



**Patrimônio imaterial,  
performance cultural e  
(re)tradicionalização**

organizadores:  
João Gabriel L. C. Teixeira  
Marcus Vinícius Carvalho Garcia  
Rita Gusmão

**Patrimônio imaterial,  
performance cultural  
e (re)tradicionalização**

© TRANSE/CEAM, 2004.

É proibida a reprodução total ou parcial, de qualquer forma ou por qualquer meio, salvo com autorização por escrito do editor.

Autores: Ana Cláudia Lima e Alves, Ana Elisabete de Almeida Medeiros, Ana Gita de Oliveira, Carla Arouca Belas, Denísia Martins Borba, Dulce Maria Figueira de Almeida Suassuna, Edson Farias, Elizabeth Travassos, João Gabriel L. C. Teixeira, Leticia Vianna, Lillian Cristina Monteiro França, Luiz Guilherme Veiga de Almeida, Marcus Mota, Marcus Vinícius Carvalho Garcia, Maria Cecília Londres, Maria da Glória Moura, Mariza Veloso, Marta Peres, Oswald Barroso, Regina Abreu, Rita Gusmão, Roque de Barros Laraia, Sebastião Rios Jr., Zeca Ligiero

**Universidade de Brasília**

*Reitor*

**Lauro Morhy**

*Vice-Reitor*

**Timothy Martin Mulholland**

*Diretora do Instituto de Ciências Sociais*

**Ellen Woortmann**

*Diretora do Instituto de Artes*

**Suzete Venturelli**

Projeto gráfico e capa: Masanori Ohashy

Diagramação: Jucilene de Souza

Revisão: Dario Noletto

TRANSE – Núcleo Transdisciplinar dos Estudos sobre a Performance.

CLN 406 bloco A sala 216

Brasília/DF - CEP 70847-510

transe@unb.br

---

Ficha catalográfica

- Teixeira, João Grabiél L.C., et al (org). Patrimônio imaterial, performance cultural e (re)tradicionalização. Brasília: ICS-UnB, 2004.

232 p.

ISBN 85-87199-06-4

1. Ciências sociais 2. Artes. 3. Patrimônio cultural. I. título .

---

# **Patrimônio imaterial, performance cultural e (re)tradicionalização**

*organizadores:*

*João Gabriel L. C. Teixeira*

*Marcus Vinícius Carvalho Garcia*

*Rita Gusmão*

TRANSE/CEAM  
ICS - Instituto de Ciências Sociais  
IdA - Instituto de Artes  
UnB - Universidade de Brasília  
Brasília - Março de 2004

