedade vista da periferia. In: THOMAZ, Omar Ribeiro (org.). *A dinâmica da cultura: ensaios de antropologia*. São Paulo, Cosac Naify, 2004 [1986].

FEITOSA, Antonio Lucas Cordeiro. *Bairro brincante: estudo sobre entrecruzamentos de socialidades constitutivas de um bairro de Juazeiro do Norte-CE*. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade Federal do Ceará, 2020.

FEITOSA, Antonio Lucas Cordeiro. Brincadeiras da cultura popular em Juazeiro do Norte-CE. *Revista Vazantes*, v. 5, 142-178, 2021.

FEITOSA, Antonio Lucas Cordeiro. O bairro como projeto e processo a inscrição do bairro Frei Damião na cidade de Juazeiro do Norte-CE. *Argumentos*, Montes Claros, v. 16, n. 1, p. 101-132, 2019.

FEITOSA, Antonio Lucas Cordeiro. *Práticas sociais e espaço urbano: diferentes cartografias e representações sobre o bairro Frei Damião*. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2015 [2014].

FIGUEIREDO FILHO, José de. *O folclore no Cariri*. Fortaleza, Imprensa Universitária do Ceará, 1962.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Luis da Câmara Cascudo e o estudo das culturas populares no Brasil. In: BOTELHO, André; SCHWARCZ, Lilia Moritz (org.). *Um enigma chamado Brasil: 29 intérpretes e um país*. São Paulo, Companhia das Letras, 2009.

GONDIM, Linda M. Quando os movimentos sociais se organizam: burocracia *versus* democracia nas associações de moradores. In: NASCIMENTOS, Elimar Pinheiro; BARREIRA, Irllys Alencar Firmo (org.). *Brasil urbano: cenários da ordem e da desordem*. Rio de Janeiro, Notrya; Fortaleza, SUDENE, Universidade Federal do Ceará, 1993.

GUELMAN, Leonardo C.; AMARAL DOS SANTOS, Juliana; GRADELLA, Pedro de Andrea (org.). **Prospecção e capacitação em Territórios Criativos**: desenvolvimento de potenciais comunitários a partir das práticas culturais nos territórios Cariri (CE), Madureira, Quilombo Machadinha e Paraty (RJ). Niterói: CEART/Mundo das Ideias, 2017.

INSTITUTO NACIONAL DO FOLCLORE. *Pequeno atlas de cultura popular do Ceará – Juazeiro do Norte*. Rio de Janeiro: FUNARTE: INF; Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 1985.

KOWARICK, Lúcio. Movimentos urbanos no Brasil contemporâneo: uma análise da literatura. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 1, n. 3, p. 38-50, 1987.

LIMA, João Miguel Diógenes de Araújo. *Um “mundo” de projetos culturais para jovens em periferias: violência, valores morais e pedagogias de intervenção*. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2014.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. *Festa no pedaço: cultura popular e lazer na cidade*. 3 ed. São Paulo, Hucitec; UNESP, 2003.

MARIA, Alana \_\_\_\_\_. O andarilho brincante. *Cariri Revista*, Juazeiro do Norte, n. 29, p. 45-49, 2017b.

MARIA, Alana. Quem tem medo do João Cabral? *Cariri Revista*, Juazeiro do Norte, n. 30, p. 64-69, 2017a.

MARQUES, Roberto. Caldeirão de Santa Cruz, Avalon, Craterdam: lugares cognitivos da contracultura no interior do Ceará. In: KAMINSKI, Leon Frederico (org.). *Contracultura no Brasil, anos 70: circulação, espaço e sociabilidades*. Curitiba, CRV, 2019.

MARQUES, Roberto de 70. São Paulo, Annablume, 2004.

- MARQUES, Roberto. O Cariri e o popular como margens da nação: alegorias do Nordeste em tempos de desenvolvimentismo. In: MENESES, Sônia (org.). *Cariri, Cariris: outros olhares sobre um lugar (in)comum*. Recife, Imprima, 2016.
- NEVES, Francisco Grangeiro Tavares. *Ação cultural para o desenvolvimento sustentável: trajetórias e percursos na região do Cariri*. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Regional Sustentável) – Universidade Federal do Cariri, Juazeiro do Norte, 2013.
- NOVAES, Regina. Juventude, exclusão e inclusão social: aspectos e controvérsias de um debate em curso. In: FREITAS, Maria Virgínia de; PAPA, Fernanda de Carvalho (org.). *Políticas públicas: juventude em pauta*. 2 ed. São Paulo, Cortez; Ação Educativa; Fundação Friedrich Ebert, 2008.
- OLIVEIRA, Joyce. Cultura familiar que ultrapassa gerações. *O Povo Cariri*, Fortaleza, n. 15, p. 74-77, nov. 2018.
- PAZ, Renata Marinho; MARQUES, Roberto. Quem é o povo da cultura popular? Algumas reflexões a partir das noções de Cariri, religiosidade e festas. In: CORDEIRO, Domingos Sávio (org.). *Temas contemporâneos de sociologia*. Fortaleza, Gráfica e Editora Iris, 2013.
- ROCHA, Lia de Mattos. O “repertório dos projetos sociais”: política, mercado e controle social nas favelas. In: BIRMAN, Patrícia; LEITE, Márcia Pereira; MACHADO, Carly; CARNEIRO, Sandra de Sá. (org.). *Dispositivos urbanos e trama dos viventes: ordens e resistências*. Rio de Janeiro, Editora FGV/Faperj, 2015.
- SOARES, Anael Ribeiro. *Nas tramas do vivido: contradições e conflitos no cotidiano do bairro João Cabral em meio à metamorfose da cidade de Juazeiro do Norte-CE*. Dissertação (Mestrado em Geografia Humana) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.
- VELHO, Gilberto. *Projeto e metamorfose: antropologia das sociedade complexas*. 2 ed. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1999.
- VELHO, Gilberto. Biografia, trajetória e mediação. In: VELHO, Gilberto; KUSCHNIR (org.). *Mediação, cultura e política*. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2001.
- VIANA, José Italo Bezerra. *O Instituto Cultural do Cariri e o centenário do Crato: memória, escrita da história e representações da cidade*. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2011.
- VIANNA, Hermano. “Não quero que a vida me faça de Otário!”: Hélio Oiticica como mediador cultural entre o asfalto e o morro. In: VELHO, Gilberto; KUSCHIR, Karina (org.). *Mediação, cultura e política*. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2001.
- ZALUAR, Alba. *Cidadãos não vão ao paraíso*. São Paulo, Editora Escuta; Campinas, Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1994.