## Sumário

### Apresentação

*João Gabriel L. C. Teixeira*

### Patrimônio imaterial: conceito e implicações

*Roque de Barros Laraia* ..... 12

### Patrimônio e performance: uma relação interessante

*Cecilia Londres* ..... 19

### Patrimônio imaterial, memória coletiva e espaço público

*Mariza Veloso* ..... 31

### Diversidade cultural como categoria organizadora de políticas públicas

*Ana Gita de Oliveira* ..... 37

### Imaterialidade criadora

*Ana Elisabete de Almeida Medeiros* ..... 43

### Pluralidade cultural e identidade nacional: experiências recentes de políticas no Brasil

*Letícia Vianna* ..... 52

### Performance e Patrimônio intangível: os mestres da arte

*Regina Abreu* ..... 58

### Incorporação e memória na performance do ator brincante

*Oswald Barroso* ..... 68

### A performance afro-ameríndia: tradição e transformação

*Zeca Ligiero* ..... 88

### Festas quilombolas

*Gloria Moura* ..... 94

### Recriações contemporâneas dos folguedos tradicionais: a performance como modo de conhecimento da cultura popular

*Elizabeth Travassos* ..... 110

### Um espaço para respiração. A cultura popular e os modernos cidadinos

*Marcus Vinícius Carvalho Garcia* ..... 117

### O lobisomem e o coronel: considerações sobre o cordel digital

*Sebastião Rios Jr.* ..... 128

<b>A internet como fonte de pesquisa para o estudo da cultura popular</b>	
<i>Lilian Cristina Monteiro França</i> _____	139
<b>(Re)tradicionalização ou (re)significações de tradições?</b>	
<i>Edson Farias</i> _____	146
<b>A retomada do corpo</b>	
<i>Rita Gusmão</i> _____	157
<b>A construção do corpo na modernidade tardia</b>	
<i>Marta Peres</i> _____	161
<b>Uma incursão no universo da cultura. O caso das técnicas corporais</b>	
<i>Dulce Maria Filgueira de Almeida Suassuna</i> _____	166
<b>O sonho dos acrobatas</b>	
<i>Luiz Guilherme Veiga de Almeida</i> _____	175
<b>Minotauros, capetas e outros bichos na Festa do Divino de Pirenópolis, Goiás</b>	
<i>Ana Cláudia Lima e Alves</i> _____	183
<b>A propriedade intelectual no âmbito dos direitos difusos</b>	
<i>Carla Arouca Belas</i> _____	190
<b>Dramaturgia musical e cultura popular: apropriação e transformação de materiais para a cena</b>	
<i>Marcus Mota</i> _____	203
<b>Ilê Wopo Olojukan: experiência da religião na construção da identidade cultural</b>	
<i>Denísia Martins Borba</i> _____	214
<b>Lembranças das performances</b>	
<b>Folguedo Folgado e Musicatálise</b> _____	221
<b>Resumos das comunicações orais apresentadas no seminário</b> _____	223
<b>Sobre os autores</b> _____	228



## Performance e patrimônio intangível: os Mestres da Arte

Regina Abreu

No livro **Entre o passado e o futuro**<sup>1</sup>, a filósofa Hannah Arendt nos convida a refletir sobre os laços entre estes três momentos de passagem e apreensão do tempo: o passado, o presente e o futuro. O foco de sua reflexão está em questões políticas vivenciadas por ela quando o Ocidente assistia ao desfecho da Segunda Guerra Mundial. Com o fim da guerra e a libertação da França, homens e mulheres que haviam participado ativamente da Resistência retomaram o dia a dia de suas vidas. A experiência compartilhada nos quatro anos de ativa vida pública de certo modo se perdia. A filósofa comenta que era como se um tesouro desaparecesse bruscamente, o tesouro de um engajamento em torno de causas comuns que lançavam as pessoas na vida pública e que criava entre elas um forte elo afetivo e, sobretudo, de amizade. De certo modo, a história das revoluções nos tempos modernos poderia ser contada como a lenda de um tesouro que aparece por breves momentos para depois desaparecer novamente. Esta relação incomum entre pessoas congregadas não apenas em torno de ideais comuns, mas fundamentalmente compartilhando experiências de vida sinalizaria para a filósofa um dos traços do período que se convencionou chamar de moderno. Na era moderna, o fio da tradição ter-se-ia rompido. A filósofa cita a frase de Aléxis de Tocqueville em **A Democracia da América**: “Desde que o passado deixou de lançar sua luz sobre o futuro, a mente do homem vagueia nas trevas.” Em suma, o fim da experiência compartilhada à luz da tradição eliminaria o vínculo direto do pensamento com a ética, o plano dos valores. O pensamento humano não seria mais capaz de discernir, estando condenado a um movimento de eterna repetição. Ainda referindo-se à sua geração e aos anos pós-Resistência, Arendt comenta a frase do poeta René Char:

*“nossa herança não foi precedida de nenhum testamento”. “Ora – prossegue - o testamento é o termo que diz ao herdeiro o que será legitimamente seu, o que articula um passado a um futuro. Sem testamento ou para ser mais precisa, diz ela,*

<sup>1</sup> Arendt, 2000.

*sem tradição – que escolhe e nomeia, que transmite e conserva, que indica onde os tesouros se encontram e quais são os seus valores – parece-me que nenhuma continuidade no tempo será assegurada e que não haverá, por consequência, humanamente falando, nem passado, nem futuro, mas apenas o eterno devir do mundo e nele, o ciclo biológico dos seres vivos.”<sup>2</sup>*

Hoje, quando os estudos de memória e patrimônio alcançaram amplo desenvolvimento em universidades e centros de pesquisa, as preocupações de Hannah Arendt podem soar um pouco fora do lugar. Afinal, como assinalou Pierre Nora, vivemos uma era em que nunca se colecionou tanto, nunca se guardou tanto, nunca se arquivou tanto, nunca se criaram tantos centros de memória ou, para usar a expressão deste historiador, nunca se fundaram tantos lugares de memória. Poderíamos também refletir com Eric Hobsbawm que, durante os anos recentes, homens e mulheres não apenas concederam especial atenção às tradições, como até as inventaram. Outra objeção importante dos estudiosos da memória poderia advir da necessidade de relativização da própria categoria “tradição”. Afinal, de que lugar exatamente Hannah Arendt nos convida a refletir quando utiliza a categoria “tradição”?

Não caminhariam juntas “tradição” e “inovação” no jogo contínuo de permanências e mudanças que configuram as diferentes culturas? Uma tradição cultural não implica em modificações e continuidades ditadas pelo movimento de vida dos sujeitos sociais? Estas são algumas observações que me surgem diante da leitura de Hannah Arendt nos dias que correm. Entretanto, gostaria de ouvir suas palavras como “*coisas boas p’ra pensar*”, como diria o antropólogo Claude Lévi-Strauss. As reflexões desta filósofa que produziu principalmente em meados do século passado, parecem apontar algumas características importantes daquilo que alguns antropólogos chamam de cultura ocidental moderna. Haveria, sim, alguns traços que singularizam o arcabouço cultural no qual nos acostumamos a viver, a pensar e, principalmente, a sentir, arcabouço este não observável em nenhuma outra época e lugar. Antropólogos que se detiveram em estudar aspectos singulares da cultura ocidental moderna, como Louis Dumont<sup>3</sup>, foram capazes de observar a relação peculiar que homens e mulheres tornados indivíduos autônomos passaram a desenvolver com o tempo, com a vida, com outros homens. O Ocidente moderno ter-se-ia convertido num espaço-lugar onde os indivíduos concebem a si mesmos como seres autônomos, singulares. Tornados mônadas lançadas num mundo cada vez mais mercantilizado, os indivíduos deixaram para trás antigas formas de associação ou de relação social. As corporações de ofício medievais, por exemplo, onde os seres humanos eram essencialmente apreendidos em suas relações com o

<sup>2</sup> Arendt, 1993

<sup>3</sup> Dumont, 1984.



conjunto deram lugar a novas formas de trabalho, onde os trabalhadores circulam num amplo mercado de força de trabalho como seres “livres” e “iguais”, o que significa dizer, substituíveis e intercambiáveis como mercadorias.

As observações de Hannah Arendt orientam pois nossa reflexão para o que há de singular relativamente a uma espécie de configuração-mãe da cultura na qual vivemos. Isto não significa dizer que não existam inúmeros e significativos pequenos aspectos e desdobramentos deste contexto cultural. Sabemos da complexidade que categorias tão abrangentes como “cultura” e “tradição” podem invocar. Complexidade esta que não elimina a possibilidade de apreender traços gerais e fundantes de uma grande configuração cultural.

Prosseguindo em sua reflexão sobre a crise da cultura no Ocidente moderno e a quebra da tradição, Hannah Arendt introduz uma análise sobre a categoria “passado”. Para ela, o passado é visto

*“como uma força, e não, como um fardo que o homem tem que arcar e de cujo peso morto os vivos podem ou mesmo devem se desfazer em sua marcha para o futuro. Nas palavras de Faulkner: -diz ela- ‘o passado nunca está morto, ele nem mesmo é passado’. Esse passado, além do mais, estirando-se por todo seu trajeto de volta à origem, ao invés de puxar para trás, empurra para a frente, e, ao contrário do que seria de esperar, é o futuro que nos impele ao passado”.*<sup>4</sup>

O paradoxo de compreender o passado como uma força propulsora coloca Hannah Arendt numa perspectiva crítica com relação a um contexto onde são valorizadas as novidades, as mudanças, as criações individuais. Num mundo dominado pelas forças de um capitalismo que se quer criativo, calcado em invenções individuais, Arendt percebe a grande cilada em fazer coro aos arautos da ideologia individualista com todo o fetiche do ato criador individual que teria longa vida com o culto ao gênio e ao artista moderno. Ao engodo de uma concepção que lança os seres humanos para um futuro sem liames com a tradição, a filósofa combate com o elogio ao passado. Este nem mesmo é passado, uma vez que concebido enquanto força propulsora de vida, uma vez que é apenas na relação entre passado e futuro que o presente pode transcorrer com discernimento para os seres humanos.

Poderíamos aqui fazer alusão a um outro filósofo, contemporâneo de Hannah Arendt. Em que pesem suas diferenças, ambos parecem iluminar uma categoria universal para o espírito humano: “experiência”. A “experiência” para Walter Benjamin distingue-se da informação sempre nova e se opõe ao rompimento entre o passado e o futuro. Para Hannah Arendt, a “experiência” é um território

<sup>4</sup> Arendt, 2000.

que nos defende do choque das ondas do passado e do futuro, na medida em que é a partir dela que se torna possível tecer a relação entre passado e futuro. Porque é da relação entre dois termos – passado e futuro – que Hannah Arendt nos fala em seu ensaio *Entre o passado e o futuro*. Assim como, ao valorizar a relação do oleiro com o vaso, imprimindo nele suas impressões digitais, Walter Benjamin traz elementos capazes de expressar a ‘experiência’ como única, intransferível, singular. O artesão que imprime suas impressões digitais no vaso, o confeitiro que cria brinquedos de açúcar para distribuí-los às jovens mães que com ele adquirem os doces, o marceneiro que inventa um brinquedo para distrair as crianças em sua oficina, todos estes indivíduos não são seres intercambiáveis em mercados de trabalho. Eles são únicos e singulares, posto que marcados por suas experiências particulares. Em tudo o que fazem deixam suas próprias impressões. São insubstituíveis.

Desse modo, com Hannah Arendt, o passado é uma força e não um fardo, do mesmo modo que a categoria “tradição” é acionada positivamente como um testamento, um legado, um patrimônio. O indivíduo é pensado de maneira holista como um elo, um ser relacional, ativo participante de uma cadeia de outros seres humanos que o ultrapassa no tempo e no espaço. A noção de coletivo é crucial no pensamento de autores como Arendt e Benjamin. No coletivo, vivenciando uma experiência singular, os indivíduos aproximam-se e distanciam-se entre si, sendo capazes de discernir aquilo que lhes parece fundamental. No coletivo, os indivíduos, no momento exato em que são sujeitos das experiências, são elos entre o passado e o futuro. A noção de experiência neste sentido distancia-se do conteúdo das informações que podem ser transmitidas independentemente dos narradores. Walter Benjamin insiste neste ponto. Os narradores, quando colados ao ato de narrar, num contexto em que toda uma comunidade de ouvintes é especialmente formada para ouvir as narrativas contadas de certa maneira, num certo momento, num certo lugar, constituem sujeitos especiais de um tipo de comunicação que articula mundos. A informação divorciada do narrador, que pode ser lida a qualquer tempo e lugar, representa um processo de comunicação completamente distinto. Desse modo, quando um grupo indígena se reúne no centro da aldeia para ouvir um contador de história, não é apenas o conteúdo, a informação contida na história que importa. Todo um gestual, toda uma atividade cênica, incluindo um cenário, um horário, a relação da comunidade de ouvintes com o narrador e vice-versa, enfim, cada pequeno elemento desempenha papel tão estimulante para o percurso do acontecimento que a falta de um deles significaria uma perda significativa para todo o conjunto, a ponto de comprometer não apenas o conteúdo, mas a eficácia daquilo que é dito, trocado, experienciado.

Inspirada por estas reflexões, gostaria de apresentar aqui algumas observações sobre pesquisa realizada no contexto francês com os chamados Mestres da Arte. A França tem uma longa tradição em ofícios de arte. Estes ofícios remontam

a períodos medievais e foram mantidos com um tipo de organização do trabalho baseada na cooperação mútua e numa certa relação entre Mestre e discípulo completamente distinta de uma organização baseada na divisão industrial do trabalho. O Mestre é aquele que se distingue após uma longa trajetória no desempenho de um ofício particular: carpintaria, costura, confecção de vitrais, escultura, gravura em metal, chapelaria, entre outros.

Com as modificações no contexto do mundo do trabalho – divisão industrial, especialização da mão-de-obra, crescimento das lojas de departamentos – estes ofícios e seus mestres ficaram cada vez mais restritos a pequenos circuitos de arte. Em muitos casos, corriam o risco do desaparecimento pela concorrência com a produção em larga escala. O Governo francês, por meio do Ministério da Cultura, propôs uma ação de amplo alcance em todo o território nacional com vistas a salvaguardar estes ofícios e suas relações tradicionais de produção. Desse modo, a categoria “Mestre da Arte” foi transformada em um título criado pelo Ministério da Cultura para distinguir oficialmente um certo número de profissionais de ofícios de arte pela excelência de suas habilidades. De acordo com o documento de implementação da política francesa dos Mestres da Arte, estes seriam os depositários da memória de seus ofícios e também conservatórios vivos de técnicas e de práticas a serviço da restauração do patrimônio mobiliário e monumental. O título conferido pelo Ministério da Cultura criaria um compromisso mútuo entre os Mestres e a Direção de Artes Plásticas – órgão responsável pela implementação da política. De um lado, os Mestres receberiam uma quantia mensal do Ministério para apoiar suas atividades. De outro lado, eles se comprometeriam a partilhar com jovens aprendizes seus conhecimentos, habilidades e experiências.

O programa, que teve início em 1994, passou a contar com um Conselho de ofícios de arte, organismo consultivo encarregado de assegurar a perenidade artística e econômica e de ajudar no desenvolvimento dos ofícios de arte. O título conferido passou a desempenhar papel exemplar visando resguardar a vitalidade de mais de quinze mil ateliês que representam cerca de duzentos ofícios dispersos por toda a França.

Este programa passou a integrar a Recomendação da UNESCO de salvaguarda do Patrimônio Imaterial ou Intangível e de valorização dos mestres de diferentes ofícios. De acordo com esta Recomendação, estes mestres seriam verdadeiros “tesouros humanos vivos”, título do projeto da UNESCO para este setor. Os “Tesouros Humanos Vivos”, segundo descrição da UNESCO, são *“pessoas que encarnam no mais alto grau as competências necessárias ao andamento da vida cultural de um povo, enriquecendo o futuro da humanidade”*. Segundo entrevista com os responsáveis pelo Programa dos Mestres da Arte, um dos objetivos centrais é a transmissão do um saber que é passado de gerações a gerações. *“Conservar é transmitir, penso que nosso principal objetivo é atuar na cadeia de transmissão destes sa-*

*beres raros e excepcionais para que eles não se percam*” me disse um dos diretores do Programa. Há portanto um aspecto pedagógico importante nesta ação, mas não se trata de uma relação pedagógica tal qual conhecemos nas escolas e universidades. O importante aqui não é a informação que pode ser transmitida por meio de livros, filmes ou mesmo por ensino a distância. No Programa dos Mestres da Arte, a figura do Mestre com sua singularidade é essencial. O processo do aprendizado é ritualizado, performatizado. Mestres e discípulos participam de encontros cotidianos, únicos, intransferíveis. Ninguém substitui o Mestre na transmissão das habilidades e da experiência acumulada ao longo dos anos. A relação pedagógica é também corporal. Mestres e discípulos relacionam-se como numa dança, onde cada um é um elemento fundamental para a manutenção do todo.

A pesquisa com os Mestres da Arte na França abarcou a visita a alguns ateliês e entrevistas com mestres e aprendizes. Em artigo anterior, dediquei-me a descrever estes estudos de caso.<sup>5</sup> Foram entrevistados ateliês de confecção de chapéus, de costura, de marcenaria, de trabalho com vitrais, de gravura em metal. Além de entrevistas com mestres e discípulos, procurei observar o funcionamento dos ateliês no sentido performático do acontecimento que ali se instalava a cada dia. Qual a especificidade da relação dos mestres com os discípulos? Em que contextos espaciais e temporais esta relação se dava? Quais as características principais deste processo *sui-generis* de transmissão e aprendizagem?

Quem são os Mestres da Arte? A distinção é conferida pelo Ministério francês da Cultura e da Comunicação após uma seleção feita por um Conselho formado por expoentes dos ofícios de arte. Esta seleção toma como principal critério o apoio a Mestres de ofícios de arte raros e excepcionais com uma longa tradição nacional e que por diversos motivos se encontrem em situação desfavorável economicamente. O suporte governamental resume-se a uma quantia mensal para a transmissão das habilidades e formação de discípulos. É preciso no entanto considerar que a categoria Mestre no caso dos ofícios da arte é uma categoria amplamente utilizada neste tipo de atividade e, em geral, refere-se àqueles artesãos que sobressaem-se pela extrema habilidade em seus ofícios. O Mestre nos ofícios da arte é detectado por seus pares. No contexto destas atividades, todos sabem quem é o Mestre. O que o Governo francês faz no caso não é atribuir a qualquer artesão a categoria de Mestre mas, sim, distinguir entre os Mestres de diferentes ofícios aqueles que, além de exercerem atividades raras e excepcionais no contexto das artes e ofícios tradicionais, por algum motivo necessitem do amparo do Estado. Desse modo, observamos muitos Mestres de diferentes ofícios que não são distinguidos pelo Governo francês. Especialmente chamou-me a atenção o caso do senhor Jacques Loire, mestre-vidraceiro. Considerado mestre na arte dos vitrais, este

<sup>5</sup> Abreu e Chagas, 2003.

senhor seguiu a mesma trajetória dos demais mestres. Entretanto, seu ofício com vitrais (que ele aprendeu com o pai) cedo começou a se difundir pela França e pelo exterior. Jacques Loire não necessita de apoio do Estado para o desenvolvimento de seu ofício. Tem encomendas que lhes chegam de vários pontos, até mesmo do Japão. Seu ateliê localiza-se próximo à cidade de Chartres a poucos quilômetros de Paris. É um ateliê antigo numa paisagem bucólica, mas muito bem equipado. Loire, sua mulher e seus filhos trabalham em projetos sofisticados confeccionando vitrais para empresários e arquitetos de várias partes do mundo ávidos por adquirir vitrais tradicionais para seus modernos escritórios. No caso de Loire, observamos o contraste entre uma atividade de origem tradicional e familiar e uma demanda internacional de alto poder aquisitivo. A que categoria pois Loire se enquadraria? Ele é um Mestre? É um Mestre da Arte? Eu diria que ele é um Mestre de ofício, mas não um Mestre da Arte, uma vez que esta categoria não existe no contexto dos ofícios, mas sim enquanto uma distinção conferida pelo Estado. Jacques Loire é um Mestre em seu ofício de vitrais e sua extrema habilidade o credencia a ser um dos membros do Conselho dos Ofícios destinado a escolher aqueles que serão distinguidos pelo Estado. Jacques Loire não tem necessidade de suporte financeiro por parte do Estado, trabalha portanto como conselheiro para indicar ao Governo francês aqueles Mestres que precisam ser apoiados pelo Estado.

Como um artesão se torna mestre? Em geral, eles seguem um ofício familiar, de pai para filho. Falam do aprendizado de seus ofícios como um processo quase “natural” como ocorria nas corporações de ofícios medievais, onde as crianças misturavam-se aos adultos no dia-a-dia e socializavam-se em diferentes ofícios sem passar por um aprendizado fora da família. A este momento inicial de aprendizado nos ateliês familiares, os aprendizes procurariam o aperfeiçoamento. Toda a trajetória se passa em ateliês onde os aprendizes convivem com outros aprendizes e com os mestres. Este convívio é extremamente importante na formação dos mestres. É possível que a iniciação se dê fora do âmbito familiar, mas ela jamais se dá fora do âmbito dos ateliês, do convívio interpessoal que esta modalidade de aprendizado propicia.

Sobre a trajetória de formação de um mestre de ofício, o sociólogo Bernard Zarka<sup>6</sup> nos relata a partir do caso de um mestre-carpinteiro. Segundo ele, em sua fase de aprendizagem os futuros mestres-carpinteiros sinalizam a necessidade de ter um contato direto com os instrumentos e a matéria-prima do ofício, e sobretudo, com os outros artesãos. Eles comentam a construção paulatina de um afeto pelos antigos que tem o conhecimento e com os quais irão aprender. Os aprendizes estão atentos aos gestos, à maneira de trabalhar com a matéria prima. Sabem que é preciso certo tempo para fazer suas próprias descobertas, que é necessário

<sup>6</sup> Zarka, 1979.



um entendimento entre o mestre e o jovem aprendiz. Entre mestres e discípulos, a aprendizagem se passa de forma muito diferente do que numa escola onde todos se colocam diante de um quadro e as informações são passadas pelo professor. A relação interpessoal entre jovens aprendizes e o mestre é singular.

Outro fator é o tempo destinado ao desempenho das atividades. Para um bom mestre, a relação entre a consecução da tarefa e o tempo dispendido não segue um cálculo econômico ou uma noção de rentabilidade nos moldes capitalistas. O prazer de realizar as atividades, bem como o prazer de transmitir um ofício suplanta qualquer lógica de cálculo econômico. O processo de formação dos aprendizes em ofícios de arte na França segue a tradição do “compagnonage”, instituição que preserva ao longo do tempo os ofícios mais antigos da França. Segundo Bernard Zarca, o “compagnonage” é o guardião de um ethos de grupo. A vocação do “compagnonage” é formar homens de ofício e perpetuar o espírito através das gerações, num combate que alguns qualificam como das antigas tradições contra a “civilização industrial”. A instituição do “compagnonage” preserva o clima familiar na relação entre mestres e discípulos. Os mestres são vistos como “pais simbólicos” dispostos a favorecer a eclosão das capacidades dos discípulos. Em geral, os mestres acolhem os discípulos em seus próprios ateliês.

Algumas características são marcantes nos diferentes ofícios de que nos ocupamos. Seja no caso Mestres da Arte ou dos Mestres de Ofícios em geral, a tônica é ir cada vez mais longe no ofício. Eles não se contentam em realizar suas tarefas, eles querem realizá-la cada vez melhor. Isto significa buscar a perfeição numa técnica ou num modo de fazer. Os mestres podem ser criativos e inventivos, mas sobretudo, querem dominar técnicas antigas, maneiras de fazer que são passadas de gerações a gerações. Um dos mestres contatados comentava com alegria desmedida ter conseguido descobrir uma antiga maneira de obter um certo tom de azul na arte de pintar vitrais do mesmo modo que corporações de ofício medievais faziam. Ou seja, é mais importante aprender as habilidades dos antigos do que inovar e criar novas técnicas.

Outro ponto marcante é a constante humildade dos mestres: sempre se colocam como aprendizes. Na relação mestre-aprendiz, os mestres não se cansam de afirmar que aprendem todo o dia com os aprendizes. Este ponto é importante, pois não se trataria de passar um conhecimento a um aprendiz mais jovem mas, sim, de aprender continuamente ensinando. O mestre ensina fazendo, revive assim continuamente a experiência do fazer. Não há separação entre teoria e prática. Há um contínuo entre estes dois termos. A noção de experiência é, pois, fundante de toda a atividade. Um dos mestres-marceneiros chegou a afirmar que ele era um eterno aprendiz, que sua experiência podia sinalizar aquilo que ele deveria evitar ou não fazer, mas que, para ele, fazer um mobiliário era sempre um novo desafio.



Diante deste novo desafio, ele se colocava na mesma posição do aprendiz, ou seja, numa relação de aprendizado permanente.

A idéia-força de que o ofício faz o homem foi explicitada em diversas ocasiões. Numa delas, um mestre-costureiro comentou que não foi ele que escolheu aquele ofício, e sim que foi aquele ofício que o escolheu. Esta idéia-força remete à crença na virtude do ofício. No caso do mestre-costureiro, por exemplo, ele nutria grande admiração pelo ofício de uma costura onde tudo se fazia à mão, à antiga e sob medida. Desdenhava do vestuário confeccionado em escala industrial, impessoal e padronizado. A relação de um mestre-costureiro com seus clientes deveria primar pela perfeição e pelo apuro. Cada indumentária deveria observar a singularidade de cada cliente.

Os mestres desenvolvem admiração especial pelo ofício que realizam. Neste sentido, valorizam o trabalho manual. Zarca observa que esta seria uma idéia-força do “*compagnonage*”, a de que o homem se eleva aos mais altos valores do espírito pelo trabalho livre e criador da mão, este trabalho que se faz com o sentimento e não cerebralmente.

O Programa dos Mestres da Arte na França é uma forma de estimular a sobrevivência dos mestres de diferentes ofícios. Desse modo, uma cultura singular e uma metodologia própria de aprendizagem é valorizada. Na relação entre mestres e discípulos, um aspecto central mencionado por todos eles é a construção de laços de amizade e companheirismo no contexto das atividades profissionais. Um dos mestres entrevistados chegou a dizer textualmente: “Eu sempre trabalhei para fazer amigos”. É surpreendente que um programa como este consiga manter ateliês antiqüíssimos. Alguns estão no mesmo lugar por várias gerações há mais de cem anos, como o ateliê de um Mestre-gravurista em metal que sediou pintores impressionistas como Monet e foi precursor no processo de ilustração de livros. Hoje, este ateliê, como muitos outros, não servem mais a seus propósitos originais. Contudo, são excelentes exemplos de tradições preservadas, lugares onde, para usar a expressão de Hannah Arendt, o passado empurra o futuro. Não se trata aqui de fazer o elogio do Programa Mestres da Arte, um programa que nasceu no bojo das preocupações em proteger e valorizar o chamado patrimônio intangível representado pela habilidade de mestres de ofício. O importante é chamar a atenção para a possibilidade de outras relações com o tempo, onde passado e futuro não sejam termos desconexos, onde a tradição possa funcionar como um elo positivo na construção do novo. Evidentemente, que os Mestres de Ofícios na França ou em qualquer outro espaço-tempo vivem as contingências da contemporaneidade na qual encontram-se inseridos. Os ofícios tradicionais não estão descolados de um mundo pleno de novidades e informações cada vez mais velozes. Entretanto, o tempo dos Mestres, suas crenças e visões de mundo, bem como a relação peculiar que estabelecem com os jovens aprendizes constituem acervos de ricas possibili-

dades. Que pode e deve ser diversificado e plural. E, talvez o mais importante, que implica numa troca intensa de conhecimentos, habilidades e afetividades que não se fazem pelo intelecto, mas pelo contato permanente entre corpos vivos e pulsantes numa performance única. Numa sociedade em que se fala tanto de tele-conferências, ensino a distância, encontros não presenciais, é um alento saber que ainda existe a possibilidade do oposto: encontros de pessoas que permanecem horas a fio num ateliê desfrutando de presenças que se admiram mutuamente, que tecem vínculos de amizade e que querem ir cada vez mais longe quase sem sair do lugar. Enfim, entre o passado e o futuro ainda existem os mestres, elos presenciais de tradições que empurram a vida na contramão de uma certa história-memória da cultura ocidental contemporânea.

## Bibliografia

- ABREU, Regina *Tesouros Humanos Vivos ou quando pessoas se transformam em patrimônio cultural*, in: Abreu, Regina e Chagas, Mário. **Memória e Patrimônio. Ensaios Contemporâneos**, RJ, ed. DPA, 2003.
- ARENDET, Hannah. **Entre o passado e o futuro**, SP, ed. Perspectiva, 2000.
- ARENDET, Hannah. **La Crise de la culture**, Paris, Gallimard-Folio, 1993
- DUMONT, Louis. **O Individualismo**, RJ, Zahar, 1984.
- ZARCA, Bernard *L'itinéraire d'un compagnon charpentier. L'ami du trait in: Actes de la Recherche em Sciences Sociales*, n. 29, septembre 1979, Paris, Éditions de Minuit